

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 70

Artikel: "Tout le sens de la claire image vit comme un tableau..." : le trio pour flûte, alto et harpe de Nicolaus A. Huber d'après Hölderlin
Autor: Strässle, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927794>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« TOUT LE SENS DE LA CLAIRE IMAGE VIT COMME UN TABLEAU... »

PAR THOMAS STRÄSSLE

Le trio pour flûte, alto et harpe de Nicolaus A. Huber d'après Hölderlin

Le sort des flûtistes veut que les œuvres destinées à leur instrument, mais qui dépassent les limites étroites du répertoire spécifique et sont susceptibles d'être considérées comme des chefs-d'œuvre, se comptent sur les doigts d'une main. On y rangera certainement la *Sonate* de Claude Debussy pour flûte, alto et harpe (1915-1916), dont l'effectif représente à lui seul une innovation historique : il n'y avait en effet pas eu jusque-là de pièce pour cette formation, et seul le *Double Concerto* pour flûte, harpe et orchestre de Mozart pourrait être tenu pour une anticipation. Le titre du cycle dans laquelle figure l'œuvre de Debussy manifeste une tentative d'ordonnance typologique, puisqu'elle fait partie du projet de *Six Sonates pour divers instruments*. L'idée de combiner les trois instruments dans une pièce de chambre n'est d'ailleurs pas venue d'emblée à Debussy, puisqu'il avait commencé par choisir le hautbois à la place de la flûte (ce qui n'aurait pas été moins insolite). L'audace dont fait preuve Claude de France semble avoir d'ailleurs semé la confusion dans l'esprit pourtant si méticuleux de Thomas Mann, qui, dans son *Doktor Faustus*, fait siffler à son personnage Rudolf « des extraits très purs des *Nuits dans les jardins d'Espagne* de de Falla et de la *Sonate* de Debussy pour flûte, violon et harpe » lors d'une discussion des protagonistes sur la musique moderne¹.

Dans l'histoire de la musique de chambre, toutes les combinaisons d'instruments n'ont pas donné naissance à un genre définitif, et la formation flûte/alto/harpe ne peut évidemment se targuer de la même descendance que les genres établis depuis longtemps et exploités sans interruption comme le quatuor avec flûte, le trio avec piano, le quatuor à cordes ou le quintette à vents. Toutefois, la *Sonate* en trio de Debussy a créé un modèle qui a fait des émules, surtout dans les générations récentes de compositeurs. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'Anglais Arnold Bax est sans doute le premier à s'être inspiré de la formation debussyste dans son *Elegiac Trio*. Après 1945, l'éclatement des genres typiques — qui a abouti à ce que les instruments concernés se retrouvent au sein d'ensembles plus vastes, comme dans *Différences* de Luciano Berio pour flûte, clarinette, harpe, alto, violoncelle et bande magnétique — n'a pas empêché quelques (illustres) compositeurs de reprendre la formation

originale de Debussy : André Jolivet (*Petite Suite*), Toru Takemitsu (*And then I knew 'twas wind*). Rudolf Kelterborn (*Monodie II*), suivis de Hilary Tann, Harold Genzmer, Trevor Baca, Julie Mandel, Walter Piston, Samuel Adler, Donald Crockett, Stephen Jaffe, Fred Ler Dahl et d'autres encore.

DOMAINE PERSONNEL ET MONDES INTÉRIEURS

Tel est donc l'historique d'un archétype facilement identifiable et — ce qui ne va pas de soi — d'une haute qualité, qui sert aussi de toile de fond au trio de Nicolaus A. Huber *Als eine Aussicht weit..* (1996), dont le titre cite un vers tronqué d'un poème tardif de Hölderlin intitulé *Der Herbst* (L'automne). Le ton du discours — dans la partie de harpe, surtout — et le commentaire que Huber donne de l'œuvre dans son ouvrage *Durchleuchtungen* révèlent que le choix de la formation (dans laquelle la flûte, plus encore que la harpe, représente un instrument auquel on peut attribuer un caractère symbolique, dans le contexte de l'impressionnisme, surtout chez Debussy) évoque un monde que l'on peut qualifier d'impressionniste — pour autant que l'on concède à ce terme, en soi douteux, un sens élargi, typologique, pour désigner une tendance qui préfère l'intimité à l'extraversion, l'impression à l'expression, la retenue à l'éclat, l'ambiance et le climat au dynamisme et à la confession publique, enfin, la sphère privée à l'engagement politique. La source de la composition de Huber paraît effectivement être ce retrait dans le privé, ce qui n'est pas sans importance quand on songe au passé d'activiste politique et à la biographie intellectuelle du compositeur, qui déclare : « Quand le monde extérieur est manipulé, que la réalité peut être simulée et remplacée, que les crises secouent l'opinion publique, les valeurs de la sphère privée augmentent ; on voudrait protéger de toute intrusion son domaine personnel et ses mondes intérieurs. Le Moi aime rester dans un espace qu'il embrasse, il s'éloignera tout au plus pour gagner un point de vue »². Cela dit, sauvegarder ce qui doit être soustrait à toute influence extérieure ne signifie pas que l'on sacrifie le monde extérieur en tant que tel, de même que la notion typologique d'impressionnisme postule un objet de référence, qui est

1. Thomas Mann : *Doktor Faustus*, Peter de Mendelssohn : Francfort-sur-le-Main 1980, p. 468 s ; c'est moi qui souligne.

2. Nicolaus A. Huber : *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, Josef Häusler (éd.). Wiesbaden 2000, p. 381.

Der Herbst.
Der Blüthen der Nacht
in der Nacht der Frühen,
Als sich der Tag und die Nacht
sich umarmen,
Es ist die Nacht, die sich mit
der Nacht will umarmen,
Als die Nacht sich mit der Nacht
umarmen.
Der Frühling und die Nacht
sich umarmen,
In der Nacht der Frühen, die
sich umarmen,
Der Tag und die Nacht
sich umarmen,
Als die Nacht sich mit der Nacht
umarmen,
Die Nacht und die Nacht
sich umarmen,
Man sieht die Nacht
sich umarmen,
Die Nacht und die Nacht,
sich umarmen.

traditionnellement la *Nature*. La privatisation n'équivaut donc pas, dans notre cas précis, à la dépolitisation. Le mouvement décrit ici a plutôt pour objet d'éviter ce qui n'est pas soumis à une construction arbitraire, pour établir un lieu « authentique » (au sens fort du terme) d'où l'on puisse enfin percevoir les mécanismes de la manipulation et de la simulation. En fin de compte, le Moi épuré ne fuit pas la réalité dans l'évasion, mais conserve son intérêt pour son entourage immédiat afin de ne pas perdre son horizon. Pour reprendre les termes de Huber, il aime rester dans un espace qu'il embrasse du regard et s'éloignera tout au plus pour gagner un point de vue. A ce propos, il est instructif de rappeler que le détachement revendiqué ici pour Huber est également attribué implicitement à Debussy par Thomas Mann. Ce dernier place en effet son allusion à la *Sonate* en trio de Debussy dans un décor savamment orchestré, encore que la pointe en soit plus politique que sociale, ou critique vis-à-vis de la presse ou du public : « On aborda les hasards de la situation politique, les combats dans la capitale du Reich, puis on en vint à la musique la plus récente, et Rudolf siffla très purement des extraits des *Nuits dans les jardins d'Espagne* de de Falla et de la sonate de Debussy pour flûte, violon et harpe »³. Les connotations évoquées par le titre parlant de l'œuvre de de Falla font d'ailleurs partie du décor installé. L'artifice consistant à masquer les rumeurs inquiétantes de fond (mais qui menacent d'embraser le premier plan) peut être comparé, d'une certaine façon, à la technique par laquelle Huber essaie de donner une forme artistique au concept qui sous-tend son trio pour flûte, alto et harpe.

Ce concept, Huber l'a non seulement mis en œuvre dans diverses compositions, il l'a aussi exprimé et commenté

dans plusieurs textes, dont le plus éloquent est sans doute le commentaire détaillé de *Beds and Brackets* (1990). Partant de Baudrillard et de son analyse du maillage, de la diffusion et de la circulation, de la simulation, de la manipulation et de l'accélération — phénomènes dont la somme aboutit à la thèse omniprésente de la « fin de l'Histoire » (Baudrillard) —, Huber postule un domaine opposé, qui cherche justement à se soustraire à ces mécanismes ou à s'en détacher, domaine né du désir de circonscrire un espace individuel de liberté « où une vie indépendante puisse encore proliférer, où des identités, des sujets organiques authentiques puissent se former, ou du moins s'amarrer »⁴. Le manque d'authenticité de la réalité produite (ou projetée) par les médias, et diffusée tous azimuts grâce aux moyens des télécommunications, manque qui culmine en fin de compte dans une mise en scène de l'authenticité elle-même, bascule dans le postulat d'une réalité fondée existentiellement, que l'individu puisse appréhender et embrasser du regard, et où le sujet sauvegarde son historicité. Ce domaine, qu'on pourrait nommer « espace intérieur de l'authenticité », par opposition au concept de Baudrillard d'un « hyperspace de la simulation »⁵, et qu'il faut s'assurer, Huber le nomme *Nahbereich* (zone proche). On peut d'ailleurs le rapprocher à maints égards d'une thèse très ancienne de Martin Heidegger, reprise dans son étude sur Hölderlin : l'existence a une tendance naturelle à rechercher la proximité et la prévenance, tendance que la technique sape et menace justement. Beaucoup de sujets qui préoccupent Huber dans sa confrontation avec Baudrillard sont déjà abordés dans *Sein und Zeit*, où Heidegger écrit : « L'existence recèle une tendance essentielle à la proximité. Tous les genres d'améliorations de la vitesse

3. Thomas Mann, *op. cit.*, p. 468 s.

4. Huber, *op. cit.*, p. 280.

5. Jean Baudrillard, *L'an 2000 n'aura pas lieu*.

auxquels nous sommes plus ou moins forcés de participer aujourd'hui [c'est-à-dire en 1927, *ndla*] ont pour but de vaincre l'éloignement. Avec la radio, l'existence accomplie par exemple aujourd'hui une "dé-limitation" du monde, dont les conséquences sont encore imprévisibles, et qui vise à élargir et détruire le quotidien environnant »⁶. Contre l'indiscrétion de la technique, l'existence doit se ménager un espace où elle puisse vaquer dans la confiance et la sollicitude, c'est-à-dire sans être manipulée ni simulée. Huber recourt d'ailleurs plusieurs fois, à ce propos, à la notion de *quotidien*⁷. Pour circonscrire ce domaine où l'existence peut enfin se réaliser, il écrit : « J'ai nommé "Nahbereich" le domaine qu'on embrasse du regard, celui qu'on détermine soi-même, et qui contient le moins possible le préfixe télé »⁸.

LE CONTEXTE DE LA TONALITÉ

Étant donné l'insistance dont doit faire preuve ce domaine pour s'affirmer, il devient évident que la notion d'*impressionnisme* qu'on avait tenté de rattacher plus haut au concept de Huber est insuffisante, dans la mesure où elle est opposée traditionnellement à une attitude mentale favorisant l'exacerbation de l'expression. Or le théoricien Huber a ceci de caractéristique que ses réflexions sur la réalité fondée et gonflée par les médias débouchent sur une conception de la composition qu'on retrouve aussi dans son trio : « Je soupçonne que c'est là une des causes de ce besoin récent d'expressivité, de ce goût du vibrato, de l'intensité du moment [...] »⁹. Il n'est donc pas surprenant que le théorème de la *sauegarde de la zone proche* reparaisse ailleurs chez Huber « comme nouvelle définition de la tonalité »¹⁰ — *tonalité* signifiant probablement moins un principe d'organisation musicale qu'une volonté élémentaire d'expression, la recherche d'une communication authentique et d'une véritable liberté à l'égard des normes. Dans cet idéal, l'émphase précède le système, le naturel la réalité médiatisée, le matériel le numérique — ce qui a une importance particulière par rapport au trio de Huber. Cette conception de la tonalité peut être mise en relation avec le « programme » de Huber « en faveur d'une communication et de contacts plus intenses »¹¹, ainsi qu'il le dit dans son étude *Gedanken zum Umfeld der Tonalität* (Réflexions sur le contexte de la tonalité). Observant Dieter Schnebel, il parle même d'une musique *qui devient un homme sonore* et qui cherche donc en premier lieu un destinataire. La restauration (ou l'instauration) d'une zone proche intouchable, qu'il faut arracher à la réalité simulée, et où l'indifférence puisse se transformer en intensité du subjectif, se voit ainsi attribuer une pertinence musicale immédiate.

Dans sa tendance à la proximité, l'existence dépend d'un regard attentif et de la possibilité d'embrasser le voisinage. C'est à cette nécessité existentielle que fait allusion le titre du trio pour flûte, alto et harpe, *Als eine Aussicht weit*. Ce dernier provient d'un poème que Huber a cité dans d'autres compositions, par exemple *Herbstfestival* pour quatre percussionnistes (1989) et *ACH, DAS ERHABENE... betäubte fragmente* pour deux chœurs emboîtés à 36 voix (1999), où les vers de Hölderlin sont confrontés à des textes de Gottfried Benn. (Pour justifier *a posteriori* la mention de Heidegger, on notera en passant que le commentaire de Huber sur cette dernière composition recourt essentiellement aux notions de *Geworfenheit* et d'*existentialisme*.) Le vers cité dans le titre est cependant davantage qu'un fragment choisi au hasard dans un poème de Hölderlin (poème qui date de la période de la folie supposée, soit après 1806, malgré la datation fictive de Hölderlin, qui indique 1759 comme année de rédaction). D'autant plus que le terme

Aussicht (vue/point de vue), qui domine le titre de Huber, ne peut être tenu pour un simple *topos* des derniers poèmes de Hölderlin, mais qu'il évoque mieux que tout autre l'image du poète replié sur lui-même et observant le paysage de sa chambre, dans la tour de Tubingue. Ce fait est attesté par les journaux de Waiblinger et de Schwab (mais non dans les lettres de Zimmer). Après une visite à Hölderlin en 1822, Waiblinger note : « La seule chose intelligible qu'il [Hölderlin] ait dite est sa réponse à une remarque de Wurm [membre de l'hospice de Tubingue et futur professeur d'histoire qui accompagnait Waiblinger] selon laquelle il avait de sa chambre une vue très agréable sur le dehors, à quoi il répliqua : "Oui, oui, votre Majesté, très belle, très belle !" »¹². L'année suivante, Waiblinger souligne l'effet apaisant que la vue doit avoir eu sur Hölderlin (mais il s'agit alors de la vue du pavillon de son jardin) : « Il est terrible d'entendre cet esprit autrefois si brillant tourner en cage dans des formules creuses. On n'entend jamais que "votre Majesté, votre Sainteté, votre Grâce, votre Excellence, cher Père ! Très Gracieux, sois témoin de ma soumission !" Je l'ai persuadé de se rendre dans mon panthéon. La vue, le superbe matin de printemps, semblent quand même avoir un effet sur lui »¹³. Presque vingt ans après, Schwab fait la même expérience que Waiblinger en entrant dans la chambre de Hölderlin et en remarquant d'emblée la beauté de la vue : « J'osai enfin le prier de me conduire dans sa chambre, ce qu'il se montra aussitôt disposé à faire ; il ouvrit les portes et dit : "Que votre Majesté veuille se donner la peine d'entrer !" Je m'exécutai et louai la vue, ce à quoi il sembla acquiescer »¹⁴.

Étant donné ces témoignages, on ne sera pas surpris de trouver, dans les œuvres tardives de Hölderlin, notamment dans le contexte du thème omniprésent des saisons, de nombreux poèmes qui parlent plus ou moins explicitement de la vue. Quant au trio de Huber, il vaut la peine de l'étudier non seulement du point de vue du thème, mais aussi de la facture, vu que dans cette œuvre, qui ne représente pas une mise en musique traditionnelle, le poème de Hölderlin n'est pas exposé par une voix (parlée ou chantée), ni même en tant que commentaire, comme chez Nono. Le texte fragmenté de Hölderlin n'apparaît en fait que comme citation dans le titre et joue donc le rôle d'une indication de jeu (ou d'écoute), qui se borne à esquisser le monde d'images évoqué par la composition.

La contemplation d'un paysage apaisé, rarement traversé par l'homme, et observé sous les couleurs changeantes des saisons, peut être qualifiée de thème récurrent et décisif dans la poésie de Hölderlin après 1806. Elle est en fait un lieu commun de la plupart des poèmes tardifs, même si elle est sous-entendue. Dans trois poèmes, ce mode de l'imagination poétique est même nommé dans le titre : ils s'intitulent (*Die*) *Aussicht* (La vue). On y retrouve une idée qui transparaissait déjà dans les journaux cités plus haut :

*Die Aussicht scheint Ermunterung, der Mensch erfreuet
Am Nutzen sich, mit Tagen dann erneuet
Sich sein Geschäft, und um das Gute waltet
Die Vorsicht gut, zu Dank, der nicht veraltet*¹⁵.

Ailleurs, il devient évident que le regard sur les alentours se réfère essentiellement à leur qualité d'image (*Bildhaftigkeit*). Le paysage — qui est toujours l'objet de la contemplation dans le dernier Hölderlin — n'est pas vécu spontanément, il se présente comme un tableau aux yeux de l'observateur ; il se montre en se formant. C'est le cas dans le deuxième poème intitulé *Aussicht* :

*Der offene Tag ist Menschen hell mit Bildern,
Wenn sich das Grün aus ebner Ferne zeigt,
Noch eh' des Abends Licht zur Dämmerung sich neiget,
Und Schimmer sanft den Glanz des Tages mildern*¹⁶.

6. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tubingue, 1969, p. 105. Voir aussi, à ce sujet, les écrits tardifs de Heidegger sur les questions de la technique.

7. Voir par exemple Huber, *op. cit.*, pp. 281 et 323.

8. *Ibid.*, p. 281.

9. *Ibid.*, p. 280.

10. *Ibid.*, p. 281.

11. *Ibid.*, p. 234.

12. Friedrich Hölderlin : *Sämtliche Werke und Briefe*, Michael Knaupp (éd.), 3 vol., Munich/Vienne 1992 s., tome III, p. 656.

13. *Ibid.*, p. 660.

14. *Ibid.*, p. 667.

15. Hölderlin, *op. cit.*, tome I, p. 924.

16. *Ibid.*, p. 931.

Exemple 1

Ludwig van Beethoven,
sonate pour piano op. 54,
1^{er} mvt,
mes. 137–154

La chose est encore plus manifeste dans *Winter* (Hiver) :
*Es ist die Ruhe der Natur, des Feldes Schweigen
Ist wie des Menschen Geistigkeit, und höher zeigen
Die Unterschiede sich, dass sich zu hohem Bilde
Sich zeigt die Natur, statt mit des Frühlings Milde*¹⁷.

La qualité d'image conférée à ce qui est perçu recèle plusieurs implications, qu'on trouve chez Hölderlin tout comme on peut essayer de les déceler dans la composition de Huber. Elle est le résultat implicite d'un mouvement de détachement, qui peut s'effectuer de différentes façons : soit il se détache d'un arrière-plan, qui est alors exclu du tableau, soit il en circonscrit (ou en enferme) la substance. Chez Hölderlin, la formation de l'image qui découle de la contemplation est indiquée par le verbe *umkränzen* (couronner), comme dans le troisième *Aussicht* :

*Dass die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,
Dass die verweilt, sie schnell vorübergleiten,
Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet
Dem Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzet.*¹⁸

On retrouve quelque chose de semblable dans le poème *Der Winter* (L'hiver), où l'unité du tableau ne se réalise que par la clarté de son encadrement contrasté :

*Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet
Der blaue Himmel nur, und wie die Pfade gehen
Erscheinet die Natur, als Einerlei, das Wehen
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet.*¹⁹

On pourrait démontrer par d'autres exemples que *Bild* (image/tableau) est un des termes les plus fréquents dans l'œuvre tardif de Hölderlin et que la technique qu'on a vue de la constitution du tableau est un de ses principaux outils poétiques.²⁰

En ce qui concerne Huber, maintenant, il faut relever premièrement que, dans le poème que cite le titre de son trio, la qualité d'image (*Bildhaftigkeit*) est formulée *en tant que telle*, y compris sa constitution (indiquée ici par *um-*

schweben au lieu de *umkränzen*), ce qui est unique dans le dernier Hölderlin. La fin du poème est :

*Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.*²¹

Huber cite également ces vers dans son commentaire de *Als eine Aussicht weit..* et les souligne même d'un point d'exclamation. La question qui se pose est donc la suivante : la technique de constitution de l'image de Hölderlin se retrouve-t-elle dans la composition de Huber — dont l'élan programmatique décrit un mouvement de détachement — et si oui, sous quelle forme ? L'attention se portera d'abord sur l'encadrement (*Umkränzung*) de la pièce, qui prétend édifier un tableau au sens de l'*Aussicht* de Hölderlin, car, dans le trio de Huber, le regard pose les coordonnées d'un espace compréhensible, limité à son point extrême par l'horizon de la vue et où peut se déployer la « zone proche » (*Nahbereich*).²² Le paysage sonore qui résulte de cette superposition d'éléments musicaux et visuels se situe dans la ligne d'autres pièces de Huber inspirées par Hölderlin, comme *Herbstfestival* (1989) et *Offenes Fragment* (1991). L'attention se portera donc surtout sur le début et la fin de la composition.

COMMENCER ET TERMINER

Tout au début de la pièce, on trouve une remarque étonnante de Huber, dont il est difficile de décider si l'allusion à Beethoven est ironique ou non : « Je remercie monsieur Ludwig van Beethoven des mesures 148–150 de sa sonate op. 54, 1^{er} mouvement [...] »²³. Cette annonce suggère évidemment que le passage incriminé de Beethoven sera une perle de l'eau la plus pure. Mais l'attente est trompée, car il s'agit en fait de la fin du premier mouvement d'une des sonates de piano les moins intéressantes de Beethoven, où l'on trouve une formule conclusive peu spectaculaire sur le plan harmonique et, pour tout dire, standard (exemple 1). Si l'on en cherche un écho dans le trio de Huber, on est renvoyé

17. *Ibid.*, p. 929.

18. *Ibid.*, p. 938.

19. *Ibid.*, p. 929.

20. Voir par exemple les poèmes *Der Herbst* (*ibidem*, p. 924), *Der Sommer* (*ibidem*, p. 932) ou *Der Winter* (*ibid.*, p. 933).

21. *Ibid.*, p. 928.

22. Selon le compositeur, la limitation que le *Nahbereich* subit dans son extension par l'ampleur de la vue est déjà indiquée par les deux points de suspension du titre. *Un seul* point priverait la vue de la condition essentielle de sa possibilité, c'est-à-dire de la spatialité ; trois points la feraient s'épuiser à l'infini. Les deux points du titre tiennent le milieu entre l'absence d'extension et la dissolution dans l'infini, qui est le domaine du *Nahbereich*.

23. Voir la première page de la partition d'étude de *Als eine Aussicht weit..* (Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek 2468).

Exemple 2

Nicolaus A. Huber,
«Als eine
Aussicht weit..»,
systemes 1-2
(Breitkopf &
Härtel)

Flöte *ff* 15" sul G „metallisch“, in Stegnähe

Viola *ff* senza vibr. 5" nach -3,5" 5" 5"

Harfe *fff* 3 = 88 *ff* 2 *mf* 3 = 72 L.v. E♭ F♯ G♭ A♯ D♯ C♯ H♭ (-6") L.v.

2 *ff* 9" 3" 3" *ff*

fff 3 = 88 *ff* 2 *mf* 3 = 72 *ff* 2

*e² etwas leiser spielen als die beiden höheren Töne

Exemple 3

Nicolaus A. Huber,
«Als eine
Aussicht weit..»,
mes. 179-186
(Breitkopf &
Härtel)

170 5 3 6 5

pizz. gliss. arco sul D sul A sul G in Stegnähe s. vib.

fffz *p* <> *pp* *ppf* *ppf* < *f* *sub. ppf* *pp* *ppf*

179 3 = 72 2 4 = 46 TRANSPARENTPAPIERBÖGEN ~ 21" 4 = 60 [D] - 8cm *ff* *ppp* ↓

Viola kann in der Fermate Scordatur der C-Saite vornehmen

pp *ff* *mp* *ff* *sub. sfffz* Plötzlich sehr heftig mit Fuß Holznotenpult oder Holzstuhl etc. umstoßen (möglichst mit Nachpoltern)

1. Bleicheimer (Kübel/Dose) Keramikbehälter

fffz *fffz*

1. Stein mit Nachdruck fallen lassen 2. Stein mit Nachdruck fallen lassen

14" ~ 7"

fffz 5 Steine (= 3.-7.) auf einmal in 2. Blechkübel (oder Tamtam) werfen

au début immédiat du morceau, qui ne cite Beethoven que sur le plan rythmique (exemple 2). Huber a déjà pratiqué ce genre de citation ailleurs, par exemple dans *Statement* (sur un coup de poing de Nono — sorte de pièce dans la pièce *Beds and Brackets*), où Huber cite un rythme du premier mouvement de l'*Appassionata* de Beethoven, puis en utilise différentes versions démembrées²⁴. Quant au motif rythmique cité dans *Als eine Aussicht weit...*, il s'agit d'une pulsation de triolets et de croches, qui se calme peu à peu pour s'arrêter finalement (contrairement à Beethoven) après un *ritardando*. Le début de Huber cite donc une fin, qu'il met de surcroît en scène en la ralentissant. Tout se passe en fait comme si son morceau *arrivait de quelque part* et commençait après la fin d'une première histoire. Ce n'est qu'après cette introduction qu'il aborde la description proprement dite, par un mouvement d'apparence impressionniste, et qu'il brosse progressivement un tableau dont l'humeur égale est ponctuée d'instantanés de grande intensité et expressivité. Huber déclare symboliser ici les heures de contemplation de Hölderlin « devant un paysage toujours identique, quoique en perpétuelle mutation »²⁵, le statisme de la perception étant rompu par des *glissandos* fréquents de l'alto et de la harpe. En ce qui concerne la technique de l'*Umkränzung* de Hölderlin, le début de Huber (qui est au fond une fin) peut être alors interprété comme un geste de détachement, par lequel la pièce est transportée dans un espace artificiel, affranchi — mais en apparence, seulement — de la structure du déroulement temporel, et où la qualité d'image (*Bildhaftigkeit*) du tableau peut enfin s'établir.

Dans la suite du morceau, Huber abandonne peu à peu les ressources sonores traditionnelles des instruments qu'il a groupés en trio. Les objets qui déterminaient la vie quotidienne de Hölderlin dans sa tour (et qui sont aussi attestés par les documents cités) sont intégrés dans la composition et la transforment, vers la fin, en une mise en scène (exemple 3) : la flûte se saisit du papier (Waiblinger raconte que sur tout ce qui lui tombait sous la main, Hölderlin griffonnait « un charabia épouvantable, qui avait pourtant çà et là une apparence de sens extrêmement étrange »²⁶). Le froissement violent (flûte) du papier transparent, de même que le renversement (alto) « très brutal » du lutrin ou de la chaise de bois (« si possible avec fracas »), enfin les sept pierres²⁷ de taille différente (symboles, sans doute, des murs dans lesquels séjourne l'observateur) que la harpe est censée laisser tomber « avec insistance » dans des seaux de métal et des cuvettes de céramique, représentent une prise en compte de la matière analogue à celle du corps dans *Beds and Brackets*, qui jette la confusion dans la perception de la « zone proche » et rappelle au poète « condamné à observer » le lieu d'où s'échappe son regard. Si le début du morceau (qui est en même temps une fin) transporte la composition dans un espace artificiel, sa conclusion fait redescendre cet espace de son exil et le ramène à la matérialité. En opérant ce mouvement d'*Umkränzung* dans les deux sens, le morceau de Huber reflète le *Bild als Bild* (l'image en tant que tableau) dont parle Hölderlin.

Pourtant, l'ouvrage n'est pas encore tout à fait fini. Comme dans une coda, qui consiste en général en notes très douces et en longues tenues, la violence de la mise en scène des objets décline ; l'ambiance apaisée n'est plus ébranlée qu'une seule fois par des poussées expressives de tous les instruments. Le vide serein qui résonne dans cette coda reprend donc une image inspirée à Hölderlin par la vue, dans son poème d'automne (*Der Herbst*)²⁸. A la fin du trio, effectivement, le *tableau encadré d'une splendeur dorée*, où les champs *s'étendent comme un vaste paysage*, a cédé la place au vide, comme les champs eux-mêmes, dont l'espace n'est que rarement *troublé par le bruit* — une seule fois, à y regarder de près.

24. Voir Huber, *op. cit.*, p. 286.

25. *Ibid.*, p. 381.

26. Hölderlin, *op. cit.*, tome 3, p. 656.

27. Dans la numérologie, à laquelle Huber attache toujours beaucoup d'importance, le nombre 7 représente un nombre saint, qui détermine le rapport des sept notes de la gamme avec les sphères des sept planètes, la concordance du micro et du macrocosme, enfin l'ordre de la nature tel qu'il devrait être. Huber souligne dans plusieurs textes la pertinence de la symbolique des nombres. Le nombre 7 lui semble avoir une affinité particulière pour la harpe (voir son commentaire de *Turmgewächse* pour harpe, de 1982/83 [Huber, *op. cit.*, p. 359]).

28. Hölderlin, *op. cit.*, tome 1, p. 928.