

# "Le temps est littéral et miséricordieux". Partie 2, La place de Hölderlin dans mes compositions

Autor(en): **Huber, Nicolaus A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 77

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927822>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# « LE TEMPS EST LITTÉRAL ET MISÉRICORDIEUX »

NICOLAUS A. HUBER

*La place de Hölderlin dans mes compositions (2<sup>e</sup> partie)*



*Hölderlin  
à 72 ans.  
Dessin au crayon  
de Louise Keller*

*Versuch über Sprache*, de Nicolaus A. Huber, date de 1969 — bien avant le quatuor à cordes de Nono et l'engouement pour Hölderlin. Or Huber y utilisait déjà un texte de Friedrich Hölderlin, qu'il juxtaposait au « Sah ein Knab ein Röslein stehn » de Goethe et à des citations du *Capital* de Marx. Produit du mouvement pacifiste de l'époque, *Turmgewächse* pour harpe seule (1982/83) se base sur « Hälfte des Lebens », autre poème de Hölderlin. Dans la pièce pour orchestre *Go Ahead* (1988), Huber réutilise ce poème comme « principe d'espoir » et « progrès » vers une vie meilleure. *Eröffnung und Zertrümmerung* pour ensemble live, bandes magnétiques et projections filmées (1992) comprend aussi une « couche » Hölderlin, tandis que dans *Herbstfestival* pour quatre percussionnistes (1989), le poème « Der Herbst » joue un rôle structurant. La lecture du poème n'a 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 », et pour lequel Nicolaus A. Huber a dû mettre au point un modèle original du son et du temps. *Versuch über Sprache*, *Turmgewächse*, *Go Ahead*, « *Eröffnung und Zertrümmerung* » ont fait l'objet des descriptions et réflexions du compositeur dans le n° 76 de *Dissonance*. Il les conclut ici en commentant « *Herbstfestival* » et d'autres compositions où les textes et le personnage de Friedrich Hölderlin jouent un rôle central. (réd.)

À l'origine de la conception sonore et temporelle de *Herbstfestival*, chacun des quatre percussionnistes dispose d'un set de 2 timbres (ill. 10). Cela signifie 4 x « frotter » (a, b, c, d), 4 x « agiter » (e, h 2 x, f), 2 x « frapper » (e, g). Les timbres de ces dix modes de jeu (pour 8 sets) sont les métallophones (cymbales, petit gong coréen, grelots, grelots de tambour de Basque [avec glissando sur la peau]), les membranophones (tom-tom, caisse claire, bongo à rebord court / baguette de tambour contre baguette de tambour [impulsion unique]) et les bois à impulsion (claves, bambous, maracas). Dans quelques répétitions des sets, les nuances *pppp-ppp* augmentent jusqu'au niveau indiqué possible.

Chaque set sonore a ensuite été affecté d'une chaîne temporelle. Les sections commencent par s'allonger, mais semblent ralentir à cause de l'addition constante de deux noires (♩ = MM. 50), puis elles se raccourcissent de trois noires, d'où un effet de resserrement dramatique, et se réduisent à un quart de la longueur initiale.

Structure	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
Longueur	9 ↓	11 ↓	13 ↓	15 ↓	17 ↓	19 ↓	21 ↓	23 ↓
Son	6	9	10	12	15	17	19	20
Pause finale	3	2	3	3	2	2	2	3

Structure	⑨	⑩	⑪	⑫	⑬	⑭	⑮
Longueur	20 ↓	17 ↓	14 ↓	11 ↓	8 ↓	5 ↓	2 ↓
Son	18	16	13	11	8	5	2 ;
Pause finale	2	1	1	0	0	0	1

Raccourcissement des pauses                  Sans Pause

De ① à ⑧, un nouveau son du set de 8 entre à chaque structure. Chaque son déjà entendu est maintenu. Cela signifie que les couleurs se compriment toujours plus et se superposent polyphoniquement, non seulement jusqu'à la structure ⑧, mais jusqu'à la dernière, la ⑮, qui est aussi la plus brève. La succession des lettres attribuées comme couleurs aux quatre exécutants détermine l'endroit où ils jouent, qui reste donc imprévisible.

Les quatre instrumentistes sont disposés en un demi-cercle peu incurvé, de gauche (= I) à droite (= IV). A partir de la structure ⑨, un nouvel agencement des timbres entre en jeu. Bien que la densité 8 reste inchangée, les timbres connus du

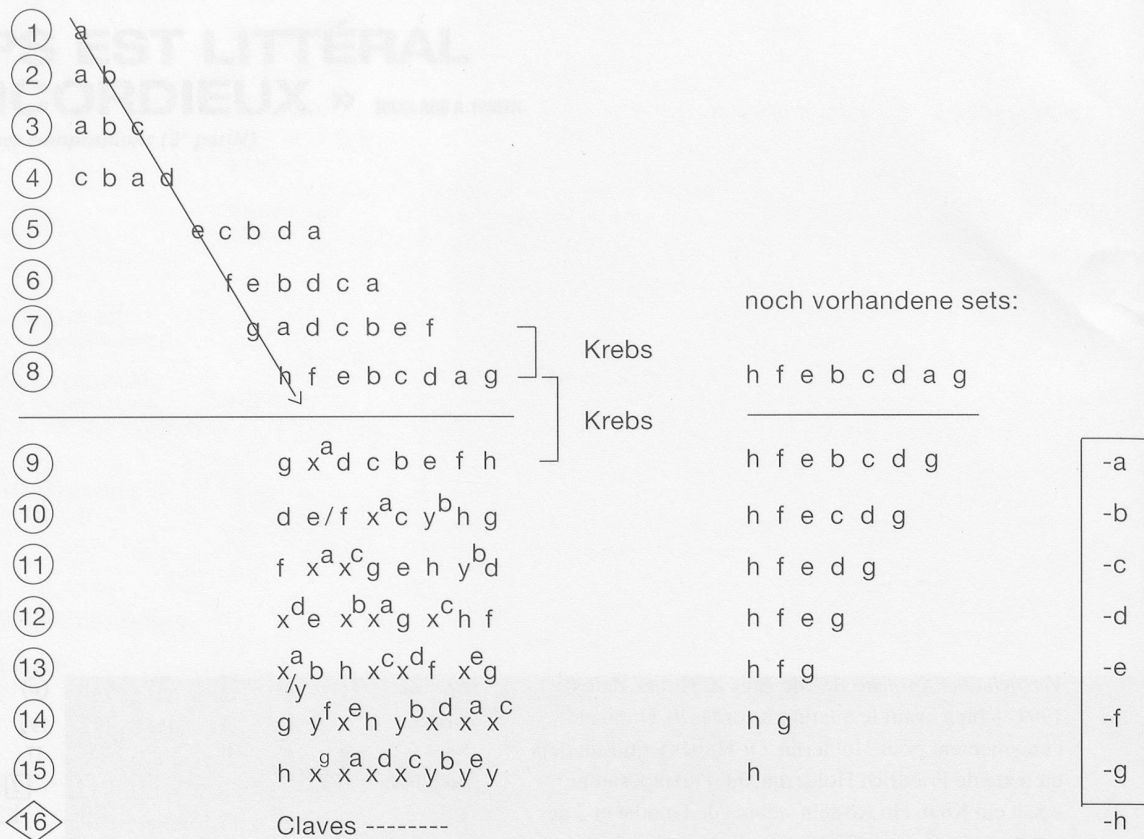
Illustration 10  
« *Herbstfestival* »,  
sets de couleurs

I:  $\text{frotter}$  (a, b, c, d),  $\text{agiter}$  (e, g)  
 II:  $\text{mit Zahnstocher}$   
 III:  $\text{Bambusstange}$  ~ 120 x 0,7 cm  
 IV:  $\text{Dynam. sehr verschieden}$   
 Dynamics:  $\text{f}$ ,  $\text{ff}$ ,  $\text{fff}$ ,  $\text{ffff}$ , etc.



Illustration 11

« Herbstfestival »,  
tableau des  
successions



set de 8 sont remplacés progressivement. La sonorité d'ensemble se voit transpercée par un seul timbre, celui des claves suspendues, jouées en trémolo avec une fourche faite de deux baguettes de tambour. La structure (15) ne comprend plus que ce timbre unique, basé sur 7 claves et le reste identique de la couleur (h). Dans la tablelle des successions (ill. 11), x et y indiquent toujours la première et la seconde couleur pour chaque exécutant. Les lettres en exposant indiquent le son du set qui est remplacé par les claves.

Cet extrait de la partition montre d'emblée que malgré l'ordonnance logique des couleurs, y compris le passage ultérieur à la monochromie des claves, la lisibilité de la succession des couleurs se trouble de plus en plus et tend à la confusion, voire à l'irrationnel, plus l'opération logique progresse. À cet « élan » correspond la notation des vers sous forme de poème sonore (ill. 12), qui, comme souvent chez Hölderlin et

chez Maïakovski (mais avec un sens plus révolutionnaire) les présente en escalier descendant de gauche à droite. Ce principe ne vaut cependant que pour la caractérisation initiale et les sets de 8 sons. Car la densification (jusqu'à 8 couleurs, puis 7 claves + (h)) et l'augmentation progressive des nuances (jusqu'à ff) établissent une structure en crescendo de 19 minutes, sous-tendue d'une organisation des couleurs instrumentales qui produit le crescendo par poussées, comme avec des allers et retours. Entre les poussées s'intercale chaque fois une nouvelle combinaison de la caractérisation initiale (avec sa notation en diagonale). Les insertions permutantes de sets se raccourcissent jusqu'à ce que ne reste enfin que la couleur (b). Inversement, de nouvelles techniques de traitement des anciens instruments attribués aux sets, l'addition de nouveaux instruments et la densification rythmique (jusqu'à 6 coups par ♩) au tempo ♩ = 138 assouplissent le



Illustration 12

« Herbstfestival »,  
début

(avec l'aimable  
autorisation des  
éditions  
Breitkopf &  
Härtel)

① ♩ = 50

②

③

④

⑤ (schütteln)

⑥

6 gliss. mit Daumendruck

\*) bedeutet Aufsetzen des Trommelstocks als p-Schlag

matériau sonore en vue du grand *crescendo*. L'orientation effective est un agencement complexe au sein des 27 structures générales de *Herbstfestival* (ill. 13).

À part 3 variantes de couleur, chaque *set* comprend 3 nouvelles couleurs. Les 3 structures (16), (23) et (26) sont monochromes. Chacune a son caractère autonome et inimitable, et apporte un timbre entièrement nouveau et unique dans la pièce. A (16), un linge est retiré « violemment », *fff*, de l'EAU, puis dégouline environ une minute sur cette même eau, en un *decrecendo* naturel. A 23, l'éloignement recherché est poussé à son comble. *Clash Music*, solo pour 4 paires de cymbales frappées simultanément, se joue *modo ordinario* en l'air et sur une table, à un autre emplacement du podium, comme une pièce dans la pièce.

À (26), pendant 1 minute : Hölderlin, *der Herbst*. Si *Clash Music* dure environ 4 minutes, cette troisième structure, d'une monochromie particulière, retrouve la durée de (16) et revient au *pppp* du début.

Le poème est lu en silence. Chaque exécutant choisit individuellement et librement des lettres (ou des passages de lettres) pour de petits événements sonores qui donnent autant d'impulsions irrégulières. Pour chaque vers, la quantité des points sonores est cependant prescrite exactement et est absolument la même pour chaque instrumentiste. Il y a en tout 55 points sonores (18+17+20). Les timbres à rechercher doivent être plutôt secs et clairs, et former ensemble un « carillon » de percussion. Chaque son devrait être si possible inédit et unique. On arrive ainsi à un total de 220 points sonores (4 x 55).

Ce filigrane délicat (*pppp*) est interrompu par 2 battements de cloche *fff* (*do dièse*<sup>2</sup>). Les occurrences ont un aspect rétro-spectif énigmatique: le premier battement intervient à la 15<sup>e</sup> seconde et naît de la structure (15) / (16) EAU (1<sup>re</sup> couleur unique), le second à la 38<sup>e</sup> seconde et provient de (22) / (23) *Clash Music* (2<sup>e</sup> couleur unique). 38 = 60" - 22.

Le chiffre 55 ne donne pas seulement 5 x 11 (!). La somme totale de 220 + 2 = 222 événements sonores se réfère à la seconde moitié, non moins mystérieuse, de la vie de Hölderlin, à savoir 36 ans et 222 jours<sup>1</sup>. Les 3 x 9 = 27 substantifs du poème donnent les 27 structures de *Herbstfestival*. 9 substantifs et 46 syllabes par strophe donnent 55 (= points sonores dans (26) = 2 x 13 [!]). La moitié du nombre des syllabes (46) est 23, qui est aussi le nombre de la « pièce dans la pièce ».

Mais 23 est aussi le maximum des noires dans la chaîne temporelle qu'on vient de voir (1) - (15). 23 noires forment de surcroît la durée du sommet absolu de la progression en *crescendo*, où les quatre percussionnistes jouent tous un roulement *ffff* (partition, p. 9).

Après la structure HÖLDERLIN (27), la caisse claire (= b) dans le *set* initial dessine par frottement du plectre un segment de cercle sur la membrane du tambour. 8 (!) durées s'abrègent de ♩ ( = 7 ♩ ) à ♩ ( = 1/2 ♩ ) avec des silences intermédiaires de plus en plus longs, toujours *mp* et toujours en frottant de gauche à droite. La longueur exacte des segments frottés est notée en centimètres. Ils s'enchaînent aux 23 noires du sommet du *crescendo* et perdent 3 cm à chaque reprise, par analogie avec les 3 noires que perd la chaîne temporelle du début (voir ill. 14).

Les proportions des durées (par ex. 6 ♩ : 3 ♩ / 17 cm : 8 cm, ou encore 4 ♩ : 2 ♩ : 1 ♩ : 1/2 ♩ / 11 cm : 5 cm : 2 cm : 1/2 cm) ne correspondent jamais exactement entre elles. L'ample mouvement des timbres dans la chaîne temporelle (1) - (15) et dans les structures analogues ultérieures se calme dans la monochromie du *set* sonore *b* et le retour uniforme au minimum d'un raccourcissement compréhensible, mais pourtant mystérieux, des centimètres parcourus. De même, je ressens la longue durée de la progression en *crescendo* (de *pppp* à *ffff*) comme un grand éloignement, qui comprend simultanément un arrondissement (« *Erdenrund* » le globe terrestre). Car au moment du *ffff* le plus éloigné, la musique se rapproche, l'horizon du temps semble se recourber, « *als eine Aussicht weit* ».<sup>2</sup>

Dans le groupe des cinq compositions dont j'ai parlé jusqu'ici, Hölderlin est présent chaque fois dans les structures, d'une façon caractéristique, mais il n'est jamais que partie d'un tout. Dans les deux pièces qui vont suivre, les textes choisis déterminent l'ensemble, et ce sous une forme particulière, que j'intitule

## CONFRONTATION DU TEXTE

Dans *Offenes Fragment* (pour soprano, flûte, guitare et percussion, 1991<sup>3</sup>), que mon ami le professeur Wolfgang Rüdiger qualifie de « théâtre musical en implosion », je recourus de nouveau à un poème tardif de Hölderlin, *Der Winter* (L'hiver):

1. Friedrich Hölderlin, *Turmgedichte*, préface de D.E. Sattler, Munich, 1991, p. 9.

2. Les coïncidences numérológicas se sont révélées spontanément et progressivement au cours de la composition. Elles doivent toujours être comprises comme rythme ou, plus généralement, comme mouvement de nombres et autour des nombres.

3. *Offenes Fragment*. Breitkopf & Härtel 2426, CD ARS MUSICI, AM 1224-2.



Illustration 13

« Herbstfestival »,  
structure générale

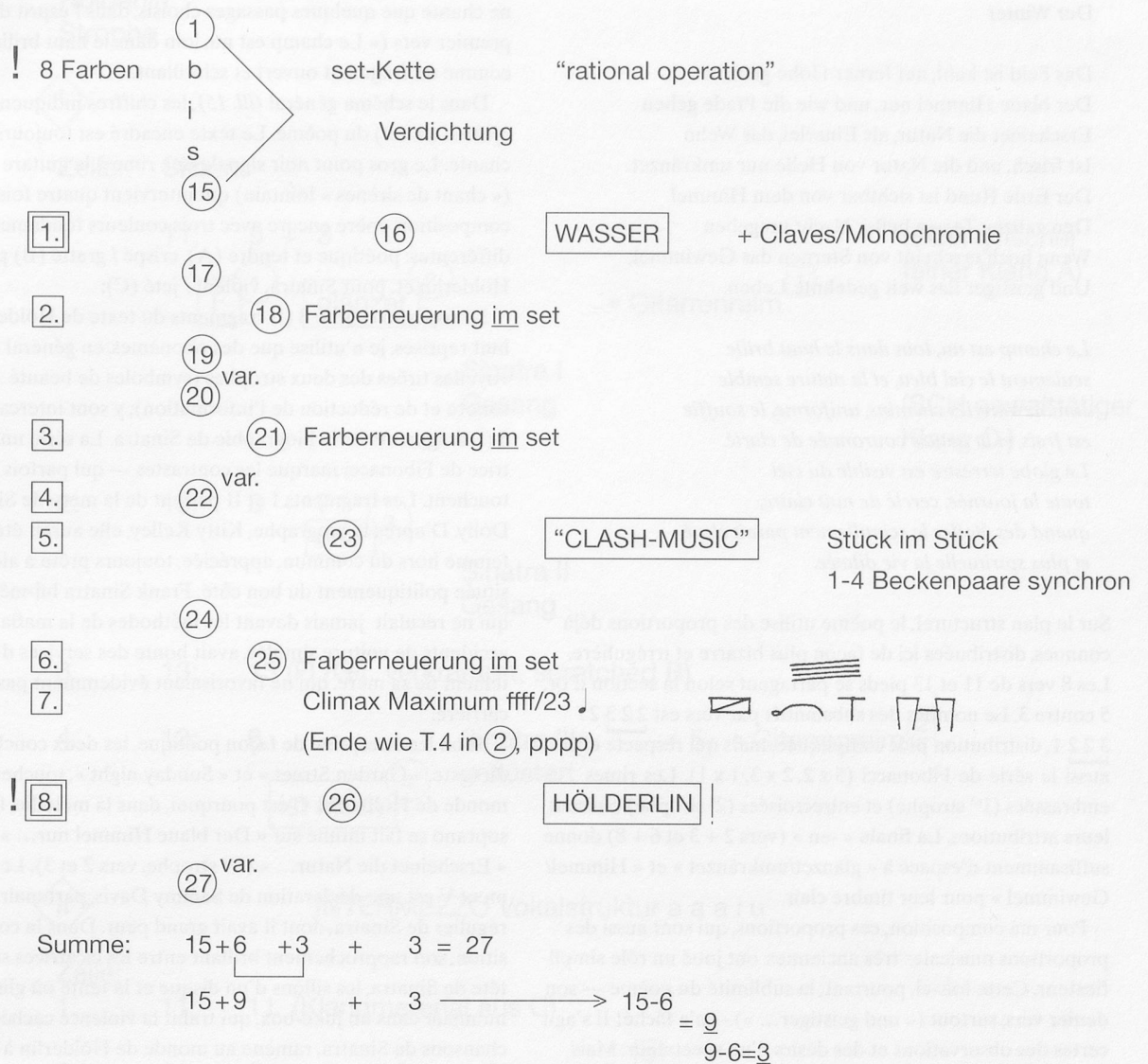
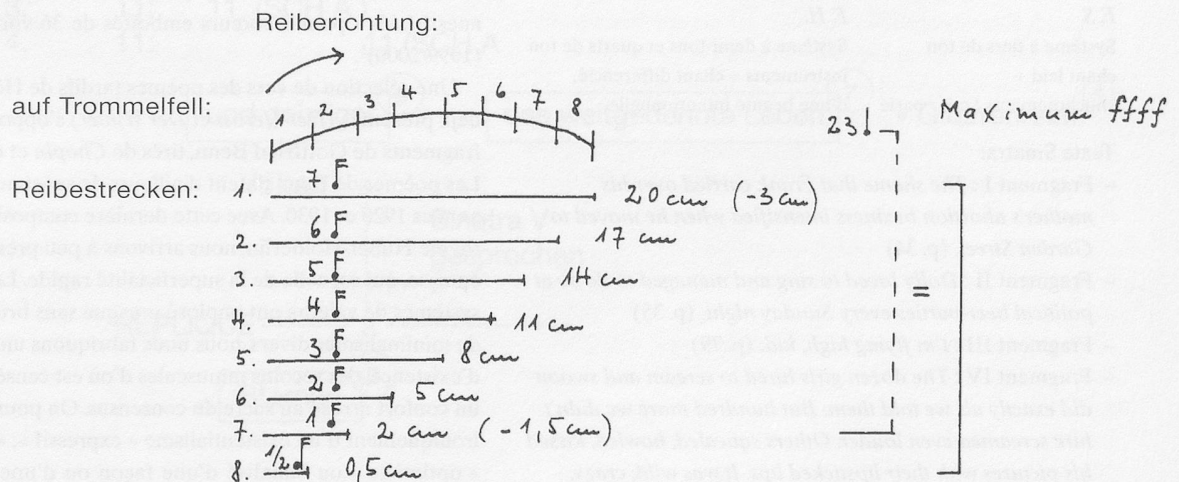


Illustration 14

« Herbstfestival »,  
chaîne temporelle





Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet  
Der blaue Himmel nur, und wie die Pfade gehen  
Erscheinet die Natur, als Einerlei, das Wehn  
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet.  
Der Erde Rund ist sichtbar von dem Himmel  
Den ganzen Tag, in heller Nacht umgeben  
Wenn hoch erscheint von Sternen das Gewimmel,  
Und geistiger das weit gedehnte Leben.

*Le champ est nu, loin dans le haut brille  
seulement le ciel bleu, et la nature semble  
comme vont les chemins, uniforme, le souffle  
est frais, et la nature couronnée de clarté.  
Le globe terrestre est visible du ciel  
toute la journée, cerclé de nuit claire,  
quand des étoiles le scintillement paraît élevé  
et plus spirituelle la vie dilatée.*

Sur le plan structurel, le poème utilise des proportions déjà connues, distribuées ici de façon plus bizarre et irrégulière. Les 8 vers de 11 et 13 pieds se partagent selon la section d'or, 5 contre 3. Le nombre des substantifs par vers est  $\underline{2\ 2\ 3\ 2} / \underline{3\ 2\ 2\ 1}$ , distribution plus compliquée, mais qui respecte elle aussi la série de Fibonacci (5 x 2, 2 x 3, 1 x 1). Les rimes embrassées (1<sup>re</sup> strophe) et entrecroisées (2<sup>e</sup> strophe) croisent leurs attributions. La finale « -en » (vers 2 + 3 et 6 + 8) donne suffisamment d'espace à « glänzet/umkränzet » et « Himmel/Gewimmel » pour leur timbre clair.

Pour ma composition, ces proportions, qui sont aussi des proportions musicales très anciennes, ont joué un rôle simplificateur. Cette fois-ci, pourtant, la sublimité du poème — son dernier vers, surtout (« und geistiger... ») — m'a fâché! Il s'agit certes des observations et des désirs d'un spectateur. Mais le poème lui-même ne met pas d'être humain en scène! Le sujet n'est reconnaissable que dans la dépendance de la nature vis-à-vis des métaphores. A cela, j'ai opposé une nature ordinaire, quotidienne, assez inhumaine, laide et pourrie. La CONFRONTATION des deux textes est le message! La distribution du matériau entre le monde de Frank Sinatra<sup>4</sup> et celui de Hölderlin est concrète :

F. S.	F. H.
Système à tiers de ton chant laid + chuchotements / cris / parlé	Système à demi-tons et quarts de ton instruments + chant différencié, d'une beauté intentionnelle

Texte Sinatra:

- Fragment I : *The shame that Frank carried over his mother's abortion business intensified when he moved to Garden Street.* (p. 34)
- Fragment II : *Dolly loved to sing and managed to do so at political beer-parties every Sunday night.* (p. 35)
- Fragment III : *I'm flying high, kid.* (p. 79)
- Fragment IV : *The dozen girls hired to scream and swoon did exactly as we told them. But hundred more we didn't hire screamed even louder. Others squealed, howled, kissed his pictures with their lipstick lips. It was wild, crazy, completely out of control.* (p. 75)
- Fragment V : *I've still got scars all over my head from that fight, and if you put a nickel in them, they will all play Sinatra's songs... The air was volatile and violent around him all the time.* (p. 403)

Le poème de Hölderlin est interprété une fois, avec les instruments et la batterie, selon les techniques de transformation déjà connues, syllabe par syllabe et en suivant le débit naturel. Toutes les syllabes sont utilisées, mais le soprano

ne chante que quelques passages choisis, dans l'esprit du premier vers (« Le champ est nu, loin dans le haut brille »), comme un fragment ouvert et scintillant.

Dans le schéma général (*ill. 15*), les chiffres indiquent le rythme (muet) du poème. Le texte encadré est toujours chanté. Le gros point noir signale une rime à la guitare (« chant de sirènes » lointain) qui intervient quatre fois. La composition opère encore avec trois couleurs fondamentales différentes: poétique et tendre (A), crispé / gratté (B) pour Hölderlin et, pour Sinatra, violent / jeté (C):

Le soprano chante 8 (!) fragments du texte de Hölderlin; à huit reprises, je n'utilise que des phonèmes, en général des voyelles tirées des deux strophes (symboles de beauté sonore et de réduction de l'information); y sont intercalés 5 (!) fragments de la biographie de Sinatra. La série unificatrice de Fibonacci marque les contrastes — qui parfois se touchent. Les fragments I et II parlent de la mère de Sinatra, Dolly. D'après la biographe, Kitty Kelley, elle aurait été une femme hors du commun, appréciée, toujours prête à aider, et située politiquement du bon côté. Frank Sinatra lui-même, qui ne reculait jamais devant les méthodes de la mafia et les accidents de voiture simulés, avait honte des services d'avortement de sa mère, qui ne favorisaient évidemment pas sa carrière.

Si on les interprète de façon poétique, les deux conclusions du texte, « Garden Street » et « Sunday night », touchent le monde de Hölderlin. C'est pourquoi, dans la mélodie, le soprano se fait intime sur « Der blaue Himmel nur... » et « Erscheinet die Natur... » (1<sup>re</sup> strophe, vers 2 et 3). Le fragment V est une déclaration de Sammy Davis, partenaire régulier de Sinatra, dont il avait grand peur. Dans la composition, son rapprochement brillant entre les cicatrices sur la tête de Sinatra, les sillons d'un disque et la fente où glisser la monnaie dans un juke-box, qui trahit la violence cachée des chansons de Sinatra, ramène au monde de Hölderlin à la suite d'une RÉPLIQUE assénée de toutes les notes entendues précédemment : le soprano chante « Sternen » dans un *pp* tout intérieur. Cette disposition des fragments musicaux de la sphère holderlinienne, qui circonscrit ceux de Sinatra comme un halo, reflète l'attitude de l'auteur (comme le dirait Eisenstein).

Ce complexe de thèmes comprend une seconde composition, « *Ach, das Erhabene...* » (Gottfried Benn), « fragments anesthésiés » pour 2 chœurs emboîtés de 36 voix chacun (1999/2000)<sup>5</sup>.

Une sélection de vers des poèmes tardifs de Hölderlin déjà présentés (*Der Herbst* et *Der Winter*) s'oppose à des fragments de Gottfried Benn, tirés de *Chopin* et de *Fleisch*. Les poèmes de Benn datent d'ailleurs de sa jeunesse, soit des années 1920 et 1930. Avec cette dernière composition sur le thème Huber/Hölderlin, nous arrivons à peu près à notre époque, qui est celle de la superficialité rapide. Les grands systèmes de valeurs ont implosé presque sans bruit. A l'aide de minimalismes divers, nous nous fabriquons une apparence d'existence, des recoins minuscules d'où est censé dériver un confort arrosé au sucre du consensus. On pourrait parler ironiquement d'un existentialisme « expressif », « oublieux », « optimiste » ou banalisé d'une façon ou d'une autre. Notre « soumission (*Geworfenheit*) » a besoin d'un « lustre joyeux »! Benn radicalise nos beautés, qui se révèlent la plupart du temps par la peau, l'apparence extérieure. « Le cerveau se décompose tout comme le cul! », nous « puons comme de la charogne acide », Chopin est « phtisique, il a des saignements et des cicatrices en formation ». Oui, nous aimons refermer rapidement les orifices, nous sommes devenus des maîtres dans l'art de passer sous silence, mais aussi maîtres de la seule apparence.

4. Textes tirés de Kitty Kelley, *His Way, the Unauthorized biography of Frank Sinatra*. New York, 1986.

5. Breitkopf & Härtel, en prêt. Pas de CD, bande originale de la PA de Cologne (WDR) et de la PA avec coda de Stuttgart (SWR).

Hölderlin  
Strophe

« Offenes  
Fragment »,  
plan



Zeile: Silben:

1. 11: 9 + 3



• Gitarrenreim <sup>1</sup>

(SCH lyrischer  
feiner Klang A)

Sinatra I  
Gesang

(SCH gewalttätiger  
Klang C)

2. 13: 6 + 7  
und <sup>3</sup>

Sinatra II  
Gesang

3. 13: 13 (Fl./Git. verkrampft, scratched B)

4. 13: 6  
ist frisch <sup>4</sup>

Sinatra III  
geflüstert

+ 5 • Gitarrenreim <sup>2</sup>



INTERMEZZO Vokalstruktur a a a i u

Zeile:

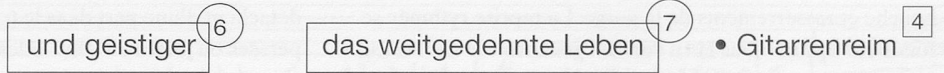
1. 11: 11 (Klangmaterial aus C)

2. 11: 6 + 5  
Nacht <sup>5</sup>

Sinatra IV  
geschrien

3. 11: 11 (SCH A)

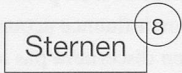
4. 11: 11 (SCH A)



Vokal: a

Sinatra V  
gesprochen

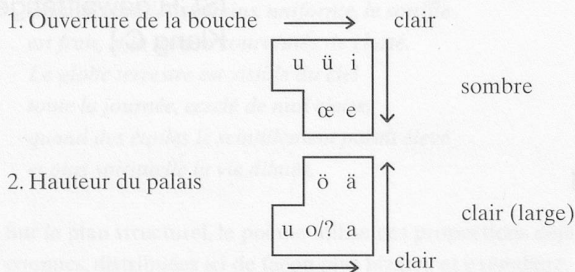
REPLIQUE












Au cours de la composition, j'avais sans cesse le sentiment que les fragments n'étaient pas ouverts entre eux. Le radicalisme des postures les « anesthésiait » l'une pour l'autre. La composition est donc une dénonciation radicale. Au départ, Benn et Hölderlin se voient attribuer des matériaux sonores contraires, dont les rapports se modifient dramatiquement pendant le chant.

Au chant à voix « normale » s'oppose une sorte de chuchotement. Chanter en chuchotant est une technique vocale où hommes et femmes ont la même tessiture d'à peu près deux octaves, sans distinction possible. Les hauteurs et les couleurs sont modulées de deux façons :





Le point de départ commun (et ambivalent) est le phonème « ou » (« Erdenrund » / « Brustkrank »). Dans l'esquisse du déroulement (ill. 16), le « chuchotement » est marqué , la voix « normale » . Le texte est noté en entier et montre les rapports changeant entre texte et technique vocale.

Le vers ① expose la liaison du matériau sonore avec la sphère poétique. Mais déjà au vers ② se produit un échange de H. (Hölderlin)  vers B. (Benn) . La musique reste chez Benn, puis, au vers ③, repasse de B.  à H. . Deux pauses générales encadrent une sorte de conclusion chuchotée  avec glissandos finals ascendants.

A partir du vers ④, H. et B. ont le même matériau. Les échanges s'arrêtent jusqu'à « Leben » (début du vers ⑥). A partir des mesures qui suivent (189-236), la composition entre elle-même en « pathologie ». Elle est soumise à une SKELETTIERUNG: le chœur I chante normalement, le chœur II chuchote. Malgré leur technique différente, les deux chœurs balaient tout le morceau précédent, mais seulement sous forme de rythme. Chaque  $\downarrow$  antérieure est comprimée en une  $\uparrow$ . L'acoustique de l'ossature des durées est nouvelle: expirer ( $\blacktriangleright$ ) et inspirer ( $\blacktriangleleft$ ) avec différentes positions de la bouche et resserrements de la gorge. La reprise rythmée se fonde sur Benn: « Das Hirn verwest genauso wie der Arsch! » La respiration (inspiration = couche chuchotée, expiration = voix normale) ne vise pas seulement à simuler le chuchotement, elle constitue une réduction supplémentaire de la nature humaine à sa dimension de créature.

Suivent trois nouveaux « balayages »: 1° reprise des pauses générales, sur du matériau tiré de « Pracht umschwebet, lebet ». Cette reprise conclut en même temps la couche Hölderlin. 2° reprise des G.P. (= 4  $\downarrow$ , 5  $\downarrow$ , 6  $\downarrow$ , 12  $\downarrow$ , 5  $\downarrow$ , 6  $\downarrow$ ) sur 5 « sons de choc ou de catastrophe », *sffz*. 3° reprise de tous les tempos utilisés dans un ralentissement ciblé, à l'aide de 11 traits bruyants  $\rightarrow \leftarrow \nearrow \nwarrow$ , comme dans ATEMÄHNLICHEN GERÄUSCH. Les tempos sont:  $\downarrow = 160 \ 132 \ 108 \ 88 \ 80 \ 72 \ 66 \ 60 \ 52 \ 48 \ 44 + 40$  (dernière G.P.). À partir de la mesure 261, le bruit de frottement se fond dans le chuchotement (reprise intervallique) et retourne dans la pièce après les « balayages ».

Benn reste seul en scène – mais avec un texte particulier. Dans « Fleisch », une voix d'enfant s'exprime dans le grand espace de la pathologie: « ... Noch diesen Streifen Licht! So gänzlich fort — so nimmermehr. » Le dernier changement

du matériau sonore, de  à , sonne comme un adieu à la vie de la créature morte. Ce son murmuré est en opposition complète avec l'association d'idée initiale sur « Das Erdenrund ist so geschmückt ». Mais c'est ainsi qu'il déploie toute sa nostalgie touchante!

La fin peut être suivie d'une CODA *ad libitum*. Un mangeur, ou plutôt un glouton, est assis sur scène, devant une table couverte de victuailles. Il avale sa nourriture de telle façon que « le corps soit entièrement à l'unisson des entrailles (cerveau / poumons / cœur / tripes / foie / etc.) ». Sa glotonnerie doit aussi « retourner le physique interne vers l'extérieur ». La scène qui suit se joue à 1 : 1 ou 2 : 1. C'est du cinéma pur sucre ! Cinq ou six mangeurs de chips et de pop-corn sont assis dans le public. Ils mastiquent « tranquillement, sans émotion », à une vitesse située entre 72 et 108. Ce sont eux qui sont les véritables gloutons, les représentants d'un existentialisme peut-être « confortable » !

Une composition antérieure, de 1992, constitue une exception. *An Hölderlins Umnachtung* pour ensemble<sup>6</sup> ne contient pas une seule ligne de Hölderlin, elle parle simplement de lui :

## HÖLDERLIN, UN MODÈLE TRANSFORMÉ EN MUSIQUE

Le « modèle » interprète essentiellement l'aliénation progressive du poète comme un masque et un déplacement.

Le texte qui doit être déclamé vers la fin du morceau et qui en forme le programme secret dit: « Me voici maintenant plein d'adieux. - - - - C'est un long processus de mort. Les couches séparées de sa personnalité se détachent. Le génie se met à planer, il perd son lien avec le centre. La matière spirituelle et physique reste confuse et sans guide. Le jugement ne tient plus, il éclate. Sa vie est toute intérieure »<sup>7</sup>.

Ce passage fournit un programme moderne intéressant pour une conception musicale émancipée, déracinée. Masquer et déplacer règlent de façon nouvelle l'écoute et la cohésion musicale.

Des parties musicales se détachent, pour ainsi dire les unes des autres, au sein d'un cadre solide de 12 « vers rythmiques » de piano, qui aspirent en fin de compte à se rapprocher chromatiquement ; chacun compte 52 impulsions d'une teneur très différente (frapper avec les bouts des doigts sur les cordes, comme une piqûre nerveuse, ce qui donne un son violent, mais extrêmement doux, objectivement). Elles se détachent d'une part dans le temps, comme des reprises dispersées ou jetées au vent. Elles se situent à des emplacements surprenants, sans importance stratégique, avec lesquels elles ont certes un rapport, mais pas ou peu de lien. Elles peuvent aussi se détacher en tant que structures partielles, issues de mélanges complexes de strates dynamiques très différentes (masques !).

Chaque strate a toujours son allure caractéristique, mais peut être mêlée à tel point au son global qu'on repérera tout au plus son influence acoustique sur le son global, mais qu'on n'en discernera pas le contour grâce à une caractéristique précise. Susceptible de surgir n'importe quand, la reprise de ces structures partielles possède le potentiel fascinant d'une perfection accusée, du fait précisément qu'elle doit se tirer d'affaire sans les couches structurelles plus fortes qui la masquaient auparavant. Elle ne porte naturellement que peu de traces de valeurs mémorables. Les identités se confondent et se déplacent. L'auto-identité disparaît parfois jusqu'à la non-identifiabilité. Pareils « glissements » créent un nouveau tissu de mouvements et de rapports musicaux. Le refus radical des anciens contextes est une véritable aliénation hölderlinienne!<sup>8</sup>

6. *An Hölderlins Umnachtung*. Breikopf & Härtel, 5414, CD CPO 999 259-2.

7. Citation libre d'après Ulrich Häussermann, *Hölderlin*, Hambourg, 1961, pp. 139-40, 150.

8. Cf. aussi les vastes analyses de Caroline Torra-Mattenkloft, « Me voici maintenant plein d'adieux », *Dissonance*, 70(2001), pp. 4-13, et Cornelius Schwehr, « Nicolaus A. Huber: *An Hölderlins Umnachtung* » à paraître prochainement dans *Musik & Ästhetik*.

9. Breikopf & Härtel 9091, productions radiophoniques, pas de CD.

10. Breikopf & Härtel 2455/LP.CH ARS MUSICI AM 1224-2.



« Ach, das Erhabene... », liaisons du matériau

**DISPARITION DE HÖLDERLIN**

La pièce *Ohne Hölderlin* pour contrebasse et piano (1993)<sup>9</sup> se passe entièrement de Hölderlin et se dresse aussi contre l'engouement pour Hölderlin.

*Don't fence me in* pour trio à vent<sup>10</sup> date de 1994. Dans l'introduction que j'ai rédigée pour le programme, Hölderlin n'est plus cité que comme titre possible: « Voici, m'écriai-je, à quoi je la reconnais, l'âme de la nature: à ce feu calme, à

cette hésitation dans son pas pressé » et « ... les bienheureux aiment tellement cette hésitation ... »<sup>11</sup> Reste la composition « *Als eine Aussicht weit...* » (1996) pour flûte, alto et harpe<sup>12</sup>. Le titre cite le vers déjà connu de Hölderlin (*Der Herbst*). Mais celui-ci s'est transformé dans le trio en devise réactionnaire d'un genre spécial, qui illustre une de mes mini-actions politiques, depuis que la politique a fondu dans mes dernières compositions. Dans le programme, ma notice déclare: « Quand le monde extérieur devient manipulable, la réalité simulable

11. Les deux citations sont tirées de Hölderlin, *Hyperion*, II, 1.  
12. Breitkopf & Härtel 2468, pas de CD, enregistrements live de la radio.

« Als eine Aussicht  
weit », matériau

**Material**

A (Va. T.1 / 33'')    B (Fe. T.1 / 33'')    R (Rest T.3-6 / Fe. / Va. / ~12'')

5    4    3

5+4=9  
4+3=7

C 1a)    B)    2a)    b)    3)

(Harfe T.1 / 6'')    (Hf. T.1 / ~11'')    (Hf. T.3 / ~3,5'')

als Scala:

7    + 2 = 9    7 + 2 = 9    9 + 2 = 11

et remplaçable, que les crises dévastent le public, les valeurs privées s'intensifient; on voudrait ne pas sacrifier sa sphère intime et son monde intérieur aux palpations d'autrui<sup>13</sup>.

Le moi reste volontiers dans ce qu'il embrasse du regard, il s'éloigne tout au plus d'un regard (...eine Aussicht weit) ».

Dans la composition, j'ai essayé de rendre cela en utilisant des segments musicaux compréhensibles, qui traversent tout le morceau, en étant plus ou moins étendus. De tels succès simples de notes s'étendent comme des paysages musicaux, avec un effet semi-direct sur l'auditeur; elles sont toujours compréhensibles et toujours transformées<sup>14</sup>.

Le matériau musical est attribué aux mini-segments notés dans l'*ill.* 17 (noter aussi le temps, indiqué en secondes!). La vue d'ensemble et le mouvement rythmique de la masse frappée et des quantités se trouvent dans l'*ill.* 18.

## DIGRESSION FINALE

Mainte fois exprimées et toujours différentes, mes définitions de la tonalité<sup>15</sup> doivent leurs différences au fait qu'elles se réfèrent toujours à des « restes » dont on n'a pas encore reconnu la tonalité immanente. Dans ce sens, ces « vues de l'esprit » peuvent passer pour des tissus tonals redevenus nécessaires. Elles pourraient être définies comme des rapports de sens dans des zones de proximité maîtrisables, entourées d'une « simulabilité » globale. Compréhensibilité assurée contre réalités apparentes et incontrôlables dans divers télédomaines !

Le conflit entre les découvertes et la manière dont les humains les utilisent pour s'orienter dure depuis des millénaires. Dans ce conflit, la musique s'est battue sans cesse du côté du Moi et de l'égoïsme. Dans la tradition occidentale, c'est le côté des diverses formes bien connues de la tonalité, y compris les multiples « retours » à celle-ci.

Dans le combat des sciences naturelles pour la ou les vérités de l'univers, l'humanité n'a jamais cessé d'être confrontée à des découvertes et à des explications excentriques. Notre

accession (partielle) à l'égalité, l'indépendance et l'équivalence des tons et de tous les autres matériaux concevables se trouve déjà formulée au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., chez les atomistes grecs. Je lis chez Richard Tarnas<sup>16</sup> que Leucippe et Démocrite postulaient un univers dans le vide infini et neutre (!) duquel se meuvent librement des particules insécables, dont les collisions et les combinaisons (on songe aux techniques sérielles) provoquent tous les phénomènes. Dans cette chaîne de causalité, les mêmes principes garantissent l'équivalence. En bonne logique, le postulat de Démocrite se passe de haut et de bas absolu, de centre universel, de différence entre ciel et terre. Après bien des allers et retours, près de 2000 ans plus tard, la révolution copernicienne, Giordano Bruno, Kepler et Galilée établissent peu à peu la vision héliocentrique. Mais les découvertes modernes, créatives, de la subjectivité nous ont fait un cadeau, enrobé plusieurs fois dans la culture chrétienne occidentale du Moi: de nouvelles échappatoires vers l'intérieur désormais illuminé. La musique est devenue le domaine de l'âme, du psychisme, de l'expression — jusqu'au cri des expressionnistes et au Moi errant, sécularisé, d'un voyageur d'hiver, au monde de la nuit enivrée de Tristan et Iseut. Les nouvelles découvertes des forces spirituelles du Moi (Freud et Jung, santé!) les mouvements de l'âme pouvaient se précipiter dans la tonalité, le majeur et le mineur, et leur système énergétique dominante-tonique. Cette tonalité possède vraiment une faculté magique de réflexion, avec ses propriétés d'élémentarité complexe (l'accord parfait comme unité élémentaire, la cadence comme séquence harmonique élémentaire), de centrage dynamique (!), de tension circulaire, de forces dramatiques de dilatation et de cisaillement à altérations hautes et basses, dans lesquelles un noyau sonore (alias le Moi) peut être inventé et perçu<sup>17</sup>. L'individu est toujours le plus original à ses yeux, tout axé qu'il est sur son bien-être.

Au sein des processus auxquels il a été fait allusion, on peut considérer la seconde moitié de la vie de Friedrich Hölderlin comme un modèle philosophique. Le sujet est

13. Cf. aussi Nicolaus A. Huber, « Vom körperlichen Grund in Beds and Brackets ». *Durchleuchtungen. Texte zur Musik*, dir. Josef Häusler, Wiesbaden 2000, pp. 280-286 et pp. 368-369.

14. Cf. aussi Thomas Strässle, « Tout le sens de la claire image vit comme un tableau... », *Dissonance*, 70(2001), pp. 14-19.

15. Cf. Nicolaus A. Huber, « Gedanken zum Umfeld der Tonalität ». *Durchleuchtungen*, pp. 225-235.

16. Richard Tarnas, *Idee und Leidenschaft: Die Wege des westlichen Denkens*. Munich, 1997, notamment pp. 334 sq. et 361 sq.

17. Cf. mon article sur *Aion, Durchleuchtungen*, pp. 50-56 et 345.



Illustration 18

« Als eine Aussicht  
weit », *vue  
circulaire et  
mouvement  
rythmique*

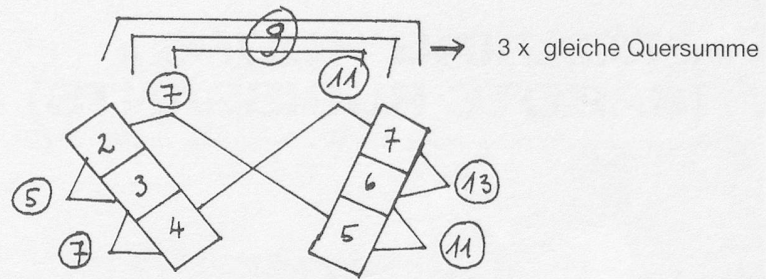
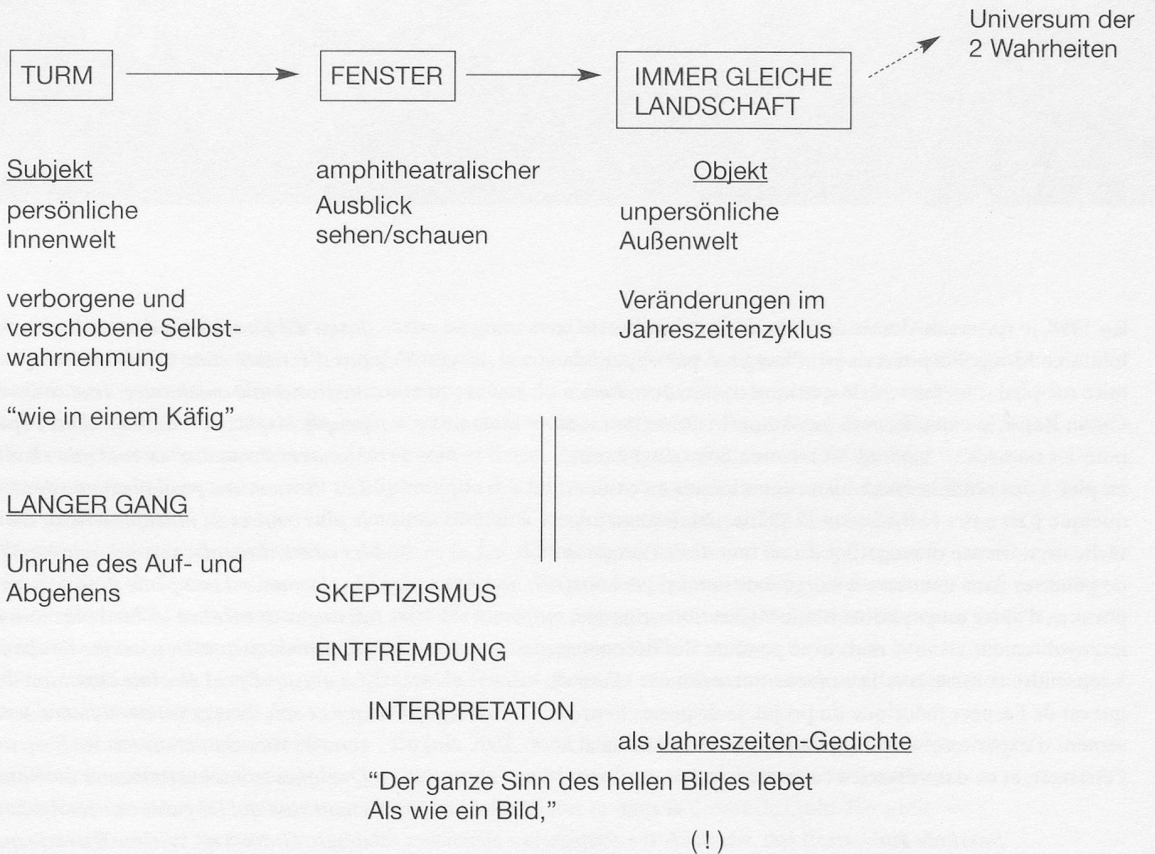


Illustration 19

*Opposition  
sujet/objet  
chez Hölderlin*



tombé hors de l'être unitaire, tombé dans un univers désormais *sans* conception cohérente. Sa nature (extra-humaine) est explorée avec des méthodes rationalistes, physico-mathématiques. Elle est objet de l'observation. Les connaissances sont dépourvues de toute certitude subjective, elles sont indéfiniment provisoires<sup>18</sup>. Le dualisme cartésien et kantien, qui oppose l'univers physique et objectif à la conscience humaine et subjective est aussi radical que l'opposition objet/sujet chez Hölderlin (voir *ill. 19*).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui joue un rôle déterminant dans la vie de Hölderlin, les paradigmes musicaux changent. Ils sont désormais « fondés dans la nature de l'homme » (Sulzer), « cri originel de l'âme, expression naturelle du sentiment »<sup>19</sup>. Mais au cours du temps, cette nature se voit confrontée à de plus en plus d'exigences. De nouvelles découvertes (de possibilités objectives) exigent de nouvelles orientations, plus larges (des besoins subjectifs). En gravitant vers le décentré ou l'excentrique, le « globe terrestre (*Erdenrund*) », les

ordres sonores « à portée de regard (*eine Aussicht weit*)... » ne peuvent fournir qu'une aide provisoire. Ce sont au mieux des proximités bienfaisantes, au bord de pistes d'émancipation vertigineuses et centrifuges.

Cette époque a besoin de lettres et est impitoyable, mais belle!

18. Idées reprises également chez Tarnas, *Idee und Leidenschaft*.

19. D'après Hans Heinrich Eggebrecht, « Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang », *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, pp. 86-87.