

LE MENEESTREL

4929 — 92^e Année — N^o 42.

Vendredi 17 Octobre 1930.

Notes sur la Musique allemande contemporaine (1)

IV. - SCHREKER, KURT WEILL, HINDEMITH

(Fin.)

APRÈS avoir observé l'influence directe ou indirecte de Schönberg chez un musicien de la vieille école qui tente de se rajeunir, et chez un de ses jeunes confrères qui suit la marche inverse, c'est-à-dire des cas d'incertitude et d'instabilité, il est nécessaire de dire quelques mots d'Hindemith (2).

Doué d'une puissance de travail surprenante, Paul Hindemith a suscité de véritables admirations et, à un âge où tant de compositeurs cherchent encore un éditeur, il a fait publier plus de 70 manuscrits, recueils ou œuvres importantes, en même temps qu'il trouvait, en la personne du musiciste Henri Strobel, un biographe enthousiaste jusqu'à l'injustice.

Les premières œuvres d'Hindemith, non imprimées et antérieures à 1917, indiquent sa tendance : *Trio* pour clarinette, cor et piano, *Quatuor* à cordes, *Concerto* pour violoncelle et orchestre, *Symphonie* pour petit orchestre, *Quintette* avec piano. Sa prédilection pour la musique pure ne fait pas de doute ; elle se confirme dans ses œuvres imprimées à partir de 1917 : trois pièces pour violoncelle et piano, quatuor à cordes, six sonates pour violon ou alto et piano, autre quatuor à cordes (1922), sonate pour piano (inédite). Cependant le milieu dramatique, les influences multiples qui agissent sur le jeune compositeur l'incitent à sortir de son domaine, à écrire pour le chant, à adopter des formes plus libres, à aborder la musique de scène : recueils de lieds, air de concert, musique de marionnettes, un opéra en un acte : *Sainte-Suzanne* (1921), voisinent avec ses compositions instrumentales.

Bientôt, il se ressaisit, écrit un nouveau quatuor à cordes (op. 22, 1922), de la musique de chambre, une seconde série de sonates, etc... D'ailleurs, à cette époque de son développement, l'esthétique d'Hindemith commence à se déterminer.

Jusqu'à-là, il avait d'abord subi comme tant d'autres le prestige de Richard Strauss, l'attraction de Brahms, encore vivace en Allemagne, l'envoûtement de Reger, le plus indépendant, le plus déconcertant, le plus singulier des musiciens traditionalistes de cette époque ; l'emprise de Wagner et de *Tristan*, à laquelle nul n'a échappé ; enfin, à partir de 1919, celle de Schönberg. Mais tout cela n'était pas encore définitif ; Hindemith

ne s'était pas encore dégagé lui-même ; dans les œuvres écrites de 1919 à 1924, on relève encore des retours inattendus aux influences qu'on croyait disparues et, ce, en dépit de la personnalité de l'auteur qui s'affirme chaque jour plus fortement.

Le *Quintette* pour instruments à vent de 1922 (op. 24), puis surtout le *Quatuor* (op. 32 de 1924) et le *Concerto d'orchestre* de 1925 (op. 38) paraissent révéler pleinement cette personnalité, faite de fantaisie et d'humour, de sérieux, d'exactitude et de santé, dominée par une mélodie bien dessinée, organisée par un rythme autoritaire, actif, obsédant, n'autorisant aucune nonchalance, aucun répit.

Nulle doctrine ne pouvait s'imposer à un tel caractère ; mais bien qu'Hindemith n'ait pas été l'élève de Schönberg, bien que H. Strobel veuille même l'opposer à l'auteur des *Variations* pour orchestre, il n'en est pas moins vrai, pour tout observateur impartial, que le jeune maître est imprégné de l'ambiance « atonale » créée par l'école viennoise et transférée à Berlin.

La ligne mélodique d'Hindemith, sous son apparente simplicité, recèle toujours des éléments susceptibles de tromper notre attente ; presque jamais deux points d'appui successifs n'ont un rapport tonal simple ; très nette et même incisive dans son dessin, cette ligne est fuyante au point de vue de la tonalité classique ; elle se rapproche du « thème » par sa fixité rythmique et, d'autre part, elle touche à la « série » de Schönberg par sa mobilité tonale, bien qu'elle soit encore loin de l'atonalité.

Quant à l'harmonie, et surtout au contrepoint, ils s'éloignent sensiblement de la normale par des superpositions qui, souvent, défient l'analyse ; mais là encore ils ne se séparent pas radicalement de la doctrine classique.

En un mot, Hindemith ne semble pas s'être proposé pour tâche de construire une doctrine pour rénover la musique, mais de s'asservir tous les procédés qui lui permettront de la rajeunir : et c'est vraiment là son but avoué ; sa technique est une sorte de compromis entre le classicisme et l'avant-garde ; il faut bien reconnaître, toutefois, que l'évolution d'Hindemith se fait plutôt dans le sens de l'avant-garde : ses œuvres récentes, dont la concision et la simplicité s'accroissent, s'affranchissent de plus en plus de la tonalité ancienne, aussi bien mélodiquement qu'harmoniquement.

Nous ne pouvons, dans une aussi brève étude, parcourir même à la hâte une œuvre aussi importante, variée et inquiétante que celle de cet auteur, mais quelques exemples seront significatifs de sa tendance.

Il fit publier, en 1927, des œuvres d'enseignement destinées à instruire les jeunes instrumentistes et à développer chez eux le goût de la musique d'ensemble. Loin de pasticher Mozart ou Schumann, Hindemith entre d'emblée dans le style moderne.

(1) Voir le *Ménéstrel* des 21 février, 30 mai, 6 juin, 11, 18 juillet et 10 octobre 1930.

(2) On trouvera de plus amples renseignements sur cet auteur dans deux autres études qui lui sont spécialement consacrées.

Voici par exemple :

HINDEMITH (DAS NEUE WERK)

Ex. 12

CORDES

une cadence parfaite nettement dessinée par la contrebasse et le violoncelle, tandis que les autres cordes n'ont aucunement l'air de s'en soucier.

Autre part,

HINDEMITH (DAS NEUE WERK)

Ex. 13

CORDES

une pédale de *la bémol* soutient les accords les plus hétéroclites.

Ne croyons pas non plus qu'Hindemith ait accumulé intentionnellement des anomalies pour assouplir ses disciples aux surprises de l'orchestre; c'est là sa manière courante : l'œuvre la plus respectueusement écrite, tel le *Concerto* pour orgue et orchestre de chambre (1928), est entièrement fondée sur cette extension et cette mobilité tonales; nous entendons à la fin du premier mouvement les basses marteler une pédale *si bémol-fa* qui laisse prévoir une conclusion en *mi bémol*, et celle-ci se fait en *la mineur*, sans heurt, sans brusquerie, tant la transition est dans l'atmosphère créée dès le début du *Concerto*. Celui-ci nous fournira encore un exemple typique de la fluidité mélodique d'Hindemith et de la manière dont il traite le canon.

HINDEMITH (CONCERTO pour Orgue et Orchestre)

Ex. 14

Très lent et calme

C'est le thème du deuxième mouvement (très lent) dans lequel on remarque facilement le chromatisme fuyant des notes qui, dans la conception classique, serviraient sans doute de points d'appui : *do* et *do dièse*, *mi* et *mi bémol*, *mi bémol* et *si* naturel. La liberté du contrepoint engendré par le canon à l'octave augmentée (ou à la neuvième mineure) est comparable à celle de Webern, bien qu'adoucie par la souplesse de la ligne mélodique, qui serpente, enveloppée de ses contrechants jusqu'à la fin de cette fugue modernisée.

Hindemith a transposé à la musique dramatique ses procédés d'écriture instrumentale : que ce soit dans des drames comme *Sancta-Susanna* et *Cardillac*, dans des opéras-comiques rapides comme *Hin und Zurück* ou développés comme *Neues vom Tage*, on trouve toujours des thèmes, c'est-à-dire des mélodies caractérisées et d'une forme particulière à Hindemith, des rythmes accentués dont le rôle dans l'équilibre est prépondérant, et cette singularité d'harmonisation dont on vient de lire quelques exemples; certaines rencontres sont cocasses, telle celle-ci empruntée à la dernière œuvre citée :

HINDEMITH (NEUES VOM TAGE)

Ex. 15

p. 46

Ces aperçus, beaucoup trop succincts, donnent cependant une indication sur la nuance musicale du jeune maître; quelque jour, sans doute, nous en parlerons plus longuement, car aussi bien l'importance et la rapidité de la production, sa richesse indiscutable, sa signification peuvent justifier les espoirs germaniques, encore que le public français accueille avec une réserve polie mais froide les quelques œuvres que de téméraires chefs d'orchestre se risquent à lui imposer.

* * *

Sans doute, la pléiade des musiciens allemands et autrichiens est-elle loin de se limiter à ces quelques noms principaux; mais tous peuvent se répartir entre trois catégories : ceux qui subissent tardivement l'influence schönbergienne et s'y soumettent timidement; ceux qui s'en détachent; ceux qui l'assimilent, la digèrent et développent leur personnalité sans plus se soucier de la doctrine. Il est hors de question que la musique germanique est en train de vivre un de ses « moments » les plus curieux et dont la portée n'a pas encore été mesurée. Nous essayerons, dans un dernier chapitre, d'en dégager les caractères généraux et d'en tirer — si possible, car tout est mouvant — quelques conclusions précises.

A. MACHABEY.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL
(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Valse avec Perlouse*, de Darius Milhaud, extraite du *Train bleu*, opérette dansée de Jean Cocteau.