



The Vanishing Pavilions

MICHAEL HERSCH

Michael Hersch | piano

The Vanishing Pavilions

Michael Hersch

(b. 1971)

BOOK I

CD I

[71:18]

Track	Timing	Track	Timing
1	2:08	15	1:11
2	1:14	16	1:57
3	2:08	17	:42
4	1:02	18	6:51
5	1:55	19	3:03
6	1:08	20	2:30
7	1:35	21	4:38
8	2:09	22	1:08
9	2:37	23	1:52
10	3:00	24	2:06
11	1:09	25	1:34
12	1:05	26	10:18
13	1:16	27	5:21
14	5:29		

Recorded 18/19 December 2006 at the Peabody Institute of Music,

Miriam A. Friedberg Concert Hall, Baltimore

Recording Engineer, Ed Tetreault

Production/Editing, Ed Tetreault, Marc Stedman

Piano Technician, Mary Schwendeman

Program Notes, Andrew Farach-Colton

Music Published by 21C Music Publishing, Inc., New York

BOOK II

CD II

[71:02]

Track	Timing	Track	Timing
1	8:38	12	1:03
2	1:54	13	1:15
3	4:32	14	8:48
4	2:36	15	3:21
5	2:07	16	1:13
6	4:24	17	5:26
7	2:14	18	1:01
8	1:56	19	3:29
9	1:05	20	6:42
10	2:07	21	1:35
11	2:11	22	3:15

[Total timing - 142:20]

Michael Hersch, piano

Poetry published by The Sheep Meadow Press, Riverdale-on-Hudson,
and Carcanet Press, Manchester

Translations – German: Brian Middleton, Katrin Holzhaus // French: Beth Curran

Poetry Translation – German: Wolfgang Justen

Poetry Translation – French: François Cornilliat, Mary Shaw

Photography, Richard Anderson

THE VANISHING PAVILIONS

Like many composers before him, Michael Hersch finds inspiration in poetry. With few exceptions, though, his musical responses tend to be expressed not in song but in purely instrumental terms. Thus, after reading Christopher Middleton's poetry and feeling an immediate artistic and spiritual kinship with the British writer's work, the idea for a massive solo-piano cycle began to take shape. This was in the fall of 2001 at the American Academy in Berlin, where Hersch and Middleton were fellows; within a year he had settled upon the various lines of poetry that would serve as inspiration and signposts for *The Vanishing Pavilions*.

Hersch has called his Czeslaw Milosz-inspired set of pieces for violin and piano, *the wreckage of flowers* (2003), "a shattered song cycle without words" and that vivid description also fits *The Vanishing Pavilions*. Yet with a score of some three hundred pages and a performance time of well over two hours, the latter work is on a far larger scale. And despite the significant structural challenges involved, the composer is at home working on such an enormous canvas. The real hurdle was the lack of a commission. Hersch composed the work without financial support or, until 2006, when Philadelphia's Network for New Music stepped in, even a venue for the first performance of a piece that took five years to finish. Yet, along with feelings of uncertainty came the benefit of complete artistic freedom; unburdened of preconditions or deadlines, the cycle could evolve in the time and space it needed.

The Vanishing Pavilions was premiered by the composer on October 14, 2006 at Saint Mark's Church in Philadelphia. Hersch performed the vast, intricately detailed score entirely from memory. David Patrick Stearns of [The Philadelphia Inquirer](#) described the event as one that "felt downright historic," and noted that despite its size, "the piece is actually a model of clarity and economy." Stearns also praised Hersch's playing, writing that the composer "conjured volcanic gestures from the piano with astonishing virtuosity."

*** *** ***

Hersch has said that when he reads text that resonates within him, he may feel a visceral reaction, or the very words themselves may appear "like fire on the page." If one were to generalize about the writers whose work Hersch is drawn to, including Mandelstam, Hölderlin and Milosz, in addition to Middleton, it might be fair to say that they share an unflinching, uncompromising vision; they are willing to acknowledge

and grapple with the dark side of humanity. *Gentle Reader* (from Middleton's 2001 collection *The Word Pavilion*) is not one of the texts selected by Hersch, but nevertheless illuminates how this poet and this composer are connected. In this poem, Middleton describes a serene piece of 18th-century music that "brings to life a landscape: / Of poplars by a silver river, slender trees / Shimmering ..."

*Oboe, flute, and strings deliver from the air
Just such a picture, like a Claude Lorraine.*

*Another fifty years – with different trees
The picture will be mistier, Corot.*

The poet suggests that we, the gentle readers of the poem's title, are "greedy" for aural and visual images. And then, later in the poem, in an abrupt shift, there are the images and sounds we turn away from. Middleton wants us to see these, too, and to hear:

*... the shouts of thugs
Clubbing to death with crowbars people*

*Rather shocked to find that this was happening
A few doors only from home, for no good reason ...*

Hersch's music can be similarly unsettling, raw, or even violent, yet the composer not only wants us to hear, he wants us to *listen*. This is what gives his music much of its power, and what makes it so challenging to come to terms with. There is much that is beautiful in Hersch's music, certainly, though sometimes it can be a terrible beauty. There are no shimmering reflections, no Corot-like landscapes in *The Vanishing Pavilions*. Yet, in a sense, the music's emotional clout is a direct product of the composer's dogged truthfulness.

*** *** ***

The Vanishing Pavilions is divided into two books that encompass some fifty movements. Each book has its own discernible dramatic logic and shape, yet the two are indivisible. Approximately half of the movements were composed as companions to Middleton's poetic images; these are separated by a comparable number of *intermezzi* unrelated to any particular text. A dense web of motivic,

harmonic and atmospheric relationships binds the whole together (some of these connections are identified in the notes that follow, though the analysis merely scratches the surface.) And the density does not merely extend horizontally, from movement to movement, but is often expressed vertically, too, in elaborate layers of distinctly articulated musical ideas and characters. It is yet another technical challenge in a work that already requires extreme digital dexterity and strength.

There are pieces of comparable size in the keyboard literature—Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) and Morton Feldman's *Triadic Memories* (1981) are notable examples. Though, really, in terms of dramatic range and emotional force, *The Vanishing Pavilions* is sui generis. Hersch's aforementioned description, "a shattered song cycle without words," is likely the most accurate and useful. Indeed, Hersch's cycle feels closer in spirit to, say, Schubert's *Die Winterreise* than to either *Vingt Regards* (an act of intense, ecstatic spiritual contemplation) or *Triadic Memories* (an aural organism whose movements are mesmeric, sublime). It's "shattered" in the sense that the unfolding narrative concerns the exploration and development of a state of mind rather than story-telling in any traditional sense. Along this epic journey, the composer serves not as a detached guide but as an active participant. And perhaps this is the ultimate source of the music's power. Exhilaration, terror, awe, despair, rapture—Hersch doesn't just confront us with these sensations, he experiences them with us.

*** *** ***

BOOK I

1. Prelude — A resonant, slightly bitter chord in the bass is answered by a dense, brittle chord in the treble. At first it seems the high chords are answering or echoing the lower chords, but the treble's rhythm becomes more independent, as if trying to escape from the bass' weighty regularity.

2. ... *the snows ignite:*
 A flag revolves, a bird has flown —
 Our objects, humble, they aspire;
 Learn we our ashes by their fire.

Shooting scales and exploding clusters of notes (both created from the same pattern of pitches) flash by at a frantic tempo. Note how the vivid freshness of Middleton's image, "the snows ignite" is matched by the dazzling originality of the piano writing: the scales and clusters dance off each other like a blinding shower of sparks.

3. Intermezzo (A) — This Intermezzo begins with deep ruminations. As in the Prelude, these profound sonorities are met with shrill clusters: high in the treble, at first, then working their way to the instrument's mid-section. A delicate, descending gesture attempts to introduce a lyrical thought, but the yearning, pained harmonies of the opening persist. Suddenly, a new idea: drum-like quarter notes in the bass accompany a stark, portentous three-note motive. These various thoughts mingle uncomfortably and then are abruptly cut off.

4. *... and over that plateau, in a vast and glowing atmosphere,
Thousands of heaped stones absorbed the twilight.*

Curt, powerful chords sputter—a jagged, daunting pile of sounds. There's no discernible design at first, though the repetition of a jerky five-note (3+2) figure suggests a pattern. Hersch marks the movement *fff sempre* (always very, very loud) until the final bar, where that five-note figure is heard again, hanging in the air for a mere moment—as a kind of echo.

5. Intermezzo (B) — Again, two distinct sonorities are opposed. Eight times, the pianist thoughtfully plucks out four notes in the bass (the score instructs these to be played "as if slowly strumming a guitar"). Above this refrain, other similarly shaped four-note figures are set off from the rest by their more pointed character. Such layering—a kind of contrapuntal articulation—is a recurring feature in *The Vanishing Pavilions* and offers yet another technical challenge for the pianist.

6. *... explosions of clocks and winds without routine
not fountains not millennia of light inextinguishable
ebbing through column and throat ...*

Torrents of arpeggios, chiming chords, tiny melodic shards, and breathless pauses give voice to Middleton's imagery. The piano writing evokes a deconstructed version of Lisztian virtuosity.

7. Intermezzo (C) — A tune: piping, casual yet deeply melancholy, its dotted rhythm suggesting a march, perhaps. Twice, this march starts out, yet both times it breaks off as if in mid-thought. A variation on this tune sounds deep in the bass, but it gets stuck in a rhythmic groove, like a soldier marching in place.

8. *Here the huge root spread:
A willow hit by lightning, long
Before we came.
Trees all around,
Their graves in the rock, under a green hood
They heard willow speak to water,
And housed the spring, so it could dwell
In itself, as such a place might wish to.*

A key movement that returns later in Book I and again in Book II. Four essential ideas are presented. Three long-held notes heard at the opening, are a variant of the portentous three-note motive from Intermezzo (A). Punctuating this are blasts of tone clusters, and a repeated note figure whose iterations accelerate then decelerate. A series of four exploding clusters momentarily recall the frenzy of the "the snows ignite" (No. 2), then seven "ghostly" (the composer's description) cluster chords telescope towards the keyboard's center. These four elements are varied, developed and remixed. As in Intermezzo (B), note how layers of contrasting articulation create textural richness even though the actual consistency is relatively spare.

9. Intermezzo (D) — Stark, slow-moving, rhythmically regular chords evoke a chorale-like threnody—an idea that will return again and again through the course of the work. For this, its first appearance, the composer directs it to be played "with a muted string-like quality." The threnody begins a second time, accompanied by tolling syncopations in the piano's lowest register.

10. *... pushing through slow centuries:
The space is branching out, blown back.*

Widely spaced pitches establish an irregular, constantly shifting pattern. Nothing in this movement is predictable. Rapid, explosive clusters from "the snows ignite" help bolster the movement's dramatic arc—a trajectory that at first seems random but gradually creates an anxious inevitability.

11. Intermezzo (E) — The jagged, angry two-part writing in this Intermezzo is unlike anything thus far in *The Vanishing Pavilions*. Perhaps its closest relative, in terms of language and expression, is "and over that plateau" (No. 4), whose sharp, detached chords evoke a similar icy-hot Modernism. In fact, the two movements are built from the same basic notes, so their surface resemblance is mirrored in their structure.

12. *So the flashing knife will split
Memory down the middle ...*

Of all Middleton's images selected for this work, few are as immediate and vivid as this. Hersch's response is similarly direct: a stabbing chord and a plunging gesture. (A technical note: This gesture, like many passages in *The Vanishing Pavilions* may sound like a *glissando* -- a scale played in a single gesture with one finger) but not one of them can actually be played that way. Every one requires note-by-note fingering.) The plunging thrust is repeated four more times, the third one cutting through a quiet, rhythmically confident tonal cadence. Following the final slice, the cadence is repeated, though now its character is almost defiant. No matter, for the knife has done its job and the movement ends with notes falling away in shards. The movement is repeated in its entirety.

13. Intermezzo (F) — An expressive, slowly undulating melody is woven over dense cluster chords. Four bold, descending notes disrupt the lyrical atmosphere and announce a brief reminiscence of the chorale-like threnody from Intermezzo (D) before the clusters return, deeper and darker now. At the end, three bright tones illuminate the shadows.

14. *On the far side of town a hospital.
Music mapped across the storm
Rushing through dark air and the strain of springs that wheels depend on –
In the middle air
He leaves just two or three, to float,
Hesitating.
In hope they may be pleased, and relent,
Those gods, whoever might be there,
And bring her through, home.*

This is among the longest and most elaborate movements in Book I. The opening is marked *Funèbre*, and with its regular, quarter-note pulse and chordal texture, it seems linked to the threnody idea of Intermezzo (D). Note, however, how the harmonies here are even more intensely, mournfully expressive and exploratory than in their previous incarnations (the sudden drooping of the bass to a low E-flat, for instance). The texture abruptly thins out as the pace quickens and a four-note canon in B minor is introduced. The polyphony rapidly proliferates, the music gathering enormous weight before unexpectedly thinning out to begin again. This time, however, the canon's density and momentum are maintained, leading into an intricate, intensely expressive development of the movement's opening phrases. Yet again, the texture thins and the canon theme returns, accompanied now by a somewhat breathless, rapping figure. The composer then separates these two ideas (canon tune and breathless accompaniment) and disintegrates them. From the remains come slow chimes, ascending into the chilly air.

15. Intermezzo (F) — Movement 13 repeated verbatim, thus providing a matching bookend for "On the far side of town a hospital."

16. *Some distance from the graves,*
A more or less decent distance from the graves.

Chords tremble and shake in frightful crescendos, leaving behind ghostly apparitions.

17. Intermezzo (G) — A sharp downward gesture is the recurring motive of this exuberant movement; its compulsive, repetitive character recalls "So the flashing knife will split/Memory down the middle."

18. *... and the dead are unappeased.*
... those who haunt this tract of earth at this little window asking to be named.

A progression may be discerned in the previous two poetic signposts ("On the far side of town a hospital" and "and the dead are unappeased") from illness to death. Here, the composer continues the sequence, the music evoking the phantom quest suggested by Middleton's text. In the opening passage, a short melodic tendril drifts in a circular current as the music leans towards B minor, providing a tonal link of sorts to No. 14. The threnody-like music returns, accompanied by a new effect: whiplash figures snapping four octaves up to shatter in the treble. In the movement's center, the pursuit briefly quickens, though this strikingly rhythmic music is just as obsessive—and ultimately fruitless—as at the opening.

19. Intermezzo (H) — A single idea prevails: pairs of notes leaping up to land in the piano's upper registers. The effect is mesmeric, disquieting, and perhaps a portent of *The Vanishing Pavilions'* extraordinary final movement.

20. *Beyond the shacks where food is sold ...
Beyond any imaginable midpoint of the world
Memory brimmed unbidden with whole colours
Only to end in a choking dust of names*

There's something of an *idée fixe* here, too, as much of this movement unfolds in triplets; yet there's none of the starkness that marked the previous Intermezzo. "Hazy throughout" is the composer's direction, and in spite of an onslaught of forceful accents, the music proceeds quietly and in a tentative, exploratory way.

21. Intermezzo (I) — A lamenting processional, with "weeping" melodic figures repeated over dark, slowly throbbing chords. The final section, featuring an insistent rising half-step motive, is played twice, its character exuding a sadness of Mahlerian depth and force.

22. *... the snows ignite:
A flag revolves, a bird has flown —
Our objects, humble, they aspire;
Learn we our ashes by their fire.*

Here begins a recapitulation or (to be less structurally allusive, perhaps) revisiting of earlier movements. The contexts and relationships are considerably altered, however, and though the music is notated identically to its twin (No. 2), it now sounds even more frenzied, desperate.

23. Intermezzo (B) — The notes remain the same as in No. 5 but the dynamics and directions do not. The original version was ruminative, with guitar-like strumming; now the composer directs the pianist to play "powerfully; biting," and the music is strikingly more aggressive.

24. *Here the huge root spread:
A willow hit by lightning, long
Before we came.
Trees all around,
Their graves in the rock, under a green hood
They heard willow speak to water,
And housed the spring, so it could dwell
In itself, as such a place might wish to.*

As before, No. 8.

25. Intermezzo (C) —As before, No. 7. This intermezzo now follows rather than precedes "Here the huge root spread," however, and serves here as a preface to "Let them be the vanishing pavilions," the crux of Book I. In this new context, the Intermezzo's dramatic character is altered significantly.

26. *Let them be the vanishing pavilions.
There will be remnants, surely, for someone.*

*The road does not lose itself in such a darkness,
The dark beginning to glow, all air
A sparkling darkness to be created
For more than horrors to inhabit.*

This expansive movement is the heart of Book I, which should not be surprising as the poetic fragment that inspired it also contains the work's title. There are three main sections, beginning with a quiet introduction of improvisatory character. Two features stand out in this introduction: in particular, the opening, where a single note gradually expands to become a cluster of tones; and a plaintive passage in B minor whose undulating quarter notes recall "and the dead are unappeased" (No. 18).

The second section starts abruptly in a frantic *Presto*. Soon thereafter, the bass pounds out a familiar figure *ffff* in octaves—the stark three-note motive we first heard in Intermezzo (A). Octaves fly in every direction as this development unfolds, until suddenly the bass latches onto a low C and the rhythm gets similarly jammed in a tight, syncopated groove. In the midst of this maelstrom, an elemental theme emerges in the piano's tenor register. Several rounds of violent, rising chord clusters try to dislodge the bass C from its spot. They eventually succeed, and for a few moments the music seems to deflate. Then it implodes.

After a brief silence, though, the bass slips a notch to land on B, anchoring a new passage whose effortful, rising melodic steps establish a familiar funereal character (see No. 21), and include yet another reappearance of the threnody. In the movement's final bars, B minor and B Major sonorities are intermingled—an ambiguity that appears to reflect the poem's last lines.

27. Intermezzo (J) — Book I began with two opposed sonorities; in the Book's final Intermezzo, the original bass chord returns, now transposed to the piano's middle register. Forty-six times this chord chimes while elements from other movements are revisited and transformed, falling on or around the chiming chords with deliberate unpredictability. Significantly, the plunging gesture from "So the flashing knife will split/Memory down the middle" (No. 12) is now inverted so it slices upwards. (Perhaps this is an attempt to reconnect what has been severed or to finish the cut?) After, a fragmentary echo of the threnody may be discerned through a thick fog of tone clusters. And still the chimes continue.

BOOK II

28. *Spectres, vast, remote*
Uneasily wagging their heads
In shrouds of crushed amethyst:

Tomorrow I will confirm
That they are hill crests,
And slopes parade the green oak, olive,

Serried cherry.
On sunken pots of Rome
An iridescence, thick
Or light, signifies the human:

Should the moment return
At sundown's onset
I will ask what is this colour,

Again a few score of breaths,
And scaling the underside
Of pine branches

An aqueous rose, diffused.
Neither quality, nor adjunct.
How long so old.

Book I of *The Vanishing Pavilions* began with a Prelude and ended with an Intermezzo; Book II both begins and ends with movements directly inspired by Middleton's poetry. There is little or nothing introductory about this movement. It's extensive, as befits the text, and in a sense picks up where Book I left off. Indeed, most of the musical material in this movement has already been introduced. The converging chord clusters are adapted from "Here the huge root spread," and woven within these is a variant of the threnody idea. The chiming chord that both opened and closed Book I sounds yet again, heralding the return of other elements from Intermezzo (J) layered in dense counterpoint. At the movement's end, twelve chord clusters are furiously pounded out; the music is, literally, clobbered into silence.

29. Intermezzo (K) — Soft clusters floating high in the treble are swept away with sharp, glissando-like incisions. A clattering cascade of notes and a sustained, sighing figure (just two notes, with supporting chords) offer brief respites of delicacy and lyricism.

30. *I see two doves, first one
And then the other fell*

*And as the story ended –
"Nightmares hounding him ..."*

*Hardly having touched the ground
Back up again they flew.*

In the first section: bounding upward leaps and stabbing chord clusters, then the sighing figure from the preceding Intermezzo is recalled. A faster middle section with breathless, syncopated chords suggests hounding nightmares. (Note the mini-clusters that swoop up and down the keyboard. Is this another variant of "the snows ignite"?) The tempo slows again for a brief coda that refers back to the threnody music and puts the sighing figure in a new context.

31. Intermezzo (L) — The previous movement ended with the interval of a minor seventh (in the treble), and the same interval (though with different pitches) hovers throughout the duration of this delicate Intermezzo. Similarly, the broad melody in the piano's "cello" register is derived from the quick upward leaps of the previous movement's opening section.

32. ... *explosions of clocks and winds without routine
not fountains not millennia of light inextinguishable
ebbing through column and throat ...*

As in Book I, No. 6.

33. Intermezzo (M) — A melody unfurls above a spare, slow tread of quarter notes. This is not a melodic fragment but a generous, singing line that reaches up more than an octave before gently falling to earth. The accompanying quarter notes descend, too, landing deep in the bass. Their profound tintinnabulations are struck with dotted rhythms—creating another mournful march, that's a mixture of Intermezzo (C) and the funereal music of "On the far side of town a hospital." The opening melody then begins again, two octaves lower, descending into a cloud of inky darkness.

34. *So the flashing knife will split
Memory down the middle ...*

As in Book I, movement 12. This time, however, the composer has appended a new coda. The cadential phrase heard before is no longer slashed and severed; shards fall, but the tonal fragment survives and quietly reasserts itself. After a brief silence, the entire movement is repeated. Another addendum: the oddly immobile figure that brought Intermezzo (C) to a close has been lifted from the depths and now serves as an eerie benediction here. The composer marks these bars, "hollow, icy."

35. *Who captures the wind
And its actual rages
A gale sweeping the heath
Cleaning the peaks
So they brighten at nightfall.*

Gusts of notes swirl around restless silences. The movement is played twice, and the second time the composer asks that the music's character be "slightly more unsettled and agitated."

36. Intermezzo (N) — Massive, angry chords splutter in a movement whose fury and single-mindedness recall "and over that plateau" (No. 4) and Intermezzo (E). Mixed in with the chords is the three-note gesture (derived in part from the swirling figures

of the previous movement), lashing out in opposite directions simultaneously. This gesture gains emotional weight as the movement runs, staggering forward.

37. *Here the huge root spread:
A willow hit by lightning, long
Before we came.
Trees all around,
Their graves in the rock, under a green hood
They heard willow speak to water,
And housed the spring, so it could dwell
In itself, as such a place might wish to.*

As before, in Nos. 8 and 24 of Book I.

38. Intermezzo (O) — Another movement in B minor, this one with a baroque-style "walking" bass line and the now-familiar threnody as a kind of *cantus firmus* above. A gradual crescendo leads to a crushing climax, and then we're back where we started. Yet it's clear something has changed, and the end sounds like someone tiptoeing through a minefield.

39. Intermezzo (P) — Here, for the first time, two intermezzi are placed back-to-back. The composer instructs the pianist to play "with great ferocity throughout," and as in Intermezzo (N), the music sparks and splutters. This time, though, most of the material focuses on the pitches clustered within narrow, three-note confines.

40. *... the snows ignite:
A flag revolves, a bird has flown –
Our objects, humble, they aspire;
Learn we our ashes by their fire.*

As before, in Nos. 2 and 22 of Book I.

41. *And in The Inferno of the least tormented,
Writhing in filth, thick gloom, the tornado,
None could slither naked from one chosen
Circle into another. Territory held.
No trespassing there. Heaven disposes
No massacres, no refugees*

The first page of the score for this movement offers a glimpse of the emotional extremes the composer aims to convey. Chord clusters in the treble are marked *pianissimo*; the pianist is instructed to use the *una corda* pedal, which gives the sound a covered, fragile quality. By contrast, a subsequent flash of 20 notes—to "be played as fast as possible"—is marked *ffff* (i.e., maximum volume).

This movement can be divided into four main sections. In the opening, chord clusters, glissando-like whiplashes are joined by a continuing development of the threnody and sighing, lyrical phrase (from Intermezzo K). In the second, slightly faster section, an undulating sequence of steady quarter notes suggests a drugged dreaminess. Hersch piles on layers of material (contrapuntal lines, chords, clusters), building and sustaining an immense climax. And even after it peaks, a tide of throbbing chords keeps the music churning. Next, the three-note motive (originally from Intermezzo A) becomes the head of a long melody pounded out in octaves, starting in the bass then leaping passionately into the treble. When the wave finally subsides, the opening cluster chords and whiplash scales return. The movement ends with the lyrical, sighing phrase—a concise, consolatory gesture.

42. Intermezzo (Q) — An extended development of Intermezzo (C).

43. Intermezzo (R) — Completing another pair of back-to-back intermezzi, the composer allows the performer a choice between two versions of this movement. The first is a literal repeat of Intermezzo (E). The second is a development of that movement's jagged edges and nervous energy.

44. *Below bright multitudes there was only earth.*

*

A breath rotates the stars

*

The wind gusting in the pines, raking with open fans

As in Intermezzo (O), the writing here is rhythmically regular (an unbroken chain of quarter notes runs throughout) and—initially, at least—the simplicity of the texture seems to suggest that harmony has the upper hand. It quickly becomes apparent, however, that melody and harmony are of equal prominence; in fact, they are inextricably entwined (for example, just as they are in the slow movement of Beethoven's Seventh Symphony). Offbeat bass chimes don't quite manage to drive the music's trajectory off-course, though they do cause the tonal harmonies to contract into tight-fisted clusters. The movement is repeated in its entirety.

45. Intermezzo (S) — A pair of complementary paragraphs, each beginning with groups of fractious, ricocheting chords and ending with roiling triplets (played *forte* but with the *una corda* pedal) and a pair of discouraged sighs. The movement is repeated.

46. ... *through shrieks of birds that flash in the sun like axes...*
... *track the sun's wheel, either way, up or down, following everywhere*
... *how deep the hill shines under its shade of tall trees,*
And when no stars come, goes to them darkly upward.

An optional movement (omitted in this recording) built from the triplet figures of the previous Intermezzo.

47. Intermezzo (Q) — As before, movement 42. In bringing this music back so soon, Hersch underscores its significance. And just as the reappearance of Intermezzo (C) prefaced the climactic "Let them be the vanishing pavilions" in Book I, this further development of the music from that early intermezzo now leads us to the burning core of Book II.

48. *The note pad and over it the candle glass*
Spills a shadow. Redder now the candle
Housed in its glass. No red suffusing shadow

Though alone he might die, discovered
Hosting many maggots, hardest work undone.

Big, aching chords trace a broad, lamenting melody. Grand gestures and the music's textural fullness suggest a long-anticipated, epic summation. The tone shifts slightly with the introduction of a measured, hesitant, somewhat awkward march whose melodic outline recalls the central section of "And in *The Inferno*" (No. 41). An extensive development of the march music leads to a overwhelming climax, marked *fffff*—the loudest point in the entire work. From the remains of this devastating explosion we hear a familiar strain: the rising, B minor figure from the conclusion of "Let them be the vanishing pavilions" (No. 26). But soon this procession, too, is obliterated, crushed in a violently precipitous, stomach-churning landslide. Cluster chords (from "Here the huge root spread") now telescope *out*, leaving a gray haze of destruction. And with a single, violent *crack*—like the shot of a rifle—silence.

49. *So the flashing knife will split
Memory down the middle ...*

As before, though in its extended version (No. 34), and with increased harmonic intensity in the "hollow, icy" codetta.

50. *Will they still be there? Will they shout?
Not likely,
For twilight comes and far, far ahead
The air is spreading a terrible hush.*

Time has not hesitated.

*From the crossroads, now, and sees
That bend in the road goes on forever,
And trees, identifiable once, melt into nebulae
Disgorging dust, not stars.*

The final movement is also the most straightforward—thirty-six explosive chords slowly ascend to the upper end of the keyboard—yet its effect is perhaps the most difficult to describe. Is it a leave-taking? A transformation? An epiphany? An act of purification? There is but one certainty: For *The Vanishing Pavilions*, this is the only—the inevitable—conclusion.

Andrew Farach-Colton

Andrew Farach-Colton is a regular contributor to *Gramophone*, *BBC Music Magazine*, *Opera News*, and *The Strad*. His essays and analytical notes have appeared in the program books of the New York Philharmonic, BBC Proms, and the San Francisco Opera, as well as in CD booklets of Decca and Harmonia Mundi recordings.

Michael Hersch

Widely considered among the most gifted composers of his generation, Michael Hersch first came to wider attention when he was awarded First Prize in the American Composers Awards (1996) at age 25. He has also been the recipient of a Guggenheim Fellowship in Composition (1997), the Rome Prize (2000), the Berlin Prize (2001), and both the Charles Ives Scholarship (1996) and the Goddard Lieberon Fellowship (2006) from the American Academy of Arts & Letters.

Over the past decade he has received commissions from the St. Louis Symphony, Baltimore Symphony, Pittsburgh Symphony, Oregon Symphony, Dallas Symphony, Chamber Orchestra of Philadelphia, Brooklyn Philharmonic, Carnegie Hall, and music festivals in the U.S. and abroad, under conductors including Mariss Jansons, James DePriest, Marin Alsop, Alan Gilbert, Robert Spano, Carlos Kalmar, and Gerard Schwarz, among others. Works for soloists and other ensembles include his *After Hölderlin's "Hälfte des Lebens"* for clarinet and cello, written for clarinetist Walter Boeykens, which premiered at the Pantheon in Rome as part of the 2001 RomaEuropa Festival, his *Piano Concerto* for Garrick Ohlsson, which premiered with the St. Louis Symphony in 2002, and his *Octet for Strings*, commissioned by Boris Pergamenschikow and the Kronberg Akademie for the 2002 Schloss Neuhardenberg Festival in Brandenburg. In 2003, The String Soloists of the Berlin Philharmonic performed the *Octet* and gave the premiere of his *Duo* for viola and cello at the Philharmonie in Berlin. His work for violin and piano, *the wreckage of flowers: twenty-one pieces after poetry and prose of Czeslaw Milosz*, was commissioned by Midori who gave performances in Lisbon, London and New York in 2004. For the 2002/03 concert season, Mr. Hersch was selected as the Pittsburgh Symphony Orchestra's resident composer by conductor Mariss Jansons; an honor he shares with Krystof Penderecki and Christopher Rouse.

Also regarded among today's most formidable pianists, Mr. Hersch has appeared on the Van Cliburn Foundation's "Modern at the Modern" series, the RomaEuropa Festival, the Festival of Contemporary Music "Nuova Consonanza", Festa Europea della Musica, St. Louis' Sheldon Concert Hall, and in New York City at Merkin Concert Hall, the 92nd St. Y – Tisch Center for the Performing Arts, Carnegie Hall's Weill Recital Hall, and on WNYC among others. During the summer of 2001, Mr. Hersch was asked to write a work for composer Hans Werner Henze, which Mr. Hersch performed for the composer on the occasion of Henze's 75th birthday.

His work increasingly recorded, Mr. Hersch's second disc on the Vanguard Classics label was selected by The Washington Post as one of the most important releases of 2005. The recording features Hersch performing his own music alongside works of Morton Feldman, Wolfgang Rihm and Josquin des Pres. The recording is the follow-up to his first, which features Mr. Hersch performing his *Two Pieces for Piano* and *Recordatio* (in memory of Luciano Berio) with additional performances of Mr. Hersch's chamber works for strings by The String Soloists of the Berlin Philharmonic. A disc of Mr. Hersch's orchestral work, including his *Symphonies Nos. 1 & 2*, was released in the fall of 2006 with Marin Alsop conducting the Bournemouth Symphony Orchestra on the Naxos American Classics label.

In 1997, Mr. Hersch was a fellow at the Tanglewood Music Center. In the summer of 1998, he was a fellow at the Norfolk Festival for Contemporary Music and the Pacific Music Festival in Sapporo, Japan. Mr. Hersch studied at the Peabody Conservatory of Music in Baltimore and the Moscow Conservatory in Russia. He is currently on the composition faculty of the Peabody Conservatory.



DIE SCHWINDENDEN PAVILLONS

Wie viele Komponisten vor ihm findet Michael Hersch seine Inspiration in der Dichtung. Mit wenigen Ausnahmen werden seine musikalischen Erwidernungen jedoch nicht im Gesang sondern auf rein instrumentale Weise ausgedrückt. So entstand die Idee eines massiven Zyklus von Solo-Klavierstücken, nachdem er Gedichte von Christopher Middleton gelesen hatte und dabei eine sofortige künstlerische und geistige Seelenverwandtschaft mit den Werken des britischen Dichters empfand. Dies geschah im Herbst 2001 an der American Academy in Berlin, wo Hersch und Middleton als Fellows studierten. Innerhalb eines Jahres hatte sich Hersch verschiedene Zeilen aus den Gedichten ausgewählt, die die Inspiration und die Wegweiser für *Die schwindenden Pavillons* bilden würden.

Seine von Czeslaw Milosz inspirierte Reihe von Stücken für Geige und Klavier, *Die Trümmer der Blumen* (2003), bezeichnete Hersch als „zerschmetterten Liederzyklus ohne Worte“ - eine anschauliche Beschreibung, die auch auf *Die schwindenden Pavillons* zutrifft. Mit einer Partitur von über dreihundert Seiten und einer Aufführungszeit von mehr als zwei Stunden hat letzteres Werk allerdings gewaltigere Ausmaße. Trotz der erheblichen strukturellen Anforderungen, die ein solches Werk mit sich bringt, fühlt sich der Komponist auf einer so gewaltigen Leinwand völlig zu Hause. Die eigentliche Hürde war das Fehlen eines Auftrags. Hersch komponierte das Werk ohne finanzielle Unterstützung und – bis 2006, als sich das Network for New Music in Philadelphia einschaltete – sogar ohne einen vorbestätigten Konzertsaal für die Erstaufführung eines Werkes, das fünf Jahre zur Vollendung benötigte. Doch mit den Gefühlen der Unsicherheit kam auch der Vorteil völliger künstlerischer Freiheit – aller Zwänge und Termine entledigt hatte der Zyklus alle nötige Zeit und Raum, sich zu entfalten.

Die schwindenden Pavillons hatte seine Erstaufführung am 14. Oktober 2006 in der Markuskirche in Philadelphia. Hersch spielte das gewaltige Werk mit seinen komplexen Details von Anfang bis Ende aus dem Gedächtnis. David Patrick Stearns, Musikkritiker des Philadelphia Inquirer, beschrieb das Ereignis als „geradezu historisch anfühlend“, und bemerkte, dass das Werk trotz seines Ausmaßes „ein wahres Leitbild der Klarheit und Sparsamkeit ist“. Auch Herschs Können als Klavierspieler lobte Stearns und schrieb, dass der Komponist „mit frappierender Virtuosität vulkanische Gesten aus dem Flügel hervorzauberte“.

Hersch sagte einmal, dass er beim Lesen eines Textes, der ihn anspricht, diesen körperlich spüren kann. Manchmal erscheinen die Worte selbst gar „wie Flammen auf dem Papier“. Wenn man darüber nachdenkt, welche Gemeinsamkeiten die Dichter haben, zu denen sich Hersch hingezogen fühlt – neben Middleton auch Mandelstam, Hölderlin oder Milosz – gelangt man zu der Erkenntnis, dass diese Poeten einen unbeirrbaren und kompromisslosen Weitblick teilen, dass sie bereit sind, die finstere Seite der Menschheit anzuerkennen und sich mit ihr auseinanderzusetzen. „Geneigter Leser“ (aus Middletons Sammlung von 2001 *Der Pavillon der Worte*) ist nicht unter den von Hersch ausgewählten Texten. Er erklärt jedoch, auf welche Weise dieser Dichter und dieser Komponist miteinander verbunden sind. In diesem Gedicht beschreibt Middleton ein Musikstück aus dem 18. Jahrhundert. Es „... erweckt eine Landschaft zum Leben: / Pappeln an einem silbernen Fluss, schlanke Bäume schimmern ...“

*Oboe, Flöte und Saiteninstrumente rufen aus der Luft
Solch ein Bild hervor, wie von Claude Lorraine.*

*Noch einmal fünfzig Jahre – mit anderen Bäumen wird
Das Bild etwas verschwommener, Corot.*

Der Dichter deutet an, dass wir, die geneigten Leser der Überschrift des Gedichts, eine regelrechte „Gier“ nach auditiven und visuellen Abbildungen haben. Und dann, später im Gedicht, gibt es Bilder und Klänge, von denen wir uns abwenden. Middleton will, dass wir auch diese sehen und hören:

*... das Geschrei von Verbrechern,
Die Menschen mit Brecheisen zu Tode prügeln*

*Ziemlich entsetzt zu erfahren, dass dies nur ein paar Türen
Von seinem Haus entfernt geschah, ohne irgend einen Grund*

Die Musik von Hersch kann ebenso beunruhigend, roh, sogar gewalttätig sein. Doch der Komponist will nicht nur, dass wir hören – er will, dass wir *zuhören*. Aus dieser Quelle schöpft seine Musik ihre Kraft, deshalb ist es so schwierig, diese Musik zu bewältigen. An der Hersch'schen Musik gibt es sicherlich vieles, was schön ist, obwohl es manchmal eine grausame Schönheit ist. Schimmernde Reflexionen gibt es in *Den schwindenden Pavillons* nicht; ebenso wenig wie Corot ähnelnde Landschaften. Und doch ist die bewegende Macht der Musik in gewissem Sinne das unmittelbare Produkt der beharrlichen Aufrichtigkeit des Komponisten.

*** **

Die schwindenden Pavillons teilt sich in zwei Bücher, die etwa fünfzig Sätze umfassen. Jedes Buch hat seine eigene erkennbare dramatische Logik und Form; beide sind jedoch untrennbar miteinander verbunden. Etwa die Hälfte der Sätze wurde als Begleitstücke zu Middletons poetischen Bildnissen komponiert. Diese werden von einer vergleichbaren Anzahl von *Intermezzi* durchflochten, die sich auf keinen besonderen Text beziehen. Ein dichtes Gewebe motivischer, harmonischer und stimmungsvoller Beziehungen verbindet das Ganze. (Einige dieser Beziehungen werden im Folgenden beschrieben, wobei ihre Analyse nur sehr oberflächlich ist.) Diese Dichte dehnt sich nicht nur horizontal von Satz zu Satz aus, sondern wird auch häufig vertikal in sorgfältig ausgearbeiteten Schichten deutlich artikulierter, musikalischer Ideen und Charaktere ausgedrückt. Damit kommt eine weitere technische Herausforderung in einem Werk hinzu, das ohnedem bereits äußerste Fingerfertigkeit und Kraft verlangt.

Stücke vergleichbaren Umfangs gibt es bereits in der Klavierliteratur, bemerkenswerte Beispiele sind *Zwanzig Blicke auf das Christkind* (1944) von Olivier Messiaen und *Triadische Erinnerungen* (1981) von Morton Feldman. Was dramatisches Ausmaß und emotionale Kraft betrifft, ist *Die schwindenden Pavillons* jedoch eine Klasse für sich. Die bereits erwähnte Beschreibung von Hersch, „ein zerschmetterter Liederzyklus ohne Worte“, ist wahrscheinlich am genauesten und nützlichsten. In seinem Temperament hat der Zyklus in der Tat mehr mit, sagen wir, Schuberts *Winterreise* gemeinsam als mit *Zwanzig Blicken* (einem Akt intensiver, verzückter, geistlicher Einkehr) oder mit den *Triadischen Erinnerungen* (einem Klangwesen, dessen Bewegungen hypnotisch, erhaben sind). Er ist „zerschmettert“ in dem Sinne, dass sich die fortschreitende Erzählung mit der Erkundung und Entwicklung eines Seelenzustands und nicht mit dem Erzählen einer Geschichte im herkömmlichen Sinne befasst. Auf dieser epischen Reise dient der Komponist nicht als entrückter Wegweiser, sondern als aktiver Mitreisender. Und vielleicht ist das die eigentliche Quelle der Macht dieser Musik. Heiterkeit, Schrecken, Ehrfurcht, Verzweiflung, Verzückung – Hersch stellt uns diesen Sinnesempfindungen nicht nur gegenüber, er erlebt sie mit uns.

*** **

BUCH I

1. Prélude – Ein resonanter, leicht bitterer Akkord im Bass findet seine Antwort in einem dichten, brüchigen Akkord aus den Höhen. Zunächst scheint es, als ob die hohen Akkorde den tieferen antworten oder sie nachahmen würden, dann wird der Rhythmus der hohen Töne unabhängiger, als ob er versuchen würde, der schweren Gleichmäßigkeit der tieferen zu entkommen.

2. *... der Schnee entflammt:*

*Eine Blechfahne dreht sich, ein Vogel ist aufgefliegen –
Dinge von uns, und obwohl bescheiden, streben sie aufwärts;
Erkennen wir unsere Asche an ihrem Feuer!*

Auf- und abschießende Tonleitern und berstende Noten-Cluster (beide geschaffen aus dem gleichen Tonmuster) rasen blitzartig in wildem Tempo vorbei. Verfolgen Sie, wie sich die lebhaft frische von Middletons Bild „der Schnee entflammt“ mit der schillernden Originalität der Klavierversion misst: Die Tonleitern und Cluster tanzen wie in einem blendenden Funkenschauer umeinander herum.

3. Intermezzo (A) — Dieses Intermezzo beginnt in tiefem Nachsinnen. Wie im Prélude begegnen diesen tiefen Klangfüllen schrille Cluster, die vom höchsten Bereich des Klaviers allmählich in den mittleren eindringen. Eine zarte, herabfallende Geste versucht einen lyrischen Gedanken einzuführen, doch die sehnsüchtigen, schmerz erfüllten Harmonien der ersten Takte bleiben bestehen. Plötzlich eine neue Idee: paukende Töne im Bass begleiten ein kahles, Unheil verkündendes, aus drei Tönen bestehendes Motiv. Diese verschiedenen Gedanken mischen sich ungemütlich und werden dann jäh unterbrochen.

4. *... und über jener Hochebene, in einem ungeheuren, leuchtenden Luftraum,
Sagen Tausende von gehäuften Steinen das Zwielficht ein ...*

Barsche, mächtige Akkorde sprudeln hervor, ein zackiger, entmutigender Haufen von Klängen. Zuerst ist keine Form erkennbar, doch die Wiederholung einer ruckartigen, aus fünf Tönen (3+2) bestehenden Figur deutet ein Muster an. Hersch markiert den Satz *fff sempre* (stets sehr, sehr laut) bis auf den letzten Takt, wo diese Fünftonfigur nur für einen Moment nochmals echohaft in der Luft verbleibt.

5. Intermezzo (B) – Abermals werden zwei ausgeprägte Klangfüllen einander entgegengestellt. Achtmal zupft der Pianist nachdenklich vier Töne im Bass – in der Partitur steht die Weisung, dass diese gespielt werden sollen, als ob man „langsam auf einer Gitarre schrumme“. Über diesem Refrain heben sich andere, ähnlich geformte Viernotenfiguren durch ihren eckigeren Charakter vom Rest ab. Diese Überlagerung – eine Art kontrapunktischer Artikulation – ist ein wiederkehrendes Merkmal in *Den schwindenden Pavillons* und stellt den Pianisten vor eine weitere technische Herausforderung.

6. *... Explosionen von Uhren und Winden ohne Regelmässigkeit,
Keine Brunnen, keine Jahrtausende unauslöschlichen Lichts, die durch
Säule und Kehle fluten ...*

Sturzfluten von Arpeggien, klingenden Akkorden, winzigen melodischen Scherben und atemlosen Pausen verleihen Middletons Bildnissen ihre Stimme. Dieser Klavierstil erinnert an eine dekonstruierte Version der Liszt'schen Virtuosität.

7. Intermezzo (C) – Eine Melodie: pfeifend, lässig, doch tiefste Melancholie erweckend, der punktierte Rhythmus vielleicht an einen Marsch erinnernd. Zweimal beginnt der Marsch und zweimal bricht er wie mitten im Gedanken ab. Eine Variation dieser Melodie ertönt in den tiefen Tönen, bleibt aber in einer rhythmischen Rille stecken, wie ein Soldat, der auf der Stelle marschiert, ohne weiter zu kommen.

8. *Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus:
Eine Trauerweide, vom Blitz getroffen, lange
Bevor wir kamen.
Bäume rund herum,
Ihre Gräber im Gestein, hörten sie unter grüner Decke
Die Weide mit dem Wasser sprechen,
Und errichteten ein Haus über der Quelle, damit sie
In sich selbst verweilen könnte, wie es solchem Ort geziemte.*

Ein bedeutender Satz, der später in Buch I und auch in Buch II wiederkehrt. Vier wesentliche Ideen werden vorgestellt. Die drei lang gehaltenen Töne, die man am Anfang hört, bilden eine Variante des Unheil verkündenden, aus drei Tönen bestehenden Motivs des Intermezzos (A). Unterbrochen wird es von erschallenden Ton-Clustern und einer Figur aus wiederholten Tönen, deren Iterationen beschleunigen und dann wieder verlangsamen. Eine Reihe von vier explodierenden

Clustern geht für einen Moment auf die Toberei von Nr. 2 „der Schnee entflammt“ zurück, dann teleskopieren sieben „gespensterhafte“ (Beschreibung des Komponisten) Cluster-Akkorde in die Mitte der Klaviertastatur hinein. Diese vier Elemente werden abgewandelt, entwickelt und neu abgemischt. Verfolgen Sie, wie die Schichten von gegensätzlichen Artikulationen wie im Intermezzo (B) eine volltönende Textur hervorbringen, wobei die eigentliche Konsistenz verhältnismäßig spärlich ist.

9. Intermezzo (D) – Kahle, langsam fortschreitende, rhythmisch gleichmäßige Akkorde beschwören ein choralähnliches Klagelied herauf – eine Idee, die im Laufe des Werkes mehrmals wiederkehren wird. Hier, beim ersten Auftreten, weist der Komponist an, sie „mit gedämpftem Streichercharakter“ zu spielen. Das Klagelied beginnt ein zweites Mal, begleitet von läutenden Synkopen im tiefsten Register des Klaviers.

10. *... durch langsame Jahrhunderte drängend:
Der Raum verzweigt sich, zurückgeweht ...*

Weit auseinander liegende Töne bilden ein ungleichmäßiges, sich stets veränderndes Muster. Nichts in diesem Satz ist vorhersehbar. Rasche, explosive Cluster, übernommen aus „der Schnee entflammt“, helfen, den dramatischen Bogen des Satzes zu spannen – wie eine Flugbahn, die zuerst zufällig erscheint, die aber allmählich eine besorgte Unvermeidlichkeit schafft.

11. Intermezzo (E) – Die zackige, zornige, zweistimmige Struktur dieses Intermezzos ist völlig anders als der vorangegangene Teil *Der schwindenden Pavillons*. Die größte Ähnlichkeit im Bezug auf Sprache und Ausdruck besteht möglicherweise mit Nr. 4 „und über jener Hochebene“, deren scharfe, abgetrennte Akkorde einen ähnlichen, eisig-heißen Modernismus wachrufen. Die zwei Sätze bestehen tatsächlich aus den gleichen Basistönen, und die oberflächliche Ähnlichkeit spiegelt sich in ihrer Struktur wider.

12. *So wird das blitzende Messer
Erinnerung mittendurch spalten ...*

Wenige der für dieses Werk ausgewählten Bildnisse von Middleton sind so direkt und lebhaft wie dieses. Die Antwort des Komponisten ist ebenfalls direkt – ein stechender Akkord und eine stürzende Geste. (Eine technische Nebenbemerkung: Diese Geste mag, wie viele Stellen in *Den schwindenden Pavillons*, ähnlich einem *Glissando* [einer Tonleiter, die als eine einzige Geste und mit einem Finger gespielt

wird] klingen, aber keine dieser Stellen kann in der Tat so gespielt werden – sie müssen alle Note für Note gespielt werden.) Der stürzende Hieb wird noch viermal wiederholt, der dritte unterbricht dabei eine ruhige, rhythmisch zuversichtliche, tonale Kadenz. Nach dem letzten Durchschneiden wiederholt sich die Kadenz, obwohl sie nun im Charakter fast trotzig ist. Doch das tut nichts zur Sache, da das Messer seine Arbeit getan hat, und der Satz in herabfallenden Tonscherben endet. Der Satz wird von Anfang bis Ende wiederholt.

13. Intermezzo (F) – Eine ausdrucksvolle, langsam wogende Melodie wird über dichten Cluster-Akkorden gewoben. Vier kühne, herabfallende Töne unterbrechen die lyrische Atmosphäre, um eine kurze Erinnerung an das choralartige Klagelied des Intermezzos (D) zu verkünden, bevor die Cluster, jetzt tiefer und dunkler, zurückkehren. Am Schluss vertreiben drei helle Töne die Schatten.

14. *Auf der anderen Seite der Stadt ein Krankenhaus.*

Musik, während des Sturmes skizziert

Rauschen durch dunkle Luft, und die Spannung

Von Federn, an denen Räder hängen ...

Im Mittelsatz

Lässt er gerade zwei oder drei Töne schweben,

Zögernd,

Hoffend, dass sie ihnen gefällig seien, und sie sich erweichen lassen,

Jene Götter, wer auch immer sie seien,

Und dass sie sie durchbringen, nach Hause.

Dieser ist einer der längsten und kunstvollsten Sätze des ersten Buches – obwohl in der auf dieser CD aufgenommenen Version 58 der ursprünglichen 121 Takte ausgelassen wurden. Zu Beginn notiert der Komponist *Funébre*. Angesichts des regelmäßigen Viertelnoten-Taktes und der Akkordstruktur scheint er mit dem klagenden Motiv in Intermezzo (D) verknüpft zu sein. Verfolgen Sie jedoch, wie die Harmonien in diesem Satz noch intensiver, trauervoller und forschender sind als in ihren bisherigen Inkarnationen (beispielsweise das plötzliche Sinken des Basses auf das tiefe Es). Unvermittelt verdünnt sich die Struktur, während das Tempo schneller wird und ein aus vier Tönen bestehender Kanon in h-Moll eingeleitet wird. Die Polyphonie verbreitet sich rasch, und die Musik gewinnt ein enormes Gewicht bevor sie unerwartet wieder dünn wird, um neu zu beginnen. Dieses Mal aber behaupten sich die Dichte und der Schwung des Kanons und führen in eine verwickelte, stark expressive Entwicklung der anfänglichen Phrasen des Satzes. Doch erneut verdünnt

sich die Struktur und das Motiv des Kanons wiederholt sich, nun begleitet von einer etwas atemlosen, klopfenden Figur. Der Komponist trennt nun diese zwei Ideen (Kanonmelodie und atemlose Begleitung) und baut sie ab. Aus den Resten erklingt ein langsames Läuten, das in die frostige Luft hinaufsteigt.

15. Intermezzo (F) – Satz 13 wird notengetreu wiederholt, und stellt somit das Gegenstück zu „Auf der anderen Seite der Stadt ein Krankenhaus“ dar.

16. *In einiger Entfernung von den Gräbern,
Einer mehr oder weniger geziemenden Entfernung von den Gräbern.*

Akkorde zittern und beben in angsterregenden Crescendos und hinterlassen geisterhafte Erscheinungen.

17. Intermezzo (G) – Eine scharfe Abwärtsgeste bildet das sich wiederholende Motiv dieses überschwänglichen Satzes. Ihr zwingender, wiederkehrender Charakter erinnert an „So wird das blitzende Messer / Erinnerung mittendurch spalten“.

18. *... und die Toten sind unversöhnt.
... jene, die diesen Landstrich heimsuchen,
An diesem kleinen Fenster verlangen, mit Namen genannt zu werden.*

In den vorangegangenen zwei poetischen Wegweisern lässt sich ein Fortschreiten von Krankheit in den Tod wahrnehmen („Auf der anderen Seite der Stadt ein Krankenhaus“ und „und die Toten sind unversöhnt“). Nun fährt der Komponist mit dieser Sequenz fort, und die Musik nimmt die Phantomsuche auf, die durch Middletons Text angedeutet wird. In der Anfangspassage treibt eine kurze, melodische Ranke in einer kreisenden Strömung, während die Musik sich gen h-Moll neigt und damit eine Art tonale Verknüpfung an Nr. 14 bildet. Die klagende Musik kehrt von einem neuen Effekt begleitet zurück: Peitschenmotive knallen vier Oktaven hoch und zerspringen in der Höhe. In der Mitte des Satzes beschleunigt sich kurz die Verfolgung, obwohl diese auffallend rhythmische Musik genauso zwanghaft – und im Endeffekt fruchtlos – ist wie am Anfang.

19. Intermezzo (H) – Eine einzige Idee setzt sich durch: Notenpärchen, die hinaufspringen und auf den höchsten Tönen des Klaviers landen. Der Effekt ist hypnotisch, beunruhigend und möglicherweise ein Vorzeichen des außergewöhnlichen Schlusssatzes *Der schwindenden Pavillons*.

20. *Jenseits der Buden, wo Proviant verkauft wird ...
Jenseits jeglichen vorstellbaren Mittelpunkts der Welt, war
Erinnerung unvermittelt randvoll mit satten Farben,
Nur um in erstickendem Staub von Namen zu enden.*

Die Andeutung einer *idée fixe* gibt es auch hier, da sich der Großteil dieses Satzes in Triolen entfaltet. Die Öde, die das vorausgegangene Intermezzo kennzeichnete, gibt es jedoch nicht. „Immer dunstig“ lautet die Anweisung des Komponisten, und trotz des Ansturms schlagkräftiger Akzente schlendert die Musik ruhig, tastend, sondierend dahin.

21. Intermezzo (I) – Ein Trauermarsch mit „weinenden“ melodischen Figuren, die sich in dunklen, langsam pochenden Akkorden wiederholen. Die Endpassage, von einem Motiv aus beharrlichen, steigenden Halbtonschritten gekennzeichnet, wird zweimal gespielt. Ihr Charakter strahlt eine Traurigkeit von Mahler'scher Tiefe und Kraft aus.

22. *... der Schnee entflammt:
Eine Blechfahne dreht sich, ein Vogel ist aufgefliegen –
Dinge von uns, und obwohl bescheiden, streben sie aufwärts;
Erkennen wir unsere Asche an ihrem Feuer!*

Hier beginnt eine Wiederkehr, oder – um vielleicht weniger auf die Struktur einzugehen – ein erneutes Aufsuchen vorausgegangener Sätze. Der Kontext und die Verhältnisse wurden jedoch wesentlich abgeändert und, obwohl die Musik ihrem Zwilling (Nr. 2) identisch notiert ist, klingt sie nun noch wahnsinniger, verzweifelter.

23. Intermezzo (B) – Die Noten bleiben gleich wie in Nr. 5, aber die Dynamik und Anweisungen sind unterschiedlich. Die ursprüngliche Version war grübelnd, gitarreschrummend. Hier weist der Komponist an, der Spieler möge „kräftig, beißend“ spielen, und die Musik ist daher auffallend aggressiver.

24. *Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus:
Eine Trauerweide, vom Blitz getroffen, lange
Bevor wir kamen.
Bäume rund herum,
Ihre Gräber im Gestein, hörten sie unter grüner Decke
Die Weide mit dem Wasser sprechen,
Und errichteten ein Haus über der Quelle, damit sie
In sich selbst verweilen könnte, wie es solchem Ort geziemte.*

Wie zuvor, Nr. 8.

25. Intermezzo (C) – Wie zuvor, Nr. 7. Nun folgt dieses Intermezzo jedoch nach „Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus“, anstatt ihm voranzugehen, und dient hier als Einleitung zu „Lass sie sein, die schwindenden Pavillons“, der Schlüsselstelle von Buch I. In diesem neuen Kontext wurde der dramatische Charakter des Intermezzos wesentlich geändert.

26. *Lass sie sein, die schwindenden Pavillons.*
Sicherlich werden Überreste bleiben, für irgend jemanden.

*Die Strasse verliert sich nicht in so einer Dunkelheit,
Wo das Dunkel zu leuchten beginnt, die ganze Luft
Eine funkelnde Dunkelheit, geschaffen,
Mehr als Schrecken zu beheimaten.*

Dieser ausdehnende Satz bildet das Herz von Buch I, was nicht überrascht, denn das poetische Fragment, das ihn inspirierte, beinhaltet auch den Titel des Werkes. Es gibt drei Hauptteile. Der erste beginnt mit einer ruhigen Einleitung improvisatorischen Charakters. Zwei Merkmale charakterisieren diese Einleitung: der Anfang, wo sich ein einziger Ton langsam ausdehnt und zu einem Ton-Cluster wird, und eine klagende Passage in h-Moll, deren wogende Viertel an „*und die Toten sind unversöhnt*“ (Nr. 18) erinnert.

Der zweite Teil beginnt abrupt in einem wilden *Presto*. Eine bekannte Figur hämmert bald darauf *ffff* in Bass-Oktaven: das kahle, aus drei Tönen bestehende Motiv, das wir zuerst im Intermezzo (A) hörten. Oktaven fliegen in alle Richtungen im fortschreitenden Spiel, bis sich der Bass plötzlich am tiefen C festklammert und der Rhythmus auf gleiche Weise in schmale, synkopierte Eintönigkeit gestopft wird. Inmitten dieses Mahlstroms formt sich ein elementares Thema im Tenorbereich des Klaviers. Mehrere Runden gewalttätiger, aufsteigender Akkord-Cluster versuchen, das tiefe C von seinem Platz zu verdrängen. Letztendlich gelingt es ihnen, und einige Momente lang scheint die Musik ausgebremst zu werden, bevor sie implodiert.

Nach kurzer Stille rutscht der Bass jedoch auf H herab und verankert dabei eine neue Passage, deren mühevollen, steigenden melodischen Schritte einen bekannten, trübsinnigen Charakter (siehe Nr. 21) schaffen und das Klagelied erneut aufgreifen. In den letzten Takten des Satzes vermischen sich die Klangfüllen von h-Moll und H-Dur, eine Zweideutigkeit, die die letzten Zeilen des Gedichts widerzuspiegeln scheint.

27. Intermezzo (J) – Buch I begann mit zwei entgegengesetzten Klangfüllen, im letzten Intermezzo des Buches kehrt der ursprüngliche Bass-Akkord zurück, nun in den mittleren Bereich des Klaviers transponiert. Sechsvierzigmal erklingt dieser Akkord, während Elemente aus anderen Sätzen erneut aufgegriffen und umgewandelt werden und mit überlegter Unberechenbarkeit auf oder neben die erklingenden Akkorde fallen. Bezeichnenderweise ist die stürzende Geste aus „So wird das blitzende Messer / Erinnerung mittendurch spalten“ (Nr. 12) jetzt umgekehrt, so dass sie nach oben schneidet. (Vielleicht ist dies ein Versuch, das Abgeschnittene wieder zu verbinden oder aber den Einschnitt zu vollenden?) Danach lässt sich ein bruchstückhaftes Echo des Klagelieds durch einen dichten Nebel von Ton-Clustern hören. Und noch immer erklingt das Läuten.

BUCH II

28. *Gespenster, ungeheuer, weit entfernt,
Unruhig mit ihren Köpfen wackelnd,
In Leichentüchern aus zerstoßenem Amethyst:*

*Morgen werde ich bestätigen,
Dass es Höhenrücken sind,
Und dass die Hänge mit grüner Eiche, Ölbaum,*

*Und dichter Kirsche prunken.
Auf versunkenen Töpfen Roms
Bezeugt ein Farbschimmer, dick
Oder leicht aufgetragen, den Menschen:*

*Sollte der Augenblick wiederkommen,
Zu Beginn des Sonnenuntergangs,
Werde ich fragen, welche Farbe dies ist,*

*Wieder einige zwanzig Atemzüge,
Und an der Unterseite
Von Kiefernästen sich empor rankend,*

*Eine Rose, wie Wasser, versprengt.
Weder Besonderes, noch Unwesentliches.
Wie lange so alt.*

Buch I *Der schwindenden Pavillons* begann mit einem Prélude und endete mit einem Intermezzo. Buch II beginnt und endet mit Sätzen, die ihre Inspiration direkt in den Gedichten Middletons fanden. Der Charakter dieses Satzes ist kaum oder gar nicht einführend. Er ist umfangreich, dem Text gerecht werdend, und beginnt in gewissem Sinne, wo Buch I aufhörte. Tatsächlich wurde der Großteil des musikalischen Stoffes in diesem Satz bereits vorher eingeführt. Die zusammenlaufenden Akkord-Cluster wurden von „Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus“ adaptiert. In diese Cluster hinein gewoben findet sich eine Variante der Klageliedidee. Der klingende Akkord, der Buch I sowohl eröffnete als auch abschloss, ertönt nochmals und verkündet die Rückkehr anderer Elemente des Intermezzos (J) in dichten kontrapunktalen Schichten. Am Schluss des Satzes werden wütend zwölf Akkord-Cluster gehämmert; die Musik wird buchstäblich ins Schweigen geprügelt.

29. Intermezzo (K) – Leise, in den Höhen schwebende Cluster werden mit scharfen, Glissando ähnlichen Einschnitten weggefegt. Eine klappernde Kaskade von Noten und eine anhaltende, seufzende Figur (nur zwei Töne mit unterstützenden Akkorden) bieten mit Zartheit und Lyrik kurze Erholungspausen.

30. *Ich sehe zwei Tauben, erst stürzte eine nieder
Und dann die zweite*

*Und so endete die Geschichte –
„Alpträume verfolgten ihn ...“*

*Kaum hatten sie die Erde berührt,
Als sie wieder aufstiegen.*

Im ersten Teil - aufwärts strebende Sprünge und stechende Akkord-Cluster, danach wird an die seufzende Figur aus dem vorangegangenen Intermezzo erinnert. Ein schnellerer mittlerer Teil mit atemlosen, synkopierten Akkorden erinnert an wiederkehrende Alpträume. (Verfolgen Sie, wie die Mini-Cluster die Tastatur hinauf- und hinunterschließen. Ist dies eine weitere Variante von „der Schnee entflammt“?) Das Tempo verlangsamt sich nochmals für eine kurze Koda, die auf die Musik des Klagelieds zurückweist und die seufzende Figur in einen neuen Kontext versetzt.

31. Intermezzo (L) – Der vorangegangene Satz endete mit dem Intervall einer kleinen Septime (in den Höhen). Das gleiche Intervall – obwohl mit anderen Tönen – schwebt über diesem gesamten feinfühligem Intermezzo. Gleichermaßen wird die

breite Melodie im „Celloregister“ des Klaviers von den raschen Aufwärtssprüngen zu Beginn des vorangegangenen Satzes abgeleitet.

32. ... *Explosionen von Uhren und Winden ohne Regelmässigkeit,
Keine Brunnen, keine Jahrtausende unauslöschlichen Lichts, die durch
Säule und Kehle fluten ...*

Wie in Buch I, Nr. 6.

33. Intermezzo (M) – Eine Melodie entfaltet sich über dem spärlichen, langsamen Pochen von Viertelnoten. Dies ist kein Melodiefragment sondern eine großzügige Gesangslinie, die sich mehr als eine Oktave in die Höhe erstreckt, bevor sie sacht zurück zur Erde fällt. Die begleitenden Viertelnoten fallen ebenfalls herab und landen tief im Bass. Ihr tiefgründiges Geklingel ist voller punktierter Rhythmen, was einen weiteren Trauermarsch ergibt, eine Mischung aus dem Intermezzo (C) und der trübsinnigen Musik von „Auf der anderen Seite der Stadt ein Krankenhaus“. Dann beginnt die Anfangsmelodie zwei Oktaven tiefer erneut, hinabsteigend in eine Wolke tintenschwarzer Düsternis.

34. *So wird das blitzende Messer
Erinnerung mittendurch spalten ...*

Wie in Buch I, Nr. 12. Dieses Mal hat der Komponist jedoch eine neue Koda angefügt. Die Kadenzphrase aus dem früheren Satz ist nicht mehr aufgeschlitzt und abgeschnitten. Scherben fallen, aber das tonale Fragment überlebt und verschafft sich ruhig neue Geltung. Nach einer kurzen Stille wird der gesamte Satz wiederholt. Ein weiterer Anhang: das seltsam unbewegliche Motiv, das das Intermezzo (C) beendete, wurde aus den Tiefen herausgehoben und dient nun hier als schaurige Segnung. Über diesen Takten notiert der Komponist „hohl, eisig“.

35. *Wer beschreibt den Wind
Und sein jetziges Wüten
Ein Sturm, der über die Heide fegt
Die Gipfel reinigt
Um sie bei Anbruch der Nacht leuchten zu lassen.*

Notenböen wirbeln um ruhelose Stillen herum. Der Satz wird zweimal gespielt, das zweite Mal verlangt der Komponist, dass der Charakter der Musik „ein wenig unruhiger und aufgeregter“ sei.

36. Intermezzo (N) – Massive, zornige Akkorde stottern durch einen Satz, dessen Wut und Zielstrebigkeit auf „und über jener Hochebene“ (Nr. 4) und Intermezzo (E) zurückgehen. Unter die Akkorde gemischt liegt die aus drei Tönen bestehende Geste, die zum Teil aus den wirbelnden Figuren des vorigen Satzes abgeleitet wurde und gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen einschlägt. Im Laufe des Satzes gewinnt diese Geste, nach vorn taumelnd, an emotionaler Bedeutung.

37. *Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus:
Eine Trauerweide, vom Blitz getroffen, lange
Bevor wir kamen.
Bäume rund herum,
Ihre Gräber im Gestein, hörten sie unter grüner Decke
Die Weide mit dem Wasser sprechen,
Und errichteten ein Haus über der Quelle, damit sie
In sich selbst verweilen könnte, wie es solchem Ort geziemte.*

Wie zuvor, in Buch I, Nr. 8 und 24.

38. Intermezzo (O) – Ein weiterer Satz in h-Moll, dieser mit einer barocken, „laufenden“ Basslinie und dem nun bekannten Klagelied als eine Art *cantus firmus* darüber. Ein langsames Crescendo führt zu einem erdrückenden Höhepunkt, und dann sind wir wieder am Anfang. Es ist jedoch klar, dass sich etwas geändert hat, und das Ende klingt, als ob jemand auf Zehenspitzen über einem Minenfeld gehe.

39. Intermezzo (P) – Hier werden zum ersten Mal zwei Intermezzos hintereinander platziert. Der Komponist weist den Spieler an, „stets mit großer Grimmigkeit“ zu spielen. Wie beim Intermezzo (N) funkt und stottert die Musik. Dieses Mal aber konzentriert sich der Großteil des Stoffes auf die Klänge, die innerhalb enger Grenzen von drei Tönen liegen.

40. *... der Schnee entflammt:
Eine Blechfahne dreht sich, ein Vogel ist aufgefliegen –
Dinge von uns, und obwohl bescheiden, streben sie aufwärts;
Erkennen wir unsere Asche an ihrem Feuer!*

Wie zuvor, in Buch I, Nr. 2 und 22.

41. *Und im Inferno der am wenigsten Gequälten,
Sich in Unflat Windenden, tiefem Dunkel und Wirbelsturm,
Konnte keiner sich nackt von einem gewählten Kreis in
Einen andern schlängeln. Stellung behauptet.
Kein unbefugtes Betreten dort. Der Himmel verfügt,
Keine Blutbäder, keine Flüchtlinge.*

Die erste Seite der Partitur dieses Satzes bereitet einen flüchtigen Blick in die emotionalen Extreme, die der Komponist zu übertragen beabsichtigt. Die Akkord-Cluster in den Höhen sind *pianissimo* notiert. Der Spieler wird angewiesen, *una corda* zu spielen, was dem Klang eine gedeckte, gebrechliche Qualität verleiht. Im Gegensatz dazu ist ein darauf folgender Blitz von 20 Noten, der „so schnell wie möglich zu spielen“ ist, *ffff* notiert (d.h. so laut wie möglich).

Dieser Satz lässt sich in vier Hauptteile unterteilen. Am Anfang fügen sich Akkord-Cluster und Glissando-ähnlichen Peitschenmotive durch eine kontinuierliche Entwicklung des Klageliedes und einer seufzenden, lyrischen Phrase (aus Intermezzo K) zusammen. Im zweiten, etwas schnelleren Teil deutet eine wogende Sequenz von gleichmäßigen Viertelnoten eine betäubte Verträumtheit an. Hersch häuft Stoffschicht auf Stoffschicht – kontrapunktische Linien, Akkorde, Cluster – einen immensen Höhepunkt aufbauend und haltend. Und selbst nach dem Höhepunkt belässt ein Strom pochender Akkorde die Musik aufgewühlt. Als Nächstes wird das aus drei Tönen bestehende Motiv (ursprünglich aus dem Intermezzo A) zum Kopf einer langen Melodie, die in Oktaven gehämmert wird, anfänglich im Bass und dann leidenschaftlich in die höheren Töne springend. Wenn die Welle endlich nachlässt, kehren die Cluster und die Peitschentonleiter vom Anfang zurück. Der Satz endet mit der lyrischen, seufzenden Phrase, einer präzisen, tröstenden Geste.

42. Intermezzo (Q) – Eine erweiterte Entwicklung des Intermezzos (C).

43. Intermezzo (R) – Der Komponist überlässt dem Künstler die Entscheidung zwischen zwei Versionen dieses Satzes, der zweiten Hälfte eines weiteren Paares unmittelbar aufeinander folgender Intermezzos. Das erste ist die notengetreue Wiederholung des Intermezzos (E). Das zweite ist eine Entwicklung der zackigen Kanten und nervösen Energie jenes Satzes.

44. *Unter hellem Vielerlei gab es nur Erde*

*

Ein Atem dreht die Sterne?

*

Die Windstöße in den Kiefern, mit geöffneten Fächern (tiefes Wasser) aufwühlend

Wie im Intermezzo (O) ist hier die Struktur rhythmisch gleichmäßig (eine ununterbrochene Reihenfolge von Viertelnoten läuft von Anfang bis Ende), und zumindest am Anfang scheint die Klarheit der Struktur anzudeuten, dass Harmonie an erster Stelle steht. Es wird jedoch schnell offensichtlich, dass Melodie und Harmonie gleich wichtig sind. In der Tat sind sie untrennbar ineinander verschlungen – wie sie auch beispielsweise im langsamen Satz der siebten Symphonie von Beethoven sind. Dem synkopierten Läuten im Bass gelingt es nicht ganz, die Flugbahn der Musik zu ändern, doch hat es zur Folge, dass sich die tonalen Harmonien in zusammengeschrumpfte Cluster zusammenziehen. Der Satz wird von Anfang bis Ende wiederholt.

45. Intermezzo (S) – Ein Paar sich ergänzender Abschnitte; jeder beginnt mit Gruppierungen von mürrischen, abprallenden Akkorden und endet mit missfälligen Triolen (*forte*, aber *una corda* gespielt) und einem Paar entmutigter Seufzer. Der Satz wird wiederholt.

46. ... *unter dem Gekreisch von Vögeln, die in der Sonne blitzen wie Äxte ...*
... *spüre dem Sonnenrad nach, in beiden Richtungen, auf oder nieder, überall hinfolgend ...*
... *wie tief der Hügel im Schatten hoher Bäume leuchtet,*
Und wenn keine Sterne hervorkommen, steigt er dunkel zu ihnen auf.

Der Satz wird je nach Geschmack gespielt (und wurde in dieser Aufnahme weggelassen). Er geht aus Triolenfiguren des vorangegangenen Intermezzos hervor.

47. Intermezzo (Q) – Wie zuvor, Nr. 42. Hersch betont die Bedeutung dieser Musik, indem er sie so bald wiederholt. Und genau wie das Wiederaufgreifen des Intermezzos (C), das dem kulminierenden „Lass sie sein, die schwindenden Pavillons“ in Buch I vorausging, führt uns nun diese Weiterentwicklung der Musik aus jenem frühen Intermezzo ins brennende Herzstück von Buch II.

48. *Der Schreibblock, über den das Kerzenlicht im Glas
Einen Schatten giesst. Röter jetzt die Kerze
In ihrem Glas. Kein Rot durchfließt den Schatten.*

*Ob er auch allein sterben möge, enthüllt als
Wirt für Madenscharen, die schwierigste Arbeit ungetan.*

Große, schmerzhaft Akkorde verfolgen eine breite, klagende Melodie. Prachtvolle Gesten und die strukturelle Fülle der Musik deuten auf eine lang ersehnte, epische Zusammenfassung hin. Der Ton ändert sich gering bei der Einleitung eines gemessenen, zögernden, etwas unbeholfenen Marsches, dessen melodische Kontur an den mittleren Teil von „Und im *Inferno*“ (Nr. 41) erinnert. Eine ausgedehnte Entwicklung der Marschmusik führt zum überwältigenden Höhepunkt, *ffff* notiert, der lautesten Stelle des gesamten Werkes. Aus den Trümmern dieser katastrophalen Explosion hören wir ein vertrautes Klangfragment: die aufsteigende Figur in h-Moll am Ende von „Lass sie sein, die schwindenden Pavillons“ (Nr. 26). Doch bald wird auch diese Prozession ausgelöscht, zerdrückt in einem gewalttätig schroffen, magenaufwühlenden Erdrutsch. Cluster-Akkorde (von „Hier breitete sich die gewaltige Wurzel aus“) teleskopieren nun *nach außen* und hinterlassen einen grauen Dunst der Verwüstung. Und nach einem einzigen gewalttätigen *Knall*, wie der Schuss einer Büchse – Stille.

49. *So wird das blitzende Messer
Erinnerung mittendurch spalten ...*

Wie zuvor, obwohl in erweiterter Version (Nr. 34) und mit gesteigerter harmonischer Intensität in der „hohlen, eisigen“ Kodetta.

50. *Werden sie noch da sein? Werden sie rufen?
Unwahrscheinlich,
Denn Dämmerung fällt, und weit, weit vor ihm
Verbreitet die Luft eine schreckliche Stille.*

Die Zeit hat nicht gezögert.

*(Er wendet sich)
Jetzt ab vom Scheideweg und sieht, wie
Die Strassenkrümmung immer weiter geht,
Und Bäume, einmal erkenntlich, zu Nebelflecken verschmelzen,
Staub ausstossend, nicht Sterne.*

Der letzte Satz ist zugleich der unkomplizierteste – sechsunddreißig explosive Akkorde steigen in die höchsten Lagen des Klaviers auf. Die Beschreibung seiner Wirkung ist jedoch vielleicht am schwierigsten. Ist er eine Verabschiedung? Eine Umwandlung? Eine Offenbarung? Ein Reinigungsakt? Gewissheiten gibt es nur eine: Für *Die schwindenden Pavillons* ist dies der einzige – der unvermeidliche – Schluss.

Andrew Farach-Colton

Andrew Farach-Colton schreibt regelmäßig Beiträge in den Musikzeitschriften *Gramophone*, *BBC Music Magazine*, *Opera News* und *The Strad*. Seine Essays und analytischen Notizen sind in den Programmheften der New York Philharmonic, der BBC Proms und der San Francisco Opera sowie in den CD-Heften von Aufnahmen der Plattenfirmen Decca und Harmonia Mundi erschienen.

Übersetzung: Katrin Holzhaus und Brian Middleton
Übersetzung der Dichtung: Wolfgang Justen

Michael Hersch

Heute bekannt als einer der begabtesten Komponisten seiner Generation, erhielt Michael Hersch erstmals vor mehr als 10 Jahren weiter reichende Aufmerksamkeit, als er im Alter von 25 Jahren den ersten Preis der American Composers Awards (1996) gewann. Er erhielt weiterhin das Guggenheim Forschungsstipendium für Komposition (1997), den Prix de Rome (2000) sowie den Preis von Berlin (2001). Die American Academy of Arts & Letters verlieh ihm das Charles Ives Stipendium (1996) und das Goddard Lieberson Stipendium (2006).

In den letzten zehn Jahren erhielt er Aufträge von der der St. Louis Symphony, der Baltimore Symphony, der Pittsburgh Symphony, der Oregon Symphony, der Dallas Symphony, dem Chamber Orchestra of Philadelphia, der Brooklyn Philharmonic, der Carnegie Hall und von Musikfestivals in den USA und im Ausland unter der Leitung von Dirigenten wie Mariss Jansons, James DePriest, Marin Alsop, Carlos Kalmar, Robert Spano, Alan Gilbert und Gerard Schwarz, um nur einige zu nennen. Zu seinen Werken für Solisten und andere Ensembles gehören *After Hölderlin's „Hälfte des Lebens“* für Klarinette und Cello, das er für den Klarinettenisten Walter Boeykens schrieb und das am Pantheon in Rom als Teil des 2001 RomaEuropa Festivals uraufgeführt wurde, sein *Piano Concerto* für Garrick Ohlsson, das erstmals 2002 mit der St. Louis Symphony aufgeführt wurde sowie sein *Oktett für Streichinstrumente*, das im Jahr 2002 von Boris Pergamenschikow und der Kronberg Akademie für das Schloss Neuhardenberg Festival in Brandenburg in Auftrag gegeben wurde. 2003 wurde das Oktett von den Streichersolisten der Berliner Philharmoniker aufgeführt, die im gleichen Jahr auch die Premiere des *Duos für Viola und Cello* an der Berliner Philharmonie präsentierten. Herschs Werk *Die Trümmer der Blumen: einundzwanzig Stücke nach Gedichten und Prosa von Czeslaw Milosz* für Violine und Klavier wurde von Midori in Auftrag gegeben und 2004 von dem Violinisten und Pianisten Robert McDonald in Lissabon, London und New York aufgeführt. Für die Konzertsaison 2002/03 wurde Herr Hersch von dem Dirigenten Mariss Jansons als Resident Komponist des Pittsburgh Symphony Orchestra erwählt, eine Ehre, die er mit Krystof Penderecki und Christopher Rouse teilt.

Herr Hersch genießt außerdem einen herausragenden Ruf als einer der derzeit eindruckvollsten Pianisten. Er spielte in der „Modern at the Modern“ Serie der Van Cliburn Foundation, auf dem RomaEuropa Festival, dem Festival zeitgenössischer Musik „Nuova Consonanza“, der Festa Europea della Musica, in der St. Louis

Sheldon Concert Hall und in der New Yorker Merkin Concert Hall, der 92nd St. Y - Tisch Center for the Performing Arts, der Weill Recital Hall der Carnegie Hall sowie bei WNYC, um nur einige zu nennen. Im Sommer 2001 wurde Hersch gebeten, ein Werk zu Ehren des Komponisten Hans Werner Henze zu schreiben, das Herr Hersch für den Komponisten aus Anlass Henzes 75. Geburtstags vortrug.

Hersch's Werk wird zunehmend auch aufgezeichnet. Seine zweite CD unter dem Vanguard Classics Label wurde von der Washington Post als eine der wichtigsten Aufnahmen des Jahres 2005 ausgewählt. Die CD enthält Aufnahmen, in denen Hersch seine eigenen Werke sowie Werke von Morton Feldman, Wolfgang Rihm und Josquin des Pres spielt. Sie folgt seiner ersten CD, die Aufnahmen von Hersch's Vortrag seiner *Zwei Stücke für Klavier* und *Recordatio* (zum Andenken an Luciano Berio) sowie weitere Aufführungen von Hersch's Kammermusik für Streichinstrumente durch die Streichersolisten der Berliner Philharmoniker enthält. Eine CD mit Orchesterwerken von Herrn Hersch, gespielt vom Bournemouth Symphony Orchestra unter der Leitung von Marin Alsop, wurde im Herbst 2006 unter dem Naxos American Classics Label veröffentlicht.

1997 wurde Herr Hersch mit Stipendien des Tanglewood Music Centers und im Sommer 1998 mit dem des Norfolk Festivals for Contemporary Music sowie des Pacific Music Festivals in Sapporo in Japan ausgezeichnet. Herr Hersch studierte am Peabody Conservatory of Music in Baltimore und dem Moskauer Konservatorium in Russland. Herr Hersch unterrichtet derzeit im Fachbereich Komposition am Peabody Conservatory.



LES PAVILLONS ÉPHÉMÈRES

Comme nombre de ses prédécesseurs, le compositeur Michael Hersch trouve son inspiration dans la poésie. A quelques exceptions près, les traductions musicales de cette inspiration tendent toutefois à s'exprimer non sous la forme du chant mais de façon purement instrumentale. Ainsi, l'idée d'un vaste cycle de solo de piano a commencé à prendre forme dans l'esprit de Hersch après la lecture de la poésie de l'écrivain britannique Christopher Middleton, œuvre pour laquelle il a immédiatement éprouvé des affinités artistiques et spirituelles. C'était à l'automne 2001, à l'Académie américaine de Berlin dont Hersch et Middleton étaient alors tous deux membres. En moins d'un an, Hersch avait déterminé quels vers de Middleton allaient servir d'inspiration et de repères pour *Les Pavillons éphémères*.

Hersch a qualifié *the wreckage of flowers* (2003), sa série de pièces pour piano et violon inspirées par Czeslaw Milosz, de « cycle brisé de chants sans paroles ». Cette description saisissante correspond aussi aux *Pavillons éphémères*. Mais, avec une partition de quelque trois cents pages et une durée de bien plus de deux heures, cette dernière œuvre est d'une tout autre envergure. Et, malgré des défis structurels incontestables, le compositeur s'est trouvé dans son élément en travaillant sur une œuvre d'une telle ampleur. Le véritable obstacle a été l'absence de commande. Hersch a composé son œuvre sans aide financière, ni même, jusqu'à l'intervention du *Philadelphia Network for New Music* en 2006, de lieu pour la première représentation d'une œuvre dont la composition a duré cinq ans. Mais cette précarité a donné lieu à une totale et bénéfique liberté de création. Sans le fardeau des contraintes et des délais, le cycle a pu se déployer à son rythme et dans sa totalité.

La création des *Pavillons éphémères* a eu lieu le 14 octobre 2006 à l'église Saint Marc de Philadelphie. C'est le compositeur lui-même, Hersch, qui en a interprété la vaste et complexe partition entièrement de mémoire. David Patrick Stearns du *Philadelphia Inquirer* a qualifié l'événement de « purement et simplement historique » et a constaté que, malgré son ampleur, « la pièce est en fait un modèle de clarté et d'économie ». Stearns a aussi fait l'éloge de l'interprétation de Hersch, en écrivant que le compositeur a « fait entrer son piano en éruption avec une virtuosité époustouflante ».

*** *** ***

Hersch a déclaré que, lorsqu'il lit un texte qui trouve des résonances en lui, il peut éprouver une réaction viscérale ou alors les mots eux-mêmes peuvent apparaître « comme du feu sur la page ». Pour décrire sommairement les écrivains dont l'œuvre inspire Hersch, comme Mandelstam, Hölderlin, Milosz et Middleton, on pourrait dire qu'ils partagent une vision stoïque et sans concession des choses du monde ; ils n'hésitent pas à admettre et à affronter le côté sombre de l'humanité. « Aimable lecteur » (tiré du recueil *The Word Pavilion* écrit par Middleton en 2001) ne fait pas partie des textes choisis par Hersch. Néanmoins, il éclaire parfaitement la façon dont les univers du poète et du compositeur se correspondent. Dans ce poème, Middleton décrit une pièce musicale sereine du 18e siècle qui « fait vivre un paysage: / De peupliers au bord d'une rivière d'argent, d'arbres élancés / Chatoyant ... »

*Le hautbois, la flûte et les cordes extraient de l'air
Ce tableau précis, semblable à un Claude Lorraine.*

*Cinquante ans de plus – avec des arbres différents
Le tableau sera plus brumeux, Corot.*

Le poète suggère que nous, les aimables lecteurs du titre, sommes « avides » d'images sonores et visuelles. Ensuite, il y a les images et les sons dont nous nous détournons. Middleton veut que nous les voyions aussi et que nous entendions :

*... les cris des voyous
Frappant à mort avec des barres à mine les gens*

*Plutôt choqués de voir que ceci arrivait
Tout près de chez eux, sans raison valable...*

De la même manière, la musique de Hersch peut déranger, apparaître crue ou même violente. Néanmoins, le compositeur ne veut pas que nous nous contentions d'entendre, il veut que nous *écoutions*. C'est ce qui donne à sa musique sa force et la rend si difficile à appréhender. Il y a assurément beaucoup de beauté dans la musique de Hersch, mais cette beauté peut être parfois terrible. On ne trouve ni reflets chatoyants, ni paysage à la Corot dans *Les Pavillons éphémères*. Pourtant, en un sens, la charge émotionnelle de la musique provient directement de la sincérité obstinée du compositeur.

Les Pavillons éphémères est divisé en deux livres qui comprennent une cinquantaine de mouvements. Chacun possède sa propre forme et sa logique dramatique, qui sont perceptibles, mais pourtant les deux livres sont indivisibles. Près de la moitié des mouvements ont été composés comme des pendants des images poétiques de Middleton ; ils sont séparés par un nombre comparable d'*intermezzi* qui ne sont liés à aucun texte en particulier. Un dense réseau de relations harmoniques et atmosphériques, mais aussi de motifs qui se répondent, relie l'ensemble (certains de ces liens sont identifiés dans les notes qui suivent, bien que notre analyse se contente d'effleurer la surface de l'œuvre). Et cette densité ne s'étend pas seulement horizontalement, de mouvement en mouvement. Elle est souvent exprimée verticalement, aussi, à travers des strates élaborées d'idées et de caractères musicaux qui s'articulent distinctement. Il s'agit là d'un autre défi technique de cette œuvre, qui demande déjà de la force et une dextérité digitale extrême.

Il existe des pièces d'une dimension comparable dans les partitions pour clavier—*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen (1944) et *Triadic Memories* de Morton Feldman (1981) en sont des exemples remarquables. Toutefois, en termes de registre dramatique et de puissance émotionnelle, *Les Pavillons éphémères* est *sui generis*. La description de Hersch que nous avons déjà mentionnée, « un cycle brisé de chants sans paroles », est probablement la plus exacte et la plus utile qui soit. En effet, le cycle de Hersch semble plus proche dans son esprit de, disons, *Die Winterreise* de Schubert que de *Vingt Regards* (un acte de contemplation spirituelle intense et extatique) ou de *Triadic Memories* (un organisme sonore dont les mouvements sont hypnotiques, sublimes). Il est « brisé » au sens où le récit qui se déroule porte sur l'exploration et le développement d'un état d'esprit plutôt que sur la narration d'une histoire au sens traditionnel du terme. Tout au long de ce voyage épique, le compositeur joue le rôle non pas d'un guide détaché mais d'un participant actif. Et c'est peut-être la source suprême de la puissance de la musique. Euphorie, terreur, crainte, désespoir, ravissement—Hersch ne fait pas que nous confronter à ces sensations, il en fait l'expérience avec nous.

*** *** ***

LIVRE I

1. Prélude — A un accord retentissant, quelque peu violent dans les basses répond un accord dense et fragile dans les aigus. Tout d'abord, les accords aigus semblent répondre ou faire écho aux basses, mais le rythme des aigus devient plus indépendant, comme s'il tentait d'échapper à la régularité pesante des basses.

2. *... les neiges s'enflamment:*
Un drapeau tourne, un oiseau s'est envolé –
Nos objets, humbles, ils aspirent ;
Nous – apprenons nos cendres par leur feu.

Des gammes rapides et des clusters éclatants (créés à partir du même motif tonal) défilent sur un tempo frénétique. Remarquez à quel point l'originalité éblouissante de l'écriture pianistique rend parfaitement la vivacité de l'image de Middleton « les neiges s'enflamment » : les gammes et les clusters se répondent en évoquant ainsi une pluie aveuglante d'étincelles.

3. Intermezzo (A) — Cet intermezzo débute par de profondes ruminations. Comme dans le prélude, les sonorités profondes rencontrent des clusters stridents : tout d'abord hauts dans les aigus, avant de descendre progressivement vers le médium. Un geste descendant et délicat essaie de donner une touche lyrique, mais les harmonies languissantes et douloureuses de l'ouverture restent dominantes. Soudain, une nouvelle idée : des noires tambourinantes dans les basses accompagnent un motif de trois notes grave et solennel. Ces différentes idées se mêlent maladroitement avant d'être sèchement interrompues.

4. *... et sur ce plateau, dans une vaste et scintillante atmosphère,*
Des milliers de pierres entassées absorbaient le crépuscule.

Des accords brusques et puissants crachent un amas irrégulier et intimidant de sons. De prime abord, on ne peut discerner aucune architecture, même si la répétition d'un motif de cinq notes (3+2) sur un rythme saccadé laisse deviner une structure. Hersch indique qu'il faut jouer le mouvement *fff sempre* (toujours très, très fort) jusqu'à la dernière mesure, où on entend à nouveau le motif de cinq notes, suspendu dans l'air l'espace d'un instant—comme une sorte d'écho.

5. Intermezzo (B) — A nouveau, deux sonorités distinctes s'opposent. A huit reprises, le pianiste cueille avec délicatesse quatre notes dans les basses (selon les instructions de la partition, celles-ci doivent être jouées « comme si l'on grattait doucement les cordes d'une guitare »). Par-dessus ce refrain, des motifs semblables de quatre notes se détachent du reste par leur caractère plus expressif. Une telle structure en strates—selon une sorte d'articulation contrapuntique—est une caractéristique récurrente dans *Les Pavillons éphémères*. Elle constitue un autre défi technique pour le pianiste.

6. *... explosions d'horloges et de vents sans routine
pas de fontaines pas de millénaires de lumière inextinguible
baissant dans la colonne et la gorge...*

Des torrents d'arpèges, des accords carillonnants, de minuscules éclats mélodiques et des pauses haletantes donnent vie aux images de Middleton. L'écriture pianistique évoque une déconstruction de la virtuosité lisztienne.

7. Intermezzo (C) — Un air : flûté, léger mais profondément mélancolique, ses notes pointées évoquant une marche, peut-être. A deux reprises, cette marche s'élance, mais à chaque fois elle s'arrête net comme au milieu d'une pensée. Une variation sur cet air résonne bas dans les graves, mais elle se bloque sur un même rythme, comme un soldat faisant du surplace.

8. *Ici l'immense racine s'est étalée:
Un saule frappé par la foudre, longtemps
Avant notre venue.
Arbres tout autour,
Leurs tombes dans le roc, sous une chape verte
Ils entendaient le saule parler à l'eau,
Hébergeaient le printemps, pour qu'il puisse demeurer
En lui-même, comme un tel lieu peut-être le voudrait.*

Un mouvement clé que l'on retrouve plus loin dans le Livre I et à nouveau dans le Livre II. Quatre idées essentielles sont présentées. A l'ouverture, on entend trois notes longtemps tenues qui sont une variante du motif de trois notes solennel de l'Intermezzo (A). Ceci est ponctué d'éclats de clusters et par la répétition d'un motif dont les itérations deviennent de plus en plus rapides puis décèlent. Une série de quatre clusters éclatants rappelle par moments la frénésie de « les neiges s'enflamment » (n° 2),

puis sept clusters « fantomatiques » (selon le compositeur) rejoignent le centre du clavier en se télescopant. Ces quatre éléments sont variés, développés et remixés. Comme dans l'Intermezzo (B), remarquez comment le contraste entre les différents niveaux d'articulation contrapuntique crée une riche texture en dépit de la relative économie de moyens.

9. Intermezzo (D) — Des accords austères, lents et d'une grande régularité rythmique font penser à une mélodie—une idée qui reviendra à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre. À sa première apparition, le compositeur indique qu'elle doit être jouée « en sourdine et comme un instrument à cordes ». Lors de sa deuxième apparition, la mélodie est accompagnée de syncopes jouées comme des sons de cloche dans les registres les plus graves du piano.

10. *...poussant au travers des siècles lents:
Retourné, l'espace se ramifie.*

Des tons largement espacés forment une structure irrégulière, constamment changeante. Rien n'est prévisible dans ce mouvement. Les clusters rapides et explosifs de « les neiges s'enflamment » aident à soutenir l'arc dramatique du mouvement—une trajectoire qui, au départ, a l'air aléatoire mais qui crée peu à peu un sentiment d'inquiétante inéluctabilité.

11. Intermezzo (E) — L'écriture en deux parties, irrégulière et vibrante de colère, de cet intermezzo ne ressemble jusqu'ici à rien d'autre dans *Les Pavillons éphémères*. Ce qui s'en rapproche le plus, peut-être, en termes de langage et d'expression, est « et sur ce plateau » (n° 4), dont les accords aigus et détachés évoquent également un modernisme mariant le chaud et le froid. En fait, les deux mouvements sont construits à partir des mêmes notes de base, si bien que leur ressemblance à la surface se reflète dans leur structure.

12. *Ainsi l'éclat du couteau tranchera
La mémoire en deux...*

De toutes les images de Middleton choisies pour cette œuvre, peu sont aussi immédiates et frappantes que celle-ci. La réponse de Hersch est tout aussi directe : un accord lancinant et un geste plongeant. (Note technique : ce geste, comme de nombreux passages des *Pavillons éphémères* peut ressembler à un *glissando*—une gamme jouée en un seul geste et avec un seul doigt—mais aucun d'entre eux ne

peut vraiment être joué ainsi. Chacun demande un doigté note par note.) Cette plongée est répétée quatre fois de plus, la troisième déchirant, comme un coup de couteau, une cadence tonale douce, au rythme régulier. Après le coup de canif final, cette cadence est répétée, bien qu'elle prenne presque, maintenant, un air de défi. Peu importe, le couteau a fait son travail : le mouvement se termine sur des notes qui retombent comme des éclats de verre. Le mouvement est répété dans son intégralité.

13. Intermezzo (F) — Une mélodie expressive, qui ondule doucement, se déploie au-dessus de clusters denses. Quatre notes descendantes et vigoureuses perturbent l'atmosphère lyrique. Elles annoncent une brève réminiscence de la mélodie de l'Intermezzo (D) avant le retour des clusters, plus profonds et plus sombres maintenant. A la fin, trois tons brillants illuminent les ténèbres.

14. *De l'autre côté de la ville un hôpital.*

Musique calquée sur l'orage

Course à travers l'air noir et l'effort des ressorts dont dépendent les roues –

Dans l'air du milieu

Il ne laisse flotter que deux ou trois notes,

Hésitantes.

Dans l'espoir qu'ils soient contents, et renoncent,

Ces dieux, quiconque se trouve là,

Et la ramènent, à la maison.

Il s'agit de l'un des mouvements les plus longs et les plus élaborés du Livre I. L'ouverture contient une indication *Funèbre*. Avec son rythme régulier, fait de notes noires, et sa structure harmonique, elle semble liée à la mélodie de l'Intermezzo (D). Remarquez, toutefois, à quel point les harmonies, ici, sont plus intensément et mélancoliquement expressives et exploratoires que dans leurs apparitions précédentes (l'affaissement soudain, par exemple, des basses vers un mi bémol). La structure se réduit brusquement lors de l'accélération du rythme et de l'introduction d'un canon de quatre notes en si mineur. La polyphonie s'élargit rapidement, alors que la musique prend énormément d'ampleur avant de se réduire subitement pour démarrer à nouveau. Cette fois, cependant, le canon maintient sa densité et sa vitesse, ce qui conduit à un développement complexe et très expressif des phrases d'ouverture du mouvement. La structure se réduit à nouveau et le thème du canon est repris, accompagné maintenant d'une figure quelque peu haletante et brusque. Le compositeur sépare alors ces deux idées (le canon et l'accompagnement haletant) et les désintègre. De leurs restes naissent de lents carillons, qui s'élèvent dans l'air froid.

15. Intermezzo (F) — Le mouvement 13 est répété littéralement, ce qui referme la parenthèse de « De l'autre côté de la ville un hôpital ».

16. *À quelque distance des tombes,
À une distance plus ou moins décente des tombes.*

Les accords vibrent et tremblent dans d'effrayants crescendos qui laissent derrière eux des apparitions fantomatiques.

17. Intermezzo (G) — Un vif geste descendant constitue le motif récurrent de ce mouvement exubérant ; son caractère répétitif et compulsif rappelle « Ainsi l'éclat du couteau tranchera / La mémoire en deux ».

18. *... et les morts ne sont pas apaisés.
... ceux qui hantent ce lopin de terre, à cette petite
fenêtre qui demande un nom.*

On peut discerner une progression de la maladie vers la mort, dans les deux indications poétiques précédentes (« De l'autre côté de la ville un hôpital » et « et les morts ne sont pas apaisés »). Ici, le compositeur poursuit la séquence, la musique évoquant la quête fantomatique suggérée par le texte de Middleton. Dans l'ouverture, une courte vaille mélodique est emportée par un courant circulaire alors que la musique penche vers le si mineur, ce qui crée un lien tonal, si l'on peut dire, avec le n° 14. La mélodie est reprise, accompagnée par un nouvel effet : des figures évoquant des coups de fouet qui claquent quatre octaves plus haut et volent en éclats dans les aigus. Au centre du mouvement, la poursuite s'accélère brièvement, bien que cette musique au rythme saisissant soit tout aussi obsédante—et, en définitive, stérile—qu'à l'ouverture.

19. Intermezzo (H) — Une seule idée s'impose : des paires de notes s'élevant d'un trait dans les registres aigus du piano. L'effet est hypnotique, inquiétant, et présage, peut-être, l'extraordinaire mouvement final des *Pavillons éphémères*.

20. *Au-delà des baraques qui vendent à manger...
Au-delà de tout centre imaginable du monde
La mémoire débordant toute seule de couleurs
Pour finir en poussière suffocante de noms.*

Ici aussi, on trouve quelque chose de l'ordre de l'idée fixe car une bonne partie de ce mouvement se déroule sous la forme de triolets ; pourtant, on n'y trouve pas la rigidité qui caractérisait l'intermezzo précédent. « Flou partout », indique le compositeur. Et, en dépit d'une attaque d'accents vigoureux, la musique suit son cours tranquillement et de façon hésitante, exploratoire.

21. Intermezzo (I) — Un hymne processionnel élégiaque, avec des figures mélodiques « qui pleurent », répétées sur des accords sombres, aux pulsations lentes. La section finale, qui contient un motif de demi-ton insistant et s'élevant, est jouée deux fois. Son caractère exprime une tristesse d'une force et d'une profondeur malhériennes.

22. ... *les neiges s'enflamment:*
Un drapeau tourne, un oiseau s'est envolé –
Nos objets, humbles, ils aspirent ;
Nous – apprenons nos cendres par leur feu.

Ici débute une récapitulation ou (pour être peut-être moins allusif) une relecture des mouvements précédents. Les contextes et les relations sont toutefois considérablement transformés et, bien que la musique contienne les mêmes indications que celles de sa jumelle (n° 2), elle a l'air encore plus frénétique et désespérée.

23. Intermezzo (B) — Les notes demeurent les mêmes que dans le n° 5, mais pas les dynamiques et les directions. La version originale était méditative, évoquant des raclements de guitare. Maintenant, le compositeur indique au pianiste qu'il faut jouer « avec force et mordant », et la musique est étonnamment plus agressive.

24. *Ici l'immense racine s'est étalée:*
Un saule frappé par la foudre, longtemps
Avant notre venue.
Arbres tout autour,
Leurs tombes dans le roc, sous une chape verte
Ils entendaient le saule parler à l'eau,
Hébergeaient le printemps, pour qu'il puisse demeurer
En lui-même, comme un tel lieu peut-être le voudrait.

Comme au n° 8.

25. Intermezzo (C) — Comme au n° 7. Cependant, cet intermezzo suit, plutôt que précède « Ici l'immense racine s'est étalée », et il sert ici de préface à « Ne touchez pas aux pavillons éphémères », le nœud du Livre I. Dans ce nouveau contexte, le caractère dramatique de l'intermezzo est modifié de façon significative.

26. *Ne touchez pas aux pavillons éphémères.
Il en restera des lambeaux, sans doute, pour quelqu'un.*

*La route ne se perd pas dans une telle obscurité,
L'obscur se met à briller, l'air entier
Une obscurité scintillante, à créer
Pour qu'y habite autre chose que des horreurs.*

Cet ample mouvement constitue le cœur du Livre I, ce qui n'a rien de surprenant puisque le fragment poétique qui l'inspire contient le titre de l'œuvre. Il y a trois sections principales, qui débutent par une introduction douce, de caractère improvisé. Deux éléments se distinguent dans cette introduction : en particulier, l'ouverture, où une seule note s'élargit progressivement jusqu'à devenir un cluster ; et un passage plaintif en si mineur dont les notes noires ondulantes rappellent le n° 18 « et les morts ne sont pas apaisés ».

La deuxième section débute brusquement avec un *presto* frénétique. Peu après, les basses martèlent une figure *ffff* familière en octaves—le motif de trois notes solennel entendu la première fois dans l'Intermezzo (A). Les octaves volent en tous sens lors du déroulement de cette section, jusqu'à ce que, tout à coup, les basses se fixent sur un do grave et le rythme se retrouve de la même façon pris dans un tempo syncopé et tendu. Au milieu de ce maelström, un thème fondamental apparaît dans le registre ténor du piano. Plusieurs répétitions de clusters violents et s'élevant vers les aigus tentent de déloger le do grave. Ils y parviennent finalement et, pendant un moment, la musique semble se dégonfler. Puis elle implose.

Après un bref silence, cependant, les basses glissent d'un degré pour se fixer sur le si, ouvrant ainsi un nouveau passage. Les tons de ce passage qui s'élèvent laborieusement créent un caractère funéraire familier (voir n° 21) et contiennent une nouvelle apparition de la mélopée. Dans les mesures finales du mouvement, les sonorités en si mineur et en si majeur sont entremêlées—une ambiguïté qui semble refléter les derniers vers du poème.

27. Intermezzo (J) — Le Livre I a commencé avec deux sonorités opposées ; dans l'intermezzo final du Livre, l'accord de basse original est repris, transposé maintenant au registre médium du piano. Cet accord carillonne 46 fois pendant que les éléments des autres mouvements sont revisités et transformés, retombant sur ou autour des accords carillonnants avec une imprévisibilité délibérée. De façon notable, le geste plongeant du n° 12, « Ainsi l'éclat du couteau tranchera / La mémoire en deux », est maintenant inversé si bien que cette fois-ci le coup de couteau est donné de bas en haut. (Est-ce une tentative de recoller les morceaux ou de finir le travail ?) Ensuite, on peut distinguer un écho fragmentaire de la mélodie à travers un épais brouillard de clusters. Et les carillons continuent toujours de sonner.

LIVRE II

28. *Spectres, vastes, lointains*
Remuant malaisément la tête
Dans des linceuls d'améthyste broyée:

Demain je confirmerai
Que ce sont des crêtes, des collines,
Et les pentes font parade du chêne vert, de l'olivier,

Du cerisier en rangs serrés.
Sur les jarres ensevelies de Rome
Une iridescence, épaisse
Ou légère, signifie l'humain:

Si le moment revient
Au soleil couchant
Je demanderai quelle est cette couleur,

Respirer, quelques douzaines de fois encore,
Escalader le dessous
des branches de pins

Une rose aqueuse, diffuse.
Ni qualité, ni accessoire.
Depuis quand si vieux.

Le Livre I des *Pavillons éphémères* commence avec un prélude et s'achève par un intermezzo. Le Livre II débute et se termine, en revanche, avec des mouvements directement inspirés par la poésie de Middleton. Ce mouvement n'est en rien (ou alors bien peu) une introduction. Il est étendu, comme il convient au texte, et, d'une certaine manière, il démarre là où le Livre I s'est achevé. En effet, la plupart du matériau musical de ce mouvement a déjà été mis en place. Les clusters convergeants sont adaptés de « Ici l'immense racine s'est étalée » et à l'intérieur de ceux-ci une variante de la mélopée est jouée. L'accord carillonnant qui ouvrait et fermait le Livre I réapparaît, annonçant le retour d'autres éléments de l'Intermezzo (J), disposés en strates et formant un dense contrepoint. A la fin du mouvement, douze clusters sont furieusement éjectés à grands coups ; la musique est littéralement forcée au silence.

29. Intermezzo (K) — Des clusters légers qui flottent haut dans les aigus sont balayés par de vives incisions, sous la forme d'un *glissando*. Une cascade de notes fracassante et une figure prolongée, soupirante (deux notes seulement, soutenues par des accords) offrent de brefs répit de délicatesse et de lyrisme.

30. *Je vois deux colombes, une d'abord
Puis l'autre est tombée*

*Et quand se terminait l'histoire –
“Des cauchemars le harcelaient ...”*

*Ayant à peine touché terre,
Elles ont repris leur vol.*

Dans la première section : des bonds vers le haut et des clusters lancinants, puis le rappel de la figure soupirante de l'intermezzo précédent. Une section du milieu plus rapide avec des accords syncopés et haletants évoque d'harcelants cauchemars. (Remarquez les mini-clusters qui montent et descendent sur le clavier. Est-ce une autre variante de « les neiges s'enflamment » ?) Le tempo ralentit à nouveau lors d'un bref coda qui renvoie à la mélopée et place la figure soupirante dans un nouveau contexte.

31. Intermezzo (L) — Le mouvement précédent s'est achevé avec l'intervalle d'un septième mineur (dans l'aigu), et le même intervalle (avec des notes différentes) reste suspendu tout au long de cet intermezzo. De la même manière, l'ample mélodie jouée dans le registre de « violoncelle » du piano est dérivée des rapides sauts vers le haut de l'ouverture du mouvement précédent.

32. ... *explosions d'horloges et de vents sans routine*
pas de fontaines pas de millénaires de lumière inextinguible
baissant dans la colonne et la gorge...

Comme dans le Livre I, n° 6, cette fois-ci avec une reprise.

33. Intermezzo (M) — Une mélodie se déploie au-dessus de notes noires jouées lentement et de façon dépouillée. Il ne s'agit pas d'un fragment mélodique, mais d'une ligne riche et chantante qui s'élève de plus d'un octave avant de redescendre doucement. Les notes noires qui l'accompagnent descendent, elles aussi, jusqu'à très bas dans les graves. Leurs tintinnabulements profonds sont ponctués de notes pointées, ce qui crée une marche triste, un mélange de l'Intermezzo (C) et de la musique funèbre de « De l'autre côté de la ville un hôpital ». La mélodie d'ouverture est ensuite reprise, deux octaves plus bas, en descendant dans un nuage de ténèbres d'un noir d'encre.

34. *Ainsi l'éclat du couteau tranchera*
La mémoire en deux...

Comme dans le Livre I, mouvement 12. Cette fois, cependant, le compositeur a ajouté un nouveau coda. La phrase rythmique déjà entendue n'est plus coupée et interrompue ; les éclats de verre tombent, mais le fragment tonal domine et s'impose à nouveau tranquillement. Après un bref silence, le mouvement entier est répété. Un autre addendum : la figure curieusement immobile qui mettait fin à l'Intermezzo (C) revient des profondeurs et elle se met au service d'une bénédiction sinistre. Le compositeur a indiqué sur les mesures, « caverneux, glacé ».

35. *Qui capture le vent*
Et ses rages réelles
Une rafale balayant la lande
Nettoyant les sommets
Pour les rendre plus clairs à la nuit tombante.

Des rafales de notes tourbillonnent autour de silences impétueux. Le mouvement est joué deux fois et, lors de la deuxième fois, le compositeur demande que la musique ait un caractère « légèrement plus instable et agité ».

36. Intermezzo (N) — Des accords massifs et furieux crépitent dans un mouvement

dont la fureur et la concentration rappellent le n° 4 « et sur ce plateau » et l'Intermezzo (E). Mêlé aux accords, le geste de trois notes (en partie dérivé des figures tourbillonnantes du mouvement précédent) se déploie violemment et simultanément dans toutes les directions. Ce geste gagne en intensité émotionnelle alors que le mouvement avance en titubant.

37. *Ici l'immense racine s'est étalée:*

Un saule frappé par la foudre, longtemps

Avant notre venue.

Arbres tout autour,

Leurs tombes dans le roc, sous une chape verte

Ils entendaient le saule parler à l'eau,

Hébergeaient le printemps, pour qu'il puisse demeurer

En lui-même, comme un tel lieu peut-être le voudrait.

Comme dans les n° 8 et n° 24 du Livre I.

38. Intermezzo (O) — Un autre mouvement en si mineur, cette fois-ci avec une ligne dont le mouvement rythmique « en marchant » de la basse est de style baroque et, par-dessus, la mélodie désormais familière en forme de *cantus firmus*. Un crescendo progressif conduit à un apogée imposant et, ensuite, nous revenons au début. Pourtant, quelque chose a clairement changé et la fin évoque un déplacement sur la pointe des pieds dans un champ de mines.

39. Intermezzo (P) — Pour la première fois, deux *intermezzi* sont placés ici dos à dos. Le compositeur demande au pianiste de jouer « avec une grande férocité partout » et, comme dans l'Intermezzo (N), la musique crépite et fait des étincelles. Cette fois, pourtant, la plupart du matériau se concentre sur des tons rassemblés à l'intérieur d'étroites limites de trois notes.

40. *... les neiges s'enflamment:*

Un drapeau tourne, un oiseau s'est envolé –

Nos objets, humbles, ils aspirent ;

Nous – apprenons nos cendres par leur feu.

Comme dans les n° 2 et n° 22 du Livre I.

41. *Et dans l'Inferno des moins tourmentés,
Convulsés dans l'ordure, épaisse noirceur, la tornade,
Nul ne pourrait ramper nu d'un cercle choisi
Dans un autre. Territoire tenu.
Pas d'intrus. Le ciel dispose,
Pas de massacres, pas de réfugiés.*

La première page de la partition de ce mouvement offre un aperçu des extrêmes émotionnels que le compositeur essaie d'éveiller. Des clusters dans les aigus sont marqués *pianissimo* ; selon les instructions du compositeur, le pianiste doit utiliser la pédale *una corda*, ce qui donne au son un aspect étouffé et fragile. Par contraste, l'éclair de vingt notes qui suit doit « être joué aussi rapidement que possible » et porte comme indication *ffff* (c'est-à-dire le volume maximum).

Ce mouvement peut être divisé en quatre sections principales. Dans l'ouverture, des clusters, des coups de fouet comme des *glissandi*, sont accompagnés par un développement continu de la mélodie et de la phrase lyrique soupirante (de l'Intermezzo K). Dans la deuxième section, légèrement plus rapide, une séquence ondoyante de noires régulières suggère une rêverie opiacée. Hersch empile différentes couches de matériaux (lignes contrapuntiques, accords, clusters), construisant et prolongeant un immense apogée. Et, après ce sommet, une marée d'accords vibrants continue d'alimenter le bouillonnement de la musique. Ensuite, le motif de trois notes (apparu la première fois dans l'Intermezzo A) se retrouve à la tête d'une longue mélodie martelée en octaves, commençant dans les basses puis s'élevant avec passion dans l'aigu. Quand la vague décroît finalement, les clusters du début et les gammes cinglantes sont repris. Le mouvement s'achève sur la phrase lyrique et soupirante—un geste concis et réconfortant.

42. Intermezzo (Q) — Un développement prolongé de l'Intermezzo (C).

43. Intermezzo (R) — Complétant une autre paire d'*intermezzi* dos à dos, le compositeur autorise l'interprète à choisir entre deux versions de ce mouvement. La première est une répétition littérale de l'Intermezzo (E). La deuxième est un développement des bords irréguliers et de la vitalité de ce mouvement-là.

44. *Sous de claires multitudes, de la terre seulement.*

*

Un souffle fait tourner les étoiles

*

Coups de vent dans les pins, raclements d'éventails ouverts

Comme dans l'Intermezzo (O), le rythme de l'écriture est ici régulier (une suite ininterrompue de noires du début à la fin) et—tout au moins au début—la simplicité de la structure semble suggérer que l'harmonie prend le dessus. Toutefois, il devient rapidement évident que la mélodie et l'harmonie sont sur un pied d'égalité ; en fait, elles sont inextricablement entrelacées (comme, par exemple, dans le mouvement lent de la 7e Symphonie de Beethoven). Des carillons graves à temps faible n'arrivent pas vraiment à faire dévier la musique de sa trajectoire, même si, en revanche, ils font se contracter les harmonies tonales en des clusters serrés. Le mouvement est répété dans son intégralité.

45. Intermezzo (S) — Une paire de paragraphes complémentaires, chacun débute par des groupes d'accords qui font des ricochets avant de s'achever avec des triolets turbulents (joués *forte* mais avec la pédale *una corda*) et deux soupirs de découragement. Le mouvement est répété.

46. *... à travers des cris d'oiseaux qui brillent dans le soleil comme des haches...
... traquer la roue du soleil, qu'elle monte ou descende la suivre partout
... avec quelle profondeur brille la colline sous son ombre de grands arbres,
Et quand les étoiles ne viennent pas, monte obscurément vers elles.*

Un mouvement optionnel (qui ne se trouve pas dans cet enregistrement) construit à partir des triolets de l'intermezzo précédent.

47. Intermezzo (Q) — Comme dans le mouvement 42. En faisant revenir cette musique si tôt, Hersch souligne son importance. Et, de la même manière que la réapparition de l'Intermezzo (C) annonce le point culminant du Livre I « Ne touchez pas aux pavillons éphémères », le nouveau développement de la musique de cet intermezzo nous conduit maintenant au passage essentiel du Livre II.

48. *Le bloc-notes et au-dessus le verre de la bougie
Répand une ombre. Plus rouge maintenant la bougie
Logée dans son verre. Pas d'ombre rougeoyante.*

*Bien qu'il puisse mourir seul, qu'on le découvre
Hôte de vermine, le plus dur de son œuvre défait.*

De larges et douloureux accords dessinent une mélodie ample et élégiaque. Les gestes majestueux et la riche texture annoncent une récapitulation épique et attendue depuis longtemps. Le ton se déplace légèrement avec l'introduction d'une marche mesurée, hésitante, quelque peu maladroite, dont les grandes lignes mélodiques rappellent la section centrale du n° 41 « Et dans *l'Inferno* ». Un long développement de la marche conduit à un apogée intense, marqué *ffff*—le point le plus fort de toute l'œuvre. Sortant des débris de cette explosion dévastatrice, nous entendons un accent familier : la figure ascendante en si mineur de la conclusion du n° 26 « Ne touchez pas aux pavillons éphémères ». Mais, très vite, cette procession est elle aussi anéantie, écrasée par un glissement de terrain violent qui nous retourne l'estomac. Des clusters (à partir de « Ici l'immense racine s'est étalée ») *fui*ent en se télescopant, laissant derrière eux un nuage gris de destruction. Et, en un seul et violent *craquement*—comme un coup de fusil—silence.

49. *Ainsi l'éclat du couteau tranchera*
La mémoire en deux...

Comme auparavant, mais dans sa version longue (n° 34), et avec une intensité harmonique accrue dans la codetta « caverneuse, glacée ».

50. *Seront-ils encore là? Crieront-ils?*
Peu probable,
Car le soir vient, et loin, loin devant
L'air répand un silence terrible.

Le temps n'a pas hésité.

Depuis le carrefour, maintenant, il voit...
Ce coude de la route continue indéfiniment,
Et les arbres, naguère identifiables, se dissolvent en nébuleuses
Dégorgeant de la poussière au lieu d'étoiles.

Le mouvement final est également le plus simple—36 accords explosifs montent lentement vers les aigus du clavier—mais son effet est peut-être le plus difficile à décrire. Est-ce une manière de prendre congé ? Une transformation ? Une épiphanie ? Un acte de purification ? Il y a au moins une certitude : pour *Les Pavillons éphémères*, il s'agit de la seule—l'inévitable—conclusion possible.

Andrew Farach-Colton collabore régulièrement à *Gramophone*, *BBC Music Magazine*, *Opera News*, et *The Strad*. Ses essais et ses analyses ont été publiés par la Philharmonie de New York, les BBC Proms, et l'Opéra de San Francisco, ainsi que dans les livrets de CD des éditions Decca et Harmonia Mundi.

Traduction: Beth Curran

Traduction de la poésie afférente aux *Pavillons éphémères*: François Cornilliat et Mary Shaw

Michael Hersch

Généralement considéré comme l'un des compositeurs les plus doués de sa génération, Michael Hersch s'est tout d'abord fait remarquer il y a plus de dix ans quand il a reçu le Premier Prix des American Composers Awards (1996) à l'âge de 25 ans. Il a été également le récipiendaire d'une bourse Guggenheim pour la composition (1997), du Prix de Rome américain (2000), du Prix de Berlin (2001), ainsi que des bourses Charles Ives (1996) et Goddard Lieberon (2006) de l'American Academy of Arts & Letters.

Au cours de la dernière décennie, il a reçu des commandes des St. Louis Symphony, Baltimore Symphony, Pittsburgh Symphony, Oregon Symphony, Dallas Symphony, de l'Orchestre de Chambre de Philadelphie, de la Philharmonie de Brooklyn, de Carnegie Hall, ainsi que des festivals de musique aux Etats-Unis et dans le reste du monde, qui ont été jouées sous la direction de chefs d'orchestre comme Mariss Jansons, James DePriest, Marin Alsop, Carlos Kalmar, Robert Spano, Alan Gilbert et Gerard Schwarz. Ses œuvres pour solistes et autres ensembles comprennent sa pièce pour clarinette et violoncelle *After Hölderlin's "Hälfte des Lebens"* pour le clarinettiste Walter Boeykens, qui a été créée au Panthéon de Rome dans le cadre du Festival RomaEuropa de 2001 ; son *Concerto pour piano* écrit pour Garrick Ohlsson qui l'a créé avec la St. Louis Symphony en 2002 ; et son *Octuor pour cordes*, commandé par Boris Pergamenschikow et la Kromberg Akademie à l'occasion du Festival Schloss Neuhardenberg de Brandenburg en 2002. En 2003, les cordes solistes de l'Orchestre philharmonique de Berlin ont joué l'*Octuor* et créé le *Duo* pour viole et violoncelle à la Philharmonie de Berlin. *the wreckage of flowers: twenty-one pieces after poetry and prose of Czeslaw Milosz* pour violon et piano a été une commande de Midori, interprétée en

2004 par la violoniste et le pianiste Robert McDonald à Lisbonne, Londres et New York. Au cours de la saison 2002/2003, M. Hersch a été sélectionné comme compositeur résident du Pittsburgh Symphony Orchestra par le chef d'orchestre Mariss Jansons, un honneur qu'il partage avec Krystof Penderecki et Christopher Rouse.

Également considéré comme l'un des plus remarquables pianistes actuels, M. Hersch s'est produit aux Series "Modern at the Modern" de la Van Cliburn Foundation, au Festival RomaEuropa, au Festival de musique contemporaine "Nuova Consonanza", à la Festa Europea della Musica, au Sheldon Concert Hall à St. Louis, ainsi qu'à New York, notamment au Merkin Concert Hall, au Tisch Center for the Performing Arts de la 92e rue, au Weill Recital Hall de Carnegie Hall et au WNYC. À l'été 2001, M. Hersch a écrit sur commande une œuvre pour le compositeur Hans Werner Henze qu'il a interprétée pour Henze à l'occasion de son 75e anniversaire.

Ses œuvres étant de plus en plus enregistrées, M. Hersch a vu son deuxième disque, publié sous le label Vanguard Classics, sélectionné par le *Washington Post* comme l'un des enregistrements les plus importants de 2005. Dans ce disque, Hersch interprète ses propres œuvres, ainsi que celles de Morton Feldman, Wolfgang Rihm et Josquin des Pres. Ce CD complète son premier dans lequel M. Hersch interprète ses œuvres *Deux Pièces pour piano* et *Recordatio* (à la mémoire de Luciano Berio), suivies d'interprétations supplémentaires de ses œuvres de chambre pour cordes par les solistes de l'Orchestre philharmonique de Berlin. À l'automne 2006 est sorti, sous le label Naxos American Classics, un disque contenant les œuvres pour orchestre de M. Hersch interprétées par le Bournemouth Symphony Orchestra sous la direction de Marin Alsop.

En 1997, M. Hersch a obtenu une bourse du Tanglewood Music Center et, à l'été 1998, du Norfolk Festival for Contemporary Music et du Pacific Music Festival de Sapporo, au Japon. M. Hersch a étudié au Peabody Conservatory of Music à Baltimore et au Conservatoire de Moscou en Russie. Il est actuellement à la faculté de composition du Peabody Conservatory.





New York
London Hamburg

THE VANISHING PAVILIONS

MICHAEL HERSCH

(b. 1971)

BOOK I

CD I [71:18]

1-27

BOOK II

CD II [71:02]

1-22



Michael Hersch, piano

[Total timing - 142:20]

Musical Concepts/Vanguard Classics MC 124

© & © 2007, Musical Concepts/Vanguard Classics

VANGUARD CLASSICS
Recordings for the Connoisseur

Musical
CONCEPTS



THE VANISHING PAVILIONS

(2005)

[Total timing - 142:20]