

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 76

Artikel: "Le temps est littéral et miséricordieux". Partie 1, La place de Friedrich Hölderlin dans mes compositions
Autor: Huber, Nicolaus A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927819>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« LE TEMPS EST LITTÉRAL ET MISÉRICORDIEUX¹ »

PAR NICOLAUS A. HUBER

La place de Friedrich Hölderlin dans mes compositions



Nicolaus A. Huber
© Charlotte Oswald

Ce n'est pas sans hésiter que je réponds à l'invitation de parler du rôle de Hölderlin dans mes compositions, même si onze d'entre elles se réfèrent au poète allemand. Je ne suis pas un spécialiste de Hölderlin, ni ne peux constater une véritable évolution Hölderlin-Huber. La période couverte va de 1969 à 2000. En classant ces onze pièces d'après le traitement accordé au texte, on obtient toutefois quatre ensembles assez nets d'œuvres datant d'années éparses.

Comme adversaire déclaré de la sélection arbitraire et aléatoire de techniques d'écriture, je m'en tiendrai à la conception musicale spécifique à chaque œuvre, qui forme un tout irréductible. Cette méthode a l'avantage de permettre au lecteur de sauter tel passage, mais aussi l'approfondir ; de toute façon, Hölderlin reste le point de fuite fondamental.

USAGE D'ORDRE STRUCTUREL

La première composition dont je vais parler date de bien avant le Quatuor à cordes de Nono (1980) ou de l'engouement pour Hölderlin. Elle appartient au groupe *Usage d'ordre structurel*, où un texte de Hölderlin forme la base d'une œuvre. Cette première composition est *VERSUCH ÜBER SPRACHE* de 1969 (pour 16 voix solistes, orgue Hammond, contrebasse/amplifiée/avec réverbération et deux canaux obligés de haut-parleurs²).

L'intention était d'étudier la structure communicative du langage et la manière excessive – comme je le trouvais alors – dont nous étions soumis à ses manipulations. Pour cet essai précoce de « composition critique³ », dans lequel la structure était censée renseigner sur la structure même, je fus aidé par un ouvrage de Werner Kaegi, *Was ist elektronische Musik*⁴. Ce livre décrit deux niveaux de langage distincts : d'une part l'information logique, liée à un taux élevé de bruit et d'impulsions, d'apériodicité et d'asymétrie dans l'ordre temporel ; de l'autre, l'information émotionnelle, lyrique, poétique, liée à des signaux harmonieux (voyelles), des spectres richement modulés de signaux, des périodicités et des symétries temporelles récurrentes. Même le bruit du souffle peut être « vocalisé ». L'expression parlée tire sa richesse de la combinaison variée de ces deux pôles et de configurations qui guident notre attention, la titillent et la rendent capable de percevoir les nuances d'un tout.

Mettre à nu ces racines de notre « logiciel » intérieur est une chose ; une autre était naturellement la terreur de l'imprécision inhérente à une telle « méta-musique », qui

provient de la redondance universelle et de la confusion avec le banal, l'ordinaire. Pris dans la norme de notre logiciel, nous nous laissons volontiers séduire par ce que nous sommes déjà, de toute façon. Ausculter de manière critique notre propre fonctionnement exige une disponibilité aiguë : il faut être prêt à s'avancer sur le fil du rasoir entre « je suis ainsi » et « je veux être tout autre » ; ou encore, à entendre une structure comme musique (effet direct, « normal ») et à percevoir simultanément cette même structure, à travers ses éléments (indirects, méta-linguistiques) comme une force centrifuge s'éloignant de la musique.

Pour atteindre cet état rare de congruence où l'on est toujours prêt, pour ainsi dire, à faire le saut dialectique, mais sans jamais sauter, j'ai utilisé un système de « détection » fondé sur quatre textes⁵, qui vont du lyrisme berceur de la chanson populaire *Sah ein Knab ein Röslein stehn* (Goethe) aux roulements philosophiques du *Capital* (Marx), en passant par l'extase hymnique de *Hyperions Schicksalslied* (Hölderlin, première strophe) et un fragment âpre de poésie grecque (attribué à Sappho ou à Alcée).

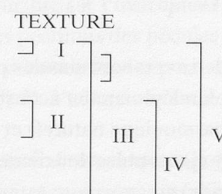
*Sah ein
Knab ein
Röslein
stehn*

illustre le traitement minutieux des voyelles qui convient au lyrisme, la répétition du « a » et le passage délicat au « e » de *stehn* – le tout inséré dans la répétition périodique décroissante d'un mètre simple.

Le texte de Marx, qui appartient en revanche au genre logique, est caractérisé par un traitement des plus négligés de la voyelle « e », une accentuation plus marquée des bruits et des impulsions, un rythme haletant et apériodique : *Der Teil des Arbeitstages, der bloss ein Äquivalent für den vom Kapital gezahlten Wert der Arbeitskraft produziert...*

Le texte de Hölderlin se situe vers le milieu de la fourchette. Une idée s'exprime dans une sonorité superbe, incantatoire. Mais les rimes manquent, le mètre est irrégulier, les vers de longueur différente, la structure vocalique fluide et d'une beauté amère :

*Ihr wandelt droben im Licht⁶
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*



1. Dernière lettre de Hölderlin à sa mère, citée d'après Friedrich Hölderlin, *Turmgedichte*, (préface de D.E. Sattler), Munich 1991, p. 10.

2. *VERSUCH ÜBER SPRACHE*, partition Bärenreiter 6049, enregistrement DGG avantgarde, vol. VI.

3. Nicolaus A. Huber, « Kritisches Komponieren », *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999* (dir. Josef Häusler), Wiesbaden 2000, p. 40-42.

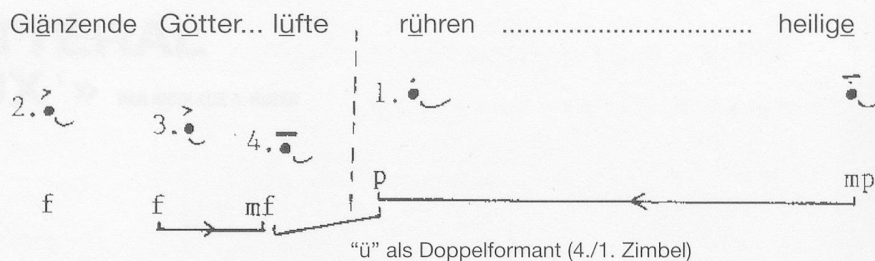
4. Werner Kaegi, *Was ist elektronische Musik*, Zürich 1967, p. 114 sq.

5. Ces textes sont reproduits intégralement dans Huber, *Durchleuchtungen*, p. 346.

6. « Vous passez là-haut dans la lumière / sur un sol moelleux, ô génies bienheureux ! / D'étincelantes brises divines / vous frôlent à peine, / comme les doigts de la musicienne / les cordes saintes. » Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, trad. et préface de G. Bianquis, Aubier, Paris 1943, p. 138-139.

« VERSUCH
ÜBER
SPRACHE »,
TEXTURE IV

Zeilen 3-6:



Mais ces textes ne sont pas mis en forme musicale d'après les découvertes acoustiques de Kaegi, mentionnées plus haut, c'est-à-dire en les opposant selon leur texture. Une couche supplémentaire de traitement compositionnel, d'ordre timbrique, recouvre le tout comme un masque. Cette couche tire sa matière de la langue même, plus précisément de pathologies de la voix décrites par Paul J. Moses⁷, qui concernent le souffle, l'expiration, le chuchotement inspiré, la respiration plate, la résonance nasale, les volumes des résonances poitrine/tête, les registres hermaphrodites et quelques autres « timbres » qui, dans les névroses, sont liés à différentes variations des rapports moi-moi, moi-toi, etc. Le corps se trouve pour ainsi dire contraint à la couleur, il s'exprime par des timbres que je croyais alors émancipés dans la musique (moderne). *VERSUCH ÜBER SPRACHE* n'est donc d'avant-garde ni par la mise en musique d'un texte, ni par son matériau d'origine, c'est simplement un ESSAI sur le langage.

Chacune des quatre couches de texte mentionnées est attribuée à cinq TEXTURES. Dans les 19 TEXTURES, qui s'emboîtent un peu comme dans un *hoquetus* (la couche Marx n'a pas de TEXTURE de 10"), le texte de Hölderlin porte les numéros d'ordre et les durées suivantes :

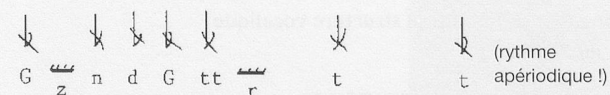
| TEXTURE | I | II | III | IV | V |
|------------|-----------------|-----------------|-----------------|-------------------|-------------------|
| N° d'ordre | 2 | 9 | 10 | 17 | 19 |
| Longueur | 40" | 55" | 85" | 10" | 20" |
| Durée | 1'25"- 2'05" | 5'45"- 6'40" | 6'50"- 8'15" | 13'10"- 13'20" | 13'30"- 13'50" |

Chaque longueur de TEXTURE et leur somme de 210" valent pour les quatre couches de texte. Les chiffres romains et les accolades à droite de la strophe de Hölderlin reproduite plus haut indiquent les TEXTURES et le volume de texte relatif (vers).

Dans un tutti du chœur à 16 voix, *ppp* (les sopranos 1-4 chantent les mêmes notes que les basses 1-4, deux octaves plus haut, pour les éclaircir et les dynamiser par un crescendo jusqu'à *f*), la TEXTURE II renforce la structure vocalique des deuxième et troisième vers par des modulations de voyelles pures, passant des plus sombres au « e », enfin au « i » le plus clair :

ä → e ö → e ü → e ü → e eu/ei → i

Neuf impulsions de la contrebasse ajoutent les consonnes aux cinq poussées de vocalisation du chœur :



Les trois « 1 » des deux vers sont simulés par le *do#₂* de l'orgue Hammond. Le déploiement acoustique va de la fondamentale (1^{er} harmonique naturel) et se rapproche du spectre du « l » en y ajoutant les deuxième et troisième harmoniques, <*f* puis <*mp*.

La TEXTURE IV montre en quelque sorte la beauté du rythme vocalique au moyen de quatre cymbales de hauteur différente, qui doivent être frappées pendant la déclamation muette (« pour soi, avec lyrisme ») au moment correspondant (voir illustration 1).

Dans la TEXTURE V qui suit peu après, ce principe sonore analytique et rythmique est étendu à toute la première strophe. Cette fois, le texte est déclamé en silence (« lyrique, incantatoire ») par six choristes. Chacun se voit attribuer un timbre particulier, lié à un instrument précis :

| | | |
|--|------------|---|
| s = maracas, touchés du doigt | (3 coups) | > |
| d = triangle, avec l'ongle | (4 coups) | |
| e = cymbale aiguë | (18 coups) |] |
| i = cymbale suraiguë | (10 coups) | |
| l = cloche persane, moyenne | (8 coups) | > |
| r = cloche de vache, moyenne, à l'aiguille | (8 coups) | |

Ce réseau rythmique clair montre la structure principale, où « e » et « i » (28 coups) forment la sonorité centrale. Les plus petits groupes de points sonores aux extrémités du tableau (s/r, d/l = même position de la langue) sont comme des ramifications qui s'en éloignent. Le périodique et l'apériodique s'équilibrent.

À partir de là, le son est étiré vers les deux pôles : le « bruit blanc », *ff* > *pp*, qui contient toutes les informations, et le son sinusoïdal, < *fff*, qui ne contient pratiquement pas d'information.

À cet ajout de bande magnétique répond, dans TEXTURE III, l'enregistrement sur bande de toute la première strophe, lue à haute voix, mais dans une transposition si aiguë qu'il en résulte une plage parlée « scintillante », dans laquelle tous les éléments percussifs et bruitistes du langage se transforment en une sonorité aux riches modulations.

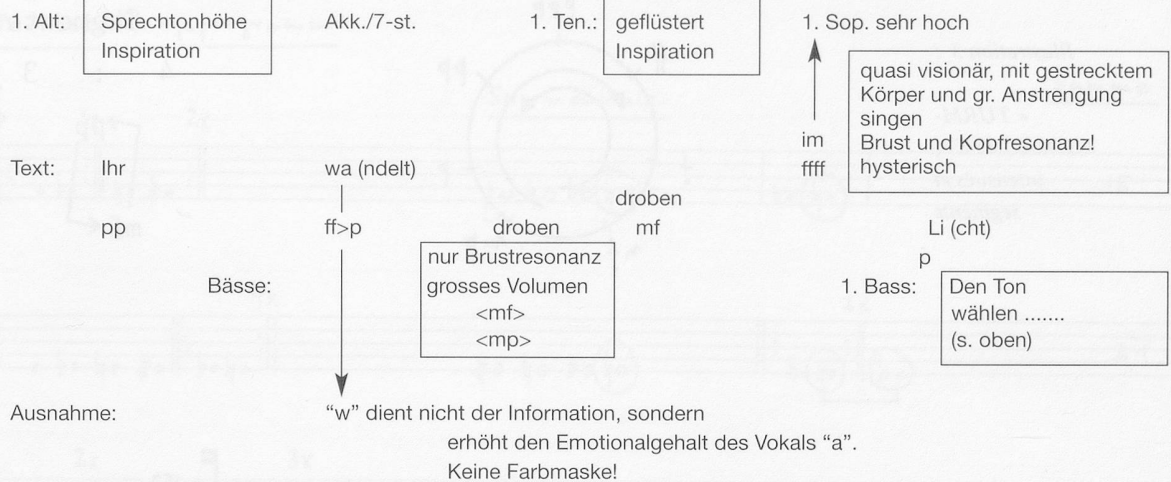
Quant au son sinusoïdal (qui est en réalité une octave sinusoïdale filtrée du spectre en dents de scie), il renvoie à TEXTURE I. Quelques secondes avant, il est inséré pour la première fois, sur le souffle de tout le chœur qui ouvre la bouche comme pour prononcer le « a » du *Heiden* de Goethe, dont il est d'ailleurs un composant de la fréquence : 1 244,5 Hz (*ppppp*) et 2 489 Hz (*ppppppp*). Trois octaves plus bas, cette fréquence correspond à l'octave *mi b/mi b₃*, qui est atteinte par exemple sur « Li(cht) » (1^{re} basse), avec l'indication « choisir la note sur laquelle la voix se déploie le plus naturellement (*p*). Écouter sa propre voix ! ». Cette indication accompagnant le dernier mot de TEXTURE I est en même temps l'origine de la « pathologisation » précédente des timbres en autant de masques (*cf.* illustration 2).

Au terme de Hölderlin V, l'octave sinusoïdale finale révèle, après une longue durée de 146,6", qu'elle contenait le plus petit spectre possible (l'octave, justement). La note supérieure saute soudain dans le grave, à 1 257,2 Hz, et forme pendant 93,4" un battement final avec la note restante (1 244,5 Hz). Lors de la première audition, à Darmstadt,

7. Paul J. Moses, « Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers », *Musik in der Medizin* (dir. H. R. Teirich), Stuttgart 1958, pp. 151-171.

Illustration 2 :

« VERSUCH
ÜBER
SPRACHE »,
TEXTURE I



un pompier bondit sur scène, croyant avoir entendu un signal d’alarme. Mais la longue octave sinusoïdale est un refus d’informer, le basculement dans le battement une information isolée – une de mes plus belles longueurs !

Le solo *TURMGEWÄCHSE*⁸ date de beaucoup plus tard (1982-1983). Entre-temps avait eu lieu la première audition du Quatuor à cordes de Nono (1980), et il était logique que mon deuxième travail « sur Hölderlin » en tienne compte. Mais en fait, dans le contexte politique de l’époque, ce Quatuor et sa manière d’utiliser Hölderlin n’avait guère eu de retentissement sur moi. J’étais plutôt inspiré par la lecture du *Hölderlin* de Peter Härtling (1976) et par un vaste débat, dans les journaux, sur la vérité politique du jacobinisme de Hölderlin. On émettait des hypothèses en interprétant la biographie, notamment la période de la confusion mentale. *A posteriori*, je crois pouvoir affirmer que, dans les années 1970, Hölderlin devint un sujet d’autant plus intéressant de discussion que les barrières idéologiques et politiques s’estompaient. Les véritables mouvements de la réalité ne pouvaient plus être maîtrisés à coup d’affirmations unilatérales, de quelque bord qu’elles fussent. Le mouvement pacifiste du début des années 1980 était certes de gauche. Mais il était aussi une alliance stratégique très large de chrétiens, d’intellectuels, de communistes, de pacifistes, de démocrates sociaux, de syndicalistes et d’artistes, que seule la CDU/CSU pouvait encore parler de « gauchistes ». Dans ce contexte, Hölderlin était une figure mystérieuse et importante à la fois, surgie des confrontations non dogmatiques avec tous les mouvements essentiels de son époque (les Lumières, l’Antiquité, la Révolution française, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel, etc.) ; il était l’adversaire de toutes les étroitesse, de toutes les orthodoxies, un visionnaire, un initié, un oracle poétique, un philosophique inadapté et puissant, acteur d’une biographie impitoyable mais pleine de mystères.

TURMGEWÄCHSE est un fruit du pacifisme politique de cette époque. Comme je le retrouve dans des esquisses, il était censé être une pièce « contre le froid ». J’avais trouvé le poème *Hälfte des Lebens* (Milieu de la vie) par hasard dans l’hebdomadaire de la gauche intellectuelle, *Deutsche Volkszeitung*, et l’avais découpé pour mon travail. Je n’étais pas seulement moi-même à la moitié de mon existence – la vie même était le thème de la paix « Turm » (La tour) un des mouvements qui s’en préoccupaient. Fallait-il se réfugier dans la tour, s’y enterrer, s’enfermer dans la tour d’ivoire, ou y être au moins un guetteur, « né pour voir, payé pour observer » (Goethe, *Faust*), faute de s’engager concrètement dans la mêlée politique ?

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängst
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Milieu de la vie⁹

Chargé de poires dorées,
couvert de roses sauvages,
la rive surplombe le lac.
O mes doux cygnes,
enivrés de baisers,
plongez vos têtes
dans cette eau sainte et sans ivresse.

Malheur à moi ! Où trouverai-je
des fleurs, quand viendra l’hiver,
et la lumière du soleil,
et les ombres de la terre ?
Les murs se dressent,
muets et froids. Au vent
grincent les girouettes.

Ces deux strophes me paraissaient faites pour la politique de l’époque, pour mon âge, et pour la harpe, avec sa sonorité dorée, son mordant occasionnel et sa construction. Car les chiffres de l’agencement des vers – deux septains contrastés, mais complémentaires, de quatre et trois vers chacun – peuvent être reportés sans autre formalité sur l’instrument : 7 vers = 7 cordes (par octave), 3 = les positions des pédales par corde (et octave), 4 = l’écart maximum entre les positions des pédales sur deux cordes (2°, 2+, 3°, 3+, par exemple *sol* bémol-la dièse).

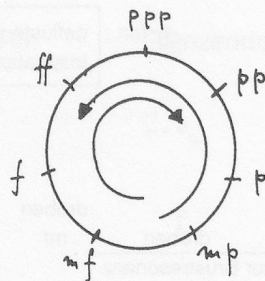
Comme matériau, je choisis trois paramètres simples (note, intervalle, accord) susceptibles de quatre mouvements (glis-

8. *TURMGEWÄCHSE* pour harpe, Breitkopf & Härtel 8370, 1984, plusieurs productions radiophoniques ; pas de CD.

9. F. Hölderlin, *op. cit.*, pp. 244-247.

Illustration 3 :

« TURM-
GEWÄCHSE »,
intensités et
segments



Segmente:

4 : 3

4 : 3

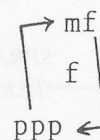
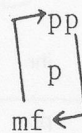


Illustration 4 :

« TURM-
GEWÄCHSE »,
extrait
(publié avec
l'aimable
autorisation de
Breitkopf
& Härtel)

sando, gamme, figure, ligne/mélodie). Le modulo 7 pouvait aussi être inscrit dans un cercle (sans début ni fin) de sept nuances. Ce faisant, trois nuances (entre *ppp* et *ff*) sont regroupées en un ensemble, de façon à ce que le rapport 3:4 persiste quel que soit le palier dynamique initial. Ainsi, les nuances de la première mesure sont *p mf pp* et *ppp f mf*. Deux paliers sont toujours voisins (*p pp* et *f mf*). La troisième saute un échelon : *p (mp) mf* et *f (ff) ppp* (le cercle est infini) (cf. illustration 3).

Hölderlin se sentait « souvent de glace » à cette époque de grande agitation, soit vers 1800. Mais la première strophe est un hymne à la splendeur et à l'équilibre de « l'un et son contraire » (Hölderlin). La musique et le timbre de ce morceau de harpe répondent à ces enlacements, à cette « ivresse » organique et à cette sobriété « sainte ». 109 changements harmoniques jaillissent mystérieusement de 7 programmes de positions des pédales, qui sont liés par la relation 3:4 (= 2 x 2), pour percer à la surface de la musique à un endroit du texte de Hölderlin, comme somme de toutes les lignes. Ils forment une mélodie à l'unisson de 28 notes (4 x 7), la 28^e (= *sol*₃) retentissant sept fois (cf. illustration 4). Le programme complet des pédales figure à l'illustration 5.

On reconnaîtra facilement la similitude des figures 1/2/3/5/6 (rétrograde) et 4-7 (renversement rétrograde), les sommes des positions de pédales 1/2/3 et 6/7 (renversement rétrograde l'une par rapport à l'autre, renversement rétrograde et renversement par rapport à 1/2/3 et 4/5, avec la cassure de seconde majeure). Les dernières notes des sommes reviennent au point de départ, sauf la couche 7. La dernière combinaison de pédales regroupe la position initiale 1/3/4/7 (= 4 cordes) avec la deuxième (2/5/6 = 3 cordes). Ce retour a beaucoup d'importance pour la dramaturgie, car la « musique » doit refléter la beauté sublimée de la première strophe.

Peu avant l'apparition de la ligne de somme comme « musique », les cordes de *do* bémol et *si* bémol (rapport 4:5) se rapprochent de l'unisson enharmonique (*do*₄ et *si*₃). Le « mouvement » s'arrête. En sept blocs de plus en plus courts, la harpe joue une sorte de tambourinement gelé, un *bisbigliando* glacial, *ff* et « rigide » (indication de la partition). Puis le médium change. Divisé en quatrains et tercets, le texte de la deuxième strophe est parlé, d'abord *mp*, puis *mf*. La technique de jeu ne change que pour ce passage. La harpe exécute des clics le long de la seule corde de *do*₄. Dans la

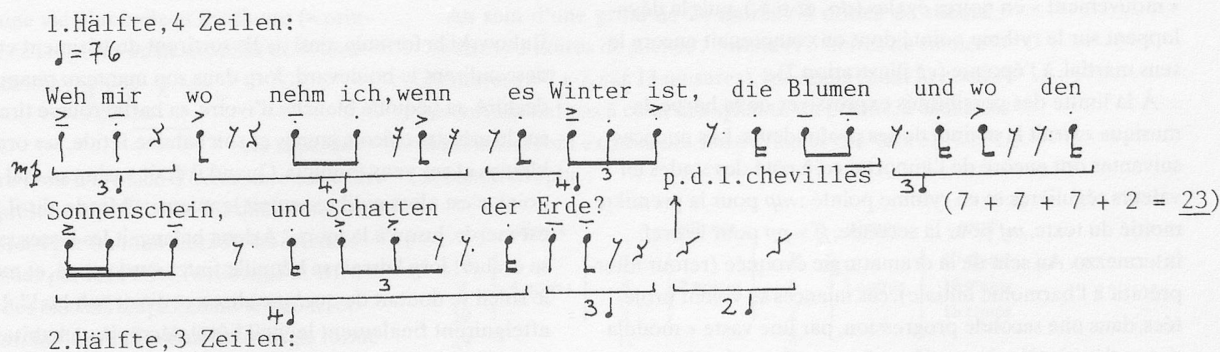
Pedalstellungsprogramm

« TURM-
GEWÄCHSE »,
Programme de
position des
pédales



Illustration 6 :

« TURM-
GEWÄCHSE »,
Rythmes
des textes



première moitié, la main droite joue 16 impulsions du bas de la corde jusqu'aux chevilles, pendant que la main gauche étouffe la corde avec une pression appuyée. Pour la seconde moitié du texte, la main gauche pince la corde de deux doigts serrés et la remonte en cinq étapes, pendant que la droite la

frappe. Il en résulte des micro-intervalles : $16 + 5 = 21 (= 3 \times 7)$. La déclamation saccadée du texte flotte à un rythme précis sur les durées (*cf.* illustration 6).

Les quatre points d'interrogation de la seconde moitié ont été ajoutés par moi. Ils signifient « vraiment ?! ». Les

Illustration 7 :

«TURM-
GEWÄCHSE»,
composition du
rythme

1 1 1 1 *Teag.* 2 3 1 2 4 2 1 *Teag. r. h. sin.*

f *sfz* *l.h.* *l.h. sin.*

6 J (3+3) 5 J (4+1) 3 J 4 J

11 A. / 11 J 11 A. (!) / 7 J

11 J + 3 J = 14 J (!)

Illustration 8 :

«TURM-
GEWÄCHSE»,
extrait
(publié avec
l'aimable
autorisation
de Bretkopf
& Härtel)

$\text{♩} = 152$ $\text{♩} = 152$ $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 54$

mp *rep. 7x* *rep. 10x* *mod.* *modul.*

mp *ff* *mf* *ff* *ff* *ppp*

(nur des c/cis cresc.) ²⁾ (ais $\text{!}/\text{b}\text{!}$ cresc.) ³⁾

modes d'articulation utilisés sont au nombre de sept (4 + 3) : ord. • > - / ≥ ▽ ≥. Les deux passages parlés sont séparés par un intermezzo musical « impétueux », comprenant cinq points d'orgue sur sept notes différentes de densité $\frac{1}{2} \frac{2}{1} \frac{1}{2} \frac{2}{1}$, structurées selon le rapport 4:3. Les cordes sont pincées violemment, *ff* > *pp*, comme à l'arraché.

Les deux passages parlés sont suivis de deux mesures importantes de harpe, qui commencent par relancer le « mouvement » en noires égales (do_4 et $\text{si} \#_3$), puis le développent sur le rythme pointé dont on comprenait encore le sens martial, à l'époque (cf. illustration 7).

À la limite des possibilités expressives de la harpe, la musique extrait la plainte de ses profondeurs. Les nuances suivantes ont encore de l'importance, à côté des stades en valeurs régulières et en rythme pointé : *mp* pour la première moitié du texte, *mf* pour la seconde, *ff* > *pp* pour le bref intermezzo. Au sein de la dramaturgie évoquée (retour interprétatif à l'harmonie initiale), ces nuances se voient projetées, dans une seconde progression, par une vaste « modulation rythmique¹⁰ » (*mp* < *ff* > *mf*, *mp* < *ff* et *mf* < *ff*) sur la sixte majeure enharmonique ($\text{réb}_3\text{-sib}_3$ et $\text{do}\#_3\text{-la}\#_3$) de telle façon qu'après les coups sur des durées égales, pendant la partie en crescendo, le rythme pointé (doublé cette fois par son renversement), se dégage de la régularité dans le passage *ff* :

des' cis
ais b

La plainte et les gémissements se volatilisent (cf. illustration 8).

La partie lyrique finale retrouve le versant ensoleillé de la vie. Les cinq nuances, les *pp* et *ppp* finals des deux decrescendos, sont intégrés dans la mobilité intérieure et extérieure, « l'un et son contraire » :

ff mf mp pp ppp

Bukowski le formule ainsi : « Ils sortirent du bâtiment et descendirent le boulevard, Jorg dans son manteau puant et déchiré, sa béquille blanche d'ivoire, sa barbe rousse tirant sur le gris, ses chicots jaunes et son haleine fétide, ses oreilles bleues et ses yeux inquiets. Quand il était vraiment mal en point, c'est alors qu'il se sentait le mieux : "Merde, dit-il, tout est merde, jusqu'à la mort." Arlene balançait les fesses sans se cacher, Jorg laissait sa béquille tinter sur le pavé, et même le soleil se doutait de quelque chose et disait "oh ho !". Ils atteignirent finalement le vieil hôtel décrépit où habitait Serge¹¹. »

Dans la pièce pour orchestre *GO AHEAD*¹², postérieure de cinq ans (1988), j'utilise une seconde fois le même poème. L'orchestre est divisé en groupes. Le nombre 7 est de nouveau déterminant, de même que la forme de la salle du Philharmonique de Cologne (cf. illustration 9).

Le poème de Hölderlin intervient cependant à la fin. Pour souligner la « continuation », non pas dans un « hôtel

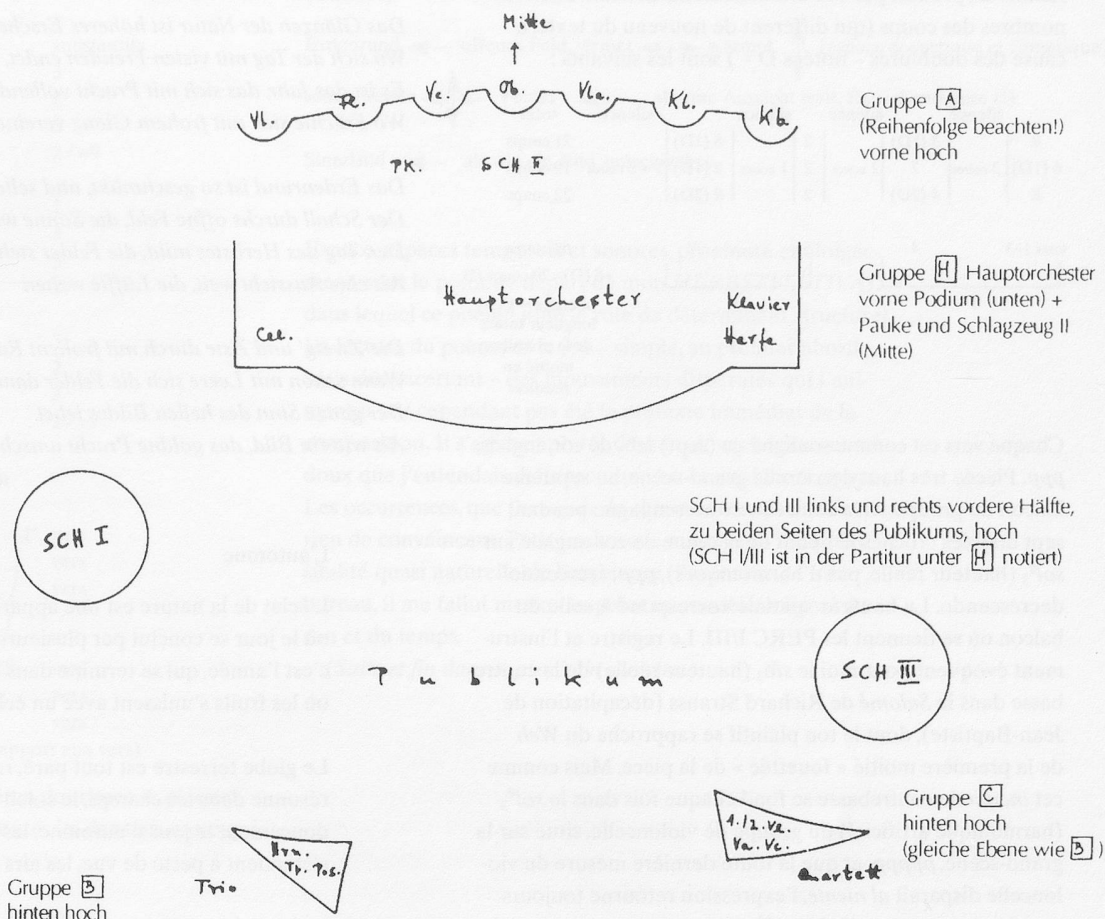
10. Huber, «Politische Musik – Rhythmuskomposition», *Durchleuchtungen*, p. 223/224.

11. Charles Bukowski, « Die Heuschreckenplage », *Hot water Music*, Cologne 1988, p. 12.

12. *GO AHEAD*, Bretkopf & Härtel 5413; CD Koch Schwann 3-5037-4, « Andere Welten/Gegenwelten », CD 8 du coffret.

Illustration 9:

« GO AHEAD »,
plan de disposition



Eventuell sind Dirigier-Monitoren notwendig.

Die angegebene Raumdisposition ist integrierter Bestandteil der Komposition und darf auf keinen Fall zu einer normalen Orchesterdisposition vereinfacht werden. Je nach Möglichkeiten des vorhandenen Raums können die Winkel und Abstände der Instrumentalgruppen verändert werden.

Besetzung:

- Gruppe **A** Flöte, Oboe, Klarinette in B, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß (7 Spieler)
- Gruppe **B** Horn in F, Trompete in B, Posaune (3 Spieler)
- Gruppe **C** 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello (4 Spieler)

décrépît », mais dans une vie plus belle et meilleure (« principe de l'espoir »), j'ai échangé les deux strophes de *Milieu de la vie*. Dans un processus

a x a' x' a''....

, la superbe première strophe figure donc à la place d'honneur, c'est-à-dire la fin. La méthode de présentation du texte est différente. Dans les deux moitiés (séparées par un intermezzo), les syllabes du poème sont déclamées par les PERC(ussions) I et III, à gauche et à droite sur des balcons surplombant le public, et par les PERC II, devant, sur la grand-scène. Le triangle formé par les sources entoure à peu près la moitié du public, si bien que l'observation et l'espace libre s'équilibrent, et l'éloignement de musiciens permet de percevoir nettement à la fois leurs parties séparées et les couples formés par deux côtés du triangle (I-II, II-I, II-III). « Avec la dernière énergie », les trois percussionnistes fouettent chacun l'air d'une baguette de bambou de 1 m de long et marquent fff le rythme exact des syllabes, tout en expirant *Weh*, comme au carnaval.

Au sein d'une grille de 24 noires / 4 noires de silence / 7 noires / 2 noires de silence / 7 noires / 5 noires de silence = 49 noires (= 7 x 7, sur 13 mesures), les coups (dont le nombre ne correspond pas à celui des syllabes du poème, à cause des doublures) sont extraits des seize syllabes des vers 5 à 7 de la seconde strophe :

| silence | | silence | | silence | | total |
|-------------|----------|------------|----------|------------|----------|----------|
| 10 | 4 noires | 3 | 2 noires | 3 | 5 noires | 16 coups |
| 9 | | 4 | | 3 | | 16 coups |
| 10 | | 4 | | 2 | | 16 coups |
| 29 | | 11 | | 8 | | |
| sur | | sur | | sur | | |
| 25 syllabes | | 8 syllabes | | 8 syllabes | | |
| vers 1-4 | | vers 5-7 | | | | |

Le timbre change pour la première strophe (la « belle »). Chaque percussionniste produit divers crépitements ppp (chaîne de clochettes persanes, crécelle de bambou, hochet

de coquillages). Il en résulte un fond sonore poétique et lumineux, produit par des atouchements délicats. Les nombres des coups (qui diffèrent de nouveau du texte, à cause des doublures – notées D –) sont les suivants :

| silence | silence | silence | silence | total |
|--|----------|---------|----------|---------------------|
| 8 (1D) | 3 (1D) | 2 | 8 (1D) | 21 coups |
| 6 (1D) | 2 noires | 2 | 1 noires | 19 coups |
| 8 | 4 (2D) | 2 | 8 (2D) | 22 coups |
| vers 1-3 | 4 | 5 | 6/7 | 62 coups |
| 4 | 3 | | | +8 (D)=70 coups (!) |
| silences = 13 = longueur totale de la première moitié en mesures | | | | |

Chaque vers est comme souligné de (sept) *lab*₃ de cor anglais, *ppp*. Placée très haut derrière la grand-scène, au septième balcon du groupe A, la contrebasse accompagne pendant sept doubles croches le début de la tenue de cor anglais, sur *sol*[#]₃ (hauteur réelle, pas d'harmoniques), *ppp*, crescendo/decrescendo. La hauteur spatiale correspond à celle du balcon où se tiennent les PERC I/III. Le registre et l'instrument évoquent pour moi le *sib*₃ (hauteur réelle) de la contrebasse dans la *Salomé* de Richard Strauss (décapitation de Jean-Baptiste), dont le ton plaintif se rapproche du *Weh* de la première moitié « fouettée » de la pièce. Mais comme cet *incipit* de contrebasse se fond chaque fois dans le *sol*[#]₃ (harmonique artificiel) du groupe de violoncelle, situé sur la grand-scène, *ppppp*, et que la toute dernière mesure du violoncelle disparaît *al niente*, l'expression retourne toujours vers le côté poétique de la vie¹³.

La méthode consistant à créer des poèmes sonores à partir du nombre de syllabes, de la scansion et de la métrique des vers découle de ma technique du « rythme éloquent » au sein de la composition des rythmes. Les paramètres de l'habillage sonore (nuances, choix des registres, timbres, place dans le déroulement) sont ici des éléments de montage, traités comme le fait Eisenstein dans ses films. Le genre et le choix des détails reflètent l'attitude de l'auteur, qui interprète ainsi le texte, bien que les informations fournies par le texte soient reléguées dans les souterrains de l'inaudible. Cette sémantisation du timbre est certes élémentaire, mais sa liaison quasi littérale au concret fait qu'elle n'a rien de commun avec l'abstraction (historiquement nécessaire) des timbres, réalisée par les sérialistes d'avant-garde, ni avec leur nostalgie utopique d'un *continuum*, comme les gammes de soixante combinaisons instrumentales imaginées par Stockhausen pour *INORI*. L'analyse mécanique des timbres fait place à des « intonations » tirées du *discontinuum* des formes multiples de l'existence.

C'est cette forme d'écoute qu'exige également la partie Hölderlin de *ERÖFFNUNG UND ZERTRÜMMERUNG* pour ensemble *live*, bandes magnétiques et projections film ou vidéo (1992)¹⁴. Dans cette composition et celles qui la suivent, je n'utilise plus que des poèmes dits tardifs de Hölderlin, c'est-à-dire de la seconde moitié de sa vie, dans la tour de Tübingue, chez le menuisier Zimmer. Ces poèmes ont l'air simple, voire naïf, comme si Hölderlin avait perdu son pouvoir. Pour moi, après que je les eus longtemps sous-estimés et négligés à cause d'une erreur d'appréciation, ils sont devenus toujours plus captivants et intéressants, du fait justement de leur litote et de leur grand art, où j'ai découvert plusieurs points de contact étonnants avec mes techniques de composition.

Le poème *DER HERBST*, utilisé dans mon *HERBST-FESTIVAL* pour 4 percussionnistes (1989)¹⁵, nous fournira un exemple d'analyse.

Der Herbst

*Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen,
Wo sich der Tag mit vielen Freuden endet,
Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet,
Wo Früchte sich mit frohem Glanz vereinen.*

*Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmet
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, die Felder stehen
Als eine Aussicht weit, die Lüfte wehen*

*Die Zweig' und Äste durch mit frohem Rauschen
Wenn schon mit Leere sich die Felder dann vertauschen,
Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.*

d. 15ten Nov. 1759.

L'automne

L'éclat de la nature est une apparition supérieure où le jour se conclut par plusieurs joies, c'est l'année, qui se termine dans la splendeur, où les fruits s'unissent avec un éclat joyeux.

Le globe terrestre est tout paré, rarement un bruit résonne dans les champs, le soleil réchauffe doucement le jour d'automne, les champs s'étendent à perte de vue, les airs agitent

les branches et les tiges d'un bruit joyeux.

Et quand les champs font place au vide, tout le sens du clair tableau s'anime, comme un tableau orné de splendeur dorée.

15 nov. 1759

Le poème est d'une simplicité appuyée. Mais un « mouvement » existe au sein des trois strophes, et ce mouvement a une base solide. Comme dans beaucoup de poèmes de la même époque, Hölderlin utilise des vers de onze pieds – voire de treize, ce qui est très insolite. Chaque strophe comprend deux paires de rimes, dont la disposition reflète celle des mètres utilisés, mais inversement (métrique : 1^{re} et 2^e strophes identiques, 3^e strophe différente, disposition des rimes : 1^{re} strophe différente, 2^e et 3^e strophes identiques). Les paires de rimes ont toutes les mêmes terminaisons « -en » ou « -et ». Ces « accolades » sonores permettent de composer un mouvement interne. L'évolution sonore des voyelles pénultièmes oscille entre « ei- »/« en- » (1^{re} strophe), « är- »/« eh- » (2^e strophe) et « au- »/« e- » (3^e strophe). Tout le poème forme ainsi une boucle « à perte de vue ». La particularité des substantifs ajoute un nouveau mouvement. Même les adjectifs et les adverbes qui précisent les noms forment un arc ouvert :

| | | | | |
|----|--------------|---|------------------------------------|----------------|
| 1. | höheres | 1 | | |
| 2. | vielen | 1 | | |
| 3. | ----- | 0 | | 3 |
| 4. | frohem | 1 | | |
| | | | (selten offene mild weit) | 4 |
| 1. | frohem | 1 | | |
| 2. | ----- | 0 | | |
| 3. | ganze hellen | 2 | | 4 |
| 4. | goldne | 1 | | |
| | | | | = total 11 (!) |

13. Pour une analyse détaillée de *GO AHEAD*, cf. Sascha Jouini, *Eine analytische Studie zu Go Ahead*. Musik für Orchester mit Shrug von Nicolaus A. Huber (manuscrit), Giessen 2001, 51 p.

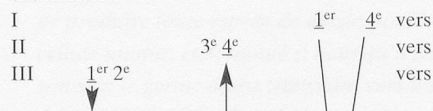
14. *ERÖFFNUNG UND ZERTRÜMMERUNG*, Breitkopf & Härtel ; CD « Dokumentation Wittener Tage für neue Kammermusik 1993 » (avec vidéo et sono) ; CD Telos Records TEL 018 (sans vidéo) (= partition). Cf. aussi Nicolaus A. Huber, «Über einige Beziehungen zu J.S. Bach. Plaudereien und Beobachtungen», in Hans-Joachim Hinrichsen et Martin Heinemann (dir.), *Bach und die Nachwelt*, tome 4, Laaber (à paraître).

15. *HERBSTFESTIVAL*, Breitkopf & Härtel 2409, CD BVHAAT 9407, Amsterdam.

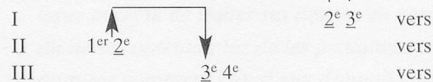
Le tableau des mouvements des pieds, rimes et substantifs se présente comme suit :

| pieds | rimes | substantifs |
|-----------------|-------|-------------|
| 13 | a -en | 3 |
| 11 | b -et | 2 |
| 11 | b -et | 2 |
| 11 / =46 (2x23) | a -en | 2 / =9 |
| 13 | a -et | 1 |
| 11 | a -et | 3 |
| 11 | b -en | 3 |
| 11 | b -en | 2 / = 9 |
| 11 | a -en | 3 |
| 13 | a -en | 2 |
| 11 | b -et | 2 |
| 11 | b -et | 2 / =9 |

Disposition des rimes en -en :



des rimes en -et :



(soit en miroir et en complément par rapport aux vers)

Voici maintenant comment le schéma des rimes se plaque sur les vers de 11 et 13 pieds (présentés ici dans un ordre qui n'est pas celui du poème) :

Strophe :

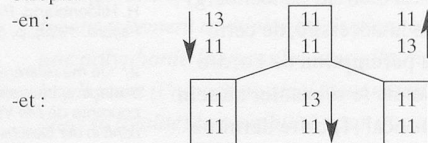
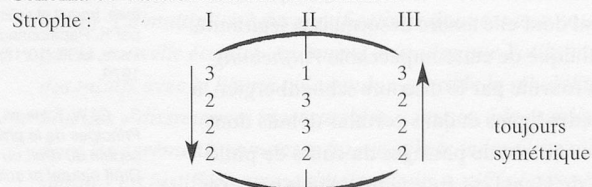


Schéma de distribution des substantifs :



Des 27 substantifs (9 par strophe), 5 sont répétés :

| Strophe : | I | II | I/II | II/III | III | I/III |
|-----------|------------------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|
| | Glänzen | Feld | Tag | (Felder) | Bildes | Pracht |
| | Glanz | Felder | Tag | Felder | Bild | Pracht |
| Vers : | (1 ^{er} /4 ^e) | (2 ^e /3 ^e) | (2 ^e /3 ^e .) | (3 ^e /2 ^e .) | (3 ^e /4 ^e .) | (3 ^e /4 ^e) |

Ce qui donne 11 (!) répétitions et une accolade entre la 1^{re} et la 3^e strophe (*Pracht*). Les rimes des vers de 11 et 13 pieds font aussi apparaître un équilibre malgré leur distribution irrégulière à la lecture :

| | |
|----------|-----------|
| 13 pieds | 3 rimes a |
| 11 pieds | 3 rimes b |
| 11 pieds | 6 rimes b |

Bien que « tableau » de l'automne soit limité « à perte de vue » et que les distributions étonnantes des quantités et les glissements apériodiques semblent se mouvoir les uns vers les autres au sein même de cet espace limité, je crois que le poète joue ici consciemment sur le proche et le lointain, c'est-à-dire avec des extensions et des focales supplémentaires. Ce faisant, les limites peuvent se contracter ou se dilater à tout instant et modifier le contenu qu'elles enserrent. Exemple :

Natur ← Fruchte, Tag → Jahr, endet → vollendet, ↑ höheres Erscheinen
(Glänzen) (Glanz)

Erdenrund ← offenes Feld, lärmet ↔ wärmet ↑ (espace acoustique et climatique),
sehen/wehen ↻, Felder ← als eine Aussicht weit, Rauschen/Leere (!)

Sinn/Bild ← als wie ein Bild, umschwebet.

Espace, espaces temporels et sonores, proximité et éloignement, sont le point de départ de mon *HERBSTFESTIVAL*, dans lequel ce poème joue le rôle de déterminant structurel. La lecture du poème et le jeu – simple, au premier abord, mais déconcertant – des mouvements disparates qui l'animent n'ont cependant pas été le prétexte immédiat de la composition. Il s'agissait plutôt d'un bruit mystérieux et très doux que j'entendais dans mon bureau et au-dehors, *pppp*. Les occurrences, que j'essayais de chronométrer, ne donnaient rien de convaincant. Pour traduire le mystère et l'imprévisibilité quasi naturelle de l'ambiance d'automne de mon bureau, il me fallut mettre au point un modèle original du son et du temps.

(Suite et fin dans le prochain numéro.)