
I. UNE GENÈSE IMPROBABLE

Au début de ce siècle, quelques paysans de l'Oberland Bernois quittent les alpages pour la ville. Ils quittent un pays dont la pauvreté a fait dire que ses fermes comptent plus d'enfants que de vaches, pour la vie guère plus aisée de l'artisan, du musicien, de l'artiste sans assise sociale. L'un d'entre eux pratiquait la sculpture sur bois, il en fit un commerce. Son fils devint musicien d'église, organiste, chef de chœur, compositeur sans succès mais persévérant ; plus tard il se spécialisa dans la musique d'Heinrich Schütz et devint professeur au *Gymnasium* et à l'Ecole Normale de Bâle. Il épousa une femme de caractère, issue elle aussi d'une famille de musiciens d'église, famille rigide dont elle s'émancipera avec quelque éclat, fuyant de chez elle à quatorze ans, en habits d'homme, pour rejoindre celui qu'elle aime – attitude inconcevable en cette Suisse alémanique du début du Siècle. De cette union naquit, le 30 novembre 1924, à l'hôpital « Lindenhof » de Berne, Klaus Huber, qui reçut en partage la musique et la foi, l'indépendance d'esprit et une mentalité de provincial.

La personnalité de ses parents, ce milieu d'artistes conservateurs et croyants : c'est là le socle sur lequel encore aujourd'hui repose la musique de Klaus Huber. D'une part, une enfance bercée par le contrepoint paternel, que l'on imagine solide et sans audace ; le souvenir de cantates de Bach dominicales ; le violon qu'on apprend, forcé ;

un horizon esthétique dont l'avancée extrême est la musique de Willy Burkhardt ou celle d'Othmar Schœck – encore ceux-là passent-ils pour fantaisistes. D'autre part – versant maternel – le désir de pratiquer le hautbois par plaisir plutôt que le violon par devoir, de composer bien que son père ne l'y encourage pas, jugeant par expérience que c'est là une carrière sans espoir ; plus tard, devenu compositeur local, ce sera la tentation permanente de fuir travesti dans un nouveau langage hors de ce milieu étroit, d'emprunter à d'autres, qui ne sont pas de ce canton, les clefs d'une intimidante liberté musicale ; de porter la révolution dans la quiétude d'une province conservatrice du centre de l'Europe, à un jet de pierre de Donaueschingen et de Darmstadt, qui pourtant se trouve là comme au centre d'un cyclone : à l'abri des mouvements de l'air du temps.

Etre musicien ne sera jamais simple pour Klaus Huber. Déjà, vers cinq ou six ans, il déteste ce violon sur lequel il doit jouer du Gretchaninov, mais n'ose désobéir à son père. Il aime le hautbois, et ne dispose que d'un vieil instrument à la mécanique vétuste qu'il ne peut remplacer faute de moyens : c'est la fin de ses espoirs d'instrumentiste. Il se tourne un temps vers son grand-père paternel pour apprendre auprès de lui le travail du bois afin de devenir luthier, ce dernier l'en décourage. Dès l'âge de dix ans il se met à composer en secret sur du papier à musique volé aux élèves de son père, mais il n'avoue pas ses tentatives et son père néglige de lui enseigner les bases de la composition : il ne rêvera bientôt plus que d'être un compositeur du dimanche. Pourtant il écoute beaucoup de musique. Bach et Schütz toujours, mais aussi la création de l'oratorio *Le visage d'Isaïe* de Willy Burkhardt, le *Concerto pour violon* d'Alban Berg, et surtout, par Bela Bartok et sa femme qui passent à Bâle en route vers l'exil, la *Sonate pour deux pianos et percussions* qui sera le choc musical de sa jeunesse. Que ce tableau ne paraisse pas trop sombre. Nulle rancœur chez Klaus Huber à l'évocation de ces années. C'est l'enfance d'un musicien né dans un milieu favorable à la musique mais pas à la création, qui lui-même a le désir mais pas encore la volonté d'être compositeur. Chanter, enseigner ce sont des tâches sacrées, composer un passe-temps non lucratif.

Dès lors Klaus Huber se destine à être instituteur, renonçant douloureusement à la musique. En 1946 il se présente à un poste d'enseignant pour orphelins de guerre. Mais c'est en territoire allemand occupé par les Français, et l'armée française ne veut pas d'un Suisse : tel est l'événement fortuit qui le constraint à se décider enfin. Va donc pour la composition si même la carrière de professeur m'est

refusée... Il a vingt-deux ans ; Pierre Boulez, d'un an son cadet, vient d'être nommé directeur musical de la Compagnie Renaud-Barrault, Luigi Nono, qui a son âge, achève ses études auprès de Bruno Maderna, et cela fait près de vingt ans que ce dernier, enfant prodige, débute comme chef à la Scala de Milan. Toute cette génération des années 1920 va connaître une gloire précoce dans les années à venir au sein de l'école serielle ; Klaus Huber a, lui, tout à apprendre. Il débute à l'âge où d'autres s'affirment. Il est de leur génération, il ne sera jamais ni de leurs amis, ni même de leur monde.

Son père se décide enfin à l'aider et l'introduit auprès de son ami intime le compositeur Willy Burkhardt (1900-1955) dont il désapprouve le contrepoint dissonant mais admire le métier. Ce dernier prend immédiatement Klaus comme élève et lui donne quelques rudiments de composition. Paradoxalement, lui, le grand contrapuntiste helvète, néglige de lui faire travailler le contrepoint. Il est présenté aussi à la violoniste Stefi Geyer qui en deux ans lui fera obtenir son diplôme. De 1950 à 1960 il enseignera le violon au Conservatoire de Zürich, et plus tard l'orchestration à Bâle. Il compose aussi beaucoup, dans un style proche de Frank Martin et de Willy Burkhardt, et d'une certaine manière – ajoute-t-il – de Jean Sébastien Bach. Il est plus curieux, et plus ouvert à la musique nouvelle que son père ne l'était. Il découvre Webern lors d'un concert-célébration pour le dixième anniversaire de sa mort en 1955 ; entend la création de *Moïse et Aaron* de Schoenberg à Zürich, les Vegh jouer l'intégrale des quatuors de Bartok, et à Donaueschingen : le *Livre pour quatuor* de Boulez, un quintette de Pousseur, la musique pour piano préparé de Cage par David Tudor, Dallapiccola et le Stravinsky sériel. Il complète aussi ses études en demandant à Willy Burkhardt de lui enseigner enfin le contrepoint. Durant l'hiver 1955, il séjourne six mois à Berlin pour apprendre l'orchestration auprès de Boris Blacher, musicien superficiel mais professionnel, chez lequel il rencontre Claude Ballif. Mais l'essentiel de ce qu'il retient de ce voyage berlinois, ce sont les répétitions publiques de Hans Rosbaud qui analyse la musique de la Seconde Ecole de Vienne.

On pourrait croire Klaus Huber définitivement introduit dans le cénacle de la musique serielle. Ce serait oublier son caractère, et le poids des traditions familiales. Il emprunte certes quelques éléments de la syntaxe serielle, mais son bon-sens de compositeur suisse l'empêche de se plier aux interdits de cette musique. Pour quelques octaves, quelques consonances qui apparaissent dans ses œuvres des années 1950, il ne sera pas considéré comme un musicien

d'avant-garde, c'est-à-dire qu'il ne sera pas considéré comme un musicien intéressant. Il est mystique aussi, quand tous sont encore épris de pureté combinatoire. Et son mysticisme n'a rien d'exotique, il est ancré dans la pensée des spiritualistes allemands du XVI^e siècle, il n'est pas oriental comme celui de Cage, ou cosmique comme celui de Stockhausen. Il met en musique Venance Fortunat, Thomas Müntzer, Mechthild von Magdeburg, Saint Jean de la Croix : comment entendre un tel musicien quand pour tous la littérature débute à Mallarmé, et qu'il n'est plus d'églises que marxiste ou structuraliste ?

En tout, il diffère. L'époque est à l'activisme, voire à l'arrivisme. Cette génération veut l'hégémonie de la musique sérielle, et chacun tisse des alliances. Klaus Huber est gauche, trop timide, trop idéaliste, trop sincère. Il va boire son utopie jusqu'à la lie. Par manque de diplomatie il ruine des rencontres qui eussent été fructueuses avec Olivier Messiaen ou Henri Pousseur. Il se refuse à négocier son talent, il a de mauvaises relations avec les gens du pouvoir : Heinrich Strobel, longtemps responsable de la Radio du Südwestfunk, puis directeur du Festival de Donaueschingen, ne le programmera dans un de ses concerts qu'en 1967. Peut-être Klaus Huber croit-il encore que la composition est un sacerdoce et non pas un métier ; aussi répugne-t-il à défendre ses œuvres et ses idées. Il offre sa musique à Dieu mais oublie de la faire entendre aux hommes. Il fallait, en ce temps-là, beaucoup de curiosité pour découvrir son œuvre ; et plus encore de prescience pour y déceler du génie.

Un homme pourtant semble le deviner. L'anecdote se situe en 1961 à Darmstadt, la seule fois où Klaus Huber osa se rendre dans ce haut lieu de la musique moderne. Au lendemain de la création de ses *Noctes Intelligibilis Lucis*, Theodor Adorno l'aborde pour le féliciter, se dit très intéressé, et lui propose de discuter plus avant sur son œuvre en compagnie de quelques autres musiciens. Klaus Huber bredouille de vagues remerciements, et prétextant un imaginaire rendez-vous s'éclipse honteusement. Attitude qui pourrait être compréhensible de la part d'un très jeune compositeur intimidé par la stature du philosophe, mais Klaus Huber a trente-sept ans, un métier solide, une trentaine d'œuvres à son actif, et le voilà comme un gosse qui se croit en faute quand on veut l'encourager. Il n'est pas convaincu lui-même de sa valeur, il se sent trop provincial pour jouer dans la cour des grands compositeurs internationaux. Tout le pousse à se replier sur lui-même, jusqu'à ce drame : le suicide de sa première femme en 1958, qui tente d'entraîner dans la mort ses deux enfants qui vont heureusement survivre.

Aujourd'hui que sa notoriété de compositeur a rejoint celle de ses contemporains, que son enseignement à l'Ecole Supérieure de Musique de Freiburg (depuis 1973) est recherché par tous les compositeurs au même titre que celui de Franco Donatoni en Italie, que ses élèves et amis s'appellent Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Emmanuel Nuñez, Michael Jarrell, Klaus Huber semble avoir définitivement dépassé ses anciennes limites, vaincu son indécision, affirmé sa modernité. Et quand il évoque cette longue et difficile période de formation, il le fait sans aigreur ni regrets car il comprend que c'est grâce à la lenteur même de cette genèse que son style a maintenant une telle solidité. Comme ces plaines alluviales dont les sédiments se sont lentement agrégés en une pierre homogène, le catalogue des œuvres de Klaus Huber présente certes des périodes, des strates, mais aucune rupture. Une même logique unit les *Six Kleine Vokaisen* de 1955 et les grands oratorios de ces dernières années. Il ne céda jamais à l'exclusive d'une pulsion qui l'eût conduit à être ou un académique, ou un jeune loup de l'avant-garde, il ne voulut pas briser cette union maritale de la tradition et de l'émancipation – union symbolisée par les personnalités de son père et de sa mère. Et si la cristallisation de son style musical fut hésitante, résultant de l'interpénétration progressive de deux antagonismes, dès qu'elle fut acquise, il s'y tint avec constance ; s'opposant en cela à certains de ses contemporains, tel Stockhausen, issus trop jeunes de la cuisse du sérialisme, et qui, l'âge venu, cherchent à se renouveler en se contredisant.

Jamais orthodoxe, ni dans sa modernité, ni dans son traditionalisme, Klaus Huber est un compositeur anachronique d'avant-garde, d'une tradition « entre les chaises », d'une modernité relative. Mais s'il théâtralise les références littéraires, les esthétiques, les techniques de composition il ne devient jamais éclectique. Partant d'un matériau aussi hétérogène que celui de Charles Ives, il le brasse mieux, plus subtilement, pour atteindre ce degré d'osmose où plus rien n'est décelable que l'expression de sa foi et de son engagement politique. Car c'est là le dernier point où sa biographie peut encore nous aider à comprendre son œuvre : 1968 le sensibilisera au sort des déshérités. Il devient en ce temps-là ce que l'on appellera en France un chrétien de gauche. Musicien spiritualiste et populiste, qui vénère Dieu et lutte contre toutes les injustices. Musicien engagé non par idéologie mais par humanisme, plus près d'Ernesto Cardenal que de Karl Marx parmi les socialistes, de Bernd Aloïs Zimmermann que de Luigi Nono parmi les musiciens. Homme dont la vie est finalement d'une étonnante

rectitude par-delà les atermoiements de sa jeunesse, qui refuse, aujourd’hui comme hier, ces compromissions au nom de la « raison d’état » qui conduisent aux dictatures, qu’elles soient politiques ou esthétiques. La même sincérité spontanée qui l’éloigna du sérialisme sectaire, le conduit à présent à ne pas œuvrer dans une tour d’ivoire. *Ein feste Burg ist unser Gott*, chantait à tue-tête son grand-père ; la foi de Klaus Huber sera d’égale intensité, mais jamais sclérosée dans les certitudes d’un *Kapellmeister* de province.

Marc Texier

2. UNE MUSIQUE SYMBOLIQUE

Pour Huber, l’œuvre musicale ne doit pas rouler dans des espaces abstraits, mais toujours s’ancrer dans le monde réel, supporter une fonction de représentation, d’expression, de témoignage. « L’art pour l’art » est mort, définitivement, l’artiste ne peut plus, Narcisse désuet, se mirer dans de belles structures désancrees ; il lui faut participer au monde, à la pensée et à l’évolution des consciences d’une façon moins médiate, moins filtrée – ainsi le jeu des perles de verre sériel ne doit se concevoir que s’il accompagne l’hymne aux valeurs humanistes, défendant l’homme libéré de toute répression.

Le souci principal de cette musique, coiffant la question des techniques, est donc d’exprimer, de poser une source, un message, un destinataire. J’écris, dit Huber, « parce que je cherche la communication à travers le medium de la musique, parce que je veux formuler quelque chose dont le contenu me semble être véhiculable uniquement au moyen de la musique. Et si je dois aller plus loin : je crois que la musique est essentiellement nécessaire (sans être toujours directement utile), et qu’il en sera toujours ainsi tant que nous ne laisserons pas sombrer le principe espérance, tant que l’homme ne se taira guère. ⁽¹⁾Une fois posé le message cependant, et voilà le dilemme de toute musique « engagée », il s’agira de faire le départ entre ce « nécessaire » et cet « utile », qui permet aussi bien une complexité musicale sans compromissions que l’efficacité grossière, panache ralliant des adhésions immédiates.

D’une certaine manière, la coloration particulière de l’engagement de Huber, cette « théologie de la libération », engage le compositeur dans le chemin d’une solution musicale du dilemme. Si l’on conçoit aisément la traduction d’une analyse politique en termes théologiques, si l’on

1 *Warum schreibe ich Musik ?*, article paru dans la revue *Radius*, juin 1979.

admet instinctivement l’équivalence entre la répression, la violence, la torture, et la souffrance de l’homme incarné par le Christ sur la croix, alors l’écriture musicale peut tout naturellement être irriguée par la tradition musicale de l’occident qui, pendant des siècles, a chanté Dieu en premier. Huber s’y abandonna volontiers : les formes musicales du Moyen Age, les chorals protestants, la rhétorique baroque s’offrent d’autant plus facilement qu’elles servent un combat actuel, un engagement brûlant, aux antipodes d’un jeu culturel.

Huber se coule aisément, dès le début de sa production, dans les formes du Moyen Age, formes statiques ou circulaires, au rebours des formes dynamiques et dirigées de la musique tonale (forme-sonate). Le *Te Deum laudamus Deutsch* se présente comme l’imbrication concentrique de différentes musiques reprises en refrain : même forme alternée, méditative et ressassante, dans le beau premier quatuor, *Moteti - Cantiones*, inspiré par un poème médiéval ⁽²⁾, et que troublent quelques « interventions », courtes sections qui déchirent ce jeu parfait. Formes à l’image d’un univers spirituel orienté, où le discours musical s’enroule, il y a mille ans comme tout juste après Hiroshima, autour d’une certitude, d’un espoir, d’un centre qui est Dieu. Huber entre dans le monde de la gloire qui est celui du Moyen Age, celui du trope et du commentaire ; ainsi *Beati pauperes* constitue une musique « parallèle » à deux motets de Roland de Lassus, chantés sous leur forme originale par un second chœur éloigné. Même technique dans les récents *Cantiones de circulo gyrante*, où apparaît, sertie par les harmonies modernes disséminées dans l’église, la musique de la poëtesse mystique Hildegard von Bingen. De façon générale, Huber conçoit la composition comme superposition de différentes couches qui dialoguent, s’interpénètrent, s’affrontent ; de même qu’un compositeur du Moyen Age pouvait composer une musique voix par voix successivement, écrivant les compléments d’une *vox prius facta*, de même chez Huber trouve-t-on de nombreuses versions alternatives : sept versions possibles pour *Ein Hauch von Unzeit*, trois versions pour *Schattenblätter*, dont la partie pour piano peut être interprétée seule, plusieurs versions possibles pour les pièces d’orchestre *Protuberanzen*, le dernier volet pouvant être formé par la version simultanée de tous les précédents.

2 « Ich wölt, daz ich doheime wer » de Heinrich von Laurenberg, poème décrivant la nostalgie du paradis.

L’ancêtre même du collage, le centon de la latinité tardive, le quodlibet des compositeurs du XVI^e siècle, figure au catalogue de Huber : son premier opéra, *Jot*, resté inachevé, est un grand assemblage de musiques, un peu à la manière des *Soupers pour le Roi Ubu* de Bernd Alois

Zimmermann, dont l'influence se manifeste ici également dans l'utilisation de films projetés, de bandes, de la spatialisation. Plus profondément, leur engagement dans la foi réunit les deux compositeurs ; la philosophie musicale de Zimmermann – créer une omnitemporalité augustinienne au moyen de musiques historiques accumulées – est l'un des modèles pour la pensée de Klaus Huber. Il faut citer de nouveau ici Charles Ives, auquel il voue une grande admiration : la vision utopique d'un cosmos musical, où différentes musiques s'opposent comme des montagnes, des continents, des planètes, guide nombre des partitions monumentales de Huber ; le jeu des citations dans la *Sinfonia* de Berio lui parut en comparaison un peu glacé et gratuit.

Il serait vain de vouloir établir une liste des citations dans les œuvres de Huber.⁽³⁾ La majeure partie, et la plus significative, en revient aux chorals de Bach, soumis à de multiples traitements, dans une écriture qui en estompe bien souvent le caractère symbolique et la charge sémantique. Le fragment choisi n'est jamais une autorité intouchable, son aura est détruit par le « filtre » structurel, apparaissant ça et là, puis disparaissant : dans l'esprit du compositeur, c'est là le paradoxe fondamental et non formulé de son esthétique, quelque chose de cette force peut cependant survivre même si la citation n'est pas reconnue, si elle est broyée par la machine compositionnelle. Dans *Litania instrumentalis*, le choral « Vaterunser im Himmelreich » est dépecé, divisé en fragments renversés, rétrogradés, confronté à son complément chromatique, compressé en quelques mesures. – Dans *Tenebrae*, un long passage travaille sur le choral « Christ ist erstanden »⁽⁴⁾, sectionné là aussi, formant un tissu serré confié aux cordes puis au vents, dans la nuance ppp. L'ordre des fragments, le rythme et le tempo sont laissés à la décision de l'interprète. La texture ainsi obtenue, qui n'est pas sans rappeler certains effets polyphoniques des premières œuvres orchestrales de Ligeti, noie la mélodie sous l'abondance des reflets et des anamorphoses : assez curieusement une musique porteuse d'un haut message spirituel (lequel a décidé de son choix) est utilisé comme simple catalyseur d'une écriture nouvelle : statut ambigu du symbole musical, dont la teneur sémantique paraît exister à la fois dans l'œuvre et en-dehors (dans l'esprit du compositeur, ses commentaires). Il n'est guère étonnant que le choral puisse faire retour dans son absence même : dans *Von Zeit zu Zeit* on lit (mes. 114-121) l'indication « in modo coralis » alors qu'il n'y a pas de choral – un passage lyrique, exalté se trouve chargé ici de porter l'essence intime et désincarnée du choral.

3 Relevons l'apparition du *Concerto pour violon de Brahms dans la Terzenstudie* et de celui de Berg dans *Tempora* ; de la chaconne de *Didon et Enée* de Purcell dans *Ein Hauch von Unzeit. Erinnere dich an G.* cite un « tombeau » de S.L. Weiss ; les *Moteti-Cantiones* sont évoqués à la fin du deuxième quatuor. *Turnus* pour orchestre (repris dans l'opéra *Le Vieux de la montagne*) thématise le rapport à l'histoire musicale : des citations très diverses (Ecole de Notre Dame, Monteverdi, Bruckner, Bartok, etc.) y lancent un certain nombre de processus musicaux.

4 Partition Universal, p. 57. Voir l'article de Klaus Schweizer dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, cité dans la bibliographie.

5 Ce terme a ici son sens classique et non celui qu'il a pris chez Donatoni ou Ferneyhough. En tant que « trace de processus déjà produits », historiques, il se rapprocherait de ce que Berio nomme le « geste ». (Cf. *Contrechamps* N°. I, p. 41). La figure au sens classique relève, comme la citation, d'une sémiotique « extroverse » (sens faisant appel à des concepts ou des représentations en-dehors de l'œuvre), et au sens moderne, d'une sémiotique « introverse » (signification à l'intérieur de la structure de l'œuvre).

6 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln, Hans Gerig, 1976, p. 25.

7 Arnold Schering, *Vom Wesen der Musik*, Koehler, Stuttgart, 1974, p. 140.

Musique de la communication, de l'expression, la musique de Huber n'est jamais abstraite, mais figurative – figurale au sens baroque, s'appuyant sur un répertoire tantôt codé, tantôt personnel de figures.⁽⁵⁾ Tout l'œuvre de Huber est constellé de symboles expressifs, et il semble comme raviver, reprendre la polémique autour de la « musique absolue » qui accompagna au XVIII^e siècle l'essor de la musique instrumentale pure. Son émancipation fut possible seulement parce qu'on l'appréhenda, esthétiquement, comme musique vocale « traduite », comme un discours voilé, confié aux instruments, mais aux traces sémantiques repérables : précisément les figures. Si le Romantisme allait concevoir la musique pure comme un langage plus essentiel, plus profond et plus noble, il n'en allait guère ainsi au début ; cette « religion de l'art, comme le dit Dahlhaus, signifiait une émancipation de l'art par rapport à la religion. »⁽⁶⁾ Et les autorités religieuses, au début du XVIII^e siècle, se demandaient si un bon chrétien pouvait s'adonner à la pratique de la musique instrumentale !⁽⁷⁾

On aurait tort peut-être de voir là une ancienne querelle emportée par l'histoire : il y a dans ce débat comme deux archétypes qui se combattent, et qui surgissent chaque fois qu'une esthétique du nombre s'oppose à celle de l'expression : c'est cette dernière que l'on trouve inscrite encore sur les bannières brandies au front des forteresses du sérialisme intégral, il n'y a guère. Huber en tout cas ne conçoit de musique que sous l'invocation d'Orphée, musique qui doit nous émouvoir, ébranler : et s'il emprunte quelques techniques aux suiveurs de Pythagore, c'est pour les subordonner à une visée expressive. La tierce majeure n'est jamais chez lui seulement l'addition de quatre intervalles de demitons, que l'on peut « coder », représenter par un chiffre dans une grille, elle est presque toujours aussi un objet musical qui résonne comme une conque d'échos culturels : symbole de perfection par exemple comme dans le *Te Deum*, où elle harmonise le mot « Herrlichkeit », splendeur. Un accord parfait vient y souligner le mot « Tröster », consolateur – et dans l'*Oratio Mechtildis*, une octave qui fit scandale vient sonner au mitan du prêche de la grande mystique. On retrouve chez Huber des figuralismes baroques comme le soupir (*Von Zeit zu Zeit*, mes. 145, 151, 170), les battements du cœur (*Protuberanzen*, III, mes. 6), le souffle qui s'éteint (*Tempora*, *Tenebrae...*) l'emploi d'instruments symboliques (dans *Lazarus*, un métronome ; des clochettes et une chaîne en métal évoquant, dans *Schattenblätter*, les fous et les prisonniers), d'autres procédés encore, alambiqués parfois, ou teintés d'humour : *Asensus* décrivant un alunissage, les musiciens doivent improviser un moment, désorientés, sur une sorte de carte

aléatoire. Et toujours, chez Huber, les cordes abaissées d'un instrument répondent à la grande scordatura sociale...

Musique traversée de symbolismes – qui permettent comme une lecture supplémentaire et allégorique de la partition ; il n'est pas jusqu'à la forme elle-même qui ne puisse en entier devenir symbole, comme celle de la seconde partie de l'oratorio *Erniedrigt - Geknechtet*, dont le relâchement doit produire un effet chaotique.⁽⁸⁾

Certes, on ne saurait aboutir à une description du style de Bach en dressant l'inventaire exact des figuralismes qu'il emploie ; et il en va de même pour Huber. Cependant, chez un compositeur du XX^e, qui n'écrit plus dans un langage pur (ni tonal, ni sériel), le statut des figures est sans doute plus important, puisqu'elles constituent, fût-ce comme catalyseurs de l'imagination musicale, un des points d'appuis essentiels du discours. L'écriture est en même temps stimulée et dévorée par le démon de l'analogie et s'expose ainsi au reproche d'établir des correspondances boîteuses, de fallacieuses symétries qui ignorent les lois du sonore. Symbolismes naïfs à la fois et maniérés : tout cela ne pourrait être qu'un avatar supplémentaire de ce que Freud a appelé la pensée animiste – la figure comme fétiche palliant une pensée musicale asservie au message. Citer un choral de Bach pour chanter l'espoir ne provoque guère la libération réelle, ni même, on le craint, quelque prise de conscience dans l'esprit de l'auditeur : cela demeure un vœu pieux. Le miracle de la musique de Huber, c'est qu'elle se développe pour une bonne part aussi contre son esthétique : la pensée analogique ne stérilise ni ne brime jamais la fantaisie du technicien, et n'entrave aucun envol de la pensée musicale : elle ne renonce jamais à la complexité, mais la pose non en son origine, mais au stade ultérieur du développement, du déploiement de l'écriture. Huber ne construit pas d'emblée la complexité, il la découvre – il la couve, la provoque, l'attend, pour s'y soumettre ensuite sans compromis aucun. Une esthétique parfois naïve, mais une écriture toujours réfléchie et exigeante : combien d'exemples du contraire ne pourrait-on citer parmi le tout-venant de la musique contemporaine !

Souvent, c'est la profusion même qui sauve l'œuvre : déduire tous les paramètres d'une suite de chiffres symboliques aboutirait à un non-sens musical ; mais l'utiliser pour un paramètre propice, calculer les durées au moyen d'un graphisme obtenu à partir d'une gravure de Dürer (comme dans... *inwendig voller figur*), calculer les classes de hauteurs en sectionnant un choral – voilà qui, ordonné par un instinct et une technique d'écriture éblouissante, aboutit,

8 Voir plus loin l'analyse de Max Nyffeler.

9 Voir plus loin l'analyse de Max Nyffeler. – Huber choisit toujours la géométrie plutôt que l'arithmétique pour ses calculs, ce que l'on peut mettre en relation avec la pensée analogique. Voir les développements de Michel Serres : « Le monde géométrique établit les conditions théoriques de la ressemblance : monde euclidien de la similitude où les figures se déplacent sans se déformer. » (*L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 100).

par miracle d'aventure, à des œuvres convaincantes. Huber ainsi s'inscrit dans la lignée des grands « mélangeurs », celle de Berg ou Zimmermann, dont l'écriture endigue la prolifération esthétique.

Une même technique d'écriture peut d'ailleurs « signifier » dans un cas et s'intégrer simplement dans un autre : ainsi l'emploi de rayons qui, projetés sur un graphisme ou un dessin, produisent par intersection un certain nombre de durées.⁽⁹⁾ Dans *Hiob 19* ou ... *inwendig voller figur* ce procédé a quelque portée sémantique ; dans le deuxième quatuor celle-ci est absente. Les techniques de Huber accueillent souvent un sens supplémentaire, mais il n'est point vital. La pure intériorité du dernier quatuor, œuvre d'une crise, où le son est comme rongé par le buit, le poudroiem diffractionné de la dernière des pièces d'orchestre, *Stäubchen aus Licht*, subtil entrelacs de timbres autour d'un *la bémol*, qui répond aux *Farben* de Schönberg – ces pages proclament très haut une autonomie superbe.

Martin Kaltenecker