
HOMMAGE À BACH AU XX^e SIÈCLE

Klaus HUBER

Quand je me demande ce qui a incité certains compositeurs du vingtième siècle à se confronter avec le grand Bach, je ne puis que supposer que cela n'est pas seulement dû à l'importance indiscutable de son œuvre – c'est-à-dire à sa grandeur créatrice –, mais aussi et davantage peut-être, à l'image de Bach et à ces contradictions, telle que nous l'avons reçue pendant notre jeunesse.

D'une part, l'art de Bach est un bien culturel par excellence, et donc comme omniprésent pour chaque futur musicien. De l'autre, les interprétations et les exégèses les plus divergentes le submergent d'emblée ; des images de Bach donc qui vont de la lumière immarcescible d'un dogme orthodoxe, en passant par les nuances de conceptions plus ou moins scientifiques, jusqu'aux zones d'ombres puis à la totale obscurité de nombreux « d'hérétiques » et d'innombrables sectaires et illuminés.

Conférence tenue
lors du colloque
« Bach au xx^e siècle » ;
Kassel,
1/2 novembre 1984.

Quoi de plus naturel alors pour un compositeur moderne que le désir d'affronter de manière créatrice ce que l'on a découvert pendant ses études et les contradictions que l'on a ressenties.

Dans mon cas, c'est mon père, musicien d'église au premier chef, mais aussi chercheur spécialiste de l'œuvre de Schütz, qui me découvrit ainsi les racines de Bach. Puis ce fut l'image très contradictoire de Bach que me transmit mon professeur Willy Burkhard, et qui ne coïncidait pas avec celle des néo-baroques. Il n'est donc guère étonnant que mes premiers essais de composition aient affronté ce grand maître, comme la *Abendkantate* pour basse, deux flûtes, alto et violoncelle, sans oublier le clavecin – sur un sonnet de Andreas Gryphius, inspiré plus ou moins directement de l'*Actus Tragicus*, ou encore la *Sonata da Chiesa*, pour violon et orgue, maintenant retirée. Et si je me torturai de mon plein gré pendant les études avec les chorals à quatre voix (et je puis prétendre qu'après d'innombrables essais, j'en réussis quelques-uns qui n'étaient pas indignes du Maître), ce n'était pas pour résoudre l'éénigme de cette écriture, mais en somme pour la reconstruire.

À travers le fouillis des images contradictoires, Bach m'apparaît comme le « tout-autre », même et précisément là, où on croyait avoir découvert et déchiffré « l'autre Bach ».

Bach n'apparaît pas seulement comme le « tout-autre », mais aussi comme le plus paradoxalement, celui qui représente de la façon la plus universelle l'ENIGME de la musique en tant qu'art. Son universalité, tout ce que son art a d'englobant, archaïque et riche en perspectives, non seulement omniscient, mais aussi omniprésent, tout cela produit un défi renforcé encore par un pouvoir de survie quasi illimité : une musique de RESISTANCE, au sens utopique. – Que l'on songe : à l'époque de Bach, les fidèles de sa propre église restaient stupéfaits devant ses chorals, chromatiqués à l'extrême... (avec ou sans point d'orgue). Comment ces braves gens pouvaient-ils seulement entendre pareille musique ? N'était-ce pas un immense malentendu – une pompe manierée déguisée en piété ? – Et de nos jours, la musique de Bach résiste au point d'apparaître encore nouvelle après une consommation effrénée, une pratique d'interprétation répétitive et une réception qui auraient dû en principe l'user et l'affadir.

Que signifie la « fraîcheur » d'une œuvre d'art ? Dois-je souffler sur la poussière des siècles ? – Notre penchant pour les restaurations – puisque la science nous dit, n'est-ce-pas, comment tout cela a été. – Je pense à la *Cène* de Léonard de Vinci à Milan, défigurée jusqu'à l'insignifiance, même si l'artiste lui-même est responsable dans une certaine mesure, par le choix extravagant de couleurs qui nécessitèrent déjà une restauration au bout de quatre vingts ans. Je songe également à certaines fresques de Giotto à Assise, que

j'avais tant aimées avant leur restauration. Au contraire, la fraîcheur de fresques moins connues du Péruge dans de petites villes d'Ombrie, qu'aucun pinceau étranger encore n'a touchées. Mais ne suis-je pas là victime de la patine historique qui a depuis longtemps modifié les couleurs – et donc de nouveau de cette poussière du temps ? J'aimerais pouvoir le nier.

D'où alors cette résistance presque infinie de la musique de Bach ?

Ce n'est pas seulement l'universalité de cette écriture qui est frappante, c'est également son côté spéculatif. Et je ne pense pas là seulement à ce conflit quasi insurmontable entre une foi inébranlable et une spéulation continue, sans trêve, aboutissant à l'œuvre d'art.

Prenons l'adaptation du choral *Vor Deinen Thron tret' ich hiermit* de la dernière période. Une musique extrêmement recherchée, construite, artificielle, mais à l'adresse de ce Dieu qu'il va affronter bientôt. – Pourquoi cependant Dieu se réjouirait-il de l'accumulation de telles énigmes ? En ce sens le Dieu de Bach, le Dieu de l'Eglise, ne pouvait pas s'intéresser à ce raffinement compositionnel. Mais dans la foi individuelle du Maître, Dieu tout-puissant s'est peut-être révélé de façon infiniment plus énigmatique encore que dans sa propre musique...

Sur un autre plan on trouve l'amour piétiste de Bach pour Jésus. (*Jesu, meine Freude*). Je suppose qu'elle n'est rien d'autre qu'un thème commun de la mystique baroque vulgarisée, en somme un élément de la foi lié à l'époque, voire aux modes. Peut-être est-ce pour cela qu'on la retrouve presque entièrement esthétisée chez Bach, et donc un objet de son esthétique. Autrement on ne pourrait expliquer pourquoi Bach s'est chargé « d'harmoniser » des textes piétistes aussi amphigouriques, et qui de nos jours sonnent si faux, comme ceux qu'un certain Neumeister, livra pour les Cantates, et sa propre musique.

De telles questions butent encore sur la GRANDE ENIGME que nous pose jusqu'à ce jour la musique en tant qu'art, dans la mesure où toutes ses prémisses (hauteurs, timbres, durées, dynamiques, articulations, formes) sont encloses dans le phénomène du temps, alors que nous ne savons toujours pas ce qu'est au fond le temps, s'il est autre chose qu'une fiction de l'homme. La musique comme l'art du temps par excellence, l'éénigme qui nous est posée pour, sinon résoudre, éclairer cet impénétrable qu'elle abrite. Bach, comme on sait, était à la fois novateur et conservateur. Il anticipe ainsi, dans un certain sens, un futur éloigné

quand il prend de manière si décidée le parti du « bon tempérament ». C'est lui qui est, sinon coupable, mais du moins responsable d'une chromatisation universelle, dans laquelle on peut voir une des tendances principales de la musique occidentale. Il est parfaitement logique qu'un Anton Webern se réfère justement à lui ; il doit s'y référer, quant il déduit ses séries les plus « spéculatives » du motif B.A.C.H. C'est peut-être la relation la plus pure à Bach que l'on puisse trouver au xx^e siècle.

J'ai donc abouti, fût-ce par un saut, au rapport des compositeurs de ce siècle avec l'écriture de Bach. Je ne fais pas grand cas d'une croyance qui verrait en Bach un dogme sûr..., « retour à Bach », « la seule véritable manière d'exécuter le Clavier bien Tempéré », etc. Comment continuer si les « vérités dernières » sur Bach avaient déjà été révélées par les organistes, les Anthroposophes, les pianistes, les clavecinistes, les compositeurs qui écrivent, les écrivains qui composent, les chefs d'orchestre, d'autres chefs d'orchestre encore (etc.). On se souvient obscurément de l'Evangile d'un Johann Nepomuk David, d'un Münchinger, d'une Anna Gertrud Huber, d'un Walter Reinhart, pour privilégier, une fois n'est pas coutume, et sans oublier Adolf Busch, des interprètes plus anciens. Des tentatives inlassables, intarissables aussi, pour s'approprier définitivement l'art de Bach. En ce sens, chaque renaissance de Bach comporte une tendance à la restauration, à moins qu'elle ne la vise d'emblée.

Chaque style néo-baroque m'est en cela suspect, et je me méfie déjà des complaisances d'un Reger, comme du laborieux *Ludus Tonalis* de Hindemith. Mendelssohn et surtout Mozart faisaient preuve en revanche de plus d'abnégation, d'étonnement en somme, face au phénomène Bach. Ne dit-on pas de Mozart qu'il aurait lu à Leipzig les parties des motets à double chœur de Bach, qu'il a fait exécuter lui-même les œuvres contrapuntiques de Bach chez un vieux fanatique et collectionneur, semble-t-il, (van Swieten), improvisant des fugues « in stile antico », que Constance (comme il ressort des lettres) lui conseilla finalement, pourquoi pas, de noter et de développer...

Pour ce qui est des compositeurs soi-disant néo-baroques de notre siècle, il s'en tenaient en général à de petits-maîtres comme Vivaldi, Pergolèse, et beaucoup moins à Bach. Mais même un grand maître comme Stravinsky est pour moi plus crédible, plus essentiel, quand j'apprends qu'à l'époque de l'*Histoire du Soldat*, les chorals à quatre voix de Bach étaient sur son piano, distillant alors une nouvelle écriture « chorale ». Il me convainc ici davantage que dans ses œuvres déclarément néo-baroques.

Tout ceci désigne au fond, de nouveau, l'incroyable résistance de l'art de Bach. Pour le dire de façon un peu cavalière : Bach est increvable. Attribut d'un dieu ou d'un demi-dieu ? Apparemment l'image romantique de Bach opère encore, voire le culte des titans à l'époque de l'*Aufklärung* : le génie comme guide de l'humanité, appelé par les voeux de la société post-révolutionnaire et pré-industrielle. Ce n'est pas par hasard que l'art de Bach devait finir comme une sorte d'ersatz religieux, qu'il est d'ailleurs resté jusqu'à aujourd'hui pour une bonne partie de la bourgeoisie. Il paraît presque superflu dans ce contexte de s'interroger sur la légitimité d'une relation entre la musique de Bach et le jazz ou le rock, ou sur celle de citations de Bach.

Je ne crois pas que la musique de Bach soit une image antithétique à celle de notre siècle : je pense qu'on peut la comprendre plutôt comme *point de fuite*. Point de fuite qui, de façon dialectique, est à la fois un refuge, un abri privilégié dans une culture à tradition essentiellement chrétienne, mais qui en tant que tel doit rester pour une bonne part fictif, puisqu'en tant que point de fuite au sens géométrique il fait tout exploser, il fait tout fuir, il ouvre de nouvelles perspectives.

Je pense que les compositeurs contemporains contribuent à une telle conscience nouvelle quand leur création, affrontant l'œuvre de Bach d'une façon qui apparaît bien souvent comme illégale, pose de nouvelles questions, mettant en péril les nouveaux dogmes en montrant, par l'insertion dans un nouveau contexte inattendu, que l'art de Bach peut paraître résistant mais que c'est pour cela même qu'il est toujours récupéré et commercialisé au prix d'un viol... (les moustaches que Duchamp peint sur la Joconde).

J'ai parlé plus haut de la musique de Bach comme possible point de fuite ; cela pourrait signifier aussi que le compositeur, dans un présent, dans une culture musicale sans salut possible, songe à se libérer par un acte de désespoir. Fuite vers un point de fuite... Mais est-ce que le point de départ d'une telle fuite n'anticipe pas déjà une sorte de mise en question de sa propre position artistique, esthétique plus précisément ; (je songe là à Bernd Aloïs Zimmermann) ? Une mise en question, il est vrai, que l'on ne peut plus contourner de nos jours, sous peine de finir dans une inlassable représentation de soi-même.

L'image utopique d'une musique d'art infiniment résistante comme je l'ai définie, a quelque chose d'attirant, promettant le salut. Peut-être que dans l'inconscient du compositeur s'exprime là comme le désir de survivre, de vivre en tant qu'il se réfère à Bach. C'est exactement cela que je

voudrais montrer par cette idée d'une musique infiniment résistante et qui vit des résurrections très concrètes. Le compositeur ambitionne peut-être par là l'esquisse de l'universalité de son message, quelque chose comme une résistance au temps, un refuge au sein du mystère du temps.

Il est certes frappant que dans tous les exemples mentionnés, chez Alban Berg, Bernd Aloïs Zimmermann et dans ma propre musique, la citation de Bach survient quand il s'agit de la problématique de la mort, plus exactement de la proximité de la mort. Cela vaut sans doute également pour le pressentiment de sa propre mort dans le concerto pour violon « À la mémoire d'un ange » de Berg. – Il est d'ailleurs étonnant comment Berg réussit à s'approcher de Bach sur un chemin exactement opposé à celui de Webern ; non en complétant le motif chromatique B.A.C.H. pour obtenir le total chromatique, mais par trois intervalles de tons entiers complétant une série déduite presque naïvement d'accords parfaits (mineur/majeur/mineur/majeur), ce qui le conduit d'un coup vers le début du choral de Bach et un triton énigmatique même dans l'original. Qui pourrait dire si chez Berg la conscience de la citation de Bach a précédé, ou si c'est justement ce choral-là qui a surgi au moment où la série exigea les trois tons entiers terminaux.

Ceci vaut également pour cette citation de citation qui, dans la *Ekklesiastische Aktion* de Bernd Aloïs Zimmermann, anticipe sa propre mort, puis enfin pour ce message de mon *Senfkorn* (sur des textes de Ernesto Cardenal et Isaïe), où je me suis permis de troper les premières mesures de l'aria pour basse et hautbois obligé « Es ist vollbracht... » de la cantate *Sehet wir geh'n hinauf gen Jerusalem*. (...) Ce solo, une sorte de « fenêtre de l'espérance », est confié à une voix de garçon qui suit le hautbois ; la voix de basse a donc disparu. Le garçon dit les textes de Cardenal dans sa langue – éventuellement en dialecte – mais chante l'utopie du royaume de la paix en latin, qu'il comprend donc à peine, sur les notes de Bach.

Il se produit ainsi une forte tension entre ma musique et la citation, de même qu'entre les textes de Cardenal et Isaïe. De plus, Cardenal se référât à l'évidence aux Psaumes de l'Ancien Testament en écrivant ces *Salmos*, composant d'une certaine manière lui aussi des tropes.

Pour ma part, je me suis employé à préparer la citation de manière subtile et comme souscutanée, en instillant goutte à goutte, pour ainsi dire, dans une écriture très chromatique et pointilliste ces éléments principaux – à savoir les intervalles caractéristiques et les cellules rythmiques du motif de tête. Motif étonnant qui symbolise sans nul doute

par son effet de miroir (il s'agit d'un renversement strict) la croix. (« Es ist vollbracht » – tout est consommé). On pourrait s'attendre à ce que l'auditeur soit tellement préparé à la citation qu'il l'accepte tout naturellement ; mais cet effet ne se produit guère : justement à cause de cette préparation minutieuse mais cachée, son effet est bouleversant. J'ai tenté de comprendre le processus décrit dans le cadre d'une sémantique structurelle, un peu comme la parabole du royaume de Dieu sur terre (d'où le *Senfkorn* – le grain de sénévé).

Dans la dernière partie de mon oratorio *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* (dont *Senfkorn* forme la cinquième) j'adapte et je cite l'un des deux chorals de Bach sur « Christ lag in Todesbanden... ». Toutes les hauteurs de cette partie finale sont déduites exclusivement du choral ; tout d'abord en établissant la somme chromatique de chaque vers, pour aboutir ainsi à des champs horizontaux et verticaux de densités différentes. Cela me permit en fin de compte d'éloigner considérablement l'espace sonore de ma musique de celui de l'original. Les strophes de Bach apparaissent cependant inaltérées et en superposition, dans leur tempo propre.

Les textes de Cardenal servaient de point de départ, apparaissant dans le chœur, dans les deux groupes de voix seules et les trois protagonistes, simultanément dans les quatre langues qu'emploie l'œuvre, en espagnol, en allemand, en anglais et en portugais. Le texte se compose des fragments suivants : « Le peuple ne meurt jamais – Je chante un pays qui naîtra bientôt – Le lac, bleu en quelques endroits, en d'autres d'argent et d'or. Dans le ciel volent les hérons. » J'ai pris le risque avec cette musique qui est comme un hymne de reprendre à nouveau le choral de la résurrection sous une forme nouvelle et tout-à-fait sécularisée. L'énigme des chorals de Bach ouvre ici un chemin vers la liberté, mais à travers la mort.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

CATALOGUE DES OEUVRES

Editeurs:

B&H	Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
BV	Bärenreiter-verlag, Kassel.
EPL	Edizioni Pegasus, Locarno (Heinrichshofen).
ERM	Edizioni Ricordi, Milano.
ETP	Editions Transatlantiques, Paris.
HGK	Hans Gerig, Köln.
Ms.	Manuscrit.
SSM	Schott's Söhne, Mainz.
UE	Universal Edition, Vienne.

- Abendkantate* (Ms 1952); basse et 5 instruments. Texte: Andreas Gryphius.
- Kleine Taufkantate für Christoph* (Ms 1952); soprano, flûte, alto ou violon. Texte: Bible.
- Sonata da chiesa* (Ms 1953); violon et orgue. Création: 1953, Küsnacht.
- Ciaccona* (Ms 1954); orgue. Création: 1955, Zürich.
- Partita* (BV 1954); violoncelle et clavecin. Création: 1956, Zürich.
- Sechs kleine Vokalisen* (EPL 1955); voix d'alto, violon, violoncelle. Création: 1955, Bilthoven.
- Autre version: *Sechs Miniaturen*; clarinette, violon, violoncelle (EPL 1963).
- Concerto per la Camerata* (EPL 1955); 6 instruments. Création: 1956, Bâle.
- Marienhymnus « Quem Terra »* (BV 1955); voix d'alto et ténor, petit chœur mixte et 6 instruments. Texte: Venance Fortunat.
- In memoriam Willy Burkhard* (BV 1955); orgue. Création: 1956, Zürich.
- Der Abend ist mein Buch* (Ms 1955); voix d'alto et piano. Texte: Rainer Maria Rilke.
- Das kleine Lied* (Ms 1955); deux fois sept duos pour voix d'alto et alto. Texte: Regula Gräfin von Sparr.
- Das Te Deum Laudamus Deutsch* (BV 1955/56); chœur mixte. Texte: Thomas Münster et Michael Weisse. Création: 1962, Zürich.
- Drei Lieder nach Gedichten aus dem Mittelhochdeutschen* (Ms 1956); voix grave et piano. Texte: Manuscrit de Munich, von Kürenberg, Ditmar von Eist.
- Psalm 131* (Ms 1956); chœur à 3 voix a cappella.
- Inventionen und Choral* (SSM 1956); orchestre. Création: 1961, Zürich.
- Antiphonische Kantate* (Ms 1956); 2 chœurs et orchestre (ou vents, percussions et orgue). Texte: Psaume 136. Création: 1956, Zürich.
- Oratio Mechtildis* (BV 1956/57); Symphonie de chambre pour voix d'alto et orchestre de chambre. Texte: Mechtild von Magdeburg. Création: 1958, Strasbourg.
- Litanie Instrumentalis* (BV 1957); orchestre. Création: 1957, Zürich.
- Des Engels Anredung an die Seele* (UE 1957); cantate de chambre pour ténor et 4 instruments. Texte: Johann Georg Albini. Création: 1959, Rome.
- 2 Compositions* (SSM 1957/58); septuor à vents. Création: 1959, Lausanne.
- Terzen-Studie* (Ms 1958); variations sur un thème de Brahms pour orchestre. Création: 1958, Zürich.

- Auf die ruhige Nacht-Zeit* (BV 1958); soprano, flûte, alto, violoncelle. Texte: Catharina Regina von Greiffenberg. Création: 1959, St Gallen.
- 3 Compositions en 2 parties* (BV 1958/59); quintette à vents. Création: 1959, St Gallen.
- Noctes intelligibilis lucis* (SSM 1961); hautbois et clavecin. Création: 1961, Darmstadt.
- Moteti-Cantiones* (SSM 1962/63); quatuor à cordes. Création: 1964, Bâle.
- Autre version: *Cantio-Moteti-Interventiones* pour orchestre à cordes (SSM 1963).
- La Chace* (SSM 1963); clavecin. Création: 1965, Erlangen.
- Soliiloquia* (BV 1959/64); oratorio pour soli (SATBB), 2 choeurs et orchestre. Texte: Aurelius Augustinus. Création: 1964, Zürich — D'après Soliloquia: *Cuius Legibus Rotantur Poli* (BV 1959/60) pour soli (SB), chœur et orchestre. Création: 1962, Londres.
- In te Domine speravi* (BV 1964); orgue. Création: 1965, Kassel.
- Alveare Vernal* (SSM 1965) flûte et 12 cordes solistes. Création: 1965, Lucerne — Nouvelle version: flûte et orchestre à cordes (SSM 1967).
- Musik zu einem Johannes-der-Täufer-Gottesdienst* (MS 1965); chœur des fidèles, chœur d'église, orgue et orchestre ad. lib. Création: 1965 Männedorf.
- Autre version: *Cantus Cancricans* pour orgue (BV 1965).
- Askese* (BV 1966); flûte, récitant et bande. Création: 1966, Bâle.
- To ask the flutist* (BV 1966); flûte. Création: 1967, Bâle.
- Sabeth* (SSM 1966/67); flûte alto, cor anglais (ou alto), harpe. Création: 1967, Zürich.
- Psalm of Christ* (SSM 1967); baryton et 8 instruments. Texte: Psaume 22. Création: 1967, Brighton.
- Grabschrift « in memoriam Zvi Snunit* (Ms 1967); baryton et 7 instruments. Texte: Nelly Sachs. Création: 1967, Bâle.
- James Joyce Chamber Music* (BV 1966/67); harpe, cor, orchestre de chambre. Création: 1970, Kiel.
- Tenebrae* (SSM 1966/67); orchestre. Création: 1968, Varsovie.
- Der Mensch* (Ms 1968); voix grave et piano. Texte: Friedrich Hölderlin.
- Ascensus* (SSM 1969); flûte, violoncelle et piano. Création: 1969, Lenzerheide-Valbella.
- Kleine Deutsche Messe* (BV 1969); (5 versions instrumentales et chorales) Création: 1969, Lucerne.
- Tempora* (SSM 1969/70); concerto pour violon et orchestre. Création: 1970, Winterthur.
- ... *inwendig voller figur...* (SSM 1970/71); chœur, récitants, bande et orchestre. Texte: Apocalypse de Jean, Albrecht Dürer. Création: 1971, Nuremberg — dérivé: *Traumgesicht* pour voix d'homme solo (SSM 1971).
- Hiob 19* (SSM 1971); chœur et 9 instruments. Texte: Livre de Job. Création: 1973, Kassel.
- Ein Hauch von Unzeit I à VII* « plainte sur la perte de la réflexion musicale — quelques madrigaux pour instruments quelconques... » (B&H 1972) effectif variable, 7 versions. Création: 1972, Wiesbaden
- ... *Ausgespannt...* (SSM 1972) Musique religieuse pour baryton, 5 groupes instrumentaux, haut-parleur, bande et orgue. Texte: Saint Jean de la Croix, Livre de Job, Joachim de Fiore, Quirinus Kuhlmann, Theillard de Chardin... Création: 1972, Berne.

Jot, oder Wann kommt der Herr zurück (SSM 1972/73); opéra dialectique sur un livret de Philip Oxman. Création (partielle): 1973, Berlin.

Turnus (SSM 1973/74); orchestre et bande. Création: 1974, Francfort.

Im paradies oder Der Alte vom Berge (Ms 1973/75); Opéra en 5 actes d'après « Le vieux de la montagne » d'Alfred Jarry. Création: 1975, Bâle.

Senfkorn (ERM 1975); voix d'enfant, hautbois, trio à cordes, clavecin. Texte: Isaïe, Ernesto Cardenal. Création: 1975, Brescia.

Schattenblätter (ERM 1975); clarinette basse, violoncelle, piano (ou formations réduites). Création: 1975, Prague.

Transpositio ad infinitum (hommage à Paul Sacher) (SSM 1976); violoncelle solo. Création: 1976, La Chaux-de-Fonds.

Erinnere dich an G... (SSM 1976/77); contrebasse et 17 instruments.

... *Ohne Grenze und Rand...* (SSM 1976/77); alto et petit orchestre. Création: 1977, Genève.

Oiseaux d'Argent... (ETP 1977); 1, 2 ou 3 Flûte(s). Création: 1977, Paris.

Lazarus I/II (ERM 1978/79); Miettes pour violoncelle et piano. Création: 1978, Bâle.

Beati Pauperes I (ERM 1979); flûte, alto, piano et percussion. Création: 1979, Berne.

Beati Pauperes II (ERM 1979); Contrefaçon pour 7 solistes, chœur et petit orchestre (avec 2 motets de Roland de Lassus). Création: 1979, Munich.

Sonne der Gerechtigkeit (Ms 1979); Musique liturgique pour chœur des fidèles, baryton, récitant, 2 choeurs, 3 groupes de vents, orgue. Création: 1980, Riehen.

Erniedrigt — geknechtet — verlassen — verachtet (ERM 1975/78 — 81/82); soli (mezzo, ténor/récitant, baryton basse, soprano enfant), chœur à 16 voix, grand chœur, orchestre (50 musiciens en 7 groupes), bande, dispositif vidéo-acoustique et 5 chefs. Texte: Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus, George Jackson. Création: 1981, Amsterdam. Version complète: 1983, Donaueschingen.

Seht den Boden, blutgetränk... (ERM 1983); 14 instruments. Création: 1983, Berlin.

Nudo que ansi juntáis... (ERM 1984); 16 voix solistes en 3 groupes. Texte: Sainte Thérèse d'Avila, Pablo Neruda. Création: 1985, Rotterdam.

... *Von Zeit zu Zeit...* (ERM 1984/85); quatuor à cordes. Création: 1985, Metz.

Cantiones de Circulo Gyranter (ERM 1985); solistes (SAB + récitant), chœur, contrebasse, 14 instruments et 2 chefs. Texte: Hildegard von Bingen, Heinrich Böll. Création: 1985, Cologne.

Protuberanzen (ERM 1986); 3 petites pièces pour orchestre; successives ou simultanées. Création: 1986, Hambourg.

Petite pièce (ERM 1986); 3 cors de bassets (ou clarinettes en La). Création: 1986, Gelsenkirchen.

Spes contra Spem I (ERM 1986); orchestre et récitant ad. lib. Texte: Richard Wagner. Création: 1987, Freibourg.

Fragmente aus Frühling « in memoriam B. Schulz und K. Szymanowski » (ERM 1987); mezzo, alto et piano. Texte: Bruno Schulz. Création: 1987, Varsovie.

La terre des hommes « in memoriam Simone Weil » (titre de travail) (ERM) mezzo et 21 instruments. Texte: Simone Weil.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie, difficile à établir pour ce qui est des textes de Huber lui-même, n'est pas exhaustive. Nous ne signalons pas les articles traduits dans notre dossier.

Articles de Klaus Huber :

- « Gedanken zum 70. Geburtstag von Willy Burkhard », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 110, 1970, p. 212.
- Allocution pour la remise du Prix Beethoven, in *Melos* vol. 38, 1971, p. 40.
- « Kunst als Flaschenpost », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 119, 1979, p. I.
- « Zum Stellenwert des zeitgenössischen Komponisten », conférence lors du 3. Komponiusten - Symposium du « Interessenverband Deutscher Komponisten », Mainz, 25 juin 1983.
- « Kirchenmusik », article daté, août 1978.
- « Über geistliche Musik heute », article dact., septembre 1986.
- « Kunst und Selbstverwirklichung », article dact., janvier 1972.
- Allocution pour la remise du Prix de la ville de Bâle, 16.11.1978.
- « Warum schreibe ich Musik », in *Radius*, juin 1979.
- « ... Das Heraufkommende im Alten freilegen », in *Musik und Medizin*, janvier 1979.
- « Musik für Orchester heute » in *Gustav Mahler, Studien zur Werungsforschung*, 9, Graz, 1977.

Articles consacrés à Klaus Huber :

- E.H. Flammer, « Eine Analyse von Klaus Hubers Tenebrae », in *Melos*, vol. 4, 1978, p. 295.
- U. Gasser, « Klaus Hubers Schaffen », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol 118, 1978 pp. 142-148.
- K. Keller, *Aspekte der Musik von Klaus Huber*, thèse dact., Berne, 1976.
- H. Oesch, « KlausHuber », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 101, 1961, 3, pp. 12-19.
- K. Schweizer, « Geschichte eingespannt in Gegenwart », in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1985, 7/8, pp. 32-38.
- A. Zimmerlin, « Klaus Hubers musikdramatisches Werk » in *Musiktheater*, Bonstetten, 1983, pp. 167-180.