

Klaus Huber

Von Zeit zu Zeit

[De temps en temps]

L'ensemble de l'œuvre

Entretiens avec
Claus-Steffen Mahnkopf

*traduit de l'allemand par
Christophe Formery et Joëlle Kuhne*



les éditions de l'île bleue

ISBN: 978-2-917992-20-3

Dépôt légal: janvier 2016

© 2016 – les éditions de l'île bleue

tous droits réservés

Édition originale en allemand:

© Klaus Huber und Claus-Steffen Mahnkopf

Wolke Verlag Hofheim, 2009

Traduction: Christophe Formery & Joëlle Kuhne

Maquette couverture: Romain Pachiaudi, Éditions Musicales Artchipel

Annexe en 3^{ème} de couverture: Klaus Huber: ...VON ZEIT ZU ZEIT... (esquisse de la forme)

Note des traducteurs

Ce livre est un livre d'entretiens de Klaus Huber avec Claus-Steffen Mahnkopf qui fut son élève, il y a plus de vingt ans. Il présente un large survol du parcours d'un compositeur d'origine suisse (né en 1924) dont l'œuvre s'est développée à partir des années 50 du XX^e siècle avec une importance croissante dans le domaine de la création musicale, mais aussi par son enseignement (à Bâle et Fribourg-en-Brisgau), et par ses positions à la fois éthiques et esthétiques qui sont assez rares et originales dans le paysage musical français.

La vivacité du langage (en allemand, souvent en suisse allemand avec des «déviation» en français, en italien ou en latin, voire en anglais) est celle du dialogue parlé que nous avons tâché de restituer. Dans la mesure du possible, certaines expressions propres à Klaus Huber, qui, d'ailleurs, sont des concepts qui lui sont particuliers, ont été laissées dans la langue originale avec la traduction, soit dans le cours du texte entre crochets et en italiques, soit en note de bas de page entre crochets et en italiques. Un des concepts particuliers, le *Motus*, que Klaus Huber définit à la fin de la partie «V. PLAINTÉ(S)» du chapitre «L'œuvre» (cf. p. 76), n'est pas traduit; il l'est quand il apparaît dans un autre sens.

Il arrive qu'en cours de route certains mots ont été rajoutés entre crochets pour servir à l'intelligibilité du texte. Par ailleurs, les notes de bas de page sont originales; les notes des traducteurs sont précisées (NDT).

Le titre des oeuvres de Klaus Huber est dans la graphie du texte original. Leur traduction se trouve dans la liste des œuvres à la fin du livre.

Il est aussi question des écrits que Klaus Huber a publiés auxquels il y a souvent des renvois. Il s'agit de:

– Klaus Huber: *Umgepflogte Zeit. Schriften und Gespräche* [*Temps retourné par la charrue. Écrits et entretiens*], Max Nyffeler (éditeur), Köln, Edition MusikTexte, 1999. Les renvois aux textes de cet ouvrage sont indiqués par *Umgepflogte Zeit*, et la pagination.

Ces textes sont traduits en français pour une très grande part dans:

– Klaus Huber: *Écrits* (éd. Philippe Albèra), Genève, Contrechamps, 1991. Renvoi: *Écrits*.

– Klaus Huber: *Au nom des opprimés. Écrits et entretiens* (éd. Philippe Albèra), Genève, Contrechamps, 2012. Renvoi: *Au nom des opprimés*.

Un autre ouvrage important est cité, consacré à Klaus Huber (textes, entretiens, documents):

– Michael Kunkel (éditeur): *unterbrochene Zeichen, Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel (Schriften, Gespräche, Dokumente)*, Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2005. Renvoi: *unterbrochene Zeichen*.

Par ailleurs, comme Klaus Huber a longtemps enseigné à Fribourg-en-Brisgau, il nous a paru inutile de préciser à chaque fois «en-Brisgau». Quand il s'agit de Fribourg en Suisse, nous le précisons.

Nous exprimons ici nos remerciements à Klaus Huber et Youngghi Pagh-Paan pour leur aide, à Jean-Luc Menet (pour la «médiation» avec l'éditeur), à Jean-Paul Sécher (Éditions Artchipel – L'Île bleue), et particulièrement à Suzanne Huber qui fit pour nous une relecture attentionnée, attentive et stimulante.

Joëlle Kuhne & Christophe Formery
Septembre 2015

Sommaire

Avant-propos	7
En guise d'introduction : Contre la réification de l'homme et de sa musique	9
Enseignement et rayonnement	
I. Généralités	19
II. Bâle	22
III. Fribourg-en-Brigau	25
IV. Conséquences	29
V. Les cours	30
L'œuvre	
I. Les débuts	37
II. À partir de SOLILOQUIA	46
III. Après les expériences d'opéras des années 1970	54
IV. CANTIONES DE CIRCULO GYRANTE	63
V. PLAINTÉ(S)	71
VI. Hommages	76
VII. Les assemblages	84
VIII. Gesualdo	100
IX. Le tournant du millénaire	107
X. Perspective	114
Aspects	
I. Temps	125
II. Mozart	140
III. L'œuvre multiple	158
IV. <i>Maniera</i> - Maniérisme - Auto-citation - Recomposition	161
Œuvres	
TEMPORA	165
...INWENDIG VOLLER FIGUR...	179
...VON ZEIT ZU ZEIT... 2 ^e Quatuor à cordes	200

LA TERRE DES HOMMES	214
LAMENTATIONES DE FINE VICESIMI SAECULI	235
Musique de théâtre et SCHWARZERDE	254
DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN...	292
Horizon de la musique (esthétique et éthique)	311
Liste des œuvres	329
Index des œuvres traitées par Klaus Huber	345
Index des personnes	347

Avant-propos

L'idée de faire ce livre est née en mai 2003, alors que je faisais une interview de Klaus Huber qui devait être publiée la même année dans *Musik & Ästhetik*, et qui ouvre le présent ouvrage¹. À ce moment-là, il était clair que ce compositeur était au fait de son œuvre (et pas uniquement par rapport au passé le plus récent, mais aussi depuis ses débuts), qu'on en savait si peu à son sujet et qu'il serait souhaitable de pouvoir mettre ce travail à la disposition du public de façon condensée. J'établis alors un plan systématique d'interviews qui devaient non seulement englober l'ensemble de l'œuvre musicale, mais encore les activités de Klaus Huber et ses positions artistiques, sans omettre les détails techniques de composition.

Les entretiens eurent lieu entre le printemps 2004 et le printemps 2008 à Bâle et à Panicale (résidence italienne de Klaus Huber). Quand les entretiens se tenaient dans les locaux de la Fondation Sacher, les esquisses des œuvres étaient à notre disposition. À Panicale, nous travaillions avec les partitions que Klaus Huber avait chez lui. J'ai transcrit les enregistrements, les ai réécrits et rédigés. Le texte, dans ses différentes versions, a fait quelques allers et retours entre Klaus Huber et moi jusqu'à ce que nous trouvions une version définitive. Ainsi on peut considérer ces entretiens comme authentiques, même s'ils ne furent pas menés littéralement de cette façon.

En ce qui concerne la musique, la présentation suit essentiellement l'ordre du «Schaffensgang» [*parcours créatif*, cf. p. 47] et certaines œuvres font l'objet d'un chapitre particulier. ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... n'est pas traité en détail, puisqu'une analyse approfondie en a déjà été publiée². De même, SPES CONTRA SPEM n'a pas fait l'objet d'un entretien.

Le texte (d'origine) répond à l'ancienne orthographe allemande (et même suisse), où les esquisses et les partitions de Klaus Huber sont citées. On a été aussi économe que possible en notes de renvoi venant autant de Klaus Huber que de moi-même³.

Ce livre n'aurait pas été possible sans le soutien de nombreux amis et institutions. Citons tout d'abord Younghi Pagh-Paan, la femme de Klaus Huber. Sans sa participation continue, ce livre n'aurait pas été achevé aussi rapidement. Nous avons reçu des aides institutionnelles, à commencer par la Fondation Paul Sacher et en particulier de Heidi Zimmermann qui prend soin des documents de Klaus Huber qui y sont déposés. Les travaux de rédaction ont été financés à l'aide de la Fondation pro helvetia (dont j'aimerais mentionner ici Thomas Gartmann), de la Fondation Musicale Ernst von Siemens

1 On le trouvera ici à peine modifié (titre original: Gegen die Verdinglichung des Menschen und seiner Musik Gespräch mit Klaus Huber, in: *Musik & Ästhetik* n° 28, 2003, pp. 91-99).

2 cf. Max Nyffeler: Klaus Huber: «Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...», in: *Melos*, 1/1984, pp. 17-43.

3 Je renonce à une postface. cf. Claus-Steffen Mahnkopff: Laudatio auf Klaus Huber, in: *Musik & Ästhetik* 50 (2009), pp. 5-ssqq.

et de la Gesellschaft für Musik und Ästhetik [*Société pour la musique et l'esthétique*]. La Fondation Paul Sacher a aidé à couvrir les frais d'impression de façon non négligeable. Les éditions Bärenreiter, Schott et Ricordi ont mis à ma disposition pendant une longue période les partitions de Klaus Huber éditées chez elles. Qu'elles soient remerciées pour la reproduction des exemples musicaux⁴. Enfin, j'adresse mes remerciements à Peter Mischung, l'éditeur de Wolke Verlag qui accepta rapidement ce projet de publication.

Après une longue période de préparation, ce livre paraît à présent au cours d'une année riche en événements : Klaus Huber reçoit le Musikpreis Salzburg 2009 [*prix musical de la ville de Salzbourg, 2009*], le Ernst von Siemens Musikpreis [*prix musical Ernst von Siemens*] et fête son 85^e anniversaire.

Claus-Steffen Mahnkopf

Leipzig, janvier 2009

4 Bärenreiter: JAMES JOYCE CHAMBER MUSIC, ORATIO MECHTHILDIS; Schott: ALVEARE VERNAT, ...INWENDIG VOLLER FIGUR..., TENEBRAE, TEMPORA; Ricordi: «A VOICE FROM GUERNICA», AGNUS DEI CUM RECORDATIONE, CANTIONES DE CIRULO GYRANTE, DIE ERDE DREHT SICH AUF DEN HÖRNERN EINES OCHSEN, DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN..., ECCE HOMINES, LA TERRE DES HOMMES, LAMENTATIONES SACRAE ET PROFANAE AD RESPONSORIA IESUALDI, L'OMBRE DE NOTRE ÂGE, METANOIA, MISERERE HOMINIBUS, ÑUDO QUE ANSÍ JUNTÁIS, ...PLAINTE..., QUOD EST PAX ? – VERS LA RAISON DU CŒUR..., SCHWARZERDE, SENFKORN, ...VON ZEIT ZU ZEIT..., WINTER SEEDS.

En guise d'introduction : Contre la réification de l'homme et de sa musique

Claus-Steffen Mahnkopf : Cher Klaus, il y a plus de 25 ans, lors des Donaueschinger Musiktagen 1983 [*Journées musicales de Donaueschingen, 1983*], eut lieu la création de ton oratorio ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET... [*humiliés - asservis - abandonnés - méprisés*] pour récitant, chanteurs solistes, 16 voix individuelles, chœur mixte, un très grand ensemble instrumental, 3 à 5 chefs, bande magnétique et projection vidéo, qui est ton œuvre la plus politique, la plus vaste et la plus complexe. C'est avec des textes politiques de plusieurs pays, en particulier d'Ernesto Cardenal (le poète, prêtre et ministre du gouvernement révolutionnaire du Nicaragua d'alors) que tu t'es élevé contre l'appauvrissement et l'aliénation de l'homme (au sens marxiste du terme), et contre l'asservissement concret de populations entières par une politique de profit. Quelles sont les raisons qui t'ont poussé alors à cette œuvre puissante ?

Klaus Huber : J'ai travaillé à cette œuvre pendant une longue période, en tout peut-être 3 à 4 ans. Et SENFKORN (pour voix d'enfant, hautbois, trio à cordes et clavecin – «in memoriam Luigi Dallapiccola») émane de l'année 1975. Cette pièce est le cœur de l'oratorio avec une musique très intime où apparaît l'air de Bach «Es ist vollbracht» (BWV 159). ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... est une confrontation avec le temps et aussi une tentative de sortir de l'eurocentrisme, en ce sens que je me suis confronté et identifié à la révolution du Nicaragua à laquelle était lié en grande partie Ernesto Cardenal, que j'ai lu et à qui j'ai rendu visite par la suite. Il avait résolu pour moi un dilemme qui m'avait mis autrefois dans un état proche du traumatisme, à savoir : «Comment puis-je rester chrétien tout en croyant en la construction d'une nouvelle société marxiste ?». Grâce à Cardenal, je me suis de plus en plus confronté à la théologie de la libération. Dans ce contexte, je me mis aussi à lire Johann Baptist Metz¹ qui parle d'une révolution anthropologique. Cette révolution-là serait une nouveauté parce que l'homme devrait changer en lui-même (c'est-à-dire acquérir une nouvelle conscience), parce que dans une révolution, la conscience ne change pas nécessairement en profondeur. Il appelle cela *metanoia*, conversion, d'un point de vue chrétien. Il explique que la *metanoia* saisit de plein fouet, sans préparation et provoque un changement fondamental.

CSM : Le monde ne s'est-il pas profondément transformé pendant ces années-là ?

KH : Cardenal, dans certains de ses poèmes, a violemment attaqué les débordements

¹ Johann Baptist Metz : *Jenseits bürgerlicher Religion. Reden über die Zukunft des Christentums* [*Au-delà de la religion bourgeoise. Propos sur l'avenir du christianisme*], München, Kaiser, 1980 (en particulier les chapitres «Pain de survie» et «Religion messianique ou bourgeoise»).

son»⁵, mais de «la profondeur de la musique»⁵. La musique a la capacité de saisir cette profondeur. Sans vouloir me rapprocher de Derrida, on peut peut-être dire que c'est très profondément chrétien, que cela correspond au christianisme originel. L'amour supporte et endure tout, il est «amour du cœur»⁵.

CSM : La musique est donc un langage du cœur...

KH : ...qui dépasse le simple caractère acoustique du son, donc la matérialité. Nono demandait toujours qu'on recherche la dimension profonde non seulement du son, mais aussi de la psyché, de l'existence intérieure, là où ce qui est intime et tout à fait personnel constitue un point d'intersection avec le collectif et l'humain de façon générale. «Raison du cœur» ne signifie en aucun cas sentimentalisme, ni un retour au «sentiment» parce que la profondeur ne peut pas se réduire à une composante émotionnelle.

CSM : Revenons à ton oratorio et observons-le sous l'aspect des moyens musicaux et compositionnels.

KH : À la fin des années 1970, j'ai composé pour des étudiants de Fribourg deux études préliminaires qui ont été créées à Genève sous la direction de Arturo Tamayo, deux mouvements pour ensemble qui ont été introduits dans l'oratorio⁶. L'une d'elles consistait en une troupe en marche et une manifestation de déserteurs, le tout représenté par un groupe de répression avec un caractère de marche (comprenant un chant nazi que je devais chanter quand j'étais conscrit dans l'armée suisse) et un groupe qui se défend, qui s'oppose. Le groupe de répression devient de plus en plus petit avec l'espoir optimiste que les résistants triompheront (ce qui était aussi un problème musical). Dans l'oratorio (Partie IV), ce mouvement est amplifié et recomposé sous le titre de «Steht alle auf, auch die Toten» [*Levez-vous tous, même les morts*]. La deuxième pièce («Ich singe ein Land, das bald geboren wird» [*Je chante un pays qui naîtra bientôt*]) prit le numéro IV dans l'oratorio, «Tagesanbruch (Amanecer)» [*Naissance du jour*]. C'est pour ainsi dire une musique spectrale dans laquelle trois accords de 17 sons chacun se transforment très progressivement de l'un à l'autre de telle sorte que le temps musical semble retenir son souffle. La naissance du jour se présente sous forme de transformation pulsée du timbre. En cela, ces deux pièces partent de l'idée que la musique est capable de parler d'elle-même.

CSM : Donc, avec Max Nyffeler⁷, on pourrait parler de sémantique structurelle, et s'appliquer à mettre dans la composition un message qui concerne le contenu qui alors, à l'inverse, porte ce même message avec des moyens musicaux propres.

5 En français dans le texte (NDT).

6 On les trouve à présent dans la liste des œuvres sous le titre ZWEI SÄTZE FÜR ENSEMBLE (1979/83) pour 17 instrumentistes, constitué de 2 pièces : ICH SINGE EIN LAND, DAS BALD GEBOREN WIRD («Amanecer») et SEHT DEN BODEN, BLUTGETRÄNKT..., remaniées en 1983 en mémoire du putsch de Pinochet au Chili.

7 cf. Max Nyffeler: Klaus Huber: «Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...», in: *Melos*, 1/1984, pp. 17-43.

rais ni créatif ni innovateur. Me reposer sur un état de la composition confortablement atteint est quelque chose qui me détourne de mon travail créatif.

CSM : Quelle fut la suite ?

KH : L'œuvre majeure qui m'a occupé pendant des mois de façon obsédante fut un quatuor à cordes, mon deuxième quatuor ... *VON ZEIT ZU ZEIT*... (1984/85)⁹. Là, je me suis attelé à la résolution du panchromatisme et de ses revers, d'une grammaire générative (Noam Chomsky) à partir d'intervalles en quarts de ton, c'est-à-dire de chaînes d'octaves augmentées et diminuées. Les effets sur la forme, la rythmique et la métrique de cette œuvre furent considérables : un des travaux les plus denses et concentrés (pour ainsi dire une quintessence de *ERNIEDRIGT – GEKNECHTET*... dans le domaine de la musique de chambre), sans avoir besoin d'une opposition orientée vers l'extérieur, comme dans l'oratorio. Avant cela, deux œuvres ont vu le jour qui remettaient à neuf les aspects d'un oratorio. Dans *ÑUDO QUE ANSÍ JUNTÁIS* pour 16 voix solistes (1984), il est question de la manière de traiter les voix avec deux textes différents, celui de Thérèse d'Avila et celui de Pablo Neruda. Et dans les *CANTIONES DE CIRCULO GYRANTE* (1985) pour voix et instruments, il s'agit d'une musique spatialisée pour laquelle Heinrich Böll m'a écrit un texte dont je lui suis reconnaissant et que j'ai combiné avec un texte de Hildegard von Bingen. L'espace devait devenir encore plus important plus tard dans *SPES CONTRA SPEM* (1986/88-89), ma confrontation avec Wagner¹⁰, et dans *DIE UMGEPFLÜGTE ZEIT* («in memoriam Luigi Nono», 1990).

CSM : Quelle fut l'œuvre la plus importante après le quatuor à cordes ?

KH : *LA TERRE DES HOMMES* – j'y ai travaillé pendant deux ans (1987-89) – avec des textes de Simone Weil, un essai pour musicaliser l'auteur elle-même. C'est une espèce de biographie intérieure en forme de cantate de chambre. Sa courte vie se caractérise par des oppositions éclatantes. Ainsi, je commence avec le «Journal d'usine» – une musicalisation des conditions de travail ayant comme résultat une musique hautement complexe au volume sonore extrêmement élevé qui bascule dans un passage faisant allusion à des tiers de ton. La deuxième partie comprend des fragments philosophiques, interrompus par des «fenêtres de temps» impulsées qui sont développées d'après «Amanecer». Dans ce «livre de vie», on arrive à un retournement intérieur avec de véritables expériences mystiques que j'ai cherché à rendre intelligible musicalement, et où j'ai mis en musique le poème de Simone Weil *La Porte*, pour obtenir une musique complètement différente. C'est ce que j'ai essayé de rendre avec des tiers de ton, en utilisant

9 cf. Klaus Huber: *Von Zeit zu Zeit. Zum Problem kompositorischer Zeit*, *ibid.* (note 2), pp. 67-75. cf. traduction (non intégrale) in Klaus Huber: *De temps en temps. Sur le problème du temps musical*, in Klaus Huber : *Écrits*, pp. 109-118.

10 On pourrait dire: «Wagner en nous». Monter avec Wagner sur le Ring conduit inmanquablement à un KO. (cf. l'entretien avec Max Nyffeler: *Wagner in uns. Gespräch mit Max Nyffeler über SPES CONTRA SPEM*, *ibid.*, pp. 215-218.

une guitare en scordature qui soutient la voix chantée. Ayant eu des craintes quant à la faisabilité de l'œuvre, j'ai interrompu le travail (c'était une commande de l'Ensemble Intercontemporain, Paris). Mais grâce à Wilfried Brennecke (WDR, Cologne), j'ai eu la chance d'avoir une commande pour un trio à cordes – DES DICHTERS PFLUG («in memoriam Ossip Mandelstam», 1989) –, qui sera la première œuvre conséquente en tiers de ton. Et comme je ne voulais pas laisser Simone Weil seule à la fin de la LA TERRE DES HOMMES, je l'ai associée au juif Mandelstam¹¹ en intégrant quelques fragments de ses textes en russe. Ainsi, grâce à l'expérience du trio à cordes, j'ai pu apporter une nouvelle conclusion fascinante à la LA TERRE DES HOMMES.

CSM : Ainsi, tu as défini ton nouveau langage harmonique, le système harmonique de ton style tardif. Comme souvent, il s'est affirmé en fonction de contenus, en ouvrant et en expérimentant un nouveau monde derrière la «porte»¹² (Simone Weil). L'évolution du matériau n'est pas une fin en soi, mais une conséquence des considérations sur le contenu.

KH : Bien sûr, mais l'inverse est vrai aussi : j'ai choisi Simone Weil parce que ce «tournant» m'était nécessaire. J'étais préoccupé par l'invention d'une autre musique – autre dans le sens où je voulais m'éloigner du chromatisme des demi-tons et de leurs subdivisions par deux que je ressentais comme une surpuissance omniprésente qui s'épuisait de plus en plus. Au moins depuis AUF DIE RUHIGE NACHT-ZEIT (1958), l'aspect intervallique était continuellement une chose fondamentale parce qu'il n'y a pas que la mélodie, l'harmonie dans son sens le plus large qui en dépendent, mais aussi l'aura, la couleur d'une pièce. Après avoir utilisé les quarts de ton jusqu'à une certaine limite dans le quatuor à cordes ...VON ZEIT ZU ZEIT..., je ne les ai dépassés que plus tard par un travail attentif sur les intervalles avec les modes arabes (maqâmât). Puis je voulais de nouveau rendre justice à l'intervalle et non composer simplement à partir de points sonores (tendance très européenne issue de l'habitude du clavier). Cela demandait autant une oreille intérieure qu'extérieure, mais aussi une oreille créative, ce qui a modifié mon écoute de la musique traditionnelle.

CSM : Avec les années 1990, une dimension harmonique élargie s'est jointe aux tiers de ton : les modes arabes, et leur théorie dont tu t'occupes intensivement.

KH : Déjà autour de l'an 1000 la culture arabe disposait d'une théorie musicale¹³ extraordinairement développée, par moments entièrement spéculative, que j'ai découverte à l'occasion de la guerre du Golfe en 1991. En effet, je ne pouvais pas accepter que la culture arabe soit diabolisée, cette culture à laquelle nous sommes redevables de choses tout à fait essentielles. À l'aide des échelles arabes, j'ai pu développer un système intervallique dans la succession, dans la linéarité et dans l'aspect mélodique. La première

11 Ossip Mandelstam, poète russe (1891-1938) (NDT).

12 En français dans le texte (NDT).

13 cf. Baron Rodolphe d'Erlanger : *La musique arabe*, 6 vol., Paris, Paul Geuthner, 1930, Reprint, Paris, 2001.

parce que tous les modes arabes classiques [maqâmât] sans exception reposent sur une division de l'octave en 17 degrés, celle en tiers de ton en 18 degrés). Mais avant tout, il fallait introduire les contradictions de l'œuvre et de la personne de Mandelstam dans la musique, sans me briser comme compositeur, car je pouvais m'identifier totalement à lui et je voulais avant tout écrire cette œuvre. L'actualité particulière de ce sujet ne se situe pas dans le fait que cette œuvre scénique soit une confrontation avec le stalinisme, mais plutôt une confrontation entre l'oppression et la liberté subjective et créatrice. Aujourd'hui, cela se passe sûrement de façon plus subtile et moins voyante, mais justement pour cela avec peut-être bien plus de succès que sous le stalinisme.

CSM : Ta dernière œuvre – *DIE SEELE MUSS VOM REITIER STEIGEN*, [*À l'âme de descendre de sa monture*], créée à Donaueschingen en 2002, est un concerto de chambre avec un concertino (violoncelle solo et baryton, l'instrument de l'époque de Haydn), un contre-ténor qui chante en arabe, et un orchestre de 37 instrumentistes. Tu y as intégré sept strophes tirées d'un grand poème du poète palestinien Mahmoud Darwich. Cette œuvre traite encore une fois concrètement de la mise en danger de cette liberté subjective et créatrice.

KH : Oui, on doit défendre l'intériorité contre la réification, si je peux me permettre d'affirmer cela en le mettant en relation avec Derrida. L'âme, «le cœur»¹⁵, doivent être sauvés. Toujours est-il que ce poème, sur lequel je suis tombé en avril 2002 dans «le Monde diplomatique», a pour sujet la survie et le droit de vivre sans haine. L'enjeu musical de cette pièce fut : comment la musique peut-elle s'exprimer, surtout face à l'actualité brûlante de chaque vers du poème qui a été écrit en janvier 2002 pendant le siège de Ramallah ? Et non pas superficiellement, mais de façon méditative, calme, «intérieure», pas comme un «dehors», et c'est donc fondamentalement de la musique de chambre. Il s'agissait aussi ici de faire taire ce qui ne pouvait être confié à un simple idiome musical lors d'un conflit mondial. Et ainsi, je devais développer ma propre capacité à souffrir.

15 En français dans le texte (NDT).