

HORS-TEXTE

Erinnere dich an G...

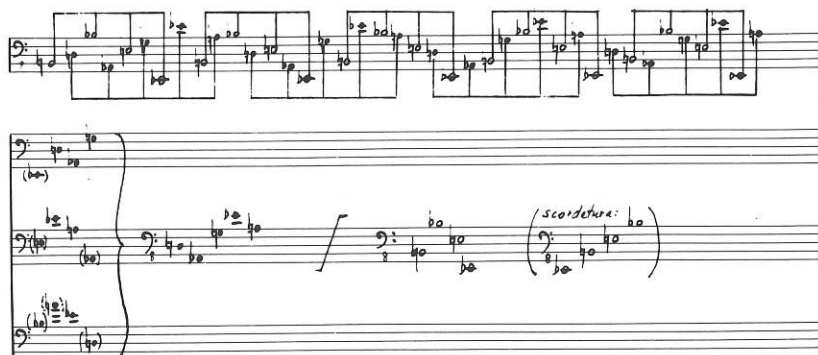
Robert PIENCIKOWSKI

Conflit entre structure interne et réalité acoustique: voilà comment pourrait être résumée, dans ses grandes lignes, la problématique posée par Klaus Huber dans *Erinnere dich an G...*. Non qu'il faille attribuer cette dichotomie à quelque défaillance d'écriture: le propos compositionnel se veut mise en évidence d'un malaise, par l'absence de résolution entre tensions contraires.

Ne serait-ce qu'au stade du choix instrumental: en tant qu'instrument soliste, la contrebasse n'offre pas ce qu'il est convenu de considérer comme les qualités majeures de la virtuosité. Registre, vitesse d'articulation, mode d'émission sont caractérisés par une force de pesanteur que seule l'habileté de l'exécutant saura déjouer. En outre, la partition ne requiert pas moins de trente variétés de modes d'attaque (pizzicati, sons harmoniques, maniement de la corde par divers objets outre l'archet habituel), ce qui contribue à ralentir davantage le débit. Du coup, l'ensemble instrumental centré autour du soliste aura une nette tendance à freiner pour ne pas couvrir son ambitus dynamique (d'où la précaution de surélever la contrebasse sur un podium et de lui adjoindre une légère amplification). D'un autre côté, signalons que parallèlement à cet antagonisme, la variété des modes d'attaque est également destinée à jeter un pont entre la singularité de l'instrument soliste et les sonorités de l'ensemble (traités par groupes concertants homogènes ou hétérogènes).

Ce texte forme le résumé d'une série de cours d'analyse donnés à l'IRCAM durant la saison 1987/88, au cours de laquelle *Erinnere dich an G...* fut joué par l'Ensemble Inter-Contemporain dirigé par Kent Nagano. Je remercie Klaus Huber qui m'a aimablement mis à disposition les esquisses et brouillons de la partition, ainsi que M. Jarrell pour les notes prises au cours d'une analyse donnée par le compositeur.

Structurellement, le matériau est déduit d'une cellule de quatre sons figurée par les quatre cordes de la contrebasse traitée en scordatura (ce qui peut déjà être interprété, au niveau de la physique même de l'instrument, comme l'accentuation soit du relâchement, soit de la tension des cordes). Au moyen d'une technique qui lui est chère, et à laquelle il semble attribuer un caractère symbolique, le compositeur procède à l'extension de cette cellule-mère pour former, à partir de diverses transpositions, des ensembles plus vastes par concaténation. Ainsi, dès l'introduction (mes. 1-6), les quatre phrases de la contrebasse offrent-elles l'amplification progressive des quatre unités sonores initiales (exemple 1):



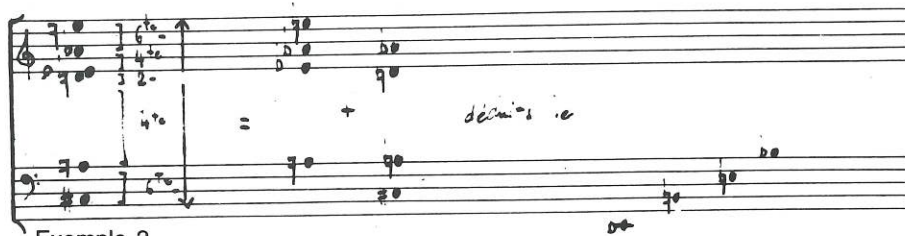
Exemple 1

La figuration toutefois, loin de mettre en évidence les propriétés de la structure, va la contrarier par l'accumulation des modes d'attaque — le registre grave et le tempo rapide excluant davantage toute tentative de saisie distincte à la perception. De la structure d'origine, seul demeure le squelette sous-jacent de l'articulation, sur lequel se greffent les effets acoustiques des diverses techniques de jeu. Et c'est à dessein que je n'ai pas parlé, à propos de la cellule initiale, d'intervalles mais de hauteurs. En effet, outre les questions de registre, de dispositif et de tempo, l'intervalle exige la subordination du détail à l'ensemble, alors que ce qui est ici proposé à notre attention est un alignement de sonorités singulières dont l'hétérogénéité se refuse à toute hiérarchie. L'individualité des phénomènes acoustiques contrarie la généralité des relations structurelles.

Le second mouvement (mes. 35-93) suit un plan symétrique circulaire, composé de brèves séquences se répondant de part et d'autre de la cadence centrale du soliste (mes. 63-67). Le détail de la plupart des séquences obéit à un même principe symétrique à l'échelle réduite: telle celle

figurant aux mesures 57-59 de la partition. Un canon rythmique rétrograde est affecté à chaque couple d'instruments (exemple 2). Les hauteurs cependant restent indépendantes de ce traitement: immobilisées sur un dispositif statique, elles bloquent pour ainsi dire l'indépendance des voix pour les figer tels des arpèges décrivant la structure de l'accord, soit la situation inverse de celle décrite précédemment. Structurellement, ce bloc sonore est déduit verticalement de la cellule-mère, ses transpositions s'imbriquant les unes dans les autres pour former autant de dispositifs dérivés (exemple 3). Ici donc, c'est la figuration, qui est contrariée par la structure: individualité des lignes instrumentales absorbée par la généralité du bloc qui les intègre.

Exemple 2

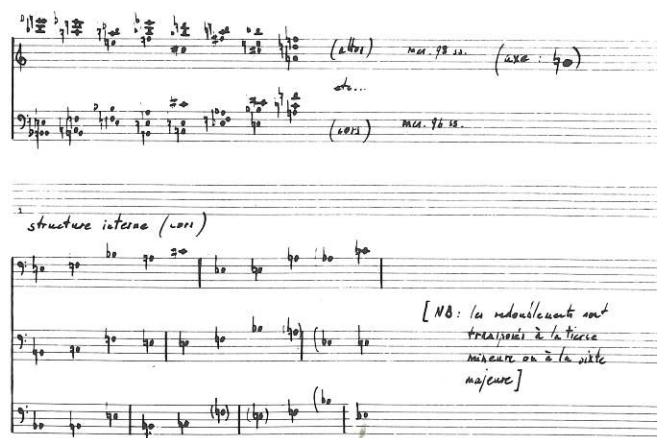


Exemple 3

Zone d'équilibre provisoire entre les forces d'écriture ainsi opposées, le troisième mouvement (mes. 94-123), vaste canon renversable par mouvement récurrent, dont les éléments groupés dans les premières mesures se dissolvent graduellement par décalage rigoureux pour se resoudre à mesure que l'on se rapproche du terme du développement. Equilibre, soit dit en passant, qui est obtenu au prix d'une considérable réduction des moyens mis en jeu par la figuration, se bornant à disposer des unités sonores en succession métrique régulière ou irrégulière. Ce qui s'accompagne de la perte des caractères individuels des instruments: ainsi, la contrebasse joue constamment en sons harmoniques, pour mieux se fondre dans l'ensemble en s'associant à la sonorité de la flûte en sol. Quelques éléments s'écartent brièvement de l'homogénéité de la texture avant de rentrer dans le rang — le plus saillant étant le mi bémol dans l'extrême-grave de l'instrument soliste, qui reparaît sept fois, compte tenu des reprises des volets extrêmes, et qui par conséquent produit l'effet d'une articulation régulière à l'intérieur de l'amalgame des sonorités. Si l'on confronte les différentes phrases ainsi délimitées, on s'aperçoit qu'elles comptent approximativement un nombre de hauteurs identiques, que leur registration — du moins dans un premier temps — reste statique, enfin qu'elles suivent un plan de distribution en tous points comparable à celui des phrases confiées à la flûte en sol (cette dernière ayant comme note d'articulation le sol bécarré grave). Là encore, ces ensembles mélodiques à périodicités variables doivent leur physionomie au principe de concaténation de cellules de densité inégale: le retour des différentes hauteurs est conditionné par l'alternance régulière d'unités prélevées successivement dans chaque cellule (exemple 4). A une échelle plus vaste, cela donne les groupes confiés aux trios de cors et d'altos, en contrepoint renversable autour de l'axe sol bécarré, dont l'homogénéité synchrone initiale se dissout par désynchronisation progressive (exemple 5).

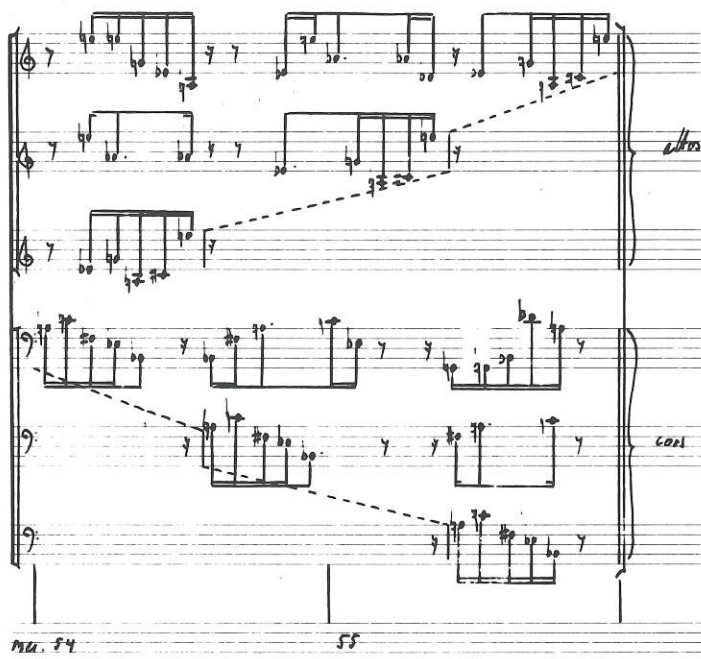


Exemple 4



Exemple 5

Nous avons donc pu observer, au moyen de ces quelques exemples, diverses manières d'envisager les rapports de force entre les différentes catégories de la composition, l'accent se déplaçant soit en faveur de la structure externe — avec possibilité de tentative de mise en équilibre de ces deux facteurs par réduction réciproque de leur champ d'action. Encore n'ai-je point évoqué les cas particuliers de rupture d'équilibre, tels les glissandi de la 1^{re} partie, ou la citation de la pièce pour luth de Silvius Leopold Weiss dans le mouvement final: ils font partie, au même titre que le geste d'appliquer des chaînes sur les timbales (3^e partie, mes. 112-114; 4^e partie, mes. 124-126), de la volonté d'inscrire une figuration réaliste au sein de l'écriture musicale, accentuant la tension conflictuelle évoquée au seuil de notre observation. Poussant plus loin la comparaison, je dirais que l'art qu'a le compositeur de manipuler ses figures comme des objets compacts (voyez les éléments canoniques confiés aux cors et altos, mes. 54-55, exemple 6) relève du même type de pensée. Ce qui nous ramène en fin de compte au fait de privilégier la notion de hauteur par rapport à celle d'intervalle, l'imagination musicale de Huber préférant s'appliquer à l'objet concret plutôt qu'à des fonctions abstraites, même si c'est au moyen de fonctions



Exemple 6

d'intervalles qu'il déduit de nouveaux objets. C'est ce que j'appellerais l'archaïsme de cette esthétique, entendant par là le refus d'exclure les caractères particularisants au nom d'une homogénéité structurelle — tendance contrebalancée par les techniques de déduction qui impriment au matériau une généralisation organisatrice. Entre archaïsme et modernité, Klaus Huber se situe parmi les musiciens qui ont perçu l'abolition des fonctions harmoniques traditionnelles comme un manque, auquel il aura fallu substituer les notions de tension acoustique et de tension structurelle — sans qu'il leur soit envisageable (rigorisme oblige) de restaurer l'ordre ancien.