

que par la forme, en quoi il tentera sur place de faire éclater la léthargie et l'apathie de la culture bourgeoise de l'art.

Je reconnaiss volontiers compter, aujourd'hui comme hier, sur la capacité de réaction du public bourgeois. Et bourgeois, c'est ce que d'après Metz nous sommes encore tous. C'est pourquoi, si je cherche une résonance, ce n'est pas en me repliant sur tel ou tel cercle élitaire qui, la plupart du temps par pur snobisme, veut aligner sa vie culturelle sur des valeurs purement esthétiques. Je cherche plutôt une résonance dans l'éclatement des habitudes acquises de l'auditeur, pour parler plus directement, dans l'ébranlement affectif de sa conscience.

A propos de mon oratorio *Erniedriegt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...*, je formulai ceci : « Pour ma part, j'essaie, par la musique que je fais, d'atteindre ici et maintenant, d'éveiller la conscience de mes contemporains, de mes frères et sœurs devenus – comme nous tous – complices assoupis d'une exploitation à l'échelle du monde. Ceci sans moindre exigence que celle de forcer leur pensée et leur sensibilité,... l'ébranler. Et ne serait-ce que provisoirement, le temps d'un éclair, de quelques petites secondes qu'on ne pourra éteindre... »

C'est pourquoi, si j'ose exprimer l'espoir qui reste à la musique en le réduisant à quelques atomes de lumière, ce n'est nullement par résignation. Bien plutôt, je crois réellement que d'un point minuscule, dans le sens d'un bouleversement, une nouvelle conscience peut naître.

Traduit de l'allemand par Hubert Guéry

KLAUS HUBER : « ERNIEDRIGT – GEKNECHTET VERLASSEN – VERACHTET »⁽¹⁾

Max NYFFELER

« Pensez-vous que je pourrais lire Robbe-Grillet dans un pays sous-développé ? Je le considère comme un bon écrivain, mais il s'adresse à la bourgeoisie aisée. J'aimerais qu'il comprenne que la Guinée existe. Je pourrais lire Kafka en Guinée. Je retrouve chez lui mon malaise. »
Jean-Paul Sartre ⁽²⁾

1. Remarques liminaires

Par son intention et son apparence sonore, la composition *Erniedriegt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet* (Humiliés - Asservis - Abandonnés - Réprouvés) s'inscrit dans ce que l'on nomme communément la musique « engagé ». Les textes employés dépassent la dimension simplement esthétique. Ils traitent de problèmes de société et ambitionnent un changement de la conscience. Les idées politiques, morales, celles ayant trait à l'histoire de l'humanité, qu'ils formulent, ne sont pas surimposées de façon extérieure à la musique, comme nous devons le montrer encore, et ne peuvent donc être isolés d'elle comme une couche séparée. Le processus compositionnel les a intégrées dans l'œuvre et elles forment le nœud intime du contenu intellectuel et émotionnel de la composition. En elle, le compositeur revendique ces idées, il prend position et exige la même chose de ses interprètes et auditeurs.

Quand des idées extramusicales et la forme (*Gestalt*) musicale sont ainsi si inextricablement fondues que sans cette fusion, l'un ne serait pas vivable et l'autre exangue, on peut émettre l'hypothèse suivante : plus la structuration musicale est forte, et plus le contenu se manifeste de façon

1 Article paru dans *Melos*, 1984, I, pp. 17-43, traduit avec quelques coupures.

2 Interview au journal *Le Monde*, 18.4.1964.

concrète. C'est ce que veut démontrer la suite ; et ce double aspect de la composition doit aussi guider l'analyse. Une pure analyse structurelle ne serait qu'une fin en soi, et manquerait l'enjeu de la composition ; mais en tant que moyen, et afin de permettre l'accès au contenu qui se manifeste à travers la structure musicale, elle est incontournable. Il faut de plus présenter les méthodes et les moyens qui permettent la liaison entre structure et contenu du texte. On ne pourra se passer de fournir un certain nombre de faits et d'informations éclairant le texte, puisqu'on ne peut présupposer que les problèmes de l'Amérique latine, dont il s'agit, soient largement connus. Mais le contexte politico-social doit être présent à qui veut comprendre le contenu des textes et, partant, le rapport texte-musique lui-même. (...)

2. Description générale, histoire de l'œuvre

L'effectif comprend mezzosoprano, ténor/récitant, bariton-basse⁽³⁾, voix d'enfant, 16 voix solistes, chœur mixte (60-40 chanteurs), 47 instrumentalistes, un chef de chœur, un chef principal et 3 chefs associés. A cela s'ajoute un appareillage technique : bandes à deux et quatre pistes, vidéos, microphones, appareil pour la diffusion du son et la projection d'images (deux à trois appareils vidéo, quatre haut-parleurs dans les coins de la salle pour la bande, quatre autres devant l'estrade pour l'amplification de la voix des solistes). L'effectif ainsi que la disposition des interprètes (mis en relation avec différents groupes de l'orchestre) change dans chacune des parties de la composition.

L'œuvre, qui dure à peu près 65 minutes, a été commandée par la Radio de Hilversum NCRV (Nederlandse Christelijke Radio Vereniging), et elle est dédié à Ernesto Cardenal et Ernest Bour. La première exécution d'une version provisoire eut lieu le 11 juin 1981 à Amsterdam, sous la direction de Bour. La troisième partie (*Gefangen, gefoltert*) manquait encore ; le soliste Theophil Mayer (ténor/récitant) avait élaboré à partir du texte prévu par Huber une composition phonétique qu'il interpréta à l'endroit en question, accompagné par un percussioniste. La première de la version définitive eut lieu lors des Journées musicales de Donaueschingen en 1983 ; la même année parut chez Ricordi la partition complète.

La partition se divise en sept parties, qui se distinguent fortement les unes des autres par leur contenu et leur apparence sonore. Elles forment une architecture qui tient moins par des correspondances structurelles musicales que par l'enchaînement des pensées, lequel se traduit par une

3 Si possible, les solistes doivent faire partie des seize voix qui s'opposent au chœur.

dramaturgie formelle très différenciée. Nous commenterons dans notre 5^e partie le rapport des différentes mouvements au tout de l'œuvre.

La genèse, qui s'est étendue à plusieurs années, et sur différents niveaux, reflète la complexité de l'œuvre. Elle n'est pas née d'une conception d'ensemble préexistante, mais elle a mûrie en différentes étapes quant à l'idée et la forme.

La partie la plus ancienne est la cinquième ; elle est identique à la composition *Senfkorn* de 1975 pour ensemble de chambre et voix de garçon, sur des textes du prophète Isaïe et Ernesto Cardenal. Mais on ne peut parler d'un montage de cette pièce dans le nouveau cadre ; sa fonction à l'intérieur de l'ensemble contredit les principes du montage. C'est bien plutôt le germe de l'idée globale, dont allait sortir peu à peu l'idée et la forme de l'œuvre. Mais Huber, ayant achevé *Senfkorn*, ne savait pas encore que ce serait le point de départ d'un projet monumental.

Les six autres parties ont été écrites entre 1979 et 1982 :

1^e partie : Section à la plus grande complexité structurelle composée pendant une période de travail concentré entre août 1979 et octobre 1980.

2^e partie : novembre 1980 au 5 mars 1981

3^e partie : avril, juillet et août 1982

4^e et 6^e partie : mars 1979 jusqu'à avril 1981. Elles s'enchaînent avec *Senfkorn* sans interruption et constituent un développement de l'œuvre *Ich singe ein Land das bald geboren wird*, écrite en 1978/79 et jouée pour la première fois à Genève en 1979.

7^e partie : mai/juin 1981, ajouts en mars 1983.

3. Les textes et leurs auteurs

Les textes sont dûs pour l'essentiel à cinq auteurs. Ernesto Cardenal, né en 1925 au Nicaragua, poète, prêtre et ministre de la culture de l'actuel gouvernement révolutionnaire. Il a étudié aux Etats-Unis, au Mexique et en Colombie, écrit une thèse sur la « Nostalgie et le langage dans la nouvelle poésie du Nicaragua ».

Influencé par Ezra Pound, il a vécu pendant deux années dans un couvent de Trappistes aux USA, fondé en 1966 sur les îles Solentiname une communauté chrétienne et une entreprise gérée en commun avec les Indios. Il est le porte-parole d'un christianisme socialement engagé, et de la « Théologie de la libération » latino-américaine.

— Florian Knobloch, ouvrier métallurgiste d'Allemagne fédérale, dont le texte a paru dans le recueil du cercle de travail « Littérature du monde du travail ».

— Carolina Maria de Jesus, habitante d'une *favela* (quartier pauvre) de São Paulo. L'auteur uruguayen Eduardo Galeano écrit à propos d'elle dans son ouvrage de référence « Les veines ouvertes de l'Amérique latine »⁽⁴⁾ :

Maria Carolina de Jesus est née entre les tas d'ordures et les vautours. Elle a grandi, souffert, connu des hommes, elle a eu des enfants. Dans un cahier elle notait d'une écriture malhabile les événements de ses journées. Un jour, un journaliste lut ces notes par hasard et Maria Carolina de Jesus devint un écrivain célèbre. Son « Journal de la pauvreté », décrivant cinq ans de misère aux portes de São Paulo, fut lu dans quarante pays et traduit en treize langues.

La cendrillon du Brésil, devenue à son tour produit de consommation, quitta la favela et connut le monde. On l'interviewa, on la photographia, les critiques lui décernèrent des prix, les riches la convièrent à leur table, plusieurs présidents la reçurent. Les années passèrent. Au début de 1977, un matin de dimanche, Maria Carolina de Jesus mourut, entre les ordures et les vautours. Personne ne se souvenait plus de cette femme qui avait écrit : « La faim est la dynamite du corps humain. »

— George Jackson, né en 1941, a grandi dans les ghettos noirs de Chicago et Los Angeles. Pour petite délinquance, il fut condamné en 1960 à une peine de prison de un an jusqu'à perpétuité. En prison, sous la pression des conditions de détention, renforcée par le racisme, il se politisa, appartenant aux « Soledad Brothers », objets d'une grande campagne de solidarité aux Etats-Unis dans les années soixante. Ses lettres de prison décrivent la dislocation psychologique à laquelle il fut exposé. Il fut tué, officiellement lors d'une tentative d'évasion, le 21 août 1971.

— Isaie, prophète de l'Ancien Testament.

L'inspiration la plus importante de cette œuvre vint à Huber par l'intermédiaire de la poésie d'Ernesto Cardenal. Des extraits en forment le centre de l'œuvre, autour duquel sont agencés les autres textes. Huber, en assemblant ces textes, voulait avant tout briser la perfection esthétique des structures littéraires en les truffant des témoignages et des récits de ceux qui sont humiliés, asservis, abandonnés et réprouvés (Knobloch, Carolina, Jackson). Un tel mélange de l'art et de la réalité, l'enrichissement de l'œuvre d'art par

4 Edition allemande Wuppertal, 1973.

une réalité « sale » n'a rien à voir avec le pathos social de l'expressionnisme allemand ni avec les positions du réalisme socialiste. On peut le déduire davantage de la « poésie impure » de Pablo Neruda, où le contenu réel est donné par la médiation de la fantaisie du sujet poétique. Cette conception de l'art, défendue par Neruda, encore sous l'influence du Surréalisme, dans son manifeste pour la revue *Caballo verde para la poesia*, fondée en 1935, agit encore de nos jours en Amérique latine et a profondément marqué la poésie de Cardenal.

Une affinité spirituelle existe entre Huber et Cardenal. Ils ont en commun une conception de la religion chrétienne qui s'oppose aux dogmes officiels sur bien des points, qui ne fait pas de séparation rigide entre la justice divine et celle sur terre et voit dans les principes des Evangiles une incitation à changer le monde. Au début des années soixante-dix, Huber a lu les premières œuvres de Cardenal, les *Psaumes* et le *Livre de l'amour* ; le fruit de cette lecture fut la composition en 1975 de *Senfkorn*. Au printemps de 1983, Huber fit la connaissance de Cardenal en Suisse, et fut invité par lui au Nicaragua. Voilà ce que Huber dit du poète :

Cardenal m'a toujours fasciné en ce qu'il fait coïncider ses convictions théologiques avec une authentique conscience révolutionnaire dans notre époque. On a dit de lui un temps qu'il était un mystique. Et dans le Livre de l'amour il a effectivement publié des textes mystiques, des sortes de méditations. Je reçus là, en tant qu'homme et en tant que compositeur, une influence presque salvatrice : voilà quelqu'un qui tente de réunir deux versants qui au fond signifient la même chose – les prédictions d'une foi chrétienne non corrompue par l'église, donc une foi en l'homme, et les idées du socialisme qui prennent naissance là où les églises ont recouvert tant de choses. Quand Cardenal dit qu'il est venu au marxisme par l'Evangile, cela paraît convaincant et même évident.⁽⁵⁾

Il est caractéristique pour le haut degré de structuration de l'œuvre huberien que plusieurs textes ont déjà été travaillés de près avant d'être mis en musique, au simple niveau du langage. Le but de cette préparation était de rendre sensible le contenu de tel fragment, dans sa sémantique, sa grammaire, son apparence phonétique. Les méthodes de cette préparation sont :

— Des répétitions suggestives de certaines idées ou mots principaux, comme des exclamations. Le but est d'atteindre une expressivité plus grande caractérisant les appels au secours de tel individu (1^{re} partie, Knobloch),

- le choix de descriptions caractéristiques dans un texte et la juxtaposition de tels fragments par des opérations aléatoires. Les pensées doivent tournoyer sans direction aucune, symbolisant une situation sans issue (2^e partie, la couche textuelle *Acahualinca*),
- choix de fragments comme pour une mosaïque (bouts de phrases, mots), adaptés sur un répertoire limité et discontinu de petits motifs rythmico-mélodiques, afin de représenter la destruction de la conscience par une torture psychologique, incapable de pensée logique (3^e partie, Jackson),
- le montage, l'imbrication et la superposition de blocs et de couches de textes, dans le but de former des champs de conflit et de tension sémantiques, dont les deux pôles sont l'asservissement et la libération (4^e partie),
- établissement d'un réservoir de mots et de membres de phrases d'origine diverse, mais d'un sens voisin, pour créer un « arrière-fond » sémantique qui renforce ou objective les idées données au premier plan (dans la voix ou la couche principale) (par exemple dans la 1^{re} partie, le matériau du chœur derrière le récit de Knobloch).

4. Analyse des différentes parties

Les analyses suivantes se bornent à établir pour chacune des sept sections quelques aspects qui sont caractéristiques de l'œuvre et qui renseignent sur les procédés de la « musicalisation » des contenus d'un texte chez Huber. Vu l'ampleur de l'œuvre, on ne pourra donner ici d'analyses détaillées.

1^{re} partie : Pour les asservis (Um der Unterdrückten willen)

Effectif : les 16 voix solistes et les instruments sont divisés en sept groupes mélangés, dirigés par trois chefs associés et le chef principal. Derrière, sur l'estrade, se trouve le chœur avec son propre chef, comme huitième groupe.

Le déroulement global de cette partie est déterminé par les deux fils textuels dans le chœur (en arrière-fond) et les groupes mixtes instruments/voix (couche principale).

Le texte du chœur est tiré des adaptations lyriques des psaumes par Cardenal. Dans le Psalme 21 (22 dans l'ordre des psaumes par Cardenal), les lamentations de Jésus sur la croix, Huber a pris les fragments suivants

*Mon Dieu, mon Dieu – pourquoi m'as-tu abandonné?
Les chars m'entourent
Les mitrailleuses me visent*

*les barbelés électriques m'entourent
un numéro a été marqué au fer rouge sur ma peau
on m'a amené nu dans la chambre à gaz
je lutte trempé de sueur avec la mort
dans la chambre des tortures*

Ces textes apparaissent en allemand, en espagnol et en anglais. Les quatre mots composant le titre de l'œuvre y sont enchaînés. L'écriture chorale est homophone ; on entend la plupart du temps le chœur sur la bande, transformé de plus en plus et dénaturalisé par le vocoder (vocodérisation avec le bruit d'une fonderie). À intervalles irréguliers, ce continuum se mue soudain en un son de chœur *live* ; ces moments, souvent de quelques mesures seulement, rapprochent l'arrière-fond textuel en l'exposant par le chœur sur l'estrade. Pour Huber, cette couche textuelle est « en quelque sorte l'arrière-fond historique objectif devant lequel se déroule la Passion de l'ouvrier Knobloch »⁽⁶⁾. Le récit de Florian Knobloch sur ses conditions de travail est confié de manière plus ou moins linéaire à un ténor/récitant, et en même temps disséminé dans les voix solistes contenues dans les sept groupes orchestraux. Cette fragmentation, de même que le discours haché en petites unités isolées, produit l'impression d'une excitation croissante, qui sonne là comme des cris de torture.

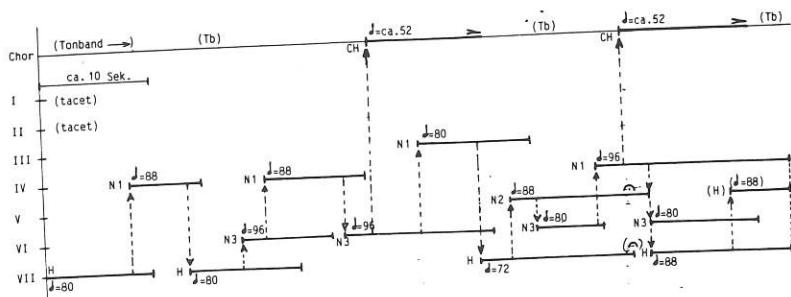
« Le récit de l'ouvrier fondeur évoque par sa forme musicale une machinerie monstrueuse. »⁽⁷⁾ L'image d'une machinerie, d'un rouage qui fonctionne impitoyablement, vient de l'imbrication compliquée des sept groupes. Le fonctionnement musical de cette imbrication sera montrée à l'aide du passage suivant, à partir de la lettre C de la partition. Seul les groupes III à VII jouent, avec le chœur. Le texte est le suivant :

Croyez-moi, bonnes gens ! On ne peut pas toujours éviter que le métal gicle... des gouttes de métal... mes mains dans le gant... Croyez-moi ! Des gouttes de métal qui virevoltent... mes mains... Croyez-moi... les traces du travail... Croyez-moi, croyez-moi !

Le soliste (ténor/récitant), qui incarne la figure de Knobloch, appartient au groupe VII et utilise un microphone. Il ne profère que les deux premiers et les trois derniers des neuf fragments qui composent le texte cité plus haut. À cela s'ajoute, sur bande et en deux interventions du chœur *live*, la couche en arrière-fond : le continuum textuel divisé à l'extrême du psaume de Cardenal. Le schéma plus loin montre la polyphonie du chœur et des groupes dans le passage à la lettre C ; il dure à peu près 70 sec. Les chiffres

6 Notice d'introduction à la partition.
7 ibid.

I à VII, verticalement, désignent les sept groupes, les flèches en pointillé chaque nouvelle entrée d'un groupe. H = Chef principal, CH = chef de chœur, NI, N2, N3 = les chefs associés.

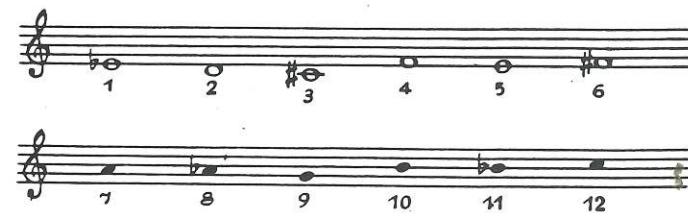


La polyphonie des tempi, qui s'exprime à travers les indications métronomiques qui changent de couche en couche, mais aussi à l'intérieur d'une seule, est caractéristique de toute la première partie de l'œuvre. Elle renforce l'autonomie partielle des différents groupes, qu'établissent déjà leur structure motivique et leur couleur propre, exacerbant la complexité de l'appareil entier. (Notons au passage que cette polyphonie de tempi a posé des problèmes de notation presque insurmontables ; le plan de synchronisation et l'agencement graphique sur les pages de la partition ont été élaborés par la compositrice coréenne Younghi Pagh-Paan). Cet équilibre tendu entre la dynamique propre des groupes et leur inscription dans un déroulement temporel rigide et unitaire produit l'effet d'une machine, qui tourne selon des lois propres que l'on ne peut connaître. Les « interprètes sont privés de liberté et sujets d'un système cruel d'interdépendance. Je ne dirais pas qu'il s'agit véritablement du principe du « tous contre tous » ; mais il est vrai que parfois, les chefs dirigent l'un contre l'autre. Les processus musicaux sont à ce point imbriqués qu'ils ressemblent au processus de production dans une usine automatisée. » (8)

Le geste mécanique et obsessionnel de la première partie se retrouve jusqu'au niveau de la microstructure. Un exemple, les voix des instruments du groupe VII au moment de la première entrée du ténor/récitant « ... die Luft ! Staub, Qualm, Russ, Russ... billiger, dreckiger Schrott »

8 Interview avec l'auteur.

(lettre A de la partition). Les sept voix se retrouvent sur une série de douze notes qui se compose de deux parties dont la seconde est la transposition au triton de la première :



Selon une mécanique sérielle, les deux moitiés sont combinées l'une avec l'autre, la première répétée inlassablement (1-2-3-4-5-6/, 1-2-3-4-5-6, etc.), alors que des groupes de trois notes sont isolés, de façon rétrograde, et avancent de la fin au début de manière cyclique : 12-11-10, 11-10-9, 10-9-8, 9-8-7, etc. Chaque groupe de trois apparaît deux fois successivement. La suite 1-2-3-4-5-6 est alors interpolée, mais différemment avec chacune des suites de six notes :

12 11 10 12 11 10 11 10 9
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 etc.

Cela produit une longue suite de notes, laquelle fournira le matériau mélodique pour les sept instruments.

Ce rouage mécanique se retrouve dans l'attribution des timbres : la trompette commence avec la note 1, le trombone avec la note 4, le piccolo avec la note 6 du premier groupe de six notes. La clarinette, le tuba et le piano utilisent les notes de la seconde moitié ; le la bémol (note 8) pour la clarinette, le tuba avec la note 5 du premier groupe de six notes (*mi*), le piano avec la deuxième note (*ré*). La contrebasse enfin joue cette suite au rétrograde. Tout se déroule strictement dans une mesure à 11/16 (3 + 3 + 2 + 3). Quelques petites déviations du modèle sont repérables, peut-être involontaires ; ainsi la dixième note dans la trompette, qui devrait être un *mi* bémol, est un *mi*. (Exemple page 106)



On voit donc que l'idée d'une « machinerie monstrueuse » se retrouve dans la première partie jusque dans la facture des différentes voix. Le « *stress* » qui parcourt le récit de Knobloch prend ici une forme musicale concrète et se communique lors d'une exécution par une situation tendue aux musiciens (et au public). Et cela était l'intention de Huber : « Je n'ai pas ambitionné d'écrire de manière aussi compliquée que possible. Je voulais rendre possible, par ce système d'interdépendances, l'expérience de la situation de Knobloch. Que les musiciens éprouvent pour une fois ce qui est indiqué dans le texte. Celui qui est alors prêt à réfléchir sur ce contenu est soumis à la tension d'un travailleur d'usine, encore redoublée, ne comprenant pas le sens de cette situation aliénante. »⁽⁹⁾ Un *Vorspruch* (préambule) et un court passage au chœur précédent cette partie, le premier emprunté au poème en prose *Oracle sur Managua* de Cardenal :

*Et quand il eut apprivoisé les animaux l'homme inventa l'approvisionnement de l'homme.
Ne pas tuer l'ennemi : le faire travailler.
L'esclavage comme base de l'industrie et de l'accumulation du capital.*

Ces vers défilent, muets, sur les écrans vidéo, et la réalité semble ainsi faire irruption dans le domaine esthétique de l'œuvre, l'ouvrant sur l'espace social. Suit, à peine audible, un passage sur bande, ppp avec des sonorités de chœur, interrompu par deux explosions de tutti *Cri I* et *Cri II*. Ce contraste, abrupt entre le « balbutiement qui disparaît » et le « cri déchirant » est pour Huber « la seule manière adéquate pour commenter le début du psaume des lamentations : « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné... »⁽¹⁰⁾.

A la fin, la première partie débouche sur un bloc vocal – instrumental homophone, un hymne où s'exprime pour la première fois l'idée de la libération – fût-ce encore comme espoir utopique :

Pour les opprimés et parce que les exploités se lamentent je me lèverai ; parce qu'ils gémissent je créerai leur liberté.⁽¹¹⁾

Ainsi la première partie parcourt un long trajet, de l'expression du désespoir, en passant par la sujexion impuissante à la violence, jusqu'à la formulation de l'espoir. Voilà donc *in nuce* le processus qui définira le parcours de l'œuvre entière. Le *Senfkorn* également, le « grain de sénevé », dont le potentiel utopique concrétise l'espoir, est déjà présent dans la première partie, à l'arrière-plan. Son effectif correspond pratiquement à celui du groupe I (sans le cor et la mandoline, alors que la voix de l'enfant et le clavecin s'y ajoutent plus tard). Mais ce groupe est encore le plus faible, sans voix soliste, et à peine audible.

2^e partie : Armut, Hunger, Hunger (« *Hier beginnt Acahuilina* ») (La pauvreté, la faim, la faim, « *Ici commence Acahuilina* »)

Effectif : Mezzosoprano (Carolina), 15 voix solistes, 47 instrumentalistes (tutti divisé en cinq groupes changeants), microphones, un chef principal et deux chefs associés (pas de chœur).

Comme dans la première partie, on trouve ici deux couches de textes, mais elles ne sont pas parallèles, elles sont

davantage imbriquées. Le texte 1 (la faim, la faim, la pauvreté) contient des extraits du *Journal de la pauvreté* de Carolina Marie de Jesus, le texte 2 des extraits du poème en prose l'*Oracle de Managua* de Cardenal, où il est question du quartier pauvre de Acahualinca. Le texte de Carolina, accusation d'une mère déshéritée se battant pour la vie de ses enfants, est chanté en portugais par la mezzosoprano, commenté et partiellement traduit en allemand par quatre voix d'alto. Le poème en prose (en espagnol et en allemand) forme un commentaire objectivant, une interprétation. Les instruments relient ces deux niveaux. Une percussions abondante, avec des instruments à bruitage, du vieux fer, des casseroles, des bidons évoque les bruits quotidiens du bidonville. Prédominent des tessitures et des couleurs extrêmes : « Le corps sonore reste vide, creux, quelque « peine » qu'il se donne ». ⁽¹²⁾

En concevant cette partie, Huber pensait à l'image d'un immense boyau sonore qui s'étend et se rétrécit, se tord, digère le vide et crache des débris. ⁽¹³⁾ Cette idée se traduisit de manière graphique : au-dessus d'un axe temporel horizontal courrent trois courbes sinusoidales irrégulières et d'une amplitude différente, dont chacune dépasse les deux autres au moins une fois. Aux valeurs maximales de plus et du moins, Huber fait correspondre un champ sémantique, parfois en deux pôles opposés : par exemple agression/dépression, faim, déchet, air (vide). Pour ces types sonores et compositionnels ; ils apparaissent, en suivant les courbes graphiques, plusieurs fois dans le déroulement, naturellement sous une forme variée et mélangée, et plus ou moins fortement selon la hauteur des courbes. Le champ « faim » par exemple est caractérisé par des timbres durs, criards et des tessitures très aiguës, le champ « ordures » par des bruits de percussions (les instruments vulgaires, quotidiens), celui « air/vide » par des sonorités blêmes avec une grande part de souffle et de bruit. La répétition inlassable de types semblables doit provoquer l'impression fataliste d'une situation sans issue, ce qui se reflète aussi dans l'ordre des quinze fragments du *Journal de Carolina*, établi selon des principes aléatoires, et qui se répètent en partie. Aux points d'intersection des courbes, l'enchevêtrement des différents types est remplacé par des insertions plus planes : la traduction parlée des extraits du journal (tantôt libre, tantôt notée rythmiquement et avec quelques hauteurs) comme moments de pure information, et par de grandes éruptions des voix de solistes à l'unisson, avec les textes de *Ici commence Acahualinca* et *La injusticia*, accents expressifs à caractère de leitmotsifs.

12 Notice d'introduction.
13 Interview avec l'auteur.

De la conception jusqu'aux détails, la 2^e partie joue avec l'asymétrie. La forme ne s'appuie pas sur un plan préconçu, mais traduit une recherche intuitive, une expérience cherchant des éléments formels utilisables. En partant de visions et d'associations et d'une esquisse graphique assez abstraite, qu'il fallait encore remplir pas à pas avec des structures musicales concrètes, on aboutissait à un déroulement musical qui ressemble à une forme organique proliférante. Mais les lois présidant à cela n'ambitionnaient guère de rendre clair et perceptible le processus de croissance de cette forme, mais au contraire de donner l'impression d'un chaos structuré où l'on ne se retrouve pas à l'aide d'analyses logiques.

3^e partie : Gefangen, gefoltert (The prison letters of George Jackson)

Effectif : Bariton-basse (Jackson), 9 voix, 31 instrumentistes en trois groupes, microphones, chef principal et 1 à 2 chefs associés (pas de chœur).

Huber note à propos de la conception de cette partie : « La partie III expose les conséquences d'un isolement total, en prenant l'exemple du prisonnier noir américain George Jackson. Son monologue, avalé, entre le cri et le silence, est percé toujours à nouveau par des fragments qui suintent à travers lui, des lambeaux d'une scène de torture, presque étouffée derrière les murs, les mots de deux poèmes de Cardenal. Une troisième couche établit au moyen de coups secs de l'orchestre une « cage temporelle » immuable, dont le matériau harmonique est déduit sans exception de l'hymne patriotique "O say ! Can you see...". Ces coups sont rendus plus aigus par des badines en cuir qui frappent les caisses claires, des toms, des timbales, des coussins en cuir... Ainsi, ce n'est pas seulement la scène de la torture qui est mise en pièces – au moyen d'un branchement alternatif, quatre violoncelles attaquent les voix seules – mais aussi la voix de Jackson, dépecée, battue, torturée sans merci ». ⁽¹⁴⁾

La partition de cette troisième partie est fortement modale. En établissant le matériau rythmico-mélodique, Huber est parti de la musique populaire ou commerciale. Pour la partie principale, celle de Jackson, il a eu recours aux chants de travail de prisonniers noirs, que l'ethnologue Alan Lomax avait enregistrées dans une prison du Sud des Etats-Unis et publiées sur un disque. Ce sont des *worksongs* très anciens, dont les racines remontent jusqu'à l'époque de l'esclavage. Huber analysa les rythmes et les hauteurs pour

« ... THAT IS O WING ... » (George Jackson)

Handwritten musical score for "That is O wing" by George Jackson. The score is in 12 staves, each with a different rhythmic pattern. The lyrics are as follows:

- That is O wing Max Row so-LE-DAH. one year to life. No black leaves MAX ROW walkin'
- The burden of RA-CI-SM Never relax-a-gin... Never be normal again One year to life
- That I could never relax again... Maximum Security Row... That is O WING... a man's thoughts became completely disorganized
- Maximum Security Row... That is O WING... it dir-logs the legal pro-cess of the mind... That is all mad...ness of itself pro-ductive RA-CI-SM
- (pro)cesses of the mind... That is O WING... it dir-logs the legal pro-cess of the mind... That is O WING... all year to life. RA-CI-SM
- KNOW... No BLACK- no black leaves MAX ROW walkin' MAXIMUM SECURITY Row
- That is O WING... one year to life. RA-CI-SM I've been the victim of so many
- ra...-est attacks that I could never relax again... it dir-logs the never
- relax-a-gin... anti-ci-pa-ty the face-les, sedi...tic pigs, ready for one year to life
- solici...ty. I know, that is... That is... En-ite And I say, can you see?

en déduire un réservoir de modèles rythmiques caractéristiques, qu'il synthétisa en un rythme déclamatoire et en gestes mélodiques. [voir exemple ci-contre]

Ce réservoir d'intervalles caractéristiques donne naissance au matériau mélodique. Ses formes de base sont des modes ascendants et descendants de différente longueur et comportant des intervalles divers. Commentons brièvement le procédé qui aboutit à l'établissement de la voix principale dans la troisième section ; il est comparable à la technique serielle appliquée aux parties instrumentales dans la 1^{re} partie. Le texte à cet endroit est le suivant :

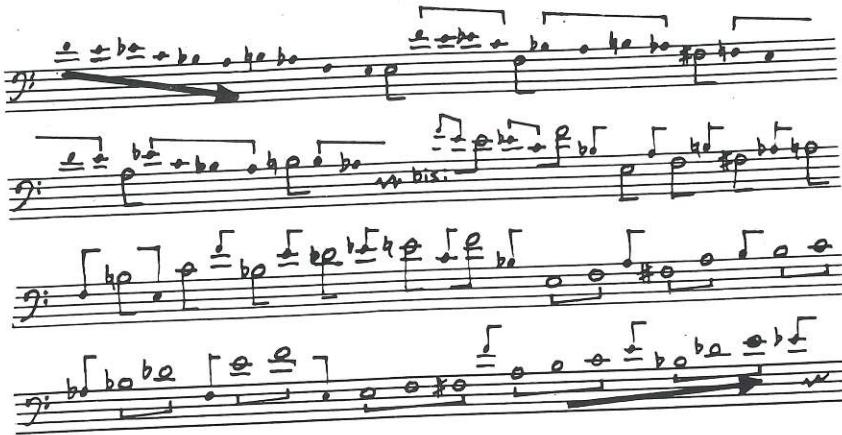
The noise... Madness... madness streaming from every thought... madness from from every thought, frustrated sounds from the bars, metallic sounds from the walls, the steel trays, iron beds bolted to the wall, the hollow sounds from a cast iron sink or toilet, the smells... smells, the human waste thrown at us, unwashed bodies, the rotten food... A... I... human waste thrown at us... I KNOW, no back leaves MAX ROW walkin's, no black leaves MAX ROW walkin', no black leaves MAX ROW walkin'... (15)

Huber utilise ici une série de 10 sons descendante de *fa* à *mi*, et son renversement transposé sur *mi* :

Two staves of musical notation. The top staff shows a descending scale from *fa* to *mi* (F# to C#). The bottom staff shows the same scale inverted, transposed to *mi* (C# to F#).

Dans cette forme originale (O) sont injectés alors, de façon de plus en plus dense, des notes du renversement (R) : après quatre notes de O une note de R, puis après trois, deux et une note(s) de O. Puis le système change : après chaque note de O sont insérées une, deux, trois, etc. notes de R. Ainsi O se fond successivement en R, et la ligne descendante devient peu à peu ascendante.

15 Partition pp. 79-81. MAX ROW est l'abréviation de « Maximal Security Row », quartier de haute sécurité.



Ce lent changement de direction implique également un changement du climat émotionnel dans la voix, d'un caractère de lamentation jusqu'à une fièvre, une excitation croissante. On la rencontre effectivement au moment où la voix, qui est construite sur ce processus sériel, vient à hurler, avant le passage « I know, no black leaves MAX ROW... »

Les trois autres couches dans cette troisième partie sont :

— la « cage de temps » formé par 24 instruments. Les attaques brutales de tutti marquent les différents « barreaux » de la cage, derrière lesquels se déroule la scène. Elles couvrent le morceau entier d'un réseau temporel discontinu.

— la scène de la torture, sur des textes de Cardenal. Aux neuf voix de lamentations, solistes, s'ajoutent en permanence les quatre violoncelles amplifiés par des microphones-contact, et qui assaillent les voix par un jeu agressif : description musicale d'une scène avec des tortionnaires et leurs victimes. Les micros-contact sont reliés aux branchements alternatifs ; quand les instruments s'arrêtent, on entend très doucement une musique de variété sur bande, comme accompagnement à ces cruautés imaginaires. Huber commente : « Les témoins rapportent qu'on avait coutume, dans les camps de concentration allemands, de mettre de la musique de variété pendant les tortures. »⁽¹⁶⁾

Ces trois couches sont clairement reconnaissables dans l'extrait de la partition, lu de bas en haut. Entre les voix et les violoncelles et d'autre part les altos se place la voix du soliste.

16 Communication de Huber à l'auteur.

4^e partie : Relevez-vous, tous, même les morts (Las Campesinas del Cua)

Effectif : 16 voix solistes, chœur (40-60 chanteurs), tous les instrumentistes, divisés en deux groupes changeants, bandes, microphones, chef principal, associé et chef de chœur.

Les situations de conflit qui précèdent se polarisent ici autour du combat entre deux grands groupes : un appareil répressif d'un côté, et de l'autre un groupe d'hommes prêts à l'insurrection. La structure musicale est ici directement porteuse d'une signification. Les seize voix solistes, soutenues par le nombre plus restreint des instruments, déclament, doucement, puis de plus en plus fort, des phrases comme « El pueblo nunca muere – Patria libre o morir » ; elles proviennent de poèmes de Cardenal. A cet « éveil » d'un peuple enchaîné répond le groupe plus important par des blocs de tutti, brutaux, signalés sur la partition avec le mot « répression ». Le matériau musical est formé d'éléments de marches, tandis que ces blocs sont toujours introduits au haut-parleur par des bruits de troupes de soldats au pas. Le groupe des réprimés augmente au fur et à mesure, alors que les oppresseurs diminuent en nombre : les instrumentistes changent de camp pour rejoindre les voix, ils « désertent ». On peut ainsi suivre dans cette insurrection composée deux processus complémentaires de densité et de dynamiques, marqués par deux points culminants (*Ausbruch I et II*). La troisième couche est représentée par le chœur, qui récite le texte de Cardenal *Las Campesinas del Cua*, les paysannes de Cua ; description d'un massacre de la population d'un village du Nicaragua. Ce texte parcourt toute la quatrième partie, comme une couche objective, qui rapporte un événement. A la fin, après la neuvième « répression », quand la « destruction sonore et la dispersion finale des sonorités de troupes en marche a eu lieu »⁽¹⁷⁾, le chœur rejoint le tutti général. Cette partie se termine avec un passage instrumental montant dans le suraigu, puis, après un long point d'orgue, deux violons en harmoniques et le *La* dans l'extrême grave d'une contrebasse en *scordatura* – espace comportant donc sept octaves et demi – conduisent vers la cinquième partie.

5^e partie : Senfkorn (le grain de sénévé)

Effectif : voix de garçon (soprano), hautbois, violon, alto, violoncelle, clavecin, microphone, chef principal.

Cette partie, dont l'effectif paraît presque friable à côté de l'appareil important des autres sections, est le pivot et le

17 Note de la partition, p. 115.

point focal de l'œuvre entière. Différentes caractéristiques confirment cette position centrale. Après la péripétie de la partie IV, elle marque et introduit la catharsis, menée à bien par les deux derniers mouvements. Les textes, que la voix doit chanter dans la langue du pays où l'œuvre est exécutée, sont de Cardenal (Psaume 36-37) et du prophète Isaïe (II,6-7). Les phrases centrales sont les suivantes :

« Bientôt tu ne verras plus le chef que tu vois aujourd'hui, tu le chercheras dans un palais et ne le trouveras pas. / Les nouveaux chefs seront des pacifistes et feront la paix. / Les superpuissances sont comme les fleurs dans les champs et les grands pouvoirs seulement de la fumée. / Et la vache et l'ours seront amis et mettent bas l'une à côté de l'autre. / Et le lion comme le bœuf mange du foin. »

Au centre de l'œuvre se trouve une citation de l'aria de basse « Es ist vollbracht » de la *Cantate* N°.159 de J.-S. Bach. La conduite de la voix symbolise la configuration de la croix (rétrograde exact autour de l'axe sol dièse - la).

43 Knabensopran 44 sotto voce (libero)

45 sotto voce (libero)

HA-BI-TAT LU-PUS CUM AG-NO ET PAR-DUS CUM HAE-

DO AC-CU-BAT

Le matériau de cette partie est déduit de ce motif et travaillé de façon sérielle. Dans un développement en forme d'arche, les motifs de deux sons du début, permutés, vont former des unités cohérentes, jusqu'à déboucher à la mesure 43 dans la citation tonale de Bach. De là « sortent à la fin, en augmentation, les différents motifs de base du début : concrétisation du "nouveau" dans des "moments de grande gloire" ». Et Huber dit encore à propos de la citation : « Je n'ai pas tendance à démontrer la citation historique, je préfère plutôt l'interpréter différemment, le transposer en quelque sorte au moyen d'un autre contexte, qui se réfère strictement au présent. »⁽¹⁸⁾

Nous n'allons pas analyser en détail la structure de *Senfkorn*, décrite par le compositeur suisse Ulrich Gasser, élève de Huber. Quant à la fonction de la pièce voir plus loin notre cinquième partie.

18 Introduction à la partition.

6^e partie : Tagesanbruch (Amanecer)

Effectif : sept voix solistes et 21 instrumentistes, chef principal.

Les parties IV et VI, reliées au *Senfkorn* par des sons tenus aux cordes, prennent leur source dans la composition *Ich singe ein Land, das bald geboren wird* de 1979. Sous l'impression du régime de terreur sanglant au Nicaragua, alors gouverné encore par le dictateur Somoza, Huber composa ces deux mouvements dans une version purement instrumentale pour 15 interprètes. Alors que la partie IV, *Steht alle auf*, représente une mouture très différente de l'original, cette VI^e partie, la « Naissance du jour » a été reprise pratiquement sans modifications, à l'exception des voix chantées qui s'y ajoutent. Celles-ci – au moins dans la première partie de *Ich singe ein Land* – se coulent cependant dans la structure rythmique déjà existante, puisqu'il s'agissait là d'une « musique syllabique »⁽¹⁹⁾ ; les textes qui inspirent le compositeur, et reviennent dans la version ultérieure sous une forme chantée ou déclamée, livrent l'ossature rythmique et métrique de certaines parties instrumentales, à laquelle il suffisait d'adapter les voix. Dans cette partie, reposant sur un autre poème de Cardenal, « l'utopie d'un royaume de la paix, se profilant dans le lointain, se concrétise : le réveil de l'homme dans un pays qui fixe avec un immense espoir un futur paisible. »⁽²⁰⁾ Hubert a créé ici un grand champ sonore qui se modifie dans un tempo extrêmement lent par des changements d'accords. Le premier, *ppp possibilie*, à l'ambitus vaste et confié aux cordes, fait transition avec le *Senfkorn* ; la plupart des instruments ont des tenues, les autres exécutant des pulsations rythmées, si bien que la rotation perpétuelle des instruments produit une subtile mélodie de timbres. Dans le registre aigu, certaines figurations rappellent des chants d'oiseaux. Les neuf voix solistes (tessitures moyennes et graves, un seul soprano) vont d'une déclamation rythmisée et du *Sprechgesang* au chant à hauteurs fixes. La compréhension du texte est importante, mais il ne doit pas ressortir du tissu sonore.

7^e partie : Das Volk stirbt nie (El pueblo nunca muere)

Effectif : 16 voix solistes en deux groupes (y compris les trois solistes ayant chanté Knobloch, Carolina et Jackson) ; chœur, 47 instrumentistes en quatre groupes, chef principal et deux chefs supplémentaires, bandes, microphones.

Au centre de cet hymne final se placent quatre phrases de Cardenal : « Le peuple est immortel. Il sort de la morgue

19 Indication de Huber sur une esquisse pour *Ich singe ein Land*.
20 Notice d'introduction.

en souriant. Je chante un pays qui naîtra bientôt. Le peuple ne meurt jamais. » L'effectif entier est mobilisé, comme dans la première partie, mais cette fois-ci de façon unifiée. Le matériau des hauteurs est tout entier déduit du choral de Bach *Christ lag in Todesbanden*. « L'espoir de la résurrection exprimé par le choral est transposé dans notre présent, et sécularisé par un coup de cloches. »⁽²¹⁾ Les accords de chacune des quatre lignes du choral forment un bloc sonore, qui se répète plusieurs fois. L'intérieur de ces blocs est développé, verticalement, de manière différente par les quatre groupes instrumentaux :

- le groupe I joue l'*accord matrice*, le matériau de base réparti comme un cluster sur tout l'espace sonore ;
- le groupe II joue le *complément II*, une structure rythmique ajoutée *a posteriori* à l'accord de base varié ;
- le groupe III, que Huber désigne comme étant le plus important, joue le *carillon*, une structure d'ostinato évoquant des cloches, avec une partie de percussion importante ;
- le groupe IV (2 trompettes, 2 trombones, contrebasse) joue, parfois sous les lignes confiées au chœur, le choral de Bach dans la version originale à quatre voix.

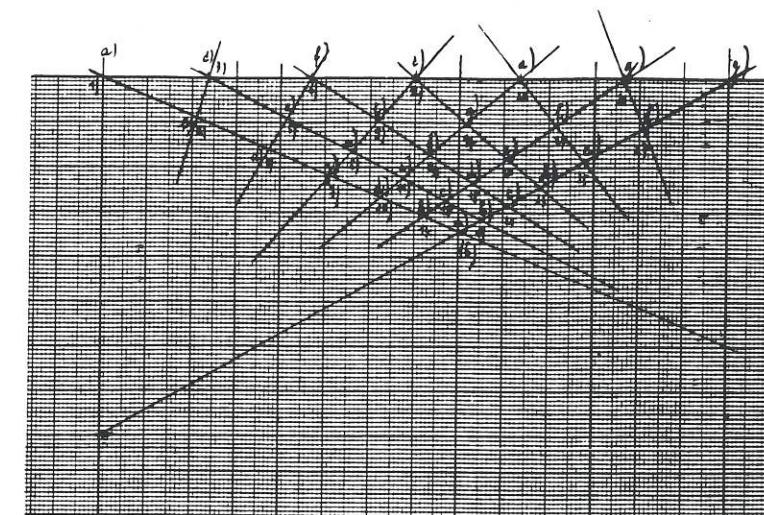
On trouve de nouveau ici une superposition de couches structurées de manière très divergente, mais l'unité du matériau de hauteurs et l'idée d'une musique au fond homophone, les rassemble en un tout. Un exemple montrera comment Huber a obtenu ces blocs sonores statiques, mais en mouvement à l'intérieur. Prenons le quatrième bloc de la couche du carillon (groupe III). Ce qui est remarquable dans le procédé de structuration asymétrique du temps, c'est qu'il s'agit du même qui déterminait dans la troisième partie les entrées formant la « cage temporelle » et, dans la sixième, celles de la couche « concrète » (voix d'oiseaux, etc.) et des voix solistes ; la même méthode est donc utilisée pour un contenu absolument opposé.

Le matériau des hauteurs du quatrième bloc est fixe ; il s'agit des neuf sons du quatrième vers du choral :

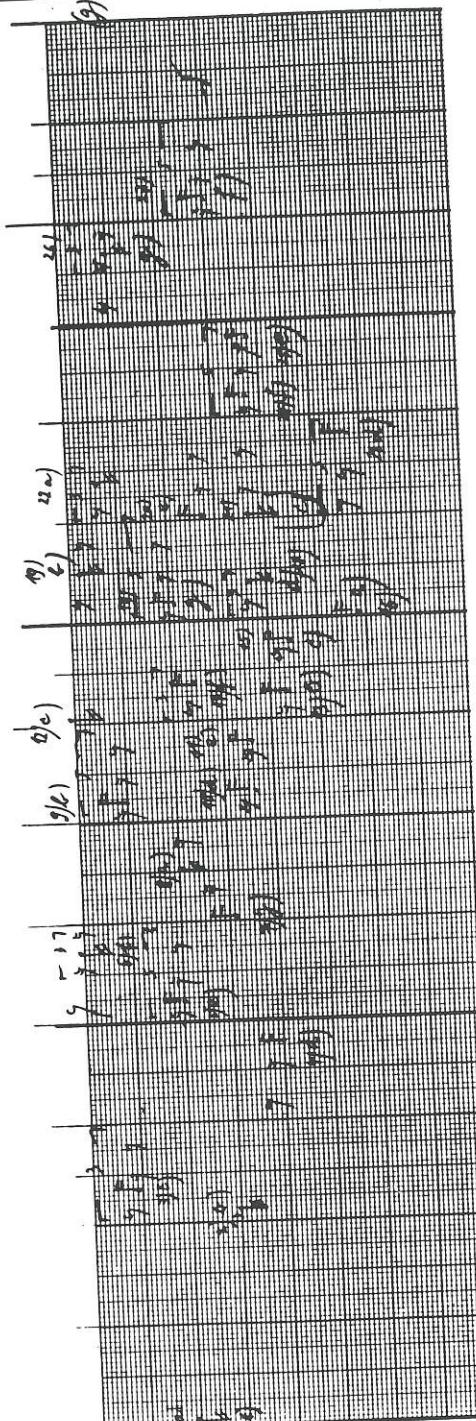


21 ibid.

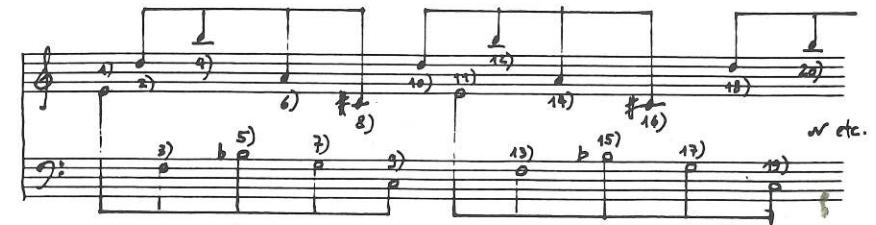
Les proportions rythmiques de chacun des blocs sont asymétriques et ont été établies au moyen de la loi des rayons du cercle ; Huber, pour une plus grande précision, s'est servi de papier millimétré. Pour le bloc il a divisé l'axe du temps de quatorze noires (4 + 4 + 3 + 3) en six sections d'égale longueur, reliant ensuite ces points à deux points différents, situés à distance inégale. Il a obtenu ainsi un réseau asymétrique, contenant 27 points de croisement, qui fournissent 27 impulsions, dont la plus grande concentration se situe vers la huitième noire :



Les durées de ces impulsions sont déduites de l'espace qui les sépare horizontalement ; on peut les mesurer et les transposer précisément dans une notion rythmique.



Ensuite, ces 27 impulsions sont affectées de neuf hauteurs différentes. Huber les divise en deux groupes de cinq et neuf sons, lesquelles sont imbriquées.



Des calculs comparables aboutissent enfin à l'établissement des timbres affectées à cette suite fixée quant à ses hauteurs et à ses durées ; Huber prend garde alors à ce que les attaques des instruments à hauteur indéterminée (cymbales, gong, tamtan) ainsi que les timbales et les cloches s'effectuent à des distances importantes et obéissent à une répartition statistique. Dans la partition définitive de la structure de carillon du bloc, les 27 durées sont finalement réparties sur quinze instruments.

Quoique d'une conception strophique et fonctionnant par plages, cette septième partie est structurée jusque dans ses infimes détails, comme toutes celles qui la précèdent. Dans cette simultanéité et cette direction unique de tous les éléments, le mouvement s'intensifie ici, pour faire sourde de toutes les couches musicales une sonorité resplendissante.

5. La forme globale de l'œuvre

Nous avons fait déjà quelques remarques sur la fonction que remplissent les différentes parties à l'intérieur de l'œuvre dans les analyses qui précédent. Il s'agit d'y revenir ici, pour analyser les caractéristiques de cette grande forme.

Au premier regard, elle apparaît comme une juxtaposition d'épisodes, à la manière d'un récit, formant les stations contrastées d'un chemin qui va de la douleur à la rédemption. On y décèle pourtant différents signes de développements englobants, linéaires et dirigés, et d'une mise en relation systématique des parties. Ceci est évident à regarder le changement de la complexité formée par les techniques employées, la densité de l'écriture et des effectifs et leur dissémination ; quantitativement, elle se présenterait comme suit :

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Nombre des groupes (sans chœur)	7	5	3	2	1	1	4
Nombre des voix (y compris les solistes)	16	16	10	16	1	7	16
Nombre des instrumentistes	47	47	31	48*	5	21	47
Chœur	ja	-	-	ja	-	-	ja
Bandes	3	-	-	2	-	-	1
microphones	ja	ja	ja	ja	ja	-	ja
vidéo	ja	-	-	-	-	-	-
*2 pianistes							

D'après ce tableau, la première partie apparaît comme la plus complexe. Elle exige un effectif maximum et présente la plus grande dissémination en groupes. Suivent les parties IV et VII, qui ont une fonction décisive dans la structure d'ensemble : dans la quatrième, la crise atteint son point culminant, la lutte des contraires (répression/libération) s'exprime dans la polarisation en deux groupes changeants ; dans la septième, cette perspective de libération est renforcée par un hymne collectif, qui s'ouvre à l'avenir. Cette partie est l'apothéose du peuple délivré, comparable à certains passages du *Canto General* de Pablo Neruda. Les hymnes décrivent la passion du peuple latino-américain. Les parties I et VII forment les piliers extrêmes de la composition, et les points extrêmes du développement continu ; la quatrième partie, comme périple, nécessite donc les mêmes dimensions imposantes. La forme se divise ainsi en deux moitiés symétriques :

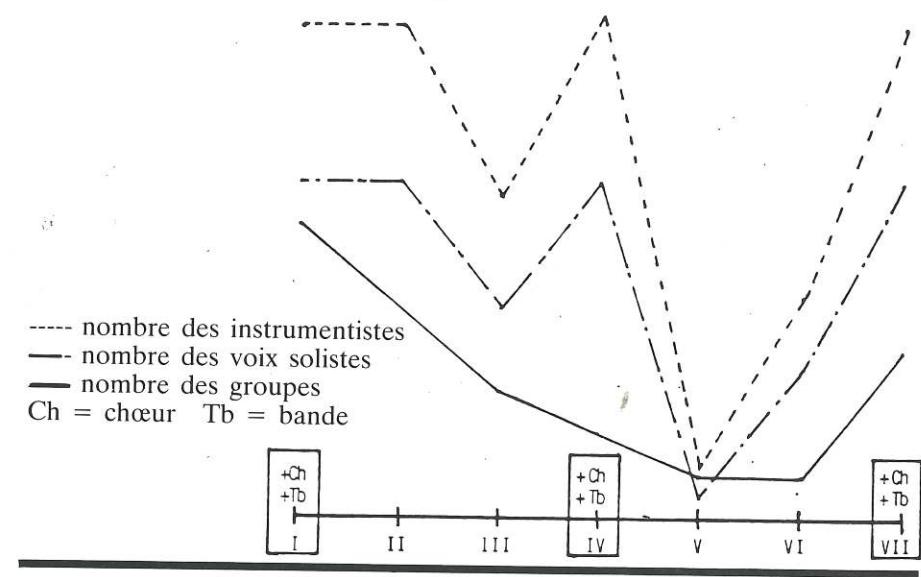


En revanche, les quatre parties intermédiaires n'obéissent guère à ce principe de symétrie ; leur poids, quant à l'effectif et au degré d'autonomie, diffère considérablement. La cinquième partie, *Senfkorn* est la plus autonome ; toutes les valeurs y atteignent un maximum négatif, et elle se définit ainsi comme le pôle opposé à toutes les autres parties, avec en quelque sorte un statut d'extra-territorialité. A ceci correspond son contenu : la percée vers la libération, effectuée dans la partie précédente, est ici réfléchie et interprétée dans le cadre d'un « plan de sauvetage » plus global. Dans l'intimité de la musique de chambre, la musique se retrouve elle-même pour la première fois ; l'utopie de la paix est rendue consciente, et presque par un

effet de choc, dans l'utilisation d'une voix de garçon, de la réduction des moyens et « l'évidente » clarté et simplicité du message. A la violence totalitaire des parties I à IV, *Senfkorn* répond avec la douce violence de l'amour et de l'espérance de la paix. Cette pensée centrale, ressortissant à l'éthique chrétienne, recèle un pouvoir explosif et qui confère au *Senfkorn* un effet presque subversif par rapport aux systèmes de répression des parties I à IV. C'est le monde opposé par excellence (...)

La sixième partie met en scène les premières expériences concrètes découlant des idées formulées dans le *Senfkorn*. Les premiers pas sont faits dans cette terre neuve, ce qui est indiqué par le titre, *Aube*, et symbolisé dans le tissu doux et étale des voix, d'où ressortent quelques gestes isolés. Formellement, cette partie est la transition vers l'hymne final, dans lequel les possibilités explorées se déplient enfin de façon imposante.

De même, les parties II et III ne sont guère autonomes ; il s'agit de variantes ou de commentaires par rapport à la partie initiale. Le mécanisme d'une répression totale est montré sous d'autres aspects : irrationnel et fataliste dans la seconde partie, et, dans la troisième, sous celui d'une destruction psychologique d'une résistance tentée en vain. Pour montrer ces rapports d'asymétrie entre les parties intermédiaires, nous représentons de manière graphique les valeurs du tableau cité plus haut. On notera encore une fois l'évidente place à part de la cinquième partie.



La forme globale se présente donc comme une structure relié par des symétries évidentes et les développements quant aux contenus des différentes parties. On reconnaît dans l'évolution conflit/péripétie/rédemption, et dans l'effet de catharsis inauguré par le *Senfkorn*, la conception aristotélicienne du drame.

Les différentes parties sont reliées par ailleurs au moyen de transitions, d'anticipations ou de réminiscences :

— le groupe I de la première partie correspond à l'effectif de la cinquième ; l'utopie est ainsi présente de façon souterraine au milieu de la terreur, comme une conspiration cachée.

— Dans cette même première partie, vers la fin, l'idée de la libération apparaît déjà, fût-ce sous forme d'un pressentiment lointain.

— L'introduction de la partie VII rappelle certains moments du passé : l'écriture des trois premières mesures correspond au champ sémantique du « déchet » dans la partie II.

— *Senfkorn* représente « en miniature » le processus de l'œuvre entière : les motifs fragmentés du début, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de la citation de Bach, forment des entités plus grandes et apparaissent ensuite sous un changement de qualité à un niveau supérieur. (cf. note 19)

En somme, un état fragmentaire est rassemblé dans un point focal et projeté ensuite dans un espace de liberté : ce point focal est le *Senfkorn*, qui présente lui-même, en réduction, la forme globale de l'œuvre. (...)

6. Une « sémantique structurelle »

On peut résumer les analyses qui précèdent en constatant que Huber a voulu établir une relation aussi étroite que possible entre le texte et la musique. Il ne s'agit pas de véhiculer le texte vers l'oreille de l'auditeur comme quelque chose d'extérieur à la musique, mais de l'intégrer si fortement qu'il se fond dans la structure musicale non seulement par ses aspects sonores, mais aussi de par son contenu. Cela signifie d'autre part qu'il irrigue la structure musicale de ces contenus et, d'une certaine façon, la fait parler. Nous avons montré ce processus à l'aide de multiples détails, d'un motif mélodique jusqu'au déroulement global ; il faut encore dire un mot des caractéristiques générales du procédé de Huber.

Il est frappant que Huber travaille avant tout en créant des analogies structurelles. Des structures musicales en sont mises en relation avec la structure de pensées philosophiques ou religieuses. Elles les « représentent » et exercent ainsi une fonction de commentaire, d'identification, en tout cas une fonction objectivante par rapport à ces contenus textuels. Configurations musicales d'un haut degré d'abstraction, elles ne sont jamais « l'expression immédiate », mais des entités qui, par la technique compositionnelle et le concept impliqué, se situent à un niveau supérieur. Elles sont par là aptes à saisir des rapports vivants et complexes, que le réseau plus grossier d'une musique moins structurée ne pourrait retenir. (C'est à cela que doit s'orienter une analyse. Les méthodes d'une herméneutique conventionnelle, qui s'attache le plus souvent à la surface d'une œuvre et obtient partant des résultats qui ne sont que clichés, sont ici inadéquates ; il en faut au contraire qui ouvrent la composition de l'intérieur pour éclairer selon des perspectives multiples, même non esthétiques.)

Le procédé de Huber d'intégrer les contenus d'un texte au niveau de la structure musicale peut être considéré comme le point de départ d'une *sémantique structurelle* de la musique. Dans *Erniedrigt, Geknechtet* il a développé un répertoire nombreux de structures sémantiquement enrichies et de leurs modes de production. Beaucoup de ces éléments proviennent de la tradition de la représentation de la Passion du Christ ; notons une écriture pour chœur s'inspirant du choral, le geste du cri (qui conduit à une écriture souvent très complexe), l'imbrication, décelable dans le matériau musical lui-même, de l'idée de souffrance et de libération (motif central de la croix dans le *Senfkorn*). Ceci montre que chez Huber la pensée religieuse et la pensée politique se rejoignent, que pour lui, la *libération* et la *rédemption* sont des concepts en partie synonymes. Ceci assigne à la composition une direction, un *telos* particuliers ; et c'est là également que réside la parenté profonde avec Cardenal.

Il pourrait donc être intéressant de regarder ces structures dans *Erniedrigt* à travers ce dualisme souffrance/rédemption ou répression/libération. La liste qui suit tente un premier repérage ; elle n'est systématique seulement en ce qu'elle respecte un ordre qui tend de plus en plus vers le pôle rédemption/libération. Les mots du vocabulaire musical y avoisinent des expressions plus générales, ou des types ; tous cependant peuvent être reliés aux structures sémantiques de la partition.

Polycentrisme	symbole de la « violence structurelle »
Automatismes sériels	
structures en bloc (rigidité)	
répétition circulaire	
coups	
réseau temporel	
mouvements rétrogrades (« piétinement »)	
explosion (comme figure de l'écriture musicale)	
« désertion » (effectif de plus en plus réduit, inspiré de la <i>Symphonie des Adieux</i> de Haydn)	
conduite mélodique des voix	
dialecte	
écriture en duo (solidarité)	
méditation (comme forme de résistance)	
réflexion sur soi-même, introversion	
pulsation	
élévation	
écriture de choral	
collectivité libre	

7. Place de l'œuvre dans l'évolution artistique du compositeur

Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet est l'œuvre la plus complexe de Huber, et explore, par son *contenu*, des territoires nouveaux. Mais elle n'est guère un météore dans son évolution de compositeur : les parties IV, V et VI furent conçues préalablement puis intégrées dans l'œuvre, et des partitions plus anciennes la préfigurent de même. Certaines idées et techniques compositionnelles sont formulées déjà par exemple dans la pièce d'orchestre *Tenebrae* (1966/67), fût-ce sous une autre forme. *Erniedrigt* peut être considéré sous beaucoup d'aspects comme une radicalisation de *Tenebrae* : si cette pièce rappelle encore de loin une « musique de la Passion sans texte »⁽²²⁾, l'œuvre nouvelle nomme concrètement les causes de la souffrance et les possibilités de la libération. Dans *Tenebrae*, le chemin de la souffrance vers la résistance est également composé ; ici aussi, il s'agit de surmonter une situation de répression, représentée musicalement comme *violence structurelle*. Des figures comme la cage, les coups, la torture (sur la croix) sont déjà présentes, de même la division en groupes de deux, qui deviendra dans la quatrième partie de l'oratorio le combat contre une machine répressive. De même, la dialectique de la désolation et de l'espoir, de la répression et de la libération joue un rôle important dans l'œuvre ... *inwendig voller figur* (1970/71), inspirée de Dürer.

22 Conversation citée dans l'article de Erich H. Flammer dans *Melos* 1978, 4 (voir bibliographie). Les analyses suivantes reprennent celles de Flammer.

L'engagement que l'auditeur entend, perçoit derrière une œuvre est toujours celui de l'auteur. Qu'un compositeur se préoccupe de nos jours des problèmes concernant les hommes d'Amérique latine et d'autres parties éloignées dans le monde, qu'il en fait même le sujet d'une œuvre aussi monumentale, cela est exceptionnel. On ne peut l'expliquer seulement par la proximité avec Cardenal ; il y a là des raisons plus profondes. Elles s'enracinent dans un malaise, souvent refoulé, qui saisit un Européen quand il prend conscience de la situation réelle des hommes d'Amérique latine et du rôle qu'y joue l'Europe. Artiste humaniste, Huber prend au sérieux ce malaise. Il s'exprime lui-même sur les difficultés éprouvées alors qu'il décida de traiter cette problématique à la fois personnelle et étrangère, et de prendre position. Cette couche d'expériences personnelles est inséparable de l'œuvre. Voici quelques extraits du texte accompagnant la partition :

« En ce qui me concerne, je puis seulement dire que ces défis étaient si forts, qu'ils produisirent déjà lors de la phase de préparation, alors que j'essayai de rassembler des textes pour cette œuvre, des symptômes d'inhibition du travail, et même des réflexes de négation de soi-même, de mort. Et maintenant encore, des mois après que le travail soit terminé, quelque chose arrête ma plume quand il s'agit de parler de la conception et du processus de création : je suis bien conscient de l'absurdité de ma situation comme compositeur au milieu de l'Europe repue, trop repue, et qui entasse les armes nucléaires avec une folie grandissante. Cette contradiction fondamentale, et toute cette névrose qui nous saisit alors que nous tentons de nous rapprocher d'un tel sujet, voilà ce que j'ai essayé de composer également. »

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker