



HAL
open science

Mörder, Hoffnung der Frauen de Paul Hindemith

Apollinaire Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Mörder, Hoffnung der Frauen de Paul Hindemith. Ostinato rigore, 1996, Paul Hindemith, 6-7, pp.301-314. hal-01967997

HAL Id: hal-01967997

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967997>

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.

1. « *Mörder, Hoffnung der Frauen* de Paul Hindemith », *Ostinato*, n° 6-7, 1995-96, pp. 301-314.
2. « Le langage de Hindemith dans son ballet *Der Dâmon*. Quel langage musical, pour quel démon ? », *ibid.*, pp. 323-335.



Ostinato

revue internationale d'études musicales

rigore

Ont collaboré a ce numéro

APOLLINAIRE ANAKESA KULULUKA
 FRIEDERICKE BEKER
 ANDRE BRINER
 MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT
 HERMANN DANUSER
 MARK DELAERE
 CÉLESTIN DELIÈGE
 GÉRARD DENIZEAU
 CHRISTIAN GOUBAULT
 BRUNO GOUSSET
 SERGE GUT
 PAUL HINDEMITH
 ÉRIK KOCEVAR
 MICHAËL KUBE
 FLORENCE MALHOMME
 ANNE PENESCO
 LUITGARD SCHADER
 SUSANNE SCHAAL
 GISELHER SCHUBERT
 JEAN-CLAUDE TEBOUL
 JACQUES VIRET

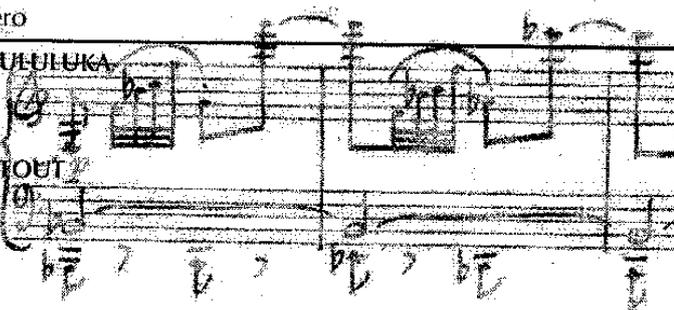
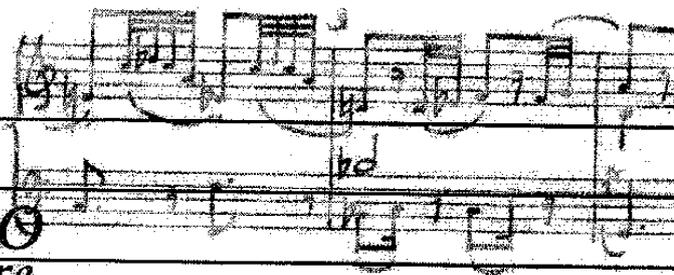
Paul Hindemith



9

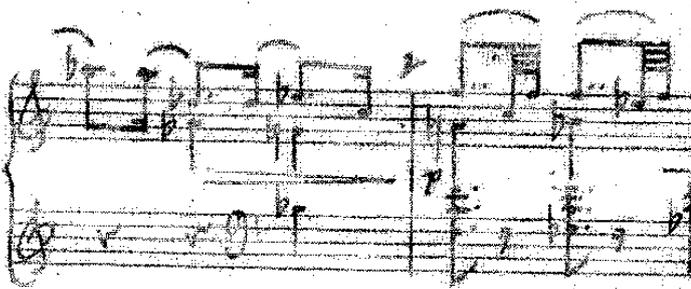
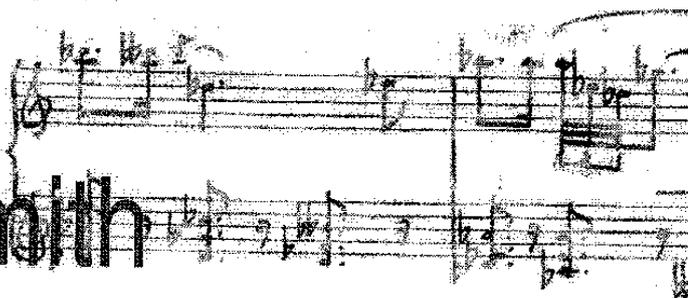
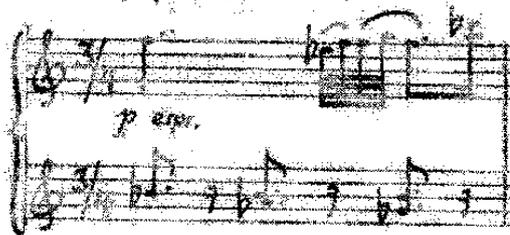
7 82858 1932825

196 F



Very quiet (Pia. 50)

Interludium



Mörder, Hoffnung *der Frauen*

de Paul Hindemith

Apollinaire Anakesa Kululuka

Comme il en est de toute œuvre d'art, une œuvre musicale est, certes, l'expression d'une conception du monde¹ et d'une certaine compréhension de la vie. C'est donc un système d'aménagement et de mise en ordre des faits que le compositeur réalise à l'aide des matériaux sonores. Le langage, le style ainsi que l'esthétique y afférents réclament, bien entendu, une forme propre à exprimer ledit monde, et à traduire l'attitude fondamentale du compositeur. Généralement incommensurable, la connaissance de la réalité qu'elle renferme demeure cependant très souvent, objectivement, insondable.

L'œuvre de Hindemith, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassin, Espoir des femmes) est, à cet égard, le symbole d'un monde languissant. Opéra en un acte, créé en 1921 au Frankfurt-Schauspielhaus, et accueilli avec de vifs remous, il fut mis en musique entre 1919 et 1920. Il est inspiré du drame portant le même titre d'Oskar Kokoschka², et se place sous le double signe de l'expressionnisme (pictural et musical) germanique, au modèle duquel Hindemith s'était, beaucoup intéressé. Du reste, son livret compte parmi les premiers textes de la dramaturgie expressionniste. Il déborde de scènes d'angoisse et d'agressivité (par exemple, l'homme, meurtri à l'aide d'objets tranchants, est enchaîné derrière les barreaux ; tandis que la femme, elle, torturée et agitée par l'excitation du désir, flambe, le cœur crispé). Le drame exprime autant la peur, les souffrances, le désespoir que les désordres psychiques (par les meurtrissures et la crispation de tout le corps humain).

Il est important de mentionner aussi qu'Oskar Kokoschka, auteur du livret, a écrit ce drame après son enrôlement pour la guerre, en 1915. Il y fut aussitôt grièvement blessé, sur le front russe. Cet incident eut une influence d'une importance capitale sur le peintre ; il provoqua un bouleversement total de sa vie, dont la répercussion fut non négligeable. A partir de ce moment, la guerre avait donc pris, dans son esprit, l'allure d'une cascade d'événements colorés et sanglants. Par conséquent, la pensée de son œuvre fut influencée par des souffrances et douleurs, qu'il exprima avec une explosion de violence quelquefois exacerbée.

Le texte de cette œuvre est écrit dans un style informel.

L'analyse d'un tel ouvrage - réunissant un texte informel (d'une rare ambiguïté), ainsi qu'une musique formelle et rigoureuse - dans le cadre restreint d'une étude comme celle-ci, relève quelque peu du défi. Plutôt que d'une analyse (au sens large du terme), nous tenterons un effort pour dégager la matérialité de l'ouvrage, c'est-à-dire ce qui est en évidence sur la partition, ainsi que l'aboutissement d'idées d'ensemble.

¹ Il s'agit du monde dans ses dimensions matérielle et spirituelle.

² Oskar Kokoschka (Pöchlarn 1886 - Montreux 1980) était autrichien. A la fois peintre, graveur, poète et auteur dramatique, il fut un des meilleurs représentants de l'art germanique contemporain. Son œuvre, débordant de lyrisme, fut d'ordinaire brossé dans des coloris d'une harmonie audacieuse. Son écriture - à la spontanéité excessive- frappe par son rythme brusque, souvent désordonné. Pour plus de détails à son sujet, se référer notamment à : HULFTEGGER (Adeline), *Evolution de la peinture en Allemagne et dans l'Europe centrale*. Des origines à nos jours, Paris, horizons de France, 1949, pp. 81-8b, 260-264, 333-334 ; *Dictionnaire de la peinture allemande et de l'Europe centrale*, Paris, Larousse, 1990, pp. 207-208 ; *Dictionnaire des grands peintres*, I, Paris, Larousse, 1976, 480 p. ; DUBE (Wolf-Dieter), *Journal de l'Expressionnisme* (traduit de l'allemand par Anne-Marie BESSET-ODENETAHL, poèmes traduits par Jean-Pierre LEFÈVRE), Genève-Paris, Skira, 1983, pp. 61-143.

La musique de *Assassin, Espoir des femmes*³

L'œuvre met en scène neuf catégories de personnages : l'homme (baryton), la femme (soprano), le premier guerrier (ténor), le second guerrier (basse), le troisième guerrier (ténor), les premières filles (sopranos), les secondes filles (altos), les troisièmes filles (sopranos) et les autres guerriers et filles. Ils sont accompagnés par un ensemble de 25 instruments : 3 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes en sib (dont 1 basse), 2 bassons, 1 contrebasson, 6 cors en fa, 4 trompettes en sib, 3 trombones, 1 tuba basse, 2 harpes, percussions (une paire de timbales, petit tambour, grand tambour, triangle, tam-tam, becken, grosse caisse), violons (1 premier et 2 seconds), alto. Le nombre des violoncelles et des contrebasses n'est pas précisé dans la nomenclature instrumentale indiquée dans la partition.

Assassin, Espoir des femmes commence par deux cors en fa et deux trombones jouant, pendant deux mesures, des intervalles de secondes mineures syncopées (do-réb). Dès la troisième mesure, ils sont soutenus par les clarinettes et les bassons, qui exécutent de courtes cellules mélodiques de blanches répétées, ainsi que par les trombones, le tuba basse et les cordes qui tiennent les pédales. Dans la foulée, intervient un troisième cor en fa. Il exécute un court motif mélodique, aux accents larges et lyriques, soutenu par l'orchestre avec quelques accords (les accords de quarte et-sixte, les accords : naturel, pédale, réel et pivot⁴), dont l'accord de neuvième dépourvu de la septième^a. La superposition des notes forme des clusters (agrégats ou accords comportant des secondes) de fa-la-do-fa-do-ré aboutissant sur solb-lab-solb-sib-do-ré, répétés pendant cinq mesures^b, avant de procéder à la modulation de transition (fa, mi, do et lab mineurs ; mib, la et mib majeurs^c)⁵.

La couleur du ton initial (fa min.) ne se fait entendre que dans cinq des huit premières mesures, puis elle entreprend une longue transition, produisant des modulations par glissement chromatique, avec des nuances alternées, *p-cresc.-f-mf-cresc.-ff-f-ff-decresc.-f-cresc.-ff*. Le rythme ne fait pas exception. Il varie entre les mesures 4/4-6/4-4/4-5/4-4/4.

Puis entrent en action les guerriers plaintifs : « Nous étions la roue autour des flammes, autour de lui, [...] autour de toi, l'assaillant des forteresses imprenables ». Ils chantent une mélodie, en chromatisme, semée de broderies au rythme alterné (mesures 4/4, 5/4 et 3/2), et sont accompagnés par l'alto, le violoncelle et la contrebasse. Les courtes cellules mélodiques chromatiques de ces derniers (de croches et doubles croches) - entraînant et à contretemps, - sont parsemées d'appoggiatures qui ponctuent les gémissements des guerriers. Les vents, également à contretemps avec des motifs chromatiques plutôt on ne peut plus larges, jouent dans le même style que les cordes aux 38 à 59. Entre les mesures 47 et 48, les cors en fa exécutent des lignes mélodiques syncopées, d'articulation quadruple, simples, puis d'intervalles de secondes qui aboutissent sur des tierces. On y trouve aussi les accords de quinte lab-dob-mib se résolvant sur le cluster sibb-dob-ré bécarré-dob-ré, avec pédale de lab.

³ Les éléments de texte, qui sont exploités dans cette partie analytique, viennent de notre traduction du texte allemand issue de la partition d'orchestre exploitée (voir la bibliographie). Le texte original étant long et non reproduit, nous prions ceux que cela intéresse de se référer à ladite partition (les mesures que nous donnons ici faciliteront la recherche).

⁴ Nous entendons par l'accord naturel, un accord conforme à un modèle fourni par la résonance ; l'accord pédale, celui formé de note(s) de pédales) ; l'accord réel : ici, c'est un accord enrichi par assimilation de notes étrangères et altérations ; l'accord pivot, celui appartenant à deux ou plusieurs tonalités à la fois ; et servant de jonction pour la modulation dans l'enchaînement de deux passages de tonalités différentes. Pour l'accord par assimilation de notes étrangères, notons que J.S. Bach l'a utilisé, notamment, dans l'*Adagio* en do majeur pour orgue (BWV 564).

⁵ a, b et c, cf. mesures 3-25, 3-8 et 9-14.

Faisant leur entrée en scène, au moment d'abattre le cheval de l'homme, les filles montent les escaliers avec l'impératrice. Sur un tempo précipité, les cordes exécutent, à l'unisson, de courts motifs mélodiques avec des triolets de noires martelées, semées d'échappées et d'un semi-chromatisme se terminant sur des trilles. Les clarinettes font des trilles, les trompettes jouent des tierces qui se concluent sur un court motif de trois notes répétées (sol-mi#-fa#), passant ainsi de l'articulation simple aux *tremolos*⁶. La harpe vient accentuer l'effervescence de l'orchestre avec un long *glissando* à la mesure 73, enchaîné par les coulées de l'alto, et les violons avec une cellule en doubles croches répétées.

Sur un tempo stable, les cors en fa (en seconde), les trompettes (en tierce), ainsi que les cordes jouent des doubles croches de notes répétées aboutissant sur des tremolos au ton chancelant^a. La cascade des trilles développées en *crescendo* - (simples, en tierce, en quarte et en octave) de tambours, de bois les accompagnant - symbolise ainsi la femme vacillante, aux cheveux blonds découverts, chantant une ligne mélodique, brodée et lyrique : « Mes yeux tirent les cris de joie des hommes. Vos désirs balbutiants rampent comme une bête à mes pieds ». Cet accompagnement se conclut sur l'accord de quinte mi-b-sol-sib se résolvant, par glissement chromatique, sur l'accord de triton ré-sib-mib-sol#^{b7}.

De la superposition de ces trilles, se forment quelques accords de quinte et de septième.

Exemple 1

A ce moment, les jeunes filles, ingénues et s'écartant de la femme, se rendent aussitôt compte de la présence de l'étranger, l'homme, et le montrent aux guerriers en criant : « Le jeune homme intimidé - par la mère douloureuse, avec des vipères sur le front - apparaît. Le reconnaissez-vous ? » Pour ponctuer les mélodies un peu rudes des filles, les hautbois et les cors en fa, toujours en dialogue, évoluent en chromatisme légèrement coulant et fuyant. Les clarinettes et flûtes, en tierce puis en sixte, jouent des mélodies chromatiques brodées, tandis que les cordes exécutent des arpèges colorés de chromatisme, aboutissant à des cellules mélodiques syncopées^a.

Dans cette partie du morceau^b, les différentes mélodies, issues de ce dialogue, rendent admirablement les sentiments d'une douceur mélancolique et d'une douleur profonde. Pour représenter la surexcitation des filles, les flûtes s'emballent avec des coulées de caractère élégiaque^{c8}. Elles seront relayées par les clarinettes qui interviennent avec des gammes en

⁶ Voir à partir de la mesure 59 jusqu'à la mesure 66.

⁷ Pour **a** et **b**, voir les mesures 67-91 et 80-81.

⁸ **a**, **b** et **c**, voir les mesures 101-125, 93-308 et 160-152.

doubles croches, se terminant par une coulée de triolets de croches. Ce même dessin mélodique sera reproduit par les bassons dès la mesure 179. Les flûtes reviennent avec une coulée, cette fois en tierce, encadrée par deux trilles de blanches (également en tierce).⁹

L'écriture des mesures 115 à 308 est plus linéaire. A cause de l'usage du chromatisme fourni, des secondes, des coulées de gammes, des trilles et *tremolos* (qui alternent parfois avec les gammes chromatiques coulées, mes. 229-238), les lignes mélodiques se heurtent âprement. Sur le plan harmonique, on trouve de temps en temps des accords de modulations (soit de transition, soit de broderie), les accords constitués de secondes (clusters).

modulation de broderie

clusters, modulation par glissement chromatique, pédale

Exemple 2

A la partie vocale, les motifs mélodiques sont simples et courts, tantôt brodés, tantôt chromatiques, quelquefois faits de deux notes répétées. Ils comportent des contretemps, composés de croches, de noires et de blanches.

1^{er} Guerrier

223

Schreibt dir ban - ge. fang fie! Ver - fängt doch nur die Angst

Filles

229

f

Exemple 3

⁹ Cf. mesure 203-206.

De son côté, la femme crie sous une douleur insupportable, et fait tomber l'homme en le frappant avec un couteau qui le blesse au flanc. Pour dépeindre ces douleurs, l'orchestre (à partir de la mesure 309) se déchaîne de tous côtés : les percussions accrochent quelques larmes avec les batteries de trilles, les cordes alternent les frémissements des *tremolos* avec du chromatisme (quelquefois retourné¹⁰) qui débouchent sur des cellules syncopées d'une noire et deux croches, lesquelles reviennent sur les *tremolos*. Du reste, les cordes s'emboîtant et avec un peu plus d'envolée, jouent les arpèges - cruels et mornes -, dont les mélodies comportent des sauts d'intervalles de septième-seconde-quinte. Les bois, eux, déferlent, en contrepoint, avec des gammes chromatiques de doubles croches *fff* (les secondes intercalées dans les tierces), tandis que la harpe joue des *glissandi*, en octave. Un peu comiques, les trompettes exécutent de courts motifs mélodiques brodés et modulants. Le tout se passe avec les nuances alternées (*p-cres-fff-ffff-fff-ff-p*, aux mesures 310-346), exprimant ainsi le courroux des guerriers hardis : « frappe le diable, tue le diable ».

Sur le plan vertical, se forment, ici et là, quelques agrégats et accords avec des secondes.

Des mesures 347 à 431, l'orchestre, allégé, s'adoucit. A partir de la mesure 348, les cordes et les trompettes, d'un ton interpellateur - avec de courtes cellules mélodiques âpres et modulantes comportant du chromatisme retourné - ponctuent, en contrepoint, les mélodies des troisièmes guerriers qui demandent, d'un air innocent, l'enterrement du conquérant paraissant mort. Le rythme alterne les mesures 4/4 et 3/4.

Entre les mesures 373 et 387, l'effectif orchestral est encore allégé : petite flûte, bassons, cor anglais, trombone et tuba basse jouent, en contrepoint, de courts motifs syncopés (de noire et blanche), sur un ton détendu. La superposition de ces lignes mélodiques produit quelques accords avec secondes ainsi que les accords de quinte, dont l'accord de mi-b-sol-sib qui se résout par glissement chromatique sur l'accord de tierce picart¹¹ mi-sol#-si^a.

Dans un rythme trois fois plus lent et doux, alternant les mesures 2/4 et 3/4, l'orchestre change de timbre. Avec des mélodies lyriques, contrepointées, les flûtes, bassons, violoncelles et contrebasse jouent du chromatisme ; les violons et altos, des *tremolos*^b. Ils encouragent l'homme qui, chuchotant, se met petit à petit à chanter le récitatif auquel répondent les guerriers qui, effrayés, invitent les jeunes filles : « Venez, vous filles de la Grèce, que nous faisons nos noces sur son lit de mort ».

A l'orchestre, les violons et altos s'emportent avec des *tremolos* débouchant sur les coulées, dans un rythme alterné de mesures à 3/4 et 2/4. Ils sont contrepointés par les bois jouant des mélodies aux lignes chromatiques et syncopées^c. Puis, les *tremolos* passeront aux vents, alto, violoncelle et contrebasse, les violons faisant du chromatisme^d. Sur scène, les jeunes filles se séparent en deux, et se cachent derrière : les guerriers : « *Il nous effraie...* », leur déclarent-elles. Ici, Hindemith ne laisse que le violoncelle, la contrebasse et la harpe (jouant quelques agrégats) pour soutenir le dialogue des filles et des guerriers^{e12}.

Des mesures 433 à 463, interviennent les trombones et le tuba basse, en octave, jouant l'arpège fa-la-do-fa-la qu'ils modulent en le transposant. Les altos et violoncelles oscillants les soutiennent en exécutant, en tierce, des cellules syncopées et répétées de deux notes (do-mib) en triolets de croches. Elles sont pimentées avec une tenue « appoggiaturée » des bassons,

¹⁰ Chromatisme retourné désigne, dans un parcours mélodique, un enchaînement d'un demi-ton chromatique suivi d'une seconde majeure en sens inverse, continuant la ligne chromatique, ou encore une seconde majeure suivie d'un demi-ton chromatique, en sens inverse, poursuivant le chromatisme. Cette technique avait notamment été utilisée par Bartók dans sa Sonate pour deux pianos et percussions.

¹¹ Tierce picart ou piquart : ici, l'adjectif picart au lieu de picarde (une conclusion sur l'accord de tonique majorisé, dans une œuvre de tonalité mineure) est pris dans son sens, de l'ancien français qui signifie aiguisé, piquant.

¹² a, b, c, d et e, cf. les mesures 380-385, 386-394, 395-406, 407-410 et 423-432.

ainsi qu'avec de courtes batteries de trilles du grand tambour, toujours sous alternance rythmique de mesures à 2/4 et 3/4.

Ainsi, est introduite la femme restée seule et piteuse, chantant une ligne mélodique aux accents lyriques : « Il ne peut pas vivre, ni mourir, il est si pâle ». Puis, rétive, elle demande à ouvrir la porte : « [...] je vais aller le voir ».

Ensuite, pour soutenir les amusements - dans l'ombre - des épouses et des guerriers, le compositeur ajoute aux violoncelles et à l'alto, les violons jouant gracieusement des mélodies enchanteresses¹³. Ici, les premiers violons font vaciller des triolets de croches syncopées et répétées sur un ton lyrique.

Harmoniquement, on rencontre quelques accords (voire altérés) de quinte parsemés ici et là. Exemple, les accords de quarte-et-sixte fa-sib-réb et fa-sib-ré à la (mes. 468) ; les accords de quinte (et même de septième) formant une modulation de transition : si-ré-fa-do-mi-sol-ré-fa#-la-mi-sol#-si, etc. (mes. 470-484).

Exemple 3

Des mesures 486 à 491, les harpes, en douceur, glissent, de temps en temps, les accords arpégés si-fa#-si-ré-fa#, aboutissant à des cellules de triolets à contretemps (en tierce). Les hautbois, clarinettes, bassons et cors en fa, jouent, en contrepoint, des lignes mélodiques simples, semi-chromatiques, appuyées (dès la mes. 492) par les *tremolos* des seconds violons (en tierce) et des altos, ainsi que des mélodies syncopées des violoncelles et contrebasse. Verticalement, on retrouve les mêmes accords de quinte et de septième qu'aux mesures 470-484, déjà signalés.

A partir de la mesure 505, la lumière apparaît à l'arrière-plan et la femme, au loin, passant son bras au travers des barreaux, s'adresse à l'homme : « Connais-tu la peur ? Dors-tu tout simplement ? Es-tu éveillé ? M'entends-tu ? » Les longues tenues de bassons, évoluant en chromatisme, évoquent les douleurs de l'homme qui respire péniblement derrière les barreaux. Il lève lentement la tête, remue une main, puis les deux mains. Ensuite, il se soulève, se met à chanter et s'éloigne. Pendant ce temps, l'alto et les violoncelles (en tierce), ainsi que la contrebasse - d'un ton malicieux - font osciller des triolets de croches syncopées de deux notes (solb et mib, pour l'alto et les violoncelles ; la note fa pour la contrebasse). Puis, les seconds violons et l'alto, interviennent, avec des *tremolos*, pour soutenir la mélodie lyrique des premiers violons¹⁴.

¹³ Voir mesures 464-484.

¹⁴ Cf. mesures 492-504.

Cette fois, c'est l'homme qui s'adresse à la femme : « Le vent qui tire de temps en temps la solitude, le calme et la faim m'assaillent... » Ici, dès la mesure 525, les violons jouent douloureusement des chromatismes descendants, avant de passer, retournés, aux violoncelles. L'accompagnement est fait des batteries de blanches pointées de grands tambours, ainsi que des tenues (en tierce, de fa et la) de l'alto, des violoncelles et de la contrebasse^a. Les tenues de ces derniers aboutissent à des *tremolos*^b. Ensuite, les batteries passent à la clarinette basse et, pendant que les bassons exécutent des tenues, ce sont les cors et les clarinettes qui jouent de courts motifs mélodiques acides, variés et répétés, ponctuant la mélodie de la femme.

Sous le rythme déferlant de l'orchestre, l'homme ouvre la bouche pour parler... La femme, qui commence à avoir peur, demande : « Faim ? » Saisie de plus en plus de peur et craignant de perdre cet assassin qui, malgré tout, l'attire - et avec qui elle souhaiterait jouir -, elle s'indigne : « Tant de vie s'échappe du joint, tant de force s'échappe de la porte, il est pâle comme un cadavre ». L'homme se lève et s'appuie sur la grille. Les violons ponctuent la mélodie de la femme (sur les mêmes notes), en articulation simple des croches qui débouchent sur des frémissements de *tremolos f-ppp*, se dissipant en écho^c. Les altos et les violoncelles les appuient avec des motifs mélodiques en *pizzicato*. Les instruments à vent, martelant des cellules en noires et croches, avec appoggiatures, les rejoignent à la mesure 578.

De plus en plus faible mais encore plus attirée, la femme s'interroge d'un ton courroucé : « Serait-ce une bête sauvage qui est enfermée là-dedans, chantant sa faim ? » Pour illustrer, à la fois, la rage de la femme et l'épuisement de l'homme, le compositeur utilise les batteries, les trilles, les chromatismes déchaînés, joués quasiment par tout l'orchestre. Il accorde, aux violoncelles (pathétiques), doublés de contrebasses (d'un ton endolori), de jouer une ligne mélodique conçue sur l'échelle pentatonique mi bécarré-fa-lab-sib-dob.

Après quoi, la femme et l'homme tentent de jouer la carte de la réconciliation, cherchant à s'approcher, toutefois, avec retenue. Là, les violons, l'alto et les violoncelles s'élèvent, *fortissimo*, avec des chromatismes retournés et syncopés pour les uns, retournés et détachés pour les autres ; parsemés de trilles. Les clarinettes, pittoresques, soulignent leur effet avec des trilles^d. Troublée par ce contact, la femme implore : « Toi ne meurs pas ? » L'homme, réagissant avec force, lui répond d'abord très sentimentalement : « Étoiles et lune ! » Ce sont les harpes qui les soutiennent avec des accords¹⁵ plaqués puis arpégés. Elles alternent avec les violoncelles qui jouent en douceur des lignes mélodiques aux accents pénétrants, variés (mes. 589-592). Puis, de la mesure 619 à la mesure 630, deux harpes interviennent, ne jouant que des gammes arpégées modulantes.

Sur un ton de regret, il explique : « Femme, les enfers brillent dans les rêves de l'Oder... Mère, tu me perds ici ». Dans cette partie, l'effectif instrumental est fortement allégé : un hautbois solo et une flûte, élégiaques, jouent quelques accords arpégés. Ils concluent sur les mêmes accords, cette fois plaqués. Ils sont accompagnés par les cordes qui exécutent, en effervescence, des lignes mélodiques modulantes, en articulation de croches. Les violoncelles, eux, font des chromatismes camouflés^e.

A ces paroles, la femme ouvre lentement la porte. Doucement et d'une voix languissante, elle supplie : « Ne m'oublie pas... » C'est le piccolo, l'interpellateur, qui joue la mélodie soutenant le motif mélodique lyrique de la femme, sur l'échelle sol-lab-mib-réb^f. Il est accompagné par les violons frémissants (avec des *tremolos* de blanches, pointées, en tierce), et par les violoncelles et l'alto, en *pizzicato*, jouant des motifs mélodiques en noires^{g16}. A l'espoir

¹⁵ Accords de quinte, dob-mib-solb, mes. 589, et lab do-mib, mes. 595 ; de sixte, sib-solb-réb, mes. 591, et do-sol-mib-si b, mes. 597 ; de quarte-et-sixte, 1a bécarré-réb-fab, mes. 593).

¹⁶ Pour a, b, c, d, e, f et g, voir les mesures 529-535, 536-547 et 567-580 583-588, 593-602, 650-654 et 643-653.

manifesté par la femme, l'assassin, qui n'en croit pas ses oreilles, se frotte les yeux et rétorque : « La rouille me colle sur le front ! » Pour le soutenir, les violons ne cessent de frémir avec des *tremolos*. Joués par la première harpe, les arpèges sont repris, plaqués par la seconde harpe. Ils comportent les accords de quinte^a, de quarte-et-sixte^b et de sixte^c.

A partir de la mesure 672, les harpes se calment, les cordes répètent, en articulation simple, des croches de deux notes allant de l'intervalle de seconde majeure (lab-sib) à la quinte juste (sib-fa). La femme l'approche tendrement, puis, l'invite : « C'est ton épouse ! » L'invitation est pimentée par des accords plaqués et arpégés des harpes. Les violons et altos jouent des croches, en articulation simple, brodées et répétées^d. L'orchestre, excité, s'apaise ; l'homme réagit mollement : « L'espace a peur de la lumière ». Il est soutenu par les violons qui alternent de longues blanches pointées aboutissant sur des trilles qui se concluent sur des motifs chromatiques, quelquefois avec des secondes^e¹⁷. Des mesures 702 à 715, les instruments à vent, ainsi que les violoncelles et la contrebasse jouent des tenues. Harmoniquement, nous pouvons signaler la présence de quelques accords altérés et de ceux comportant des secondes.

Exemple 5

La femme, repentante, ne se laisse pas décourager : « Homme, dors avec moi... » Les articulations simples, en croches, des violons et de l'alto, les quelques mélodies contrepuntées des flûtes et des clarinettes, les pédales des violoncelles, ainsi que les sauts de la contrebasse interpellent l'homme, invité par la femme, à partager ses désirs.

La femme, criant de plus en plus fort : « Je ne veux pas te laisser vivre. Toi, tu me fais faiblir. Je te tue, tu m'enlances ! Tu m'étrangles comme avec des chaînes de feu. J'ai perdu la clef qui t'a enfermé. »

Elle s'éloigne des barreaux, tombe sur les marches de l'escalier. L'homme se lève en titubant, arrache la porte et se déplace raide. Toute blanche, avec les doigts de la mort, la main et les membres tendus, la femme effleure sa fin. Elle laisse donc échapper un grand et long cri, terrorisant ainsi tout le monde. Puis dans sa chute, elle fait en même temps tomber une lampe. L'homme se tient sur la marche la plus élevée. Voulant s'enfuir devant lui, les jeunes filles et les guerriers courent en criant : « Le diable ! Sauvons-nous, Sauve qui peut... » L'homme s'approche d'eux, les écrase comme des moucheron. Les flammes atteignent la tour et la soulève. Elle se brise, de haut en bas, sous la pulsion du feu.

¹⁷ Pour a, b, c, d et e, se référer aux mesures 664, 666-667, 668, 678-697 et 672=701.

Dans cette dernière partie^a, le compositeur allège davantage l'effectif orchestral. L'écriture est assouplie : les lignes mélodiques sont construites avec des blanches pointées, noires pointées et croches. Cependant, le chromatisme comme les *tremolos* et trilles font encore écho^b. Aux mesures 749-759, les vents réactivent l'ambiance chaude avec des gammes en croches ponctuées par de petits motifs mélodiques répétés, débouchant sur le chromatisme des cordes. Ils aboutissent sur des trilles, *fff*, soutenus par des mélodies modulantes, en articulation simple, des cordes, jouées sur les échelles : hexatonique ascendante la-mi fa#-sol#-la-si et heptatonique descendante do#-la#-sol#-fa#-mi#-rée-do#c.

De la mesure 765 jusqu'à la fin (820), verticalement, on rencontre quelques accords : accord avec pédale de quinte, avec ou sans renversement^d. C'est à la mesure 790 que l'orchestre se déchaîne (les cordes avec des gammes allant des croches aux double croches ; les batteries aux tambours et timbales, les *glissandi* aux harpes), dans un tempo *vivace*.

Le tout se conclut, *ffff*, sur l'accord de do# « mineur » (do#-mi-sol #-do#)^{e 18}.

Paradoxe ! Tout en étant repoussée par les atrocités de l'homme, la femme est néanmoins fortement attirée par lui. Par conséquent, elle veut encore espérer en cet assassin, dont les vices et les maux sont farouchement combattus par elle. Image d'un peuple meurtri, qui veut croire encore à l'avenir, la femme connaîtra sa liberté, par le feu purificateur.

L'homme, lui, symbole du marasme social - état d'une forteresse assiégée - provoque un mouvement populaire (insurrection de guerriers et de filles), créant la violence engendrée par la frayeur.

Assassin, Espoir des femmes est une œuvre dont « l'apparence » et l'énigme comportent une échelle de valeurs symboliques musicalement, variant entre le consonant et le dissonant qui est en fin de compte un écho de toutes sortes de violences, de harcèlements, de gauloiseries..., et qui, autrefois, firent descendre de leurs trônes les « saints » enragés. Cet opéra, qui fit l'objet d'un véritable scandale, provoqua donc un grand tollé lors de sa création.

L'ouvrage annonce l'itinéraire stylistique qui mène de l'expressionnisme au néoclassicisme, où le « musical », le « littéraire » ainsi que le « figuratif », liés, sont exprimés avec le rejet de la convention formelle, de façon nuancée. Il y existe également une quasi-opposition entre la réalité (par le récit littéraire au fond subjectif) et le musical (où les différents matériaux sonores sont traités objectivement, avec rigueur), figurant le *radicalisme humanitaire* et *anarchisant* qui caractérise l'esthétique expressionniste ; le mobile étant alors de défendre la naissance d'une humanité libre et plus consciente de ses potentialités, bref, le retour à l'homme originel » (*Ur Mensch*).

Le texte de cette œuvre suit la ligne de pensée de l'expressionnisme littéraire germanique : art expressif et intuitif, dynamique et informel, s'exprimant sous une forme encore subjective (avec douleur et agitation aiguës, pratiquement insoutenables).

Sur le plan de la technique musicale, ses divers matériaux abandonnent progressivement la tonalité. Ainsi, tout en demeurant dans le cadre du système tempéré, Hindemith a obéi, ici, à la règle expressionniste consistant à se détourner de l'organisation harmonique traditionnelle, en utilisant davantage les intervalles de tierces, et même les accords de quarts, aboutissant au chromatisme. Les lignes mélodiques font souvent de grands sauts d'intervalles, en particulier, de septième, d'octave et de neuvième.

¹⁸ **a** (à partir de la mesure 716) ; **b** (c'est le cas des violons, aux mes. 732-738) ; **c** (mes. 760-761), **d** (mes. 762-767) et **e** (mesure 820).

Sur le plan formel, est évitée toute effusion des discours musicaux au bénéfice de la concentration de l'expression maximale, au cours de la pièce. Les phrases mélodiques sont d'un lyrisme emphatique et produisent une tension permanente ; tandis que l'usage des batteries de trilles, des agrégats et accords comportant des secondes (des clusters : grappes sonores) ponctuent la syntaxe formelle de cette œuvre singulière.

Les personnages, eux, symbolisent certaines réalités de la vie du moment. En effet, l'espoir de la femme est celui de la purification d'un « monde pourri » de l'intérieur ; les luttes opposant l'homme aux guerriers, aux filles et à la femme, n'étant que l'image de la guerre : passage cruel mais obligé - comme le justifiaient les artisans de l'expressionnisme allemand - pour pouvoir atteindre, ultérieurement, un « homme meilleur ». C'est ce qu'évoquait, du reste, Kandinsky lorsqu'il écrivait à Klee, en 1914 :

« Qu'advient-il ensuite ? Je crois qu'il y aura un grand déchaînement des forces intérieures qui agiront également dans le sens d'une fraternité entre les hommes. Il y aura donc aussi un grand développement de l'art, qui est actuellement contraint de se réfugier dans les coins cachés ».

Les propos d'Ernst Jünger abondent dans ce sens, tout en spécifiant que :

« [...] Dans les imaginations, la guerre prit ensuite l'allure d'un acte héroïque. [...] On sentait alors s'approcher une époque héroïque qui imposerait d'autres valeurs, le courage, la morale virile et le sacrifice entier de soi ».

De son côté, Thomas Mann note ce qui suit :

« Compte les cœurs des poètes s'enflammèrent lorsque la guerre fut déclarée ! [...] Nous avons senti au plus profond de notre cœur que le monde, notre monde ne pouvait plus durer. [...] Les parasites de l'esprit n'y grouillaient-ils pas comme des vers ? N'était-il pas un foyer de fermentation et de puanteur pour les matières en décomposition de la civilisation ? Comment l'artiste, comment le soldat en l'artiste, n'aurait-il pas dû louer Dieu d'avoir fait effondrer un monde de paix dont il avait assez, dont il avait plus qu'assez ? La guerre ! Nous la ressentions comme une purification, une libération et un espoir immense ».¹⁹

Comme dans *Der Dämon*, le compositeur a, dans cette œuvre, trouvé la liberté de la réalisation musicale exploitant noblement la teneur du drame pris comme prétexte. A ce propos, on notera que la rivalité entre « le masculin » et « le féminin », régnant dans cet opéra, est d'essence subjective, du fait même du texte de Kokoschka qui est énigmatique. Ici, la dramaturgie abandonne donc l'histoire linéaire, et les personnages sont davantage psychologiques.

Comment concilier, dans cette œuvre, l'aspect informel de son livret où l'homme et la femme ne sont pas représentés comme les individus à part entière, mais plutôt comme des êtres psychologiques²⁰ et subjectifs - à l'aspect formel de sa musique ?

¹⁹ Cf. *La Guerre 1914-1918*, in *Journal de l'Expressionnisme*, Genève-Paris, Skira, 1983, pp. 85-86.

²⁰ Ici, le drame ne pose pas un problème purement technique, mais il témoigne, avant tout, d'un certain état du comportement de « l'esprit humain ». Dans les dessins mêmes de cette œuvre, Kokoschka exprime de façon hallucinatoire - en se basant sur sa capacité créatrice visionnaire - la projection de sa propre personne : une reproduction, sur les modèles (homme et femme) de la lutte contre ses tourments, ses douleurs de nerfs dont il souffrait depuis toujours. Pour ce faire, il rend, par exemple, visibles les nerfs des corps de l'homme et de la femme, comme s'ils se trouvaient à la surface de la peau, symboles des atrocités subies et des souffrances endurées, par l'un comme par l'autre, dans les différentes scènes de cet opéra.

Pour ce drame informel, Hindemith, dont le style est formel et rigoureux, a adopté la structure musicale de la sonate traditionnelle. Par ailleurs, cette structure - dont le principe reste formel mais non individuel - répond logiquement à l'état d'esprit de l'élément théâtral exploité. Les souffrances, elles, sont figurées grâce à l'usage notamment des dissonances mêlées aux chromatismes, et à l'agitation des batteries de trilles et des *tremolos*.

Quant à la partition, elle est traitée avec rigueur. Tous les signes et différentes indications, servant l'interprétation, sont soigneusement mentionnés. L'orchestre, dominé par les instruments à vent - sans doute en raison de leur timbre adapté à l'expression des différentes atmosphères de la pièce - répond au goût tragique et chaotique de l'expressionnisme germanique d'alors. Les cordes, qui pratiquement jouent le rôle de soutien, ponctuent les différentes atmosphères de la pièce avec des effets spéciaux (batteries de trilles, *glissandi*, *tremolos*, coulées...).

Le style employé a permis de trouver un compromis - entre la réalité du récit rapporté et la musique, rendant le déroulement des faits plus cohérent -, grâce aux moyens musicaux répondant, bien évidemment, aux normes de l'art expressionniste.

A son époque, cette œuvre de Hindemith a réellement participé à une véritable métaphore musicale qui a défini un nouveau mode de participation de l'être au monde. Dans ses démarches, elle fait preuve du dynamisme d'un savoir musical ambitieux, au début de ce XX^e siècle. Manifestant le chaos apparent de l'humanité du moment, elle fait percevoir, notamment, les « lois et valeurs » traditionnelles dont la cohérence est encore une fois ébranlée.

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