

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

Artikel: "Me voici maintenant plein d'adieux" : la tonalité dans "An Hölderlins Umnachtung", pièce pour ensemble de Nicolaus A. Huber (1992)
Autor: Torra-Mattenklott, Caroline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927793>

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: 18.03.2025

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

« ME VOICI MAINTENANT PLEIN D'ADIEUX »

PAR CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT

La tonalité dans « An Hölderlins Umnachtung », pièce pour ensemble de Nicolaus A. Huber (1992)



*Dessin de
J.G. Schreiner,
« Hölderlin
mit 55 Jahren ».
Projet pour
« Akustik-Portraits »
dans
« An Hölderlins
Umnachtung » de
Nicolaus A. Huber*

An Hölderlins Umnachtung (1992) pour ensemble de chambre, de Nicolaus A. Huber, n'est pas la mise en musique d'un poème. Huber esquisse plutôt le portrait musical du poète, en s'appuyant moins sur les textes littéraires que sur les sources secondaires, comme le ferait une étude biographique. Vers la fin de la composition, juste avant une coda d'à peine une minute, ces sources sont citées et même indiquées dans la partition : ce sont un passage (légèrement modifié) de la biographie de Hölderlin due à Ulrich Häussermann (lequel reprend de son côté des déclarations de Hölderlin et de son biographe contemporain, Friedrich Waiblinger) ainsi qu'un portrait de Hölderlin à 55 ans, dessiné par Georg Schreiner (ill. 1). Le texte doit être lu à haute voix par un des musiciens. Quant au portrait, il est censé être reproduit au crayon, audiblement, par un ou trois exécutants, de telle façon qu'il en ressorte « une transposition acoustique de la folie, analogue au portrait »¹ – nous y reviendrons. Mais jetons d'abord un coup d'œil au texte de Häussermann, qui, tel un commentaire en appendice, donne des indications sur la manière dont le portrait de Hölderlin brossé par Huber peut être lu :

« Me voici maintenant plein d'adieux » [silence et point d'orgue]

(d'une voix altérée)

C'est une longue agonie. Les différentes couches de sa personnalité se détachent l'une de l'autre. Le côté génial plane, il perd sa fonction de lien central. La matière capricieuse et physique reste confuse et désorientée. La raison ne tient plus, elle éclate.

*Sa vie est tout intérieure*².

La première ligne, « Me voici maintenant plein d'adieux », est distincte du reste du texte à plus d'un égard. Alors que les phrases suivantes, formulées par Häussermann et Waiblinger, décrivent l'agonie de Hölderlin de l'extérieur, comme un déclin du Moi, le poète y parle à la première personne. La citation provient d'une lettre de 1801 à son ami Casimir Ulrich Böhlendorff, écrite quelques jours avant le voyage à Bordeaux, d'où le poète reviendrait six mois plus tard, dit son biographe Christoph Schwab, « la mine dérangée et des gestes violents, dans un état de folie très désespéré »³. Les adieux de Hölderlin ne sont donc pas simplement une prise de congé littéraire, à la veille d'un grand voyage. La plupart des biographes tiennent cette lettre pour l'un des derniers documents précédant l'éruption de la maladie mentale ; Häussermann croit pouvoir lire dans ces paroles de Hölderlin un pressentiment de son état futur⁴. Quoi qu'il en soit, il est évident que ces adieux se rapportent à un éloignement non

seulement géographique, mais aussi mental de la vie quotidienne habituelle. Ils font allusion à un chemin spirituel, au voyage intérieur à la recherche de Dieu – expérience religieuse qui risque d'excéder les forces du pèlerin, en particulier parce qu'elle le confronte à sa propre mortalité. Voici le texte complet de la lettre :

O mon ami ! le monde est devant moi, plus clair et plus grave que jamais. Oui ! j'aime la façon dont les choses se passent, j'aime qu'en été, « le vieux saint père secoue d'une main sereine des éclairs de bénédiction des nuées rougeâtres ». Car, parmi toutes les choses que je peux percevoir de Dieu, c'est ce signe que j'ai élu. Sinon, je pourrais jubiler à propos d'une nouvelle vérité, d'une meilleure vue de ce qui est autour et au-dessus de nous, mais je crains maintenant qu'à la fin, il n'en aille pas autrement de moi que du vieux Tantale, qui a goûté aux dieux plus que sa digestion ne le permettait.

Mais je fais ce que je peux, aussi bien que je le peux, et me dis, quand je vois qu'il me faut suivre mon chemin comme les autres, qu'il est impie et fou de chercher une voie qui serait protégée de toutes les attaques, et qu'il n'y a pas de remède contre la mort.

*Et maintenant, adieu, mon cher ! à d'autres nouvelles ! Me voici maintenant plein d'adieux*⁵.

En faisant lire « d'une voix altérée », directement après la salutation de Hölderlin, les phrases du biographe qui interprètent la folie du poète comme un repli sur soi et la désintégration du Moi, Huber met en scène la lettre comme la dernière manifestation d'un sujet qui prend congé pour s'effondrer ensuite. Concevoir ce déclin comme un processus de longue durée, imaginer quelles couches de la personnalité survivront encore longtemps – dans le cas de Hölderlin, presque la moitié d'une vie – au sujet intégral des paroles prononcées, sont des questions qui vont encore nous intéresser. Mais, pour commencer, je voudrais me pencher sur le début du morceau de Huber, dont je prétends qu'il transcrit les mots d'adieu de Hölderlin en un rébus musical.

RÉBUS MUSICAL DE L'ADIEU

Le fait que Huber se réfère explicitement aux avis de contemporains de Hölderlin et de biographes modernes, ainsi qu'au regard et au geste d'un portraitiste de l'époque, atteste qu'il est conscient de la distance historique – malgré l'identification qui caractérise peut-être le rapport de Huber avec Hölderlin. Le langage musical adopté au début du morceau reflète lui aussi cette distanciation : Huber fait prononcer au

1. Nicolaus A. Huber : *An Hölderlins Umnachtung für Kammerensemble*. Partition d'étude, Wiesbaden/Leipzig/Paris : Breitkopf & Härtel (= Partitur-Bibliothek 5414), p. 28.

2. Notes de Huber : « formulation libre d'après une citation de Ulrich Häussermann, *Hölderlin, rororo*, Hambourg 1961, p. 139/40 et 150 » ; « Le texte doit toujours être dit dans la langue du pays ». Huber, *An Hölderlins Umnachtung*, partition d'étude, p. 27.

3. Ulrich Häussermann : *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt (rowohlts monographien 53), 1961, p. 139.

4. *Ibid.*, p. 136.

5. Friedrich Hölderlin : *Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe)*. Friedrich Beissner (éd.) ; vol. 6.1 : *Briefe*, Adolf Beck (éd.), Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1954, p. 427.

Exemple 1
 Nicolaus A.
 Huber, « An
 Hölderlins
 Unnachung »,
 début
 (Breitkopf &
 Härtel)

poète ses mots d'adieu dans le langage musical de son époque, mais sous forme codée, comme le veut la diction poétique de Hölderlin.

Les premières mesures de la pièce (exemple 1) baignent presque intégralement dans un *pianissimo* multiplié plusieurs fois. Après un doux frémissement de cymbale, on entend – *accelerando*, puis *ritardando* – la note *si bémol* frappée à l'intérieur du piano en douze triolets de croches (« frapper verticalement du doigt la corde indiquée entre l'étouffoir et l'agrafe »), la pédale et la touche correspondante (muette) étant enfoncées. Suivent alors – *derechef* après un doux coup de cymbale – six notes *pizzicato* au violon, qui se distinguent à peine de celles du piano. Enfoncée avant le coup

de cymbale pour prolonger imperceptiblement le *si bémol*, la pédale du piano garantit ici (et par la suite) que les différents instruments de l'ensemble se fondent en un seul corps sonore. Dans les mesures 8 et 9, le premier percussionniste utilise de la même manière le piano à queue comme caisse de résonance en jouant ses coups de cymbale à l'intérieur du piano.

La sonorité décrite ici (*pianissimo*, tapoté, « à l'intérieur ») établit un climat d'intériorité concentrée, mise en émoi par l'insistance des notes répétées. Elle forme le cadre du rébus harmonique qui se dessine dans la constellation sonore piano/violon : si l'on interprète le *si bémol* du piano comme la tonique traditionnelle, les quatre notes suivantes du violon

Exemple 2

« Septième de l'adieu » dans la sonate pour piano op. 81a de Beethoven

Das Lebewohl (Les Adieux)⁸⁾
Adagio
 Le - be wohl
p espressivo

Exemple 3

« Septième de l'adieu » dans le mélodrame « Adieu à la terre » de Schubert

Abschied von der Erde
 Melodram
 A. von Prätobevera
 Langsam, con Pedale, appassionato
 433.
 PIANOFORTE
pp
cresc.
 woh! du schöne Erde! Kann dich erst jetzt verstehn, Wo Freude und wo Kummer

(la *bémol-fa-ré-si bémol*) peuvent être lues comme l'accord de septième de dominante de la sous-dominante. Les deux notes suivantes, *fa dièse* et *mi bémol* (nous verrons plus loin les altérations microtonales) devraient d'abord être lues *sol bémol* et *mi bémol*, c'est-à-dire la tierce et la tonique de *mi bémol* mineur. Par la suite, le *si* du piano à la mesure 6 permet aussi de lire ces deux notes comme *fa dièse* et *ré dièse*, c'est-à-dire la tierce et la quarte de *si* majeur. La succession des accord de septième de dominante de *mi bémol* mineur et de *si* majeur (= *do bémol* majeur) donne une cadence interrompue.

Où nous mène donc cette lecture tonale traditionnelle ? Comme l'a montré Heinrich Poos, théoricien musical et compositeur, dans plusieurs exemples de Bach à Hugo Wolf, le passage décrit à la sous-dominante est un lieu commun de la musique. Comme il est employé entre autres en tant que signal psychologique et formel qui doit préparer l'auditeur à la conclusion d'un morceau⁶, Poos nomme « septième d'adieu » la septième qui transforme la tonique en dominante passagère de la sous-dominante – dans notre cas, *la bémol*. En tant que lieu commun de l'exorde, explique Poos, cette tournure est utilisée par Bach pour représenter un ensemble d'idées piétistes dont le noyau est la *humilitas Christi*, le salut – par la souffrance et la mort de Dieu devenu homme – du chrétien croyant⁷.

Il n'est pas nécessaire de transposer toutes les implications piétistes du lieu commun sur Hölderlin. On se bornera à constater que cette couche de sens ancienne concorde avec la religiosité piétiste de Hölderlin et sans doute aussi avec sa conception de la mort comme une nouvelle naissance. D'une façon très générale, le passage à la région de la sous-dominante reste associé à la Passion et à la mort jusqu'au début du XX^e siècle, mais il symbolise aussi l'obscurité, le rêve, le voyage vers l'intérieur de l'âme⁸. Même sans adopter l'hypothèse de la septième « d'adieu », cette tournure, qui conduit même dans les régions les plus éloignées du cycle des quintes dans le portrait de la folie dressé par Huber, conserve sa teneur iconographique. Rappelons d'ailleurs que, du vivant de Hölderlin, la septième d'adieu utilisée en exorde (par Beethoven et Schubert, par exemple) était associée tout spécialement au thème de l'adieu, notamment dans l'intro-

duction lente de la *Sonate* pour piano op. 81a de Beethoven dite « Les adieux », et dans le lied-mélodrame schubertien *Abschied von der Erde* (Adieu à la terre) (exemples 2 et 3).

Comme nous l'avons déjà vu, le lieu commun de la septième de l'adieu se combine chez Huber avec les connotations attachées aux profondeurs du cycle des quintes. La tonalité de *mi bémol* mineur est en effet la plus basse du cycle descendant, le point où les tonalités bémolisées passent aux tonalités diésées, dont elle prend la tête dans sa version enharmonique de *ré dièse* mineur. C'est pourquoi, depuis le *Clavecin bien tempéré* de Bach, elle est considérée comme une tête de Janus : au premier prélude en *mi bémol* mineur, Bach joint en effet une fugue en *ré dièse* mineur.⁹ Dans la *Passion selon saint Mathieu* (récitatif n° 61a), *mi bémol* mineur marque le point culminant des souffrances du Christ, l'éclipse de soleil au moment de la crucifixion et le sentiment d'être abandonné de Dieu – dans l'optique piétiste, c'est effectivement un tournant, puisque la lumière est inscrite dans l'éclipse comme la résurrection dans la mort. Chez Schubert, *ré dièse* mineur est la tonalité du double (*Doppelgänger*) et des effets de miroir. Huber joue lui aussi sur l'ambivalence de la note *mi bémol*, mais au lieu de faire entendre la tonalité de *ré dièse* mineur, il passe à la médiane, *si* majeur. Il est possible que les notes *si* (*H* dans la notation allemande) et *mi bémol* (*es*) cachent les initiales de Hölderlin et Scardanelli (autre avatar du poète). La cadence interrompue serait ainsi l'expression du dédoublement de la personnalité. Pour paraphraser Häussermann : le côté génial (le Moi de Hölderlin, l'auteur des *Hymnes*) se met à flotter (vers le haut, vers le zénith du cycle des quintes, la tonalité de *si* majeur) ; la matière capricieuse et physique (le Moi en crise de la période de démence, Scardanelli) reste confuse et désorientée (dans le fond, au nadir du cycle, *mi bémol* mineur).

Toutefois, la dégradation que Huber tente de peindre dans sa composition va au-delà du simple dédoublement de la personnalité, donc au-delà de la tournure harmonique et tonale que nous venons de décrire. La dissolution du Moi, en laquelle Hölderlin voyait une nouvelle naissance, est réalisée musicalement par la dissolution, ou plutôt la nouvelle définition, élargie, de la tonalité même. Avant d'expliquer ce que j'entends par là en m'appuyant sur la partition, je voudrais

6. Cf. Heinrich Poos : « Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Eine ikonographische Studie ». *Musik-Konzepte*, 50/51(1986), pp. 3-85, ici p. 43.

7. *Ibid.*, pp. 43-55.

8. Cf. Poos, « Kreuz und Krone sind verbunden » ; « Beethovens ars poetica. Die Bagatelle op. 119/7 ». *Musik-Konzepte*, 56(1987), pp. 3-45, ici p. 30 sq., et surtout, « Hugo Wolfs Klavierlied 'An den Schlaf'. Eine ikonographische Studie ». *Musik-Konzepte*, 75 (1992), pp. 3-36.

9. Pour la « double tonalité » *ré dièse* mineur / *mi bémol* mineur, cf. Poos, « Hugo Wolfs Klavierlied 'An den Schlaf' », p. 18 sq.

essayer d'exposer en quelques mots la conception que Huber se fait de la tonalité. Je me réfère pour cela à trois articles de sa plume, « *Darabukka – ein Versuch über Bedeutung* » (1976/1997), « *Gedanken zum Umfeld der Tonalität* » (1984) et « *Vom körperlichen Grund in Beds and Brackets* » (1990/1995).

LA TONALITÉ CHEZ HUBER ET HÖLDERLIN

Dans « *Gedanken zum Umfeld der Tonalität* », Huber cite deux sources pour sa conception de la tonalité. S'appuyant sur une définition de Joseph-François Fétis, il commence par appeler tonal « tout ce qui opère avec les relations entre les tons »¹⁰. Dans la tradition (chez Fétis, par exemple), on entend par là les douze notes de la gamme tempérée et leurs rapports au sein du système majeur/mineur. Cette conception de la tonalité est aussi celle du théoricien anthroposophe Hermann Pfrogner (*1911), que Huber cite à maintes reprises dans ses réflexions sur la tonalité. Pfrogner a consacré plusieurs articles au sort de la tonalité après la deuxième École de Vienne ; il cherche à définir la notion de tonalité en l'opposant à l'atonalisme et, contre le principe de l'égalité abstraite des douze tons, postule un renouvellement du langage tonal grâce au diatonisme cultivé par Bartók, Hindemith et Rudolf Steiner¹¹. Pour Pfrogner, le cœur du système tonal est le principe de l'enharmonie, c'est-à-dire « l'affirmation que *do, si dièse* et *ré double-bémol* » sont des valeurs différentes¹². Pour Huber : « Tout ce qui opère avec des relations entre les notes est tonal. Cela signifie qu'une note est soit *sol dièse* soit *la bémol*, ou alors à la fois *sol dièse* et *la bémol* par intégration enharmonique. Serait donc atonal un signal acoustique qui ne soit ni *sol dièse* ni *la bémol* »¹³.

Pour Huber comme pour Pfrogner, un aspect important de cette définition de la tonalité – qui décrit très précisément la fonction de la tournure enharmonique au début de *An Hölderlins Umnachtung* – est la différenciation de la prime (intervalle de l'unisson) pour symboliser le Moi et son monde intérieur. La variété des fonctions de la prime au sein du système majeur/mineur fait que ce qui semble être une et la même note peut apparaître sous des éclairages différents (chez Schubert, par exemple) et révéler ainsi, au sens figuré, diverses facettes du même sujet. Pour Huber et Pfrogner, les notes répétées – comme le *si bémol* de la mesure 2 de *An Hölderlins Umnachtung* – ne sont donc pas de simples répétitions, mais symbolisent la diversité dans l'unité, la mise en relation du un et du Moi, la non-identité de ce qui est identique¹⁴.

Huber transpose ce principe du système tonal majeur/mineur dans d'autres paramètres musicaux et élargit ainsi la notion de tonalité, au point qu'elle devient applicable à des domaines essentiels de l'écriture post-sérielle. Songeons par exemple à la division d'une note en timbres divers (comme chez Webern), au rassemblement de valeurs équivalentes dans les domaines des nuances et de l'articulation (chez Lachenmann, par exemple) et à la différenciation microtonale des hauteurs¹⁵.

Dans une troisième étape – la plus récente, d'après ce que je sais –, Huber affranchit sa conception de la tonalité de la simple musique, pour l'appliquer à une dimension psycho-physique qu'il nomme *Nahbereich* (zone proche)¹⁶. Il en dresse l'inventaire dans une pièce pour piano, *Beds and Brackets* (1990) :

Dans Beds and Brackets, le modèle de la zone proche compte plusieurs composants : la portée des deux bras, la paire, l'unicité, les égalités R (droite) = haut et L (gauche) = bas ainsi que leurs renversements, les dimensions du clavier, qui correspondent à peu près à la portée des bras des pia-

*nistes (le milieu des 88 touches se situe exactement entre mi¹ et mi², devant le corps), le poids des organes qui jouent (bras, main, doigts) et la manière dont ils parcourent le clavier, la transformation de l'espace physique en espaces d'expérience musicale et en espaces de distanciation de toutes sortes*¹⁷.

La tonalité, pourrait-on dire, est liée à des sensations de tension et de distance, qu'elle s'applique à des hauteurs sonores, à des expériences physiques ou à des espaces imaginaires. Les principes d'organisation qui ont fait leurs preuves dans un de ces domaines peuvent donc être transposés dans les autres ; les analogies entre les différentes sphères de la perception humaine peuvent être exploitées pour des compositions multimédiales, mais structurées selon des critères homogènes. C'est ainsi que Huber explique ses ambitions au cours de années 1970 :

*Du moment où j'affirme que la tonalité est une chose essentielle de l'homme, que tout ce dont il est fait baigne pour ainsi dire dans le tonal, je dois naturellement pouvoir aussi travailler avec n'importe quoi, selon le sujet choisi. En tout cas, ce n'était pas ce multimédia superficiel [...], c'était une tentative de partir d'une vision holistique de l'homme, mais sur le plan musical, justement*¹⁸.

Or cette notion holistique du ton (du latin *tonus*, « tension ») se retrouve chez Hölderlin, dont la *Lehre vom Wechsel der Töne* (Doctrine du changement des tons), esquissée dans divers fragments théoriques entre 1796 et 1800, décrit trois états énergétiques : le naïf, l'héroïque et l'idéal, qui peuvent être ressentis et exprimés artistiquement aux niveaux les plus variés de la vie et de la poésie. Leur interaction dialectique est l'objet d'un « calcul légal » – logique particulière fondée, d'après Hölderlin, sur les méthodes de l'esprit poétique, et qui constitue le principe d'une poétique anthropologique¹⁹. Ulrich Gaier a démontré que cette poétique a probablement été inspirée par l'esthétique musicale de Wilhelm Haines, qui est, elle aussi, une théorie holistique de la tonalité²⁰.

La doctrine de Hölderlin sur le changement des tons a-t-elle marqué les compositions de Huber, et si oui, comment ? La question est posée. Mais je voudrais revenir à *An Hölderlins Umnachtung*, car cette pièce ne met pas seulement en rapport des qualités de ton et des états énergétiques, elle associe aussi différentes conceptions de la tonalité.

CHROMATISME, MICROTONS, TIMBRE

Dans les mesures 1 à 10, les notes répétées (*si bémol* et *si*) marquent le début et la fin d'une tournure harmonique qui prélude à la composition de Huber comme un épigraphe – mais un épigraphe qui se décomposerait au moment même où il surgit. Les premières étapes de la dissolution de la note isolée (mais polyvalente), qui est le fondement du langage harmonique et tonal, affectent même le symbole de l'adieu, soit l'accord de septième de dominante sur *si bémol* et celui, incomplet, de *mi bémol* mineur. Dès qu'il apparaît en effet au violon, le *si bémol* est supérieur d'un quart de ton à celui du piano : il se rapproche donc de *si*, ce qui ferait de l'accord de septième de dominante un accord de septième diminuée moins univoque. Le *fa dièse* (alias *sol bémol*) qui suit est trop bas d'un quart de ton, le *mi bémol* suivant d'un huitième de ton. Ces altérations, qui minent la cohérence du système majeur/mineur, annoncent un principe de différenciation tonale – au sens large –, qui sous-tend toute la première partie de la composition (mes. 1–48). Les *si bémol* et *si* des mesures 2 et 6 se révèlent *a posteriori* être les porteurs de cette

10. N. Huber : « Gedanken zum Umfeld der Tonalität », *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, Josef Häusler (éd.), Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2000, pp. 225-235, ici p. 225.

11. A propos de Bartók et Steiner, etc., cf. Hermann Pfrogner : « Hat Diatonik Zukunft ? », *Zeitwende der Musik. Rückblicke – Ausblicke*, Munich/Vienne : Langen Müller, 1986, pp. 268-292 ; « All-Konsonanz und Ich-Konsonanz », *Ibid.*, pp. 292-311 ; « Rudolf Steiner und die Musik », *Ibid.*, pp. 322-340.

12. H. Pfrogner : « Vom Sinn der 'Zwölf' in der Musik », *Ibid.*, pp. 46-92, ici p. 52.

13. N. Huber : « Gedanken zum Umfeld der Tonalität », p. 225.

14. *Ibid.*, pp. 225-228 ; du même, « *Darabukka – ein Versuch über Bedeutung* », *Durchleuchtungen*, pp. 300-311, ici pp. 303-307.

15. Cf. entre autres, du même, « Gedanken zum Umfeld der Tonalität », pp. 227-229 ; « Kerne und Streuungen in Luigi Nonos *A Carlo Scarpa, architetto ai suoi infiniti possibili* », *Durchleuchtungen*, pp. 287-299, ici p. 292 sq.

16. Du même, « *Vom körperlichen Grund in Beds and Brackets* », *Durchleuchtungen*, pp. 280-286, ici p. 281.

17. *Ibid.*, p. 282.

18. Du même, « Hören – eine vernachlässigte Kunst ? Gespräch mit Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki », *Durchleuchtungen*, pp. 327-341, ici p. 335 sq.

19. Cf. Ulrich Gaier, « 'Ein Empfindungssystem, der ganze Mensch'. Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert », *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Hans-Jürgen Schings (éd.), Stuttgart/Weimar : Metzler (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 15), 1994, pp. 724-746 ; à propos de la notion de *tonus* appliquée aux trois « états de tension » (naïf, héroïque, idéal), cf. pp. 736-738.

20. Ulrich Gaier : « 'Mein ehrlich Meister' : Hölderlin im Gespräch mit Heine », *Das Mass des Bacchanten. Wilhelm Heineses Über-Lebenskunst*, Gert Theile (éd.), Munich : Fink, 1998, pp. 25-54.



en effet dès la mesure 6 des variations de nuances et de tempo : par rapport aux premiers *si bémol* répétés, l'agitation se renforce sur le *si* du piano ; l'enchaînement linéaire *crescendo/decrescendo*, *accelerando/ritardando* (mes. 2) cède la place à une succession compliquée et irrégulière de groupes de notes tantôt lents, tantôt rapides, qui enflent ou diminuent (mes. 6). Chaque note est dotée d'un rythme et d'une nuance individuelle, ce qui peut parfaitement masquer la sensation de hauteur constante pour l'auditeur.

Enfin, les mesures en pizzicato du violon inaugurent un champ sonore « pointilliste », dont le principe d'organisation n'est plus centré sur les hauteurs, mais sur la production du son. Le pizzicato de violon (mes. 4) porte sur les quatre cordes, tapotées successivement, de bas en haut, avec le premier, le deuxième, le troisième et le quatrième doigt de la main gauche. Le changement d'accord (mes. 5) ne modifie que légèrement cette position des doigts, qui est gardée en silence dans les mesures suivantes (comme les touches et la pédale du piano étaient enfoncées, mais muettes), avant de se déplacer (à partir de la mes. 10) jusqu'au haut de la touche par glissements continus. L'alto et le violoncelle effectuent la même opération, avec le même doigté, mais des intervalles différents. Ne sonnent cependant qu'une partie des notes atteintes : la partition indique en effet quand telle corde doit être pincée (ou plus exactement « tapotée » [*getupft*]) à une hauteur plus ou moins précise. A y regarder de près, on s'aperçoit que la succession des cordes tapotées obéit à un ordre strict (Hölderlin dirait un calcul), ce qui fait qu'on pourrait parler d'une « règle » d'articulation. Chaque instrumentiste est censé exécuter vingt-huit pizzicatos (sept par corde) à douze positions différentes de la main gauche. La succession des cordes tapotées et leur rapport avec les positions de la main gauche sont les mêmes pour le violon et le violoncelle, à part deux écarts minimes. Pour l'alto, la même succession de prises et de pizzicatos a été divisée en deux sections, notées en ordre inverse ; les groupes de cordes de la seconde moitié sont en outre parcourus en écrevisse.

Cordes (mes. 4/5 ; mes. 10)

vi.	<u>4321</u> <u>32</u> <u>14</u> <u>21</u> <u>34</u> <u>134</u> <u>32</u> <u>21</u> <u>432</u> <u>43</u> <u>21</u> <u>41</u>
	a b c d e f
alto	<u>134</u> <u>32</u> <u>21</u> <u>43</u> <u>243</u> <u>21</u> <u>41</u> <u>34</u> <u>21</u> <u>14</u> <u>23</u> <u>4321</u>
	f' e d c b' a
vc.	<u>4321</u> <u>23</u> <u>14</u> <u>21</u> <u>34</u> <u>134</u> <u>32</u> <u>21</u> <u>43</u> <u>243</u> <u>21</u> <u>41</u>
	a b' c d e f'

(Les vides entre les groupes de chiffres indiquent un changement de position)

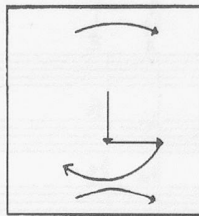
Le principe de la série et de ses permutations est donc appliqué ici à la technique de jeu et aux relations entre la main et les cordes. Si la structure rythmique et diastématique échappe à la perception auditive et à l'analyse, à cause des micro-intervalles, du pointillisme, de la polyphonie et de l'aléatoire (« les intervalles se déforment » à cause des glissements ; le rythme n'est pas prescrit en détail, mais doit être « a-périodique »), la conception de l'exécution obéit à un schéma simple à lire et à mettre en œuvre dans le cas du violoncelle, elle projette même le dédoublement tonal entre zénith (*si* majeur) et nadir (*mi bémol* mineur) du cycle des quintes sur la « topographie » de l'instrument : pour le spectateur, la main gauche « descend » en effet jusqu'au bas de la touche, alors que ce mouvement provoque l'élévation acoustique du son.

Dès les premières mesures de l'œuvre, l'activité du compositeur se déplace du plan des hauteurs, qui sont la substance même de la tonalité traditionnelle, vers celui de la production du son : les éléments importants de l'écriture sont les mouvements des exécutants dans la « zone proche » de leur instrument. La réflexion du Moi traduite dans la note isolée de l'harmonie fonctionnelle est remplacée par une forme d'expérience cinesthésique personnelle. Plus loin, dans une section qu'on peut qualifier formellement de reprise, ce processus s'attaque même à la note fondamentale du code harmonique, le *si bémol* répété du piano, qui est remplacé par une série de battements sans hauteur fixe : deux percussion-

Exemple 5

Huber, « An
Hölderlins
Umnachtung »,
mes. 166–169
(Breitkopf &
Härtel)

Papier = Endergebnis



mit Bleistift auf Papier
„zeichnen“

nistes tapotent en synchronie et « au crayon dix instruments et objets qui n'ont pas été encore utilisés et qui produisent un son intéressant » (exemple 5). Le rapport avec le début de la pièce et entre les battements est établi par l'identité de l'articulation, c'est-à-dire le tapotement doux, ce qui place encore les pizzicatos de violon qui suivent dans un nouveau contexte : ils perdent leur sens harmonique et tonal pour être perçus comme des sons frappés, des couleurs particulières dans les séries des coups variés de crayon.

CLIVAGE DES COUCHES

La transition vers la reprise représente à un second égard la fin d'un « processus de liquidation » (pour utiliser encore une fois un terme de l'analyse traditionnelle des formes) : dans les mesures 155 à 165, on entend en effet (provisoirement) la dernière couche (elle aussi « frappée ») d'un complexe thématique exposé par le tutti directement après la montée chromatique d'octave déjà décrite, pour être ensuite décomposé successivement en ses éléments constituants. Ce processus, qui est de nouveau un processus de dissociation, occupe la plus grande partie de la composition et n'est pas encore conclu à la reprise des mesures initiales.

« Les différentes couches de sa personnalité se détachent », écrit Häussermann à propos de la folie de Hölderlin – et c'est là une bonne description du processus de clivage motivique et thématique que Huber applique dans la partie médiane de *An Hölderlins Umnachtung*. Cependant, à sa première audition, il est difficile de désigner le « thème » exposé dans les mesures 49 à 59 (exemple 6) comme une figure (*Gestalt*) proprement dite. Il s'agit plutôt d'une stratification, d'une accumulation compacte de matériaux divers, qui sont certes ordonnés d'une manière caractéristique, mais sans donner de figures marquantes – ni ensemble, ni isolément. Les vents jouent une séquence de onze accords que le piano reprend dans un ordre différent. La harpe exécute un glissando continu de points sonores, dont le déroulement est

scandé à intervalles irréguliers par des changements de direction. Le matériau sonore de ces glissandos est limité à une gamme diatonique de sept notes, qui se présente sous huit variantes, grâce à la modification successive des altérations. Pour les quatre instruments à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse), la fin de la période de onze mesures montre qu'ils sont basés sur une série de douze notes (non dodécaphonique), dont la hauteur d'octave et le mode d'exécution (harmonique naturel ou artificiel, pizzicato, vibrato) est toujours précisé. Deux motifs (ou thèmes) abstraits sous-tendent enfin l'écriture : une séquence de signatures (5/4 4/4 3/4 2/4 6/4 3/4 2/4 6/4 4/4 5/4 3/4) – dont l'inversion « en écrevisse » correspond au rythme de la partie de percussion – et la note *mi bémol*, qui, prise isolément, forme la neuvième note de la partie de piano (ou complète plutôt les notes *ré* et *do dièse*) ainsi que la huitième celle des vents, tout en marquant trois fois le changement de direction du glissando de harpe.

A partir de la mesure 60, l'écriture s'aère et les couches de ce bloc compact de thèmes deviennent perceptibles individuellement. Les accords des vents et du piano reviennent dans les mesures 60 à 72, dans une disposition partiellement modifiée et dans un ordre différent, mais avec leur instrumentation originale. Le *mi bémol* est laissé de côté, mais il devient à partir de la mesure 72 le support d'un *ostinato* de piano, qui ramène finalement les douze notes répétées du début (mes. 97). Dans les mesures 75 à 90, les cordes exposent leurs séries l'un après l'autre ; certaines notes sont doublées par les vents (ou « différenciées » par des altérations microtonales). De la mesure 91 à la mesure 102, le glissando de harpe retentit « comme une ombre » (indication de jeu) en écrevisse, puis une nouvelle fois, « comme un souffle », sous sa forme originale (mes. 139–153). A propos de ces passages murmurés, Huber déclare lui-même qu'ils représentent le délire de Hölderlin, qui, vers la fin, n'aurait plus été « que l'ombre de lui-même »²². Les onze mesures (mes. 155–165) sui-

22. Communication donnée au congrès sur les mises en musique de Hölderlin, le 1^{er} décembre 2000 au Séminaire de musicologie de l'Université de Zurich.

vantes sont encore plus vagues et abstraites : tout ce qui reste de « thématique » est la succession des signatures des mesures 49 à 59, marquée par des coups de tam-tam et de cymbales de sonorité variable.

LE PORTRAIT DE HÖLDERLIN, UNE GESTUELLE SONORE

A différents endroits exposés de la composition, pourrait-on résumer, des rapports musicaux significatifs, fondés sur des relations de hauteurs, sont reportés dans des structures rythmiques et articulatoires basées sur un « calcul », une série de chiffres ou un principe combinatoire. Aux exemples cités, on peut en ajouter encore un : le portrait dessiné placé après les citations parlées de Hölderlin et de Häussermann. Là aussi, en effet, une technique inédite du portrait, qui exploite les « sous-produits sonores » du dessin, suit l'explication verbale (biographique) traditionnelle. Ce n'est donc pas le résultat visuel du dessin qui frappe la conscience du spectateur, mais les gestes de sa production. La prémisse implicite est qu'il doit être possible de communiquer de cette manière certains traits de caractère ou attitudes particulières de la dernière période de Hölderlin, que le dessinateur a pu transposer dans sa touche personnelle. Si nous interprétons le portrait graphique de la folie comme nous le faisons de l'exposé verbal, c'est-à-dire comme un commentaire explicatif de la composition, nous devons alors nous demander quels traits du poète se manifestent dans le « calcul articulatoire » de Huber.

Dans sa grande monographie sur Hölderlin, Pierre Bertaux a tenté de caractériser le poète par son vocabulaire gestuel psycho-physique : son agitation motrice, ses longues randonnées et promenades, sa manière de marcher au rythme des vers ou d'en battre la mesure, ses improvisations au piano dans la tour de Tübingue, son écriture²³. Le rythme délibéré du style lyrique (qu'il est difficile de distinguer de ce que la terminologie musicale appelle l'articulation) s'avère être une couche primordiale et particulièrement durable de la personnalité poétique de Hölderlin, qui dépasse de loin sa volonté et sa capacité de communiquer avec les mots. Or dans la composition de Huber, le rythme et l'articulation sont traités de la même manière. L'effacement du code de l'adieu, qui est une prise de congé vis-à-vis du langage conventionnel de la tonalité majeure/mineure, ouvre le champ à une structure agitée, obstinée, et pourtant calculée, faite de gestes sonores longs et brefs, vibrants et étouffés, accentués et atones, doux et durs, muets et sonores, qui ne sont parsemés que çà et là d'allusions vagues à un contexte harmonique et tonal.

Si Huber choisit ici non la forme d'une évolution linéaire, unidimensionnelle (ce qui n'a été dit qu'en passant), mais une forme en arche, qui présente même certains traits de la dialectique de la sonate (comme on pourrait le montrer), cela tient peut-être à une autre caractéristique des derniers poèmes de Hölderlin, qui envisagent la vie sous la forme d'un cercle, c'est-à-dire d'un symbole de la perfection, et qui réalisent d'une façon toute simple, sur un ton « naïf », le schéma dialectique du changement des tons. Des années avant sa folie, vers le milieu de sa vie, Hölderlin écrivait déjà le *Lebenslauf* (curriculum vitæ) suivant (de 1797 ou 1798) :

*Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam*²⁴.

23. Pierre Bertaux : *Friedrich Hölderlin*, Francfort/M. : Suhrkamp, 1978, notamment les pp. 268-287 et 345-356.

24. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, vol. 1.1 : *Gedichte bis 1800*. Friedrich Beissner (éd.), Stuttgart : J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1943, p. 247.