



HAL
open science

Le langage de Hindemith Dans son ballet der Dämon. Quel langage musical, pour quel Démon ?

Apollinaire Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Anakesa Kululuka. Le langage de Hindemith Dans son ballet der Dämon. Quel langage musical, pour quel Démon ?. *Ostinato rigore*, 1996, 6/7, pp.323-335. hal-01967996

HAL Id: hal-01967996

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967996>

Submitted on 1 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le langage de Hindemith Dans son ballet *der Dämon*. Quel langage musical, pour quel Démon ?

Apollinaire Anakesa Kululuka

Par ce titre provocateur sous toutes les latitudes, Hindemith chercherait-il à exprimer la pensée morose ou le romantisme amer ou encore, le pessimisme gris, dans lesquels furent développées ses œuvres, qu'il a écrites « à la diable », comme l'indique Paul Landormy¹ ; ou alors, s'agirait-il de la projection imagée de la déchirure de la société du moment ? Telles sont les questions que nous examinerons à travers l'analyse musicale du langage sonore adopté par l'auteur pour symboliser le démon.

Dès son début, il existe dans la musique du XX^e siècle une tentative radicalement neuve, un effort pour asseoir la création musicale audacieuse sur des principes révolutionnaires : la révision totale des valeurs acquises, avec parfois, le renoncement au passé, l'élimination de certaines normes établies. Il s'agit donc de la remise en cause des enchaînements harmoniques obéissant au seul principe traditionnel de la tonalité reposant sur la tension et sur la détente². C'est dans ce contexte ou cet état d'esprit que Hindemith, comme d'ailleurs ses autres contemporains, a cherché à établir un langage qui dépasse les balises traditionnelles jalonnant, jusque-là, la démarche créatrice en élaborant aussi, plus tard, sa propre théorie³.

L'élan du langage adopté par Paul Hindemith, dans ce ballet, n'est pas sans lien avec la dégénérescence, musicalement, de l'ordre traditionnel qui a prévalu dès le début du XX^e siècle, ainsi qu'avec la transmutation de l'environnement - la société occidentale d'alors - dont le compositeur présentait, par ailleurs, les exigences et le déclin.

*Der Dämon*⁴, op. 28 (musique d'une pantomime dansée en deux tableaux, de Max Krell), créé en 1922, fut écrit à une époque où l'expressionnisme sévissait en Allemagne. A cette époque, Hindemith fit particulièrement preuve d'un esprit créatif singulier, dans le domaine lyrique particulièrement, peut-être stimulé par sa vie au front pendant la Première Guerre Mondiale. Il y composera ses premiers opéras qui donnèrent lieu à de véritables scandales, dont : *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi*, *Sancta Susanna*, *Tuttifantchen* et *Cardillac*.

¹ LANDORMY (Paul), Histoire de la musique, Paris, Mellottée, 1942, p. 445.

² Durant cette période, les compositeurs retourneront la mentalité linéaire, c'est-à-dire que, selon eux, le principe mélodique de succession des notes devrait conduire à la naissance de l'œuvre, et donc, servir à déterminer les fonctions des divers degrés.

³ En effet, nous n'entrerons pas dans le détail de cette théorie qui n'est pas l'objet principal de notre propos. Pour le lecteur désireux d'en savoir plus, nous l'invitons à se référer, entre autres, à Célestin DELIÈGE « De Vienne à Francfort, des voies critiques nouvelles pour l'esthétique musicale », harmoniques, le temps et des mutations, Paris, Éditions du Centre Pompidou (IRCAM), 1986, pp. 21-24 ; Serge GUT, « Les bases théoriques, de l'organisation des sons chez Hindemith », *Revue Musicale* de Suisse Romande, XXVI (1973), pp. 30-33, dont l'analyse propose de riches informations à ce sujet.

⁴ Signalons que nous avons choisi de traduire *Der Dämon* par Mauvais Génie plutôt que par Démon. C'est en raison du rapport existant entre ce personnage (ici, symbole du mal, des hostilités... humains, plus que simple personnification du démon même, en tant qu'être maléfique) et les deux sœurs sur lesquelles il exerce son pouvoir.

L'œuvre met sur scène trois personnages : le mauvais génie (le démon) et les deux sœurs. Elle comporte, au total, deux tableaux avec douze danses, dont sept pour le premier tableau, et cinq pour le second. Leur déroulement musical se présente de la manière suivante :

- au premier tableau : la danse du mauvais génie (*Tanz des Dämons*), la danse des rubans multicolores (*Tanz der bunten Bänder*), la danse des hirondelles effrayées (*Tanz der Geangsteten Schwalben*), la danse du cadeau (*Tanz der Gifles*), la danse des douleurs (*Tanz der Schmerzen*), la danse du mauvais génie (passacaille) (*Tanz des Dämons [passacaglia]*), ainsi que la danse de la désolation et de la nostalgie (*Tanz der Trauer und der Sehnsucht*) ;
- Quant au second tableau, il commence par une introduction, suivie de quatre danses de séduction (*Vier Tänze des Werbens*) : 1. la danse de l'enfant (*Tanz des Kindes*) ; 2. la danse de l'habit large ou ample (*Tanz des weiten Gewandes*) ; 3. la danse de l'Orchidée qui vient de se fermer (*Tanz der ganz erschlossenen Orchidée*), 4. la danse de la fureur rouge (*Tanz der rotes Raserei*) ; puis, viennent la danse de la brutalité (*Tanz der Brutalität*), la danse des animaux frappés (*Tanz des geschlagenen Tieres*) ; enfin, la reprise de la danse du mauvais génie du premier tableau.

Analyse de l'œuvre.

Dès le début, l'atmosphère est créée. Les cordes et le piano, tenant un *ostinato* (*ff* qui alterne avec *mf* et *crescendo*), soutiennent le motif mélodique de la clarinette en sib, lyrique, conçu sur l'échelle dodécaphonique^a. C'est une musique volontaire, grinçante, dont les séquences apparaissent parfois détendues, même fiévreuses. Elle s'ouvre avec des petites cellules mélodiques simples (faites de blanches et de noires), variées à l'aide du chromatisme, et comporte une basse continue.

La première danse (*Danse du mauvais génie*), très rapide et sauvage, est introduite par le piano dès la mesure 14, sur le registre plus grave, jouant obstinément, *fff*, l'accord de quinte-et-sixte de réb-lab-sib (dépourvu de quinte, et dont la fondamentale et la basse sont confondues).

La clarinette en sib^{b 5}, chaude et expressive, exécute un motif mélodique arpégé bâti sur les douze sons chromatiques aux accents pentatoniques. Elle peint ainsi le mauvais génie qui fait irruption sur scène - sous la lumière importune de l'espace sali - avec un visage au contour exotique, dur et sauvage. Dans cet épisode, Hindemith rappelle les mesures 2 à 14, dont les motifs mélodiques, d'un ton détendu, sont cependant de caractère lyrique. Des mesures 29 à 40, ruissellent de petites cellules mélodiques chromatiques marquées et arpégées. L'harmonie de cette page, d'effet polytonal, est davantage linéaire que verticale. Harmoniquement, du croisement des lignes mélodiques répétées, à chaque mesure, découle l'agrégat avec seconde (de réb-lab-sib) aboutissant sur l'accord de quinte arpégé fa-la-do. Leur frottement acidulé permet donc de souligner l'aspect dur et sauvage du mauvais génie.

⁵ Pour **a** et **b**, cf. mesures 3-14 et à partir de la mesure 16.



Exemple 1

Tout se termine sur l'accord du départ de quinte de do, *fff*, de l'orchestre entier. La danse est de forme rondo-sonate varié :

	A	B	A'	C	A	B	A'	C	A''
mesures	1-4	5-8	9-13	14-28	29-31	32-35	36-40	41-49	50-52

Le génie disparu, entrent en scène les deux sœurs. Elles donnent la *Danse des rubans multicolores* avec délicatesse, jeunesse, insouciance, fraîcheur et espièglerie. C'est le pittoresque cor en fa, jouant une tenue de do^a, qui introduit les jeunes filles. Il est soutenu par les cordes, un peu rêveuses et tragiques, et par le piano. Les cordes jouent obstinément de petites cellules mélodiques brodées, en *pizzicato* et à contretemps, formant trois accords de septième de dominante modulants : mi-sol#-si-ré, ré-do fa#-la et do-sib-mi-sol^b. Le piano les rejoint en exécutant aussi obstinément son motif mélodique, en octave^c ⁶. Des mesures 17 à 28, il se livre à un exercice d'accords, en triolets de croches, avec une modulation de transition, évoluant en mouvement contraire (descendant à la main droite, ascendant à la main gauche). Le passage d'une modulation à l'autre se fait par mouvement d'intervalles disjoint-conjoint (tierce majeure-quarte juste-chromatisme) à la main droite, et par intervalles conjoint-disjoint (seconde majeure-sixte augmentée) à la main gauche. Ces accords, modulant par glissement semi-chromatique, sont du reste soutenus par l'agrégat ré#-sol#-ré#, à contretemps. Ensuite, le compositeur fait intervenir une longue fugue aux lignes mélodiques entraînant qui alternent quelquefois les mesures binaires à deux et trois temps (2/4 - 3/4). Pour clore cette danse, Hindemith rappelle les souvenirs du mauvais génie en reprenant les mesures 41-45 et 47-51 de la première danse, soit une partie de C et A'', qui débouchent sur une cadence pathétique des clarinettes se concluant sur l'accord de quinte diminuée et septième mineure de fa#-la-do-mi.

Cette danse est construite sous la forme rhapsodique libre avec fugue et cadence :

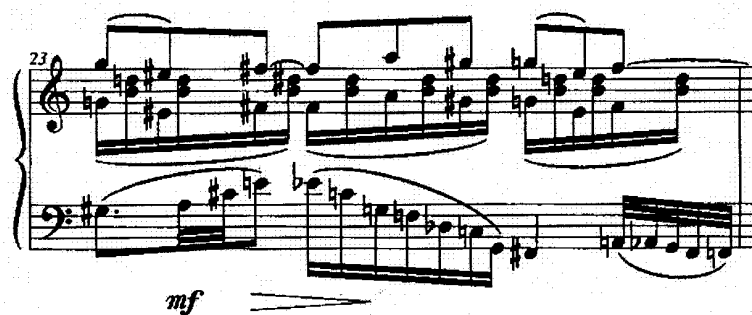
	A	B	C	B'	D (fugue)	E	cadence
mesures	1-6	7-16	17-28	34-40	41-95	(rappel le d.)	

Le retour du mauvais génie, habillé de vert sombre, effraie les deux sœurs, qui donnent - la danse de la peur et du refus (*Danse des hirondelles effrayées*). Ici, l'orchestre est réduit au quatuor à cordes, au piano et à la clarinette. Les éléments techniques utilisés sont : le chromatisme mêlé au diatonisme, les trilles, les croisements de fausses relations (secondes majeures et mineures), les broderies, les syncopes, les pédales simples^a (mes. 24-33) et doubles (48-50)^b, les répétitions de quelques cellules mélodiques, les arpèges modulants, les

⁶ Pour a, b et c, voir les mesures 1-8, 2-16 et 7-13.

coulées, les articulations simples, les sauts de septième et d'octave. Tous ces éléments, traités en fugue, déferlent et créent une atmosphère d'angoisse, D'écriture plus fournie que les autres, cette danse se déroule sous le dialogue animé des clarinettes et du piano, jouant des arpèges en triolets de croches modérément rapides, projetés (de bas en haut et vice versa^c, mes. 17-28), Les cordes les soutiennent avec de courts motifs mélodiques également arpégés et chromatiques. Quelquefois, le piano (dès la mes. 17) se livre seul à une véritable prouesse, en exécutant des mélodies arpégées et projetées, avec des coulées de triples croches, parsemées de semi-chromatismes, *ppp*^d (mes. 34-48, 50-51).

Aux accents acides, les différentes mélodies constituant la danse sont traitées dans un rythme ternaire (9/8 et 6/8), en alternance^e (mes 7-10, 27-34)⁷. L'harmonie est faite d'accords de quinte et de septième (avec ou sans triton).



Exemple 2

Cela conduit les filles à la *Danse des cadeaux*, courte^a, qui s'adresse aux créatures attachées à leurs racines. Les filles se trouvent encore dans leur printemps, dans leur jeunesse. Cependant, entièrement contraintes, elles ne peuvent que laisser s'imposer la brûlante respiration de la puissance du génie qui les attire.

Très vite, la petite flûte ainsi que la trompette en sourdine exécutent, à l'unisson, un court motif mélodique répété du début à la fin, en articulation simple. Légèrement varié^b ⁸, il est quasi frémissant et d'un timbre étrange. L'accompagnement est assuré par le piano, qui s'exprime avec des *tremolos* d'une impression intense et douloureuse, de l'agrégat avec seconde mi-fa-solb se résolvant sur le degré chromatique de la note supérieure, soit le sol bécarre. Les cordes répondent au piano (avec des accords bitonals : sib-ré fa-sib, do#-mi#-sol#-do#), entrecoupés de trois mesures de silence. Les vents (flûte, clarinette, cor et trompette), eux, interviennent à la quatorzième mesure avec des formules mélodiques en articulation triple. Ils sont soutenus par le piano (toujours avec des *tremolos*) et les cordes avec les mêmes accords bitonals, sur lesquels se clôture d'ailleurs cette danse.

Cette dernière est animée avec des motifs mélodiques tantôt en unisson, tantôt en contrepoint, quelquefois avec des arpèges, soutenus par les doubles pédales (réb et lab), à la basse.

Vaincu et obséquieux, le mauvais génie, qui s'est introduit brutalement au milieu des filles, s'amenuise enfin. Les filles exécutent la danse des douleurs. Ici, le ton orchestral s'est assagi, l'écriture est plus linéaire que verticale. Cependant, du fait des croisements verticaux de progressions mélodiques, se forment quelques accords de septième. Dans un tempo lent, les violoncelles (en tierce), les contrebasses et le piano (en quinte), les violons et les altos (pathétiques, évoluant *p*, avec *crescendo-decrescendo*), introduisent la danse. Ils jouent ainsi

⁷ Sur les **a**, **b**, **c**, **d** et **e**, se référer aux mesures 24-33 ;

⁸ **a** (28 mesures), **b** (mesures 9-17).

l'accord de septième majeure do-mi-sol-si, quelquefois arpégé, qui ouvre et clôture la danse. Traité en une petite cellule de blanche et noire, avec une double pédale (réb-lab), cet accord est joué obstinément à l'unisson, en staccato, par les cordes. Ce sont les mélodies de la flûte, du cor, de la clarinette (en *crescendo molto*), et de la trompette (aux accents angoissants et tristes) qui, voletant sur la basse continue, animent la danse. La ligne mélodique de la flûte, faite d'une courte cellule mélodique répétée en croches, est brodée (double broderie) et syncopée. Le reste des instruments exécutent, eux aussi, de courts motifs mélodiques obstinés, formés de blanches, noires pointées et croches, quelquefois syncopés mais à contretemps. Ils sont tous accompagnés par les cordes, frémissantes, avec le même accord de septième majeure (do), en doubles croches, faisant sombrer dans la douleur. Le schéma formel de cette danse suit la structure du lied-sonate (sans développement).

	A	B	A'	A
Mesures	1-15	16-25	26-36	37-44

Dans cette danse, Hindemith a aussi exploité quelques accords bitonals :



Exemple 3

La danse suivante (*Danse du mauvais genre*) est une passacaille. Cette dernière, traitée selon les règles classiques - avec la basse obstinée - garde un mouvement régulier qui, cependant, ne suit pas la règle traditionnelle selon laquelle le mouvement tonique-dominante (conjoint, chromatique, avec des broderies souvent doubles) est généralement descendant, suivant parfois une cadence tonique-dominante très marquée. Ici, la basse qui se répète sous les variations, dans un mouvement modéré mais allant, est très modulante, grâce au glissement chromatique.

Exemple 4

Ce sont les altos et les violoncelles (en contrepoint), soutenant le cor en fa, qui introduisent cette danse. Traité en fugue, sur une basse obstinée, la danse est animée par la flûte qui joue

de courts motifs modulants, un peu plus vifs, en contretemps syncopés. Elle est accompagnée par les clarinettes onctueuses, le cor en fa moelleux, le piano rude, et les cordes très remuantes.

Hindemith utilise également, ici, des *tremolos* (mes. 60-68) introduisant une jolie coulée de la gamme de lab (mes. 59) des violons et altos, au-dessus desquels voltigent les trilles des flûtes et des clarinettes, en *diminuendo*.

Le premier tableau se conclut par la danse de la désolation et de la nostalgie (*Danse du voile noir*). Une sœur déploie la danse de la désolation avec le mauvais génie. Celle-ci débute sans musique. Après un court silence, entre la flûte, dont le solo, sur des croches lentes, est d'un rythme libre. Elle sera rejointe par les clarinettes jouant, en tierce, des mélodies bitonales *accelerando* (six dernières mesures). La seconde sœur revient pour exécuter la danse de la nostalgie (*Danse du voile noir*). Cette dernière est conçue sur un thème modulant qui se conclue sur l'accord de quinte si-ré-fa#-si.

Au second tableau, la première danse majestueuse, mais lente, traitée en fugue, débute par un *ff* de l'orchestre. Ici, les motifs mélodiques, en triples croches, sont chromatiques. Ils sont pimentés avec des trilles et des *tremolos* sous les nuances *crescendo-decrescendo-mezzoforte-mezzopiano*.

Le piano tonne, les cordes éclatent avec des trilles et des coulées, mêlés de chromatismes acides, se concluant sur un *fff* des accords de quarte-et-sixte (de mib) et celui de quinte (de sol).

Aussitôt après, intervient la série des quatre danses de séduction, déployées alternativement par les deux sœurs devant le mauvais génie :

- 1. la danse qui doit le retenir (*Danse de l'enfant*). La danseuse est en costume coloré, légèrement grotesque. Pendant ce temps, le mauvais génie apparemment indifférent, reste immobile. L'orchestre joue un intermède musical d'une écriture peu dense, traité en contrepoint fleuri. Dans un mouvement léger et animé, la clarinette exécute un thème lyrique, par ailleurs brodé et servi-chromatique. Elle est accompagnée par les cordes (sans la contrebasse), dans le même esprit, mais avec des mélodies, en contrepoint fleuri, chromatiques, assaisonnées de dissonances de secondes ;
- 2. la danseuse revient en habit large blanc crème, léger, et exécute la danse qui doit l'ensorceler : la danse de l'habit rouge (*Danse de la jeune fille*). Quant au génie, il n'a que raillerie pour elle. L'*intermezzo* de cette danse est conçu dans le style de la danse précédente. Toutefois, au contrepoint fleuri, Hindemith ajoute les coulées des différents accords altérés (notamment de septièmes) arpégés : les septièmes sans quinte (mes. 4, 6, 24), les accords de notes étrangères, quelquefois bitonals (mes. 14, 37, etc.) ; les accords de onzièmes (exemple fa-sib-ré-la-mi ; sib-sol#-mi-do-fa#, pouvant produire la gamme par ton do-[ré]-mi-fa#-sol#-[la#] sib-do [si#]). Dans cette partie, les motifs mélodiques sont courts (de trois notes), d'intervalles parfois disjoints, parfois conjoints. L'accompagnement du piano se fait avec des accords arpégés soutenus par des pédales. Le rythme y est alterné, entre les mesures binaires C et 2/4 :

Accords avec notes étrangères triton avec 5

Exemple 5

▪ 3. la danseuse habillée en costume lilas et jaune donne la danse qui doit le faire frémir : la *danse de l'orchidée*. Un autre *intermezzo* introduit cet épisode. Ici, le piano agité, avec des mélodies portées par l'arpège (triolet de noires, à la main gauche ; des doubles croches à la main droite), est, à l'unisson, soutenu par le thème des clarinettes, violons, altos et violoncelles, parsemé de petits chromatismes quelquefois accélérés qui aboutissent sur des frémisséments de trilles. Du reste, ces trilles, en *prestissimo*, enchaînés et en jeu d'accords arpégés, évoluent sur le fond d'une basse continue (de la contrebasse) soutenant la clarinette chaude, qui elle, joue brillamment des gammes dans une élocution un peu « en charrette ». Les violons, les altos et les violoncelles prennent le relais en exécutant des petits motifs chromatiques brodés à leurs débuts, avec quelquefois des *trémolos*. Pour les soutenir, le piano se livre au jeu de coulants accords arpégés. Le tout s'endort tranquillement sur un court chromatisme, *molto ritenuto* : mi-fa-fa #sol-sol#, *pianissimo*, appuyé par un *crescendo-decrescendo*. Cette danse est traitée en contrepoint fleuri que soutient l'*ostinato* (mes. 59-96) aux piano et contrebasse. Voici sa structure formelle :

A	B	C	C'	D	E	C	E'	B
mesures 1-10	11-21	22-44	45-59	60-95	96-110	111-132	133-139	140-150

▪ 4. enfin, la danseuse revient, toute en rouge (du rouge que le génie porte), et commence la *Danse de la fureur rouge*, qui doit l'entraîner. Mais le génie, qui est intéressé par la danseuse, n'a qu'une seule envie : l'égarer. Il répondra enfin à son extase, avec la danse de la brutalité (*Danse de l'enlèvement*) qui suit. Cette danse de la fureur rouge, qui se déroule sans résistance, dans un tempo fou, est introduite par le piano s'exprimant à l'aide d'un court motif répété (fait de trois notes do si la#), en octave, lequel est traité à contretemps, développé en contrepoint, puis en fugue. Ici Hindemith mentionne, pour la première fois, les altérations armurales (mi majeur), et fait intervenir une présence accrue de la polyrythmie : l'alternance des mesures 3/4 et 9/8, C et 12/8 (aux mes. 10-13, par exemple, ce, sont 12/8, 9/8 et C qui alternent), puis la superposition des mesures 3/4-9/8, C-12/8 (voir de la mes. 13 à la fin).

Pendant la *Danse de la fureur rouge*, alors que la sœur enchaînée est anéantie par le sentiment d'être surpassée dans son amour et réduite à néant, la sœur non enchaînée, elle, succombera au contraire à la danse de la brutalité du génie. Cette dernière est conçue sous une forme en arche brisée

	A	B	C	A	B'
mesures	1-5	6-14	15-26	27-32	33-40

Son écriture est aérée, traitée dans le style de la danse du début du ballet, en contrepoint. Cependant, ici, le compositeur change la mesure, varie l'accompagnement qui comporte des accords de septièmes avec des notes étrangères ainsi que les accords altérés. Extrêmement vive et très marquée, cette danse est introduite par le cor en fa, poétique et mystérieux ; les trompettes en sib, aussi poétiques et héroïques, ainsi que par le piano rude. Quant aux trompettes et cor en fa, ils évoluent en octave, soutenus par l'accompagnement du piano, à contretemps.

Exemple 6

Dans l'avant-dernière danse, la *Danse des animaux frappés*, l'écriture est souple, le rythme alterné (entre les mesures 6/4-4/4-6/4-8/4-6/4). C'est, une danse très large et pathétique, dans laquelle le piano (avec un motif en solo) s'exprime, en octave, est pimenté de dissonances et de secondes, tout en étant parsemé de longs trilles. Il est accompagné par les cordes jouant de longues blanches syncopées, avec des triolets de noires. Les différentes lignes mélodiques de l'orchestre, composées des syncopes et triolets, ainsi que des blanches, enchaînées en octave, concluent la danse sur la note mi en *pizzicato*.

La dernière danse n'est que la reproduction intégrale de la danse du mauvais génie, qui garde également le même costume qu'au début.

Conclusion.

C'est une banalité de dire, qu'en tous temps et en tous lieux, l'homme a projeté - au travers de ses écrits ou de ses paroles, de ses actions, ou plus particulièrement dans son art - le reflet des préoccupations de sa génération. Celui-ci revêt ainsi un système de pensées ou d'images lui permettant de s'exprimer en des langages certes divers, mais dépendant des circonstances morales, matérielles, socioéconomiques et spirituelles environnantes.

L'œuvre de Paul Hindemith n'échappe pas à cette loi, comme le souligne la présente étude du langage musical de son ballet *Der Dämon*.

L'ouvrage comporte une écriture marquée par une opposition assez remuante, tant à l'affectation de l'expression qu'à la tradition du postromantisme.

Par ses procédures mélodiques et le développement harmonique, sa musique propose une aventure dont le mythe codé, en sons musicaux, fournit une matrice de rapports entre les éléments sonores, textuels, instrumentaux qui filtrent et organisent l'expérience vécue (physiologiquement et psychologiquement) pendant le trouble de la Première Guerre Mondiale.

Au cours de l'œuvre, la tension est exprimée notamment par l'alternance des diverses nuances, ainsi que par des progressions chromatiques, des frottements dissonants et des oppositions polytonales.

Sur le plan du langage, il ressort, de notre analyse de la pièce, de nombreuses constatations que nous pouvons ainsi résumer :

Der Dämon s'accorde réellement à l'esprit expressionniste du bal fantastique, pénétrant l'univers néo-baroque. Dans ce ballet, la conception musico-dramatique de Hindemith répond aussi à des règles inhérentes à la musique, stylisant d'une, manière expressionniste la « réalité ». Cependant, le drame n'y est qu'un prétexte. La concision plus rigoureuse de la forme, inspirée de la poésie de l'œuvre, obéit quasiment aux principes de la forme sonate traditionnelle. Une lecture et une écoute attentives mettent au jour différents changements d'atmosphères, parfois opposées, soulignant le détail d'une instrumentation inusitée. Toutefois, le compositeur concentre certains groupes instrumentaux pour mettre en relief les textures contrapuntiques, et même polyphoniques (c'est le cas du cor, de la trompette et de la clarinette, dans la danse des douleurs).

La relation entre les éléments scéniques et la musique se révèle néanmoins complexe et riche de perspectives. Ce qui frappe dans le discours musical, c'est l'élan et la véhémence, toutefois bien élaborés, qui se communiquent de l'orchestre à la mélodie. L'écriture, moins chargée au début, puis de plus en plus chargée voire fiévreuse, permet d'exprimer la tension créée par des progressions chromatiques, des oppositions polytonales, des frottements dissonants avec des *ostinatos*, ainsi que nous l'avons déjà mentionné. Quelquefois, la tension et la détente affectives se traduisent par un horizontalisme mélodique, par l'amalgame du chromatisme et du diatonisme. Par ailleurs, le diatonisme cohabite également avec le chromatisme, en se mouvant jusqu'à l'atonalité. Disons que le chromatisme l'emporte, car les situations l'exigent, notamment, à cause des scènes d'horreur, d'inquiétude et de douleur que comporte l'œuvre.

Il arrive parfois que le chromatisme provienne d'un glissement effectué par la zone des quintes contrôlées par la tonique-pivot. Par ailleurs, le demi-ton diatonique ou chromatique joue un rôle très important comme intervalle dislocatif entre deux systèmes consécutifs (chromatique et diatonique), déterminant ainsi de véritables modulations par glissement, en juxtaposant deux toniques sans relation, harmonique entre elles, ce, contrairement aux modulations tonales classiques qui sont basées sur des affinités harmoniques de quintes.

L'audace harmonique, avec une prédominance du contrepoint, voire de la fugue, amène à l'émancipation des basses harmoniques et de leur rôle traditionnel de soutien harmonique tonifiant et non fonctionnel. L'opposition tonique-dominante⁹ demeure presque absente, La sensible est soigneusement évitée, tandis que la cadence mélodique, de quarte descendante, préférée (exemple, aux mes, 24 et 40, pour le violon ; mes. 63, pour la flûte, dans la danse de l'enfant, au second tableau).

Peu d'effets de virtuosité y sont employés : les gammes, les passages rapides (des coulées en triples croches, particulièrement dans la danse des hirondelles effrayées, mes. 21-48, etc.). Cependant, les trilles, assez fréquents, constituent un accompagnement puis, deviennent des mélodies. A ces trilles, quelquefois étranges, sont ajoutés des accords créant un effet d'inégalité qui impressionne et émeut.

Comme chez Debussy, dans *Les Arpèges composés* ou chez Ravel dans *Ondine* et dans le *Concerto pour la main gauche*, Hindemith utilise parfois la technique consistant à projeter (de bas en haut, et *vice versa*) des mélodies soutenues par un accompagnement qui devient lui-même une mélodie portée, parfois, par l'arpège. L'ambiguïté tonale, quand bien même la

⁹ Précisons ici que, bien qu'il n'existe pas d'opposition tonale marquée - permettant de baser la structure de l'œuvre sur des tensions polaires, comme on le ferait pour une musique étroitement tonale -, le déroulement musical de l'ouvrage reste néanmoins fondé sur des points de référence. Et cela, meurt s'il y a des accords bien précis au cours du morceau.

tonalité est indiquée sur l'armure, est caractérisée par la présence de la bitonalité et de la polytonalité, grâce à l'usage accru du contrepoint et de la fugue, mélangés aux dissonances (notamment d'intervalles de secondes et de septièmes), ainsi qu'aux chromatismes.

Cette musique, qui mélange l'expressivité à la violence, ne dédaigne cependant ni le pittoresque, ni l'image (le descriptif). Ses lignes mélodiques riches et variées, utilisant les douze sons de l'échelle chromatique ainsi que leur agencement dans les structures polyphoniques, demeurent une préoccupation première chez Hindemith, pour l'organisation de son discours musical.

Fidèle à sa conception, les lignes mélodiques de cette page constituent un vrai ensemble d'énergie conjuguée, dont les mouvements ne concourent pas nécessairement à la satisfaction de la beauté - « sauvage, la beauté du son n'est qu'un accessoire » disait-il - mais plutôt et surtout, à celle d'expression ou de force de l'œuvre.

Toutefois, dans leur progression, les mélodies restent libres les unes des autres, et ne cherchent pas à se concilier à tout prix. Bien que le compositeur pratique cette conciliation de temps à autre, quelques arrêts syntaxiques (sur le plan vertical et horizontal) sont néanmoins pratiqués. Cela permet d'ailleurs de déterminer l'essence même de l'enchaînement thématique du morceau. Du reste, les éléments mélodiques, qui évoluent sans hiérarchisation contraignante (la tension n'appelle pas nécessairement la détente) - sur des paysages débordant de lyrisme, brossés dans des coloris audacieux -, demeurent plutôt des échos faisant passer le message du compositeur.

En ce qui concerne les variations, Hindemith procède, ici, différemment de la technique dodécaphonique : les thèmes mélodiques changent de registres, de timbres et même de structures rythmiques. Cependant, dans l'ensemble, ils demeurent reconnaissables.

Sur le plan rythmique, les mesures simples et composées concordantes sont, soit variées, soit juxtaposées, ce qui permet d'obtenir une richesse rythmique aux formules parfois martelées ou saccadées, parfois simples ou syncopées, etc.. La métrique de cette œuvre reste tout au moins régulière et souligne la délicatesse des contrepoints rythmiques.

L'emploi audacieux des deux pédales simultanées, dans certaines séquences, atténue les contours en créant un flou. Ce qui rappelle un peu *Les Brouillards*, *La Terrasse des audiences*, de Debussy, ou encore les deux pédales simultanées de la sonate *La Tempête* de Beethoven, bien que, sans doute, elles soient utilisées dans un esprit différent de celui de Hindemith.

Dans cette œuvre, qui entretient une ambiguïté initiale (on la quitte sans la quitter), on entre comme si on en était déjà sorti. Cela n'illustrerait-il pas combien le mal, comme la méchanceté, demeurent attachés à l'homme (il porte le mal, s'en débarrasse, mais le revêt à nouveau) ? C'est, à notre avis, cet état spirituel que le compositeur a voulu symboliser par la personnification du démon, justifiant ainsi le titre du morceau.

En résumé, la musique de *Der Dämon* n'est, en soi, que transposition symbolique ou métaphorique d'un temps cauchemardesque où circulent les rêves, les maux, la haine au sein d'une humanité tourmentée par de graves crises : désintégration de l'environnement et des structures de pensées, déclin de l'ordre traditionnel, remise en cause des « valeurs ».

Le langage expressionniste a ainsi permis à Hindemith d'objectiver la face cachée du mal de l'homme à son époque, à travers le personnage du démon.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA
Chercheur à l'Université de Paris-IV-Sorbonne