



A travers l'œuvre de Paul Hindemith

I

Les œuvres de jeunesse des grands musiciens de notre temps nous sont doublement précieuses : elles contiennent en germe tout ce que leurs auteurs vont apporter de neuf et de personnel, et elles montrent ce qui les relie au passé. Les ennemis de l'art moderne y rencontrent d'ailleurs de grandes déceptions. Qui se douterait que Schönberg est l'auteur des *Gurrelieder*, entièrement dérivés de Tristan? Et qui reconnaît, dans le Strawinsky de l'*Histoire du Soldat*, celui de l'*Oiseau du Feu*?

Les premières œuvres de Paul Hindemith portent, elles aussi, l'empreinte du romantisme. Brahms et Max Reger sont les parrains de cet art qui, d'autre part, est influencé par Richard Strauss, ainsi que par Debussy. Mais dès lors, la marque distinctive du véritable Hindemith se fait jour dans un *élément de force* : un langage harmonique heurté et tendu à l'extrême; des courbes expressives qu'exalte une farouche énergie; un dynamisme tour à tour éclatant et contenu en un houleux *tempo rubato*. Dans un certain sens, on a pu désigner cette force comme une continuation de l'art dramatique de Strauss : il suffit d'étudier à cet égard les premiers essais lyriques. Nous y reviendrons plus loin.

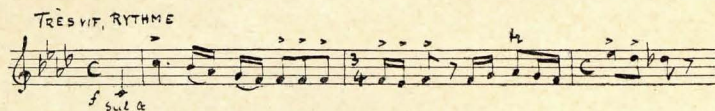
En même temps qu'une force débordante, nous trouvons ici un profond *sens de la forme*. Pour le jeune Hindemith, la forme tripartite est le meilleur schéma, le seul principe fondamental valable.

Troisième moteur de cette juvénile pensée : le *Rythme*. Porteur, lui aussi, d'élan et d'énergie, ce rythme s'exprime en formules métriques dont

le caractère original tient au déplacement du centre de gravité de la mesure : Temps fort et temps faible sont volontiers permutés dans une allure rythmique générale qui s'en tient au *mouvement continu* plus souvent qu'elle ne procède par dessins diversement profilés. Les rythmes de danses sont fréquents.

Parmi ces nombreuses compositions il faut surtout nommer la *Sinfonietta humoristique* (1). Cette composition s'inspire en quelque sorte de l'art de Christian Morgenstern, poète génial et funambulesque, à la mémoire duquel l'œuvre fut écrite. L'humour hindemithien, humour railleur et souvent rude, y pointe pour la première fois. C'est de là que date, pour Hindemith, l'antiromantisme, étroitement lié à l'évolution de l'esthétique de l'époque et visant droit à la « musique pure ».

Quelques exemples : Voici le début du *Quatuor à cordes*, op. 10. Énergie toute hindemithienne. Langage tout traditionnel.



QUATUOR OP. 10

L'opus suivant contient diverses sonates pour instruments à cordes. Dans la deuxième *Sonate pour violon*, la force confine à la violence. L'exécution du mouvement du premier thème est caractéristique « avec une morgue inflexible » et plus loin « toujours sauvage et effrénée ».

La *Sonate N° III pour violoncelle* marque un progrès remarquable. Peu à peu les lignes s'éclaircissent et les tensions chromatiques de l'harmonie tombent. Le chromatisme se civilise, rentre dans l'économie mélodique de la ligne. Ces mesures d'introduction font penser à Bach :



SONATE OP. 11, N° 3

Dans le II^e *Quatuor pour Instruments à cordes*, op. 16, la maturation de cet art s'accroît. Ce quatuor joué au festival de Donaueschingen, fut le premier grand succès d'Hindemith. L'élément chromatique se perd de plus en plus, tandis que la ligne devient plus ferme et obtient une plus grande force de propulsion. Nous voyons, au premier plan, l'action pure-

(1) Voir H. STROBL, *Paul Hindemith*.



QUATUOR OP. 16

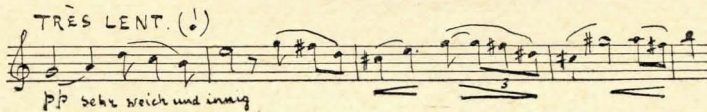
ment musicale détachée de la métaphysique sentimentale du romantisme.

Il n'est pas étonnant de voir le rythmicien Hindemith chercher dans le jazz un stimulant opportun. Cette « manière », en Allemagne, est découverte sur le tard, c'est-à-dire, en ce qui concerne Hindemith, dans la *Suite pour piano* « 1922 ». La dernière partie, un *ragtime*, considère le piano comme « une sorte de percussion ». Le « mode d'emploi » proposé par l'auteur est fort significatif : « Oublie ce que tu as appris à la leçon de piano. Ne réfléchis pas s'il faut toucher le *ré dièse* du quatrième ou du sixième doigt. Joue ce morceau avec rage, mais observe bien le rythme, joue-le comme une machine. Considère le piano comme une sorte de percussion intéressante et agis en conséquence. »

L'énergie que le compositeur développe est remarquable. Néanmoins elle insiste un peu sur le côté brutal.

La *Kammermusik*, op. 24, N° 1, présente une élaboration plus intense de ce problème ; dans cette partition, malgré force percussion, l'orchestre à cordes reste essentiel. La dernière partie intitulée *Finale 1922* se termine par un *fox trot* ; c'est l'un des morceaux les plus brillants que Hindemith ait écrits. A mon avis, cette composition marque un certain rapprochement avec Stravinsky, en particulier la première partie dans sa construction en tranches rythmiques. Il est à noter que la forme gagne toujours en clarté et la tension du chromatisme se perd définitivement.

Du *Quatuor à Cordes*, op. 22, dernière étape de l'évolution indiquée :



QUATUOR OP. 22

Polyphonie néo-classique. Voici Hindemith délivré, pour tout de bon, du romantisme et du post-romantisme.

La leçon de Bach, et surtout l'influence de la musique ancienne et médiévale, ont fini par avoir raison du style subjectif pour arriver au style

polyphonique, objectif. Après une première réalisation de genre vocal (1), le nouveau style triomphe dans le domaine de la musique instrumentale.

Le IV^e *Quatuor à Cordes*, op. 32 et le *Trio à Cordes*, op. 34, incarnent le nouveau style dans sa maturité. Formes rigoureuses : *Fugue*, *Toccata* et *Passacaglia*; la maîtrise technique et la complication ont atteint le plus haut degré. Citons cette *Marche* (op. 32).



QUATUOR OP. 32

Le groupe suivant des œuvres d'Hindemith offre une perspective nouvelle. L'élément concertant y domine. Le monothématisme (développement dominé par un seul thème) remplace le principe dualiste, bithématique de la sonate, dramatique par essence, des romantiques. Ce changement est également caractérisé par l'emploi de la forme *Concerto* : *concertino* (solo) et *ripieno* (tutti). Le tissu polyphonique gagne en finesse. En outre Hindemith fait le pas décisif dans le sens moderne, le pas vers l'orchestre de chambre. C'est sans doute dans ce domaine de la musique de chambre qu'il a créé ce que son art a produit de plus parfait jusqu'à présent.

Tandis que le *Concerto pour piano* représente, plus que les autres le « retour à Bach », le *Concerto pour violoncelle* se réclame plutôt de la *Suite* française ou italienne.

Le *Concerto pour Violon* est sans doute l'ouvrage le plus original dans la série des concertos. Un orchestre curieusement réduit, peut-être influencé par le *Concerto pour piano* de Stravinsky (dans lequel les instruments à cordes sont entièrement supprimés) Mais écoutez l'*Introduction* avec solo

(1) La *Vie de Marie*, voir plus loin.

de cornet à piston : toute la force élémentaire de Hindemith, mais désormais domptée par la discipline de la forme.

Enfin voici un « départ du *Concerto pour alto* que je tiens pour la réalisation la plus parfaite de ce style concertant.



CONCERTO POUR ALTO

La composition suivante, le *Concerto pour orchestre*, op. 38, est un essai d'application du style concertant au grand orchestre, tandis que le *Concerto pour orchestre d'harmonie*, op. 41 marque encore le commencement d'une nouvelle étape dans l'œuvre d'Hindemith : la plus récente.

En 1930 : un nouveau *concerto pour alto solo et grand orchestre de chambre* un *concerto pour orchestre à cordes et cuivres* et un *concerto pour piano, cuivre et harpes* — nouveaux problèmes d'orchestre.

Comme œuvre extrêmement caractéristique, il faut étudier ce *concerto pour piano, cuivres et harpes*. Par sa transparence et sa limpidité cette composition doit être considérée comme un point culminant dans l'œuvre de Hindemith.

On y reconnaît distinctement la nouvelle manière. Les lignes indépendantes sont d'un équilibre parfait, bien que le compositeur, contrairement à ce qu'il a fait dans ses œuvres antérieures, ne dédaigne pas d'user de son orchestre comme d'un « corps accompagnant ». Il en résulte une nouvelle sonorité quasi immatérielle, sombre et brillante à la fois. On ne rencontre plus, comme chez un grand nombre de compositeurs modernes, de la tonalité déguisée ; ce sont des accords tout à fait nouveaux sans aucune relation, nés des rencontres linéaires, mais pourtant authentiques accords de soutien, dans une sonorité originale : ce sont pour ainsi dire des colonnes sonores dont la valeur consiste à offrir un moyen d'augmenter la précision des accents rythmiques.

La technique polyphonique d'Hindemith est unique dans son genre,

mais son effet ne serait pas si grand si l'artiste ne disposait pas, en même temps de thèmes d'un relief surprenant.

TRES CALME

1^{re} Harpe

2^e Harpe

Piano Solo

CONCERTO POUR PIANO, CUIVRES ET HARPES, OP.

C'est là une différence essentielle entre Schönberg et lui. Hindemith affectionne un chromatisme de la ligne horizontale, mais il n'essaie pas, comme Schönberg, de colorer cette ligne et de la couper en courtes tranches sonores par alternance du support instrumental : ce serait un obstacle pour l'écoulement de la force.

Cette force désinvolte et domptée, dédaigneuse de vaines ratiocinations, voilà ce que Hindemith apporte de nouveau dans la jeune musique allemande, voilà ce qu'il oppose à l'impressionnisme d'hier.

II

Si la parole et la musique sont réunis dans l'art vocal, et en particulier dans l'opéra, l'histoire de cet art est l'histoire de la lutte de ces deux éléments. Suivant la tendance objective ou subjective du style, l'un ou l'autre l'emporte. Le romantisme penchait vers le côté subjectif.

On peut dire que l'intimité du lied demande la prépondérance du poème. Le lied trouve son développement et fait ressortir l'élément psychologique dans une synthèse étonnante et soudaine. Et l'opéra romantique n'est pas moins féru de psychologie que le lied, au contraire...

Ici encore, Hindemith part du romantisme. Cependant, dès les *Trompettes* (de Trakl), ainsi que dans la suite *La Jeune Servante*, nous rencontrons un souffle étranger au romantisme : celui qui domine plus tard dans la *Vie de Marie*.

Hindemith a composé là une série de chants où l'élément musical l'emporte sur le texte. Dans ce poème de Rilke, nous ne trouvons ni effusions lyriques, ni sentiments dramatiques, l'œuvre représente plutôt un *Cantus firmus* épique, entouré de contrepoints lyriques. Narration toute symbolique. L'élément mystico-romantique s'y associe à une grande rigueur de la forme. Et Hindemith put écrire, sur ce texte, une musique *objective*. L'unité formelle de ce chef-d'œuvre est d'une perfection admirable. Au point de vue musical l'élément instrumental et linéaire y domine complètement,

Ces lieds s'inspirent de formes instrumentales : *Passacaglia*, *Fugato*, *Basso ostinato*, *Thème et variations*.



« CHEMIN DE CROIX »

La « musique pure » ne cède au lyrisme que pour qu'il en marque les points culminants : *Le Chemin de Croix*, la *Pietà*.

Les trois derniers morceaux, traitant de la mort de Marie, sont les meilleurs exemples du style linéaire de cette œuvre dans laquelle le chromatisme est souvent mitigé par l'emploi des modes anciens. Ainsi que dans l'impressionnisme et surtout chez Debussy on y trouve aussi le principe



« LA MORT DE MARIE »

formel de l'*Ostinato*. Il est intéressant d'observer que l'on trouve ce genre de construction dans les deux extrêmes de la forme musicale, dans l'improvisation et dans le style le plus rigoureux, le plus dépouillé.

Dans cette conception du lied, Hindemith semble avoir suivi Schönberg qui emploie des formes rigoureuses dans la deuxième partie de *Pierrot lunaire*. Par ailleurs, les Ballades de Debussy sur des paroles de François Villon et de Charles d'Orléans sont de prophétiques réalisations de style lyrique et objectif à la fois.

III

Dans le domaine de l'opéra, le « drame musical » était l'acquisition lyrique par excellence du XIX^e siècle.

Wagner, à la suite de Gluck, approfondit la logique, la vérité scénique de ses personnages, saisit les actions humaines du point de vue psychologique, monumentalise les émotions intérieures ; Bizet et à sa suite les Italiens — n'oublions pas l'influence de Verdi — exaltent le réalisme musical. La barrière entre le spectateur et la scène tombe : la vie et l'art se confondent.

Carmen a eu, en considération de cet élément réaliste, une importance historique qui n'a pas encore été pleinement appréciée. Le réalisme de *Carmen* inaugure l'art lyrique moderne.

Louise, La Brebis égarée de Milhaud sont, en ce sens, enfants de *Carmen*. Le réalisme devient naturalisme, le naturalisme « quotidienisme ». L'« aujourd'hui » est placé au premier plan de la « réalité ». Le vulgaire petit fait de la vie, le banal, les éléments de la technique, le chemin de fer, l'avion, les machines, les journaux, acquièrent droit de cité dans la sphère musicale.

Paul Hindemith est le musicien-dramaturge de l'aujourd'hui.

Débuts : trois pièces en un acte.

L'assassin, espoir des femmes sur un texte du peintre Kokoschka, surchargé de symboles. Y dominant, au point de vue musical, tensions nerveuses et coloris brutal. En somme, une espèce de *Salomé* en surenchère.

La deuxième composition, *Nusch-Nuschi*, se détourne brusquement de l'esprit du drame musical. Toute l'action est transportée dans le domaine du divertissement enjoué, dansant ; l'élément néoclassique apparaît et détruit à l'instant tout réalisme, le dramaturge lyrique le fait montreur de marionnettes chantantes. Le style musical, très proche de celui de *l'Assassin, espoir des femmes* est rehaussé, çà et là, de polytonalité.

Après cette curieuse expérience, *Sancta Susanna* fut pour l'expression musicale le plus remarquable des trois petits opéras. Et pourtant, ici, le texte domine, la musique est presque accompagnante. Malgré ses accents d'esprit « expressionniste », l'œuvre, dans ses effets fortement réalistes, peut être considérée comme apparentée au *verismo*.

Le livret d'Auguste Stramm dépeint l'éveil des instincts dans l'âme de la religieuse Suzanne, la nature se révoltant, une nuit de printemps, contre la règle monacale. Ce déchaînement de l'instinctif devait captiver Hindemith. La musique : atmosphères impressionnistes — lyrismes « expressionnistes ».

Assez d'esquisses : *Cardillac* n'est plus un essai — c'est la réalisation. Cet opéra, c'est Hindemith lui-même. Le livret tiré d'un conte d'Hoffmann, *Mademoiselle de Scudery*, étant fort romantique, c'est le style de la musique de Hindemith, qui y constitue l'élément moderne. Le texte est riche en nuances psychologiques, surtout en ce qui concerne le personnage de Cardillac, joaillier pervers, qu'une force irrésistible pousse à assassiner tous les acheteurs de ses bijoux parce qu'il ne veut quitter aucune de ses gemmes et qui, finalement est démasqué; on peut, à bon droit, parler d'un réalisme psychologique. Quant à la musique, ce qui est annoncé dans *Nusch-Nuschi* est réalisé dans *Cardillac*. Ce n'est pas l'élan dramatique qui est au premier plan, mais le contour formel musical dans sa précision. L'artiste ne veut pas confondre « véristement » la vie et l'art, mais marque de nouveau la distance entre la scène et la vie réelle.

C'est la musique qui stylise l'ensemble ; elle est pour ainsi dire la lunette objective à travers laquelle sont regardées les actions subjectives des personnages. Cette manière de traiter le problème de l'opéra ressemble un peu au style de l'opéra de Haendel. Et à l'instar de l'opéra ancien, nous trouvons *trois actes* divisés en 18 *numéros*. Évoquons quelques scènes : Il y a la rencontre entre la « dame » et le « chevalier » qui, afin de lui prouver son courage, vient d'acheter pour elle un bijou chez Cardillac, et le lui apporte. La scène entière est une pantomime, qu'accompagnent seulement deux flûtes concertantes. Puis la musique se tait brusquement. Cardillac entre par la fenêtre et commet son crime habituel. Le meurtre commis, quelques mesures de musique d'un rythme violent terminent le premier acte.

Une scène de style archaïsant : l'air de la fille de Cardillac, avec accom-

pagnement d'instruments concertants : violon, hautbois et cor. Et le duo entre elle et l'officier son amant n'est pas une scène d'amour, à la romantique, mais une classique conversation musicale. Souvent Hindemith renonce, surtout aux endroits dramatiques à la polyphonie compliquée et met tout l'accent sur l'élément rythmique.



CARDILLAC : Air

Nouvel avatar : l'opéra-comique *Nouvelles du Jour*. Ce texte se meut dans les banalités, piquantes si l'on veut, de la vie quotidienne. Une composition expressive musiquant les diverses situations, serait impossible. Reste la possibilité d'un divertissement musical ou texte dialogué, on dirait presque sur sketch de revue.

L'action principale : un divorce. Il faut un motif et ce sera l'affaire du « trafiquant à responsabilité limitée », le beau M. Hermann. Celui-ci sait créer des incidents : dans une salle de musée un mari furieux, lancé à la poursuite de Laure, l'épouse parjure, fracassera une célèbre Vénus ! Autre scène : dans la salle de bains de l'Hôtel Savoy, Laure est dans la baignoire, et le beau M. Hermann non loin.

Après bien des péripéties, la chose tourne en *happy end*.

La vulgarité de l'action, qu'une petite réflexion philosophique à la fin de la pièce ne peut guère sauver, est indéniable, et l'on doit convenir que l'œuvre doit son échec au texte.

Ce sujet aurait pu fournir matière à saynète mais non remplir trois actes.

Ce fut là une tentative avortée : l'« aujourd'hui » n'est guère facile à capter dans une œuvre musicale. Or, dans l'oratorio *l'Infini* (Das Unaufhoerliche), la banalité est vaincue et le réalisme semble engendrer un idéalisme nouveau.

IV

Cet « aujourd'hui » est fortement souligné dans les *chœurs* de Hindemith. Je cite un exemple tiré des *chants pour enfants*, recueil à tendance pédagogique. Les textes de Victor Schnock sont tirés de la vie quotidienne de l'enfant. Voici le texte de *La lecture des Romans Policiers* :

Il n'est rien de plus beau que d'être assis dans l'escalier.
Et de traverser Londres avec Nat Pinkerton;
Le cœur cesse de battre
Quand les détectives tiennent les bandits.
Buffalo Bill épie la trace des peaux-rouges
Et Ethel King est vaillante comme un homme;
Le fidèle Bob se colle mainte barbe pour se déguiser
Et Sherlock Holmes allume sa pipe.
On entend doucement le tic-tac du mécanisme des bombes;
L'eau monte dans les oubliettes,
Les trappes sautent, on entend des soupirs à demi étouffés
Et la fureur éclate en cris admirables.
On reste blotti là, et les oreilles rouges
D'attention
On apprend par l'imagination
Comment le roi des voleurs mystifie l'Angleterre,
On aimerait tant gagner ses premiers éperons,
Et, tout en lisant, on pense déjà un petit peu
Au cahier de calligraphie.
A quoi sert la connaissance des plus savants artifices
D'escroquerie,
A quoi bon la recette pour prendre les traitres,
Le cri de la chouette et le sifflement de l'aigle,
Si demain matin aucune fraction décimale n'est juste ?

V

Problème important aux yeux de Hindemith : *La musique moderne et la masse.*

Le nouveau style européen dont Strawinsky est le principal représentant, n'est pas seulement un art en réaction contre le subjectivisme, contre l'emploi trop libre de la matière sonore mais, encore, un art lequel, aux grandes différences de forme et de contenu dans la musique européenne occidentale et dans la musique européenne orientale, telles qu'elles se présentent au déclin du siècle, oppose un langage universel à la portée de tous.

Hindemith considérera comme sa tâche particulière de rendre la musique contemporaine accessible, non seulement aux dilettantes, mais aussi aux couches plus larges du peuple et de ressusciter, par opposition à la musique purement artistique, une musique « utilisable », une musique pratique.

Il écrira des *Morceaux de chant et d'instruments pour amateurs et amis de la musique*, pour faciliter ainsi la compréhension des harmonies nouvelles. C'est une longue suite de chœurs alternant avec des soli et pouvant être considérés comme de petites Cantates. Les parties d'orchestre sont faciles, de plus il est possible d'exécuter les œuvres selon les instruments dont on dispose.

La *Nouvelle œuvre* est du même ordre. *L'Apprentissage* est une composition plus compliquée dans le même genre ; elle exige aussi un plus grand nombre d'exécutants, soit pour la danse, soit pour la scène. Les spectateurs mêmes y prennent une part active en formant le chœur.

Dans toutes ces compositions, ainsi que dans l'œuvrette célèbre : *Nous bâtissons une ville*, il a posé la base d'une grande œuvre d'éducation populaire, dans laquelle s'engagent, après lui, un grand nombre de compositeurs modernes.

VI

Hindemith n'est pas l'artiste qui invente des voies nouvelles; il est encore moins un personnage qui s'attache aux problèmes abstraits, il est par excellence le musicien pratique, l'artiste qui développe logiquement dans une direction nouvelle ce qui existe déjà.

Naguère nous avions l'habitude de regarder toute œuvre d'art du point de vue historique, c'est-à-dire d'exiger d'elle des problèmes toujours nouveaux ou des impulsions originales. Cette époque est close, nous entrons à présent dans une époque d'élaboration. Il est temps de mettre au premier plan l'appréciation *esthétique* (et non plus *historique*) de l'œuvre d'art.

Ce ne sont donc ni l'aspiration consciente vers de nouveaux horizons, ni la spéculation théorique qui sont à la base de la production de Hindemith, c'est la force, la pure musique qui l'entraîne. Elle est l'essence originale de son art; au courant de son évolution cette force se transforme en joie, créatrice de musiques et qui, loin de s'abîmer dans les réflexions théoriques, l'incite à produire, l'une après l'autre, des œuvres fondées sur un métier sain et solide.

C'est dans cet esprit moderne que nous renonçons, que nous ne ressentons pas le besoin de juger des œuvres par la personnalité d'Hindemith, ou *vice-versa*. Une œuvre pareille n'a plus besoin de la personnalité de l'artiste, elle existe, pour ainsi dire, par elle-même. En soulignant dans sa musique tout ce qui est « œuvre » et non pas « personne » l'artiste fait preuve de discrétion, et de sagesse.

ANDREAS LIESS.