

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 auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

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 intérieure².

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 littérale, 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'adieux⁵.

En faisant lire « d'une voix altérée », directement après la salutation de Hölderlin, les phrases du biographe qui interrompent 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 (rowohlt's 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 2

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

Das Lebewohl (Les Adieux)
Adagio
Le - be wohl

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

wohl, du schöne Erde! Kann dich erst jetzt verstehen, 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 réitérations, 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 Gainer 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 'Zwölfe' 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 Heines Über-Lebenskunst*, Gert Theile (éd.), Munich : Fink, 1998, pp. 25-54.

Exemple 4

Huber,
« An Hölderlins
Umnachtung »,
mes. 42–48
(Breitkopf &
Härtel)

45

structure : ils inaugurent en effet une montée chromatique d'une octave, dont les degrés sont toujours marqués par des notes répétées et forment l'ossature d'une succession de petits épisodes, agencés chacun de façon différente²¹. Les degrés *si bémol*, *si*, *do* et *ré bémol* (mes. 2, 6, 12, 16) sonnent isolément au piano solo, les suivants sont groupés en petits *clusters* (mes. 37 : *do dièse-ré-mi bémol* ; mes. 40 : *mi dièse-fa dièse* ; mes. 44 : *mi dièse-fa dièse-sol*) ou répartis entre plusieurs instruments (mes. 38 : *mi/fa bémol* ; mes. 45 s. : *la bémol* ; mes. 46–48 : *la*). Le processus de dissociation entamé dans les premières mesures se poursuit donc, par d'autres moyens. La note isolée – ici degré de la gamme chromatique – est divisée en ses facettes de façon toujours nouvelle. La répétition d'une note, qui fait prendre conscience, sur le plan horizontal, du caractère d'intervalle de l'unisson, grâce à des changements de nuances et au rubato, est assortie de techniques de différenciation verticale (chromatique et microtonale) et timbrique. Ainsi le *mi* (mes. 38) sonne simultanément à la contrebasse, à la timbale et à la harpe. Ce qu'on entend n'est pourtant pas un *mi* pur, mais une combinaison bruitiste de brefs glissandos de harpe (*fa-fa bémol*) et de timbale (*mi-mi*) commençant un demi ou un quart de ton au-dessus de *mi*), ainsi que d'un *mi* baissé d'un quart de

ton et joué à la fois *col legno* et avec les crins par la contre-basse. De même, le *sol dièse* (mes. 44-46) est réparti entre différents bois et cuivres, qui entrent successivement et parcourent en quarts de tons l'intervalle entre *sol* et *la* (exemple 4). Ici, non seulement le *sol dièse* est décomposé en différents timbres et en notes altérées à l'échelle microtonale, mais encore c'est le principe même de la progression chromatique qui est démembré.

COMPOSER AVEC LES CORDES ET LES DOIGTS : UNE « RÈGLE » D'ARTICULATION

Dans la première partie de la composition, la prédominance structurelle de la montée chromatique d'une octave et la désintégration progressive de ses degrés révèlent rétrospectivement que la figure harmonique et tonale des six premières mesures constitue bel et bien un geste d'adieu : l'idiome archaïque sur lequel elle se fonde n'a plus d'intérêt pour la suite du morceau, et si l'on considère les notes *si bémol* et *si/do bémol* (mes. 2 et 6) sous l'angle de la gamme chromatique, elles perdent aussi leur fonction tonale. Ce processus de dissolution a son pendant sur le plan de l'articulation. Aux altérations microtonales des mesures 4 et 5 répondent

21. Il est facile d'appliquer à ces épisodes ce que Huber écrit en général à propos de « An Hölderlins Umnachtung » : « Lors du travail de composition, [...] je me suis basé sur des champs de production sonore, c'est-à-dire que les mêmes caractéristiques donnent l'apparence d'une chaîne à des éléments différents. Ainsi, le champ de production "tapoter" réunit le pizzicato des cordes, des coups de crayon, le *pp* des cymbales, les cordes de piano tapotées. Ces sonorités peuvent résonner grâce à la pédale du piano. "Résonner" se traduit par des traits de crayon, des glissandos de harpe, des accords longs ou brefs, [...] etc. » Huber : « An Hölderlins Umnachtung für Ensemble (1992) », *Durchleuchtung*, p. 374 sq., ici p. 374.



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-

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

↑

mit Bleistift 10 verschiedene, interessant klingende
nach nicht verwendete Instrumente und Gegen-
stände betupfen (10 solo präzise Timpunkts)

sehr genau sehr mit siegel
genau genau schwarz sehr
schwarz schwarz hoch

I
SCH
II

60 50

5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55 57 59 61 63 65 67 69 71 73 75 77 79 81 83 85 87 89 91 93 95 97 99 101 103 105 107 109 111 113 115 117 119 121 123 125 127 129 131 133 135 137 139 141 143 145 147 149 151 153 155 157 159 161 163 165 167 169 171 173 175 177 179 181 183 185 187 189 191 193 195 197 199 201 203 205 207 209 211 213 215 217 219 221 223 225 227 229 231 233 235 237 239 241 243 245 247 249 251 253 255 257 259 261 263 265 267 269 271 273 275 277 279 281 283 285 287 289 291 293 295 297 299 301 303 305 307 309 311 313 315 317 319 321 323 325 327 329 331 333 335 337 339 341 343 345 347 349 351 353 355 357 359 361 363 365 367 369 371 373 375 377 379 381 383 385 387 389 391 393 395 397 399 401 403 405 407 409 411 413 415 417 419 421 423 425 427 429 431 433 435 437 439 441 443 445 447 449 451 453 455 457 459 461 463 465 467 469 471 473 475 477 479 481 483 485 487 489 491 493 495 497 499 501 503 505 507 509 511 513 515 517 519 521 523 525 527 529 531 533 535 537 539 541 543 545 547 549 551 553 555 557 559 561 563 565 567 569 571 573 575 577 579 581 583 585 587 589 591 593 595 597 599 601 603 605 607 609 611 613 615 617 619 621 623 625 627 629 631 633 635 637 639 641 643 645 647 649 651 653 655 657 659 661 663 665 667 669 671 673 675 677 679 681 683 685 687 689 691 693 695 697 699 701 703 705 707 709 711 713 715 717 719 721 723 725 727 729 731 733 735 737 739 741 743 745 747 749 751 753 755 757 759 761 763 765 767 769 771 773 775 777 779 781 783 785 787 789 791 793 795 797 799 801 803 805 807 809 811 813 815 817 819 821 823 825 827 829 831 833 835 837 839 841 843 845 847 849 851 853 855 857 859 861 863 865 867 869 871 873 875 877 879 881 883 885 887 889 891 893 895 897 899 901 903 905 907 909 911 913 915 917 919 921 923 925 927 929 931 933 935 937 939 941 943 945 947 949 951 953 955 957 959 961 963 965 967 969 971 973 975 977 979 981 983 985 987 989 991 993 995 997 999 1001 1003 1005 1007 1009 1011 1013 1015 1017 1019 1021 1023 1025 1027 1029 1031 1033 1035 1037 1039 1041 1043 1045 1047 1049 1051 1053 1055 1057 1059 1061 1063 1065 1067 1069 1071 1073 1075 1077 1079 1081 1083 1085 1087 1089 1091 1093 1095 1097 1099 1101 1103 1105 1107 1109 1111 1113 1115 1117 1119 1121 1123 1125 1127 1129 1131 1133 1135 1137 1139 1141 1143 1145 1147 1149 1151 1153 1155 1157 1159 1161 1163 1165 1167 1169 1171 1173 1175 1177 1179 1181 1183 1185 1187 1189 1191 1193 1195 1197 1199 1201 1203 1205 1207 1209 1211 1213 1215 1217 1219 1221 1223 1225 1227 1229 1231 1233 1235 1237 1239 1241 1243 1245 1247 1249 1251 1253 1255 1257 1259 1261 1263 1265 1267 1269 1271 1273 1275 1277 1279 1281 1283 1285 1287 1289 1291 1293 1295 1297 1299 1301 1303 1305 1307 1309 1311 1313 1315 1317 1319 1321 1323 1325 1327 1329 1331 1333 1335 1337 1339 1341 1343 1345 1347 1349 1351 1353 1355 1357 1359 1361 1363 1365 1367 1369 1371 1373 1375 1377 1379 1381 1383 1385 1387 1389 1391 1393 1395 1397 1399 1401 1403 1405 1407 1409 1411 1413 1415 1417 1419 1421 1423 1425 1427 1429 1431 1433 1435 1437 1439 1441 1443 1445 1447 1449 1451 1453 1455 1457 1459 1461 1463 1465 1467 1469 1471 1473 1475 1477 1479 1481 1483 1485 1487 1489 1491 1493 1495 1497 1499 1501 1503 1505 1507 1509 1511 1513 1515 1517 1519 1521 1523 1525 1527 1529 1531 1533 1535 1537 1539 1541 1543 1545 1547 1549 1551 1553 1555 1557 1559 1561 1563 1565 1567 1569 1571 1573 1575 1577 1579 1581 1583 1585 1587 1589 1591 1593 1595 1597 1599 1601 1603 1605 1607 1609 1611 1613 1615 1617 1619 1621 1623 1625 1627 1629 1631 1633 1635 1637 1639 1641 1643 1645 1647 1649 1651 1653 1655 1657 1659 1661 1663 1665 1667 1669 1671 1673 1675 1677 1679 1681 1683 1685 1687 1689 1691 1693 1695 1697 1699 1701 1703 1705 1707 1709 1711 1713 1715 1717 1719 1721 1723 1725 1727 1729 1731 1733 1735 1737 1739 1741 1743 1745 1747 1749 1751 1753 1755 1757 1759 1761 1763 1765 1767 1769 1771 1773 1775 1777 1779 1781 1783 1785 1787 1789 1791 1793 1795 1797 1799 1801 1803 1805 1807 1809 1811 1813 1815 1817 1819 1821 1823 18

10/11

Huber, «An
Hölderlins
Umnachtung»,
mes. 49–59
(Breitkopf &
Härtel)

[illegible]

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 vitae) 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.