

Aria enigmatica col suo soverchio

{ avec paravant }

*in memoriam
et pour Margot*



Cy Twombly, *Untitled* (1989) © Foundation Nicola Del Roscio

« Un projet projet d'écriture n'est d'abord qu'une façon de ne pas résoudre, mais de participer à une énigme, (la "réponse écrite" est : ainsi je viens au monde sur de tels objets). Et ceci met en jeu toujours plus qu'un désir : une anatomie nouvelle ou imprévue que peut attacher la signification. Le rapport à de tels objets (à la discrétion des espèces ou à la totalité) est intempestif. Engage deux choses : un lent et paradoxal travail sur la matière de la mémoire (si la mémoire du temps pouvait être saisie dans la forme ou l'anatomie folle des objets de la signification - s'il y avait là un espace en plus pour penser la ségrégation de la matière humaine : dans ces étranges procès obscurs dont le sujet serait toujours à venir)".

Jean Louis Schefer, *Dijecta membra* in *L'espèce de chose Mélancolie*, 1978

Klaus Karl Hübler nous a quittés. Un vide s'ouvre. Mais avec sa disparition s'accroît un autre vide, sans deuil possible celui-là, un abîme impossible à combler devant un aspect énigmatique de ses compositions. Personne ne peut être véritablement objectif face à un être humain comme face à une œuvre artistique qui, dans le cas de son œuvre et de sa vie, vus rétrospectivement, ne sont pas séparables. Il ne sera pas question ici de chercher à atteindre par cet hommage une quelconque objectivité. Je dirai même qu'elle est contraire à la vision et à la fantaisie que Klaus Hübler incarnait. Nous savons que lorsque nous tentons de décrire un tableau à quelqu'un par exemple, quelque chose de nous vient s'inviter sous notre parole ou dans nos gestes. Nos yeux se tourneront vers un détail qui, en fait, nous regarde dans le mouvement d'un voile. Quand l'on se penche sur les textes que Klaus Hübler a écrit sur d'autres compositeurs comme Lassus, Haydn, Brahms, Schoenberg, Stockhausen ou Ferneyhough par exemple, on ne peut pas oublier celui qui parle et d'où il s'exprime. C'est aussi cela qu'il est fascinant d'explorer quand il s'agit d'un compositeur doté d'une telle vision.

C'est par conséquent dans les pourtours d'une région qui m'interroge et me parle depuis l'origine de ma rencontre avec l'homme et sa musique que je tente quelque peu de m'aventurer dans une esquisse qui, je pense, aurait produit chez lui ce sourire curieux et éloquent que je lui connaissais.

Sa musique a, quelques fois bien que trop rarement, été à l'honneur à travers des concerts, des festivals¹ mais aussi dans quelques revues où il est question de son écriture instrumentale avec ce qu'elle soulève comme effroi et interrogation du côté de l'interprète, recourant à une forme de tablature qui expose une désarticulation, voire une décomposition pour créer une autre articulation dans son discours musical. Klaus Hübler s'en est expliqué dans un texte, *Freiheit des Interpreten vor der Partitur*², mais également dans des entretiens avec Max Nyffeler³ ou Robert H.P. Platz⁴ de cette question récurrente que soulève son style désarticulé dans sa *tonalité* propre. Il est certes incontournable de s'interroger sur le comment et le pourquoi d'une telle transgression dans le code et la tradition du geste de l'instrumentiste qui ressemblerait quelque part à un coup d'Etat. Mais, comme le compositeur le précise suite à un scandale survenu à Darmstadt, sa technique qui fait intrinsèquement corps avec son style, aura soulevé plus de stupeurs et de réactions conservatrices de la part de ses collègues compositeurs que des interprètes plus concrètement perturbés par cette maïeutique en action.

¹ soulignons que par deux fois le festival des *Tage für Neue Musik de Zürich* sous la direction de Walter Feldmann aura donné 9 œuvres dont *Epiphyt*, *Arie Dissolutive* et *Dialectische Fantasie* pour ne citer que les opus les plus difficiles à programmer.

² in *Das Orchester*, April 1987, Heft 3. texte repris dans le Dossier du programme des *Tage für Neue Musik Zürich* 1997.

³ Max Nyffeler, *Bis das Instrument seinen Geist offenbart. Klaus K. Hübler im Gespräch*, in *MusikTexte* 20/1987, pp. 4 - 7

⁴ Robert H.P. Platz: *Möglichkeiten der Farbgebung. Klaus K. Hübler im Gespräch über „Arie dissolutive“*, in *MusikTexte* 28/29/1989, pp. 41 - 43

Cet axe central de sa musique ne doit pour autant pas cacher *la selva oscura*. Bien qu'allemand et de souche bavaroise, ce qui n'est pas sans importance pour un artiste qui savait fort bien se situer dans le temps et l'espace, sa musique si précise dans sa technicité est aussi irriguée par une poétique des plus singulières mais encore plus intrigante. L'homme était d'une souveraine discrétion, mais sa musique et les traces qu'il y a semées témoignent d'une dimension essentielle à lire pour mieux l'approcher et pour l'interprète éventuellement d'y répondre puisqu'une étrangeté plus profonde, plus dissimulée circule à l'intérieur du corps de sa musique.

*De toutes les curiosités qu'il avait accumulées dans sa maison,
c'était à la fin toujours lui la plus grande de toutes.*

Georg Christoph Lichtenberg {G. 184}

C'est en été 1995 que j'ai rencontré cet homme à la grande douceur. A ce moment-là, il traçait péniblement avec le doigt de la seule main qui répondait encore à sa volonté la forme de la première lettre d'un mot pour aider son entourage et lui-même à le prononcer⁵. Au fur et à mesure je plongeais dans sa musique, à partir des partitions et des textes qu'il lui arrivait de me donner ou que je trouvais par mes propres moyens car je n'osais pas l'importuner par des questions techniques et poétiques qui courraient dans mon esprit devant son admirable et fascinant travail.

Avec le temps et des efforts considérables, Klaus Hübler est arrivé à retrouver une parole plus fluide, et miracle, à revenir à la composition. Je me souviens encore de mon émotion lorsqu'un jour, sur la table où nous prenions le café, se trouvait une partition qui témoignait d'une renaissance : un nouvel opus était là : *Maske Mutmaßung für Akkordeon* (1995-1996) ! Quand on sait que Klaus Hübler est revenu à la conscience après 9 mois plongé dans le coma, le temps d'une parturition, comment ne pas saisir ce que convoque cette partition constituée de respirations, de bruits et de sons issus du corps-poumon de l'accordéon par lequel le premier mot viendra éclore en sa toute fin avec la note *mi*⁶. Laura de sa musique grandissait en moi et je lisais ses nouvelles pièces en même temps que je tentais d'analyser vainement ses œuvres d'avant l'accident. Et c'est là, dans ses structures complexes mais si personnelles et avec certains détails comme à travers les titres de ses œuvres qu'une cohérence se dévoilait et que

⁵ sa pièce *Hörsermon / Klitterung* für Sprecher, Violoncello und Klavier (1998-99) qui plus est avec ces deux instruments qui furent les siens dans son apprentissage peut s'entendre dans cette totalité comme un auto-portrait.

⁶ cette note qui se prononce mi en français, peut laisser entendre pour une oreille francophone le pronom anglais *me* pour *myself*. Cette hauteur peut aussi renvoyer à la note E₃ qui ressurgit à la fin de la pièce *Palimpsest Konjektionen für Baßflöte* (2003) dans la provenance d'un matériau datant de sa période de résidence à Schreyahn en 1989 qu'il appose à côté des deux lieux où il vivait et composait, à München et à Isen, en 2003. Enfin, c'est aussi avec un mi et un mi bémol à l'accordéon que se referme son trio *I Leave My Love Alone* de 2009 basée sur le Sonnet 66 de W. Shakespeare.

proportionnellement une énigme grandissait. Celle-ci n'a cessé de prendre de l'ampleur et de gagner en profondeur sans que pour autant je puisse y mettre ni mots ni syntaxe pour articuler une logique discursive. La difficulté voire l'impossibilité que mon ami avait à se souvenir de certaines choses forçait mon silence, je ne voulais pas le questionner, ce qui aurait pu accentuer la blessure de la perte. Ainsi je devais mener mon enquête uniquement à partir de ce que j'avais sous les yeux, tel un archéologue ou un linguiste qui tente de déchiffrer un message crypté et en partie brisé et troué.

A contrario de son exigence folle, de l'excès de ses ligatures, de la sidération et de la frayeur que peuvent susciter la lecture et la tentative de jouer sa musique, Klaus Hübler était un homme discret, raffiné dans ses goûts artistiques comme culinaires, avec un sens particulier d'une ironie aussi bienveillante qu'élégante.

Sa musique procède d'une magie au sein d'une dislocation articulant un usage de figures paradoxales qui opèrent à différentes échelles dans son œuvre et dont je donnerai quelques exemples. La musique de Klaus Hübler transporte en elle quelque chose qui ne peut pas être lue ou tomber entre les mains de n'importe quels musiciens ou musicologues puisqu'on ne rentre pas aisément dans son univers. Bien entendu, une œuvre peut être jouée pour ce qu'elle serait, à savoir des signes dont il faut suivre les recommandations. Comme avec certains autres compositeurs, il y a plusieurs strates à franchir pour s'approcher voire s'approprier une partie de sa musique. Si son œuvre est intrinsèquement polyphonique dans sa surface visible, elle l'est également dans sa dimension spatiale. Celle-ci, dans sa part théâtrale ou scénique se présentera davantage dans ce qui s'est imposé fatalement comme conséquences après l'accident de Klaus Hübler. Dans ce sens, je n'ai jamais pu m'empêcher de lire sa musique sans la raccorder à sa ligne de vie, disons par là-même à son destin. Il s'agit certes d'une tendance romantique qui suppose que l'œuvre et l'homme fassent corps mais il est, ô combien troublant, d'oser tisser quelques parallèles faciles mais conjonctifs⁷ dans cette œuvre qui dès le début, du moins à partir de celle qui nous est connue avec *MVSICA MENSVRABILIS*⁸, disloque, démembré et utilise un vocabulaire qui se rapporte aux corps physiques⁹ comme aux corps écrits (signes ou messages) alors affectés ou enfouis (*Kryptogramm*) comme avec l'usage de la tablature renvoyant dans son parallélisme historique et la dimension anatomique nées toutes deux dans l'épanouissement de la Renaissance.

⁷ il semble que sa dernière pièce ou à tout le moins son avant-dernière avant sa chute, celle pour trompette solo porte un titre rétrospectivement tragiquement annonciateur : *Finale und kurzes Glück* datant d'avril 1989.

⁸ avec ce premier opus qui remonte à ses 19 ans (l'âge d'une indépendance) le compositeur opère un divorce du signe avec sa représentation sonore intérieure. L'opération de la mise en acte dans la réalité physique produit un effet d'anamorphose sur le signe du papier. Une gravité du réel en sature sa pureté immaculée.

⁹ *skI Eros* (1985/86) Double Variations for flute, oboe d'amore (sic), bassclarinet, bassoon and obligato horn ou *Grave e sfrenato* pour hautbois solo.

Du paravant au paravent, en *by-pass*.

Paravant est un mot qui n'existe pas ou alors qui n'existe plus. Comme je le mentionnais, il y a plusieurs strates dans sa musique et à l'intérieur de celle-ci, quelque chose qui relève non seulement du curieux mais de l'énigmatique. De l'indice voire d'un secret ou d'un message codé comme c'est le cas avec les 3 minutes imposées de morse (2/5 de la durée de la pièce pour trio avec bande) qui clôturent *Queneau und Ich* (1997) et dont on ne sait rien du message sinon que cette pièce rendrait hommage à cette codification devenue désuète et entérinant en 1997 la mise au placard définitive de sa fonction. Ainsi son deuxième trio à cordes pourrait être vu et entendu comme toile de fond d'un requiem pour le morse¹⁰.

Mais *Paravant* se rapporte concrètement au titre d'une de ses pièces pour un ensemble instrumental des plus improbables¹¹ à l'instar de la scandaleuse *Arie Dissolue*¹² que le compositeur imposa sans prévenir son commanditaire Robert H.P. Platz au lieu d'écrire pour une formation s'opposant au format devenu formatage du *Pierrot Lunaire* ! Certes, il est difficile parfois de démêler dans ses partitions d'après l'accident ce qui serait de l'ordre de l'erreur de ce qui ne le serait pas étant donné parfois la multiplicité des calques qui rentrent en jeu : je pense ici à l'usage de certaines altérations comme un *mi* rehaussé de trois quarts de ton, pouvant s'écrire plus communément avec un *fa* plus un quart de ton ou bien d'altérations comme des *do* bémol ou des *fa* bémol. Mais je reviens vers ce «paravant» et à ce qui s'y passe incluant son passé. Physiquement, un «paravent» est un meuble qui a pour fonction de créer une séparation. A ce titre, il sera intéressant de remarquer la place de la séparation du point de vue structurel dans son oeuvre. Sa musique, si elle peut superposer des éléments par strates historiques, dans son articulation procède le plus fréquemment à l'aide d'un paravent formel surtout lorsque les instruments sont hétérogènes. Les nombreux *attacchi* qui scandent les parties de ses pièces, notamment dans un contexte d'oeuvres pour ensemble, font toujours état d'une configuration unique d'une section à une autre. Par conséquent, on pourrait voir là, à travers ces paravents, une dimension théâtrale constituée de monologues ou récitatifs parfois ponctués par le commentaire d'une autre présence instrumentale. Cette séparation s'en trouve encore plus accentuée par le fait que l'on n'entendra jamais un mélange de timbres pour une même note. Ainsi Klaus Hübler, du moins en musique¹³ évitait radicalement d'obtenir une nouvelle couleur en en mélangeant deux.

¹⁰ au sens d'un double-jeu si l'on oublie pas de considérer que Raymond Queneau était membre de l'OULIPO.

¹¹ *Paravant* (2nd version) (1997/98) / 11' for ensemble. I. *Diplakusis oder Nr. 23*: for mandolin, guitar, harp, viola, double bass, fixed media. II. *Das Wirtshaus oder Wölfliche* : for speaker, musical saw, wind machine, harpsichord, piano, fixed media, video.

¹² *Arie Dissolue* for viola & chamber ensemble : solo vla. .2 Bassfl.(Altfl.). 1(Bassetthrn.). bass trp. baroque lute. 3 vc.& cb.

¹³ la couverture du cd *5 Stücke für Maria* nous laisse voir qu'il pouvait s'adonner à la poésie ainsi qu'à la peinture. Telos Music. TLS053

N'y aurait-il pas aussi, par-delà la référence alchimique du titre AZOTH¹⁴, un soupçon d'ironie vis-à-vis de cette technique des combustions (*Feuerzauber*) et alliages quand ici les timbres ne coagulent pas ? Quoiqu'il en soit la séparation reste de rigueur entre les instruments et leur rôle : il ne s'y trouve implacablement aucune immixtion entre le piccolo qui liquide l'œuvre dans son *recitativo* telle une *Atalante*¹⁵ effrénée laissant sur place les 4 autres instruments de cette *opificiis musicum* qui dissout son propre mystère via cette alchimie autre, ô combien personnelle.

Un paravent appartient aussi bien au mobilier d'une chambre d'hôpital qu'à une *chambre*¹⁶ d'un espace privé pour marquer les territoires de l'intimité. Cet objet qui se déplie *en accordéon* et dont le but est de dissimuler et de séparer partiellement un espace en mettant l'autre à distance a une part entière par sa présence physique dans la scénographie de la pièce suivante *Obne titel* composée en 2000. C'est dans sa section intitulée {Paravant Nr3} que derrière un paravent sera situé un joueur de flûte alto qui ne joue quasiment que des multi-phoniques créant par là comme une paroi de sons. Peu de temps avant la fin est requis un instruments des plus rares à trouver : une *Okto-Kontra-Baßklarinette*. Autant dire une curiosité foraine !

Pour autant ce mot étrangement orthographié de *Paravant* laisse entendre et voir¹⁷ dans son origine française la locution *par avant*. Ne serait-on pas ainsi en face d'un mot qui appellerait ou ferait remonter du passé ? Une chose est certaine, c'est que ce mot expose dans son *erreur* ou étrangeté orthographique du moins à qui voudra bien l'entendre au sens analytique, l'importance de la dimension du passé, d'une histoire qui passe au cœur de sa musique lors même que celle-ci va de l'avant.

On peut observer d'autres traces étranges et qui éveillent une attention particulière sous l'apparence de certaines altérations de notes dont les accidents appartiennent à un autre cadre de l'espace-temps en musique. C'est par là que je vois l'opération sous-cutanée ou sous-structurale d'un *by-pass* : lorsque par exemple on trouve un *fa* double dièse utilisé à cinq reprises dans son œuvre pour piano *Sonetto LXXXIII del Michelangelo*.

¹⁴AZOTH est pour flûte piccolo et un ensemble constitué d'un cornet, d'un bugle, d'un basson et d'un clavecin à deux claviers ce qui totalise 5 instrumentistes comme un écho aux 5 lettres du titre. Le compositeur, ironie ou pas, classe cet opus dans la catégorie des œuvres concertantes alors que l'instrument solo reste séparé des autres.

¹⁵*più serio*, ne pourrait-on pas se demander si cette rigueur liée à une dimension de l'Alchimie ne serait pas un écho vers les fugues qui composent le traité alchimique *Atalanta Fugiens* de Michael Maier dont l'année de naissance 1569 peut faire signe dans sa combinatoire à l'année de naissance de Klaus K. Hübler ? Tel arcane suspendu qui nous restera à jamais inconnu.

¹⁶ impossible de ne pas entendre aussi que le mot chambre appartient à un espace spécifique de la musique, *chamber music*.

¹⁷ il y aurait tout un développement à écrire à partir de l'importance de la vision dans sa musique comme à partir de sa musique.

Con passione fanatica (un poco indefinito, ma
ostinato e ben articolato)

1 ca. 52

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 4/8 time. The score starts with a box containing the number '1' and 'ca. 52'. The tempo/mood is 'Con passione fanatica (un poco indefinito, ma ostinato e ben articolato)'. The score includes various dynamic markings: *sf*, *mf*, and *f*. There are also triplets and other rhythmic notations. The key signature has one sharp (F#).

Sonetto LXXXII del Michelangelo © 1987 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Une telle étrangeté peut captiver notre attention. Quelle serait la fonction de cette altération dans un cadre hors tonalité ? Est-elle à considérer comme un treizième son ? ou une huitième tonique ? Ou bien encore la tête d'une série non sérielle ? Faudrait-il lancer une sonde du côté de certaines pièces de Franz Liszt dont il évoque le nom dans ce qui entourait sa pensée aux prémices de la composition de cet opus¹⁸ ? Le paravent est là tout comme cet accident qui n'affecte que la note *fa* signant cet indice. Pour rester avec cette œuvre qui s'appuie sur une référence double à travers la figure du sculpteur-poète, le compositeur surmonte ici le clivage entre l'horizontalité et la verticalité par le truchement de la superposition des voies qui portent autant de lignes de chants que d'agrégats harmoniques. Cet opus s'appuie sur un fragment provenant d'un sonnet du sculpteur Michelangelo dont l'écriture musicale des blocs et des phrasés emprunterait l'analogie du ciselage. Il est à ce titre surprenant de s'apercevoir d'une symétrie, fut-elle anodine, qui apparaît lorsque Klaus Hübler revient sur cette pièce dans un texte¹⁹ où il signalait avoir retrouvé des traces de ses premières idées jetées sur une enveloppe si on se réfère au fait que le sculpteur écrivait ses fragments ou sonnets à la volée sur des papiers de fortunes.

Klaus Hübler était un homme cultivé qui voyageait à travers l'Histoire, ce que prouve sa musique à plusieurs niveaux. Sa démarche avançait dans une dynamique d'avant-garde mettant en péril ce qu'écrire peut vouloir dire. Il savait tirer les leçons des conséquences de l'Histoire tout en réinjectant les sédiments du passé au sein de sa *fabrica* jusque dans son degré d'excès incarnant sa contemporanéité de manière flamboyante et dans le champ d'une créativité sans égale. Il n'était certes pas le seul à articuler une composition d'après des éléments séparés dans le temps en les faisant converger dans le tissage d'une œuvre. Dès lors, nous sommes en droit de pouvoir associer son investissement aux côtés de ceux de Klaus Huber et de Brian Ferneyhough pour citer deux des plus considérables. Dans son catalogue il n'est pas une seule pièce à ma connaissance qui ne fasse écho à un élément inspiré du passé.

¹⁸ si l'on ne peut pas s'aventurer trop vite avec la supposition que ce *fa* flanqué de sa croix renverrait à Franz Liszt, je rejoins ici la lecture de James Avery qui entend également que l'ostinato qui remporte le plus de polarité avec la note *mi*, ferait signe au Mi de Michelangelo. Voir son texte *Die Musik Klaus K. Hüblers*, in *Musik&Ästhetik*, Heft 5, Januar 1998, p. 115-117.

¹⁹ *Torso aus einem Marmorblock. Über die Entstehung meines Sonetto LXXXIII del Michelangelo*, in: *MusikTexte* 20/1987

L'emprunt rejoint ici l'empreinte d'une manière plus complexe que dans une dimension linéaire et narrative mais rejoignant par là-même l'usage de la citation. Je relève, à ma connaissance, trois usages de citation dont deux sont des auto-citations soulignant un pont en termes de continuité entre des fragments d'œuvres d'avant l'accident et qui ressurgissent dans des opus de l'après²⁰. C'est en tout cas dans son quatrième quatuor à cordes²¹ *{mo}zART* de 2005 que s'intercalent des mesures du quatuor KV465 via un processus d'inclusion procédant par un mode procédant au fur et à mesure par suppressions elliptiques ou lésions corrosives. La procédure de concaténation (A1B2C3 etc...) se retrouve aussi ailleurs dans sa musique à une échelle condensée de trois ou quatre lignes ramassées dans une seule voix selon un axe mélodique constitué par des notes et agrégats jointés dans des chaînes respectives de durées différentes. Ce principe d'enchevêtrements apparaît pour la première fois à la section C, flanquée d'un *retòrico* dans son opus pour piano solo. Klaus Hübler resta fidèle à cette figuration en tissage jusqu'à sa dernière œuvre.

Moi je vous le dis, si l'homme était un, il ne souffrirait jamais
Hippocrate

Le tour de force de sa pensée compositionnelle est d'avoir réussi par delà la déconstruction de la synchronie du geste instrumental à renouer avec des composantes historiques au cœur même de ce qui apparaissait comme une déchirure²²; un éclatement d'après-guerre telle une explosion inclusive. Ainsi peut-on considérer cette alternative comme une voie pour dépasser les pièges tendus par la réification post-moderne devant le sens d'une histoire à charge. L'usage de la tablature, dans son pragmatisme et son immanence historique, se retrouve relié par la convocation d'un corpus instrumental parfois ancien pour incarner, au cœur de cette débauche contenue (encore un paradoxe axial) un des aspects de cette portée particulièrement baroque²³ désignant selon moi sa poétique compositionnelle.

²⁰ dans *Air en Echo oder Les deux profils für französische Laute*, le compositeur insère le début et la fin de la partie de luth provenant de *Arie Dissolue*, de même qu'il alterne une écriture sur une portée traditionnelle de cinq lignes à une écriture en tablature dite française, c'est à dire avec des lettres. L'autre pièce est *Kunst* (1998) où il se souvient de fragments d'*Epiphyt* à l'endroit où ce trio pour flûte, alto et harpe se souvient du Minnesang de Heinrich von Meißen dit *Frauenlob*.

²¹ son premier quatuor est un hommage à Alban Berg quand le second s'inspire de Claude Debussy.

²² il existe une autre dislocation à un niveau moins direct qui correspond à la structuration de ces sections dans lesquelles la musique ne suit pas toujours synchroniquement ce qui serait de l'ordre d'une conséquence attendue. Il y a ainsi des retards et des avances de la musique sur son marquage formel.

²³ ou comme un baroque paradoxal ! j'utilise bien évidemment le mot de baroque dans son étymologie qui renvoie le terme à ce qui est étrange, anormal et qui suscite une interrogation, voire une sidération. Il exista en France une articulation structuraliste du baroque à travers Lacan et Foucault. On peut même considérer Derrida issu d'une dynamique baroque.

I have always had a horror of listening to music with my eyes shut, with nothing for them to do.
Igor Strawinski

Il faut prendre au pied de la lettre l'importance de la dimension visuelle qui agit dans la musique de Klaus Hübler à l'échelle de l'écriture graphique au sens d'un texte, voire parfois d'un cryptogramme, qui appellerait au déchiffrement mais aussi au plan scénique comme c'est par exemple le cas avec *Dialektische Fantasie*²⁴. C'est dans ce troisième quatuor à cordes qu'un moment privilégié se révèle au spectateur tout en étant resté invisible à un lecteur de la partition. Ce moment paroxystique des corps ressemblerait paradoxalement à la chorégraphie d'un soliloque à moins que cela ne représente l'effet d'une sourdine divine, imposée du haut (d'un dieu, d'un marionnettiste dans le dessein d'un destin tragique avant-coureur ?) lorsque pendant quelques mesures toutes les mains des instrumentistes ne sont plus en contact avec les cordes malgré le curseur des activités continuant à courir.

The image shows a page of a musical score, page 29, for a string quartet. It features four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '29' is visible in the top right corner.

Streichquartett Nr. 3 Dialektische Fantasie © 1985 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

²⁴ lire l'analyse de Wieland Hoban, *Instrumentgeister in Zwangsjecken, Klaus K. Hüblers Drittes Streichquartett*, in *Musik&Ästhetik*, Heft 15, Juli 2000, p27-44.

Il n'est pas anodin qu'à deux reprises, Klaus Hübler prend cette citation de Strawinski pour ligne de fuite comme il le souligne avec «*Feuerzauber*» *auch Augenmusik* et avec cet emprunt pour une œuvre datant de 1979 *Wer Die Schönheit Angeschaut Mit Augen* d'après un poème d'August von Platen.

Des membres séparés, une tête coupée, une main détachée du bras comme dans un conte de Hauff, des pieds qui dansent tout seuls ... recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté, surtout lorsque il leur est accordé par-dessus le marché une activité autonome.

Sigmund Freud, *Das Unheimliche*

Le dénominateur commun à tous ces aspects comme indices que j'ai tenté de présenter ici ne serait-il pas relié à cette étrangeté qui irrigue son œuvre ? Avec ce *misterioso* qui s'infiltré ici et là dans les rouages de sa musique ? C'est bien dans cette perception que je vois son œuvre comme hantée dans le giron de son herméneutique au sens de cette ombre portée contenue exprimant une *Unheimlichkeit*. Hantée ? vraiment hantée ? mais alors souverainement, telle que la musique sait contenir ses fantômes ou spectres dans ses expositions et dissimulations par cette *revenance* (revenant-ness) à savoir ce qui fait retour consciemment ou inconsciemment dans le tissu de ses compositions. De manière multiple et sous différentes formes exemple peut être pris avec cette présence insistante de la figure obstinée de la répétition comme *Wiederholungseinheit* dans sa musique à travers l'ostinato et son dérèglement qui pourraient rejoindre la scansion d'un message en morse traversant là aussi, par-dessus et par dessous, toute son oeuvre²⁵.

Au-delà de la profonde tristesse causée par la disparition de ce grand compositeur, son œuvre certes achevée, sa musique se voit dotée d'une portée qui peut présentement éclore dans une totalité ouvrant à une forme d'arc herméneutique dans son attirante étrangeté. Il nous appartient de l'interroger et de la sonder en articulant le sens de cette surface parfois exubérante avec son fond qui produit dans cette œuvre absolument personnelle, l'émergence d'une poésie d'une beauté à la fois directe autant qu'hermétique et si singulièrement complexe qui préserve, malgré tout l'enchantement.

Alles schöne ist schief est une citation de Günter Grass que Klaus Hübler aura inscrite dans sa partition *Ohne Titel* avec ce passage nécessitant cette clarinette octo-contrebasse qu'il osa employer paradoxalement dans un registre aigu et sur-aigu. Cela impliqua de sa part un effort visiblement soutenu pour les interlignes supplémentaires tracées difficilement lors d'une période à tout le moins physiquement éprouvante de la maîtrise de sa main avec ce qu'exige l'écriture manuscrite ; principe traditionnel qu'il aura maintenu jusqu'à sa dernière note écrite.

²⁵ n'est-il pas frappant d'apprendre que fut diffusé *Asturias* d'Isaac Albéniz lors des obsèques du compositeur étant donné l'intensité de l'ostinato qui s'y déroule ? Je remercie Michael Zwenzner de m'avoir transmis cette information.

Klaus K. Hübler était un homme de goût, généreux, discret et courageux, si courageux dans les épreuves que la vie lui aura imposé. Les anciennes bonnes manières, il savait les incarner tout en cultivant cet art de l'extravagance qu'il consignait dans sa musique et dont il avait le secret. Il serait insensé de récupérer ce qui appartiendrait à une couche superficielle de sa musique, entre style et panache, tant celle-ci participe d'une raison expressive qui lui fut tellement intrinsèque. Il me semble essentiel de dépasser la prégnance purement visuelle, voire scopique que montre parfois sa musique pour accentuer que celle-ci est reliée à une autre dimension qui la légitimise dans ce qui s'y déploie au coeur de son étrangeté avec son absolue force poétique.

Pour conclure, j'aimerais revenir à une anecdote, une leçon de chose de la part de Klaus. Lors d'une de nos premières rencontres, alors que nous partagions un moment convivial en fumant ensemble, soudainement j'ai vu son expression presque véhémement au moment où j'allais écraser mon cigarillo : «*Ach Du lieber Gott!*, un cigarillo ça ne s'écrase pas !» Depuis ce jour, je le dépose toujours sur le rebord d'un cendrier ou d'une surface plane et le laisse ainsi finir sa course, *in decrescendo, morendo possibile*. Que ta musique vive, cher ami.

Franck C. Yeznikian

