

# LE MENESTREL

4957 — 93<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 18.



Vendredi 1<sup>er</sup> Mai 1931.

## La Théorie atonale de J.-M. Hauer

MUSICIEN VIENNOIS

**L**ES musiciens allemands et autrichiens dont nous avons parlé dans de précédents articles procèdent tous, plus ou moins, directement ou indirectement, de la technique atonale. Pour en saisir les principes, il a été nécessaire de les déduire des œuvres mêmes ou d'en découvrir des bribes dans quelques écrits de vulgarisation, de critique ou d'histoire, d'ordre trop général pour permettre d'en préciser les détails; l'enseignement officiel, ou du moins systématique, de l'atonalité demeure jusqu'à présent verbal et presque ésotérique.

On appréciera d'autant plus l'effort de diffusion tenté dès 1923 par Joseph-Matthias Hauer, compositeur viennois, apôtre de l'atonalité, qu'il a en quelque sorte découverte et utilisée dans toutes ses œuvres, dont la dernière porte déjà le n<sup>o</sup> 60. C'est la théorie atonale, exposée en trois opuscules par cet auteur, que nous voudrions résumer ici le plus clairement possible.

\* \*

Comme presque toutes les théories, celle-ci plonge ses racines dans l'expérience et l'empirisme; il faut bien dire, incidemment, qu'elle ne s'en dégage jamais tout à fait.

Vers sa vingt-huitième année, J.-M. Hauer, en possession d'une bonne technique traditionnelle, se prend à réfléchir sur quelques singularités de ses propres compositions; il entrevoit qu'elles semblent déroger à certaines règles classiques sans cesser d'être musicales et se demande si la théorie courante n'est pas trop étroite, ou même s'il n'existerait pas un autre aspect encore insoupçonné, inusité de la musique. Il se trouve ainsi amené, de proche en proche et au cours de méditations qui se prolongent pendant les années de guerre, à analyser de plus près les phénomènes acoustiques, à les comparer aux faits musicaux, et à déduire de cette comparaison un certain nombre de conséquences dont les principales se peuvent énoncer de la façon suivante :

Les phénomènes sonores doivent être envisagés sous deux faces : a) le son, avec son cortège d'harmoniques, qui nous a suggéré la hiérarchie organisatrice de la gamme diatonique, l'oscillation fondamentale de tonique à dominante, le rôle de satellites des degrés chromatiques, dépouillés de toute indépendance et même, à vrai dire, d'existence, les valeurs diverses des intervalles selon la place qu'ils occupent dans la gamme, le principe de tonalité qui résulte de ces différents facteurs, avec son *signe*, la cadence parfaite génératrice par inci-

dence, mais irrévocablement, de rythme. Ainsi la considération du son aboutit à la musique tonale dont le rôle est finalement d'habiller le rythme.

b) Mais nous pouvons percevoir le son autrement que comme un spectre sonore; nous pouvons lui restituer son unité, l'entendre comme un timbre homogène, inanalysable, et le suivre dans ses déplacements, donc dans sa hauteur relative, et non plus dans sa hauteur absolue. De cette seconde hypothèse surgit l'*intervalle*, principe de la mélodie, du mouvement et qui, rejetant les rapports divers du diatonique, se réclame d'un système également tempéré, qu'il soit à douze, à dix-neuf, à cinquante-trois sons. Notre tempérament égal étant de douze degrés, donnera donc naissance à la *Zwölftönigkeit*, qu'on pourrait traduire par *Dodécacordalité* ou plus simplement, la *Technique des douze sons*. L'exclusion du spectre harmonique avec ses éléments prépondérants ou secondaires ne laisse aucune place à l'organisation tonale et la notion d'*intervalle* nous entraîne à l'atonalité et à la mélodie.

\* \*

En possession de ces résultats, Joseph-Matthias examinant ses premières compositions dut convenir qu'il les avait écrites, à peu près inconsciemment, sous le signe de l'atonalité; de là les singularités qui l'avaient intrigué et orienté vers ses recherches. Il fallait maintenant tirer du principe fondamental les règles de l'écriture atonale.

En 1922, Hauer publia en tête de deux recueils de musique atonale pour le piano, un bref résumé de sa théorie; en 1923 parut une brochure, puis en 1925 deux autres opuscules qui exposent d'une part des vues d'ensemble, de l'autre des détails pratiques dérivés de cette théorie.

Toute mélodie, et cela dans n'importe quel système, peut se ramener à ses degrés principaux, indépendamment des notes répétées, des rythmes, des artifices mélodiques, de la mesure, etc. Sous cette forme primitive, mais essentielle, la mélodie atonale doit comporter les douze sons, sans répétition. Une fois fixé l'*ordre* dans lequel seront présentés ces douze degrés, on précisera ou déterminera les rapports de leurs durées, on organisera leurs rythmes, etc., bref on en fera une phrase, ou si l'on veut un thème, bien que J.-M. Hauer rejette ce terme. Nous verrons pourquoi.

Ce qui peut choquer tout d'abord, c'est l'obligation d'employer les douze sons; mais à la réflexion, cette règle n'est pas plus arbitraire que celle des huit mesures obligatoires du thème classique : cette dernière est dominée par le rythme (ce qui justifierait les vues de Hauer); la première tire sa nécessité des seuls matériaux sonores.

Une autre objection peut surgir de la considération des limites dans lesquelles l'invention du compositeur

se trouve enfermée; mais Joseph-Matthias démontre facilement qu'avec douze sons pris de toutes les façons possibles, on peut composer 479.001.600 schémas mélodiques (contre 5.040 avec les sept degrés diatoniques), susceptibles de recevoir toutes les transpositions, toutes les différenciations de rythme, d'harmonisation, d'instrumentation dont bénéficie n'importe quelle phrase classique.

Ce qui contrarie le compositeur de formation traditionnelle en présence de cette règle et de ces chiffres, c'est d'apprendre que ces possibilités d'invention sont non seulement limitées, mais déterminées à l'avance; il existe en effet des procédés mathématiques très simples qui permettent de dresser le tableau de *tous* les dessins mélodiques qu'on peut tirer des douze sons (dans l'étendue de l'octave); toute phrase atonale complète jaillissant de la plume du compositeur existerait *déjà* dans ce tableau, s'il était dressé; mais que les musiciens se rassurent: pour l'établir, il faudrait, à raison d'une minute par formule, deux cents scribes travaillant douze heures par jour pendant neuf ans. J.-M. Hauer, peu soucieux d'entreprendre un tel travail, a cherché le moyen d'exploiter intégralement ce matériel considérable par des moyens pratiques et sûrs; il a remarqué que toute série de douze sons peut d'abord se ramener à deux sections de six degrés; dans chaque section, il est possible de classer les sons par ordre d'acuité croissante; on juxtapose ensuite les deux sections de telle sorte que le degré initial de la seconde soit plus élevé que celui de la première. Procédant ainsi, Hauer est arrivé à quarante-quatre formules-mères, qu'il appelle des tropes; n'importe quelle mélodie peut être ramenée à l'un de ces tropes, qui deviendra la formule génératrice de toute une œuvre; il faut entendre par là qu'aucune des modifications apportées à la phrase principale ne doit l'entraîner dans un autre trope. De même qu'il existe dans l'ancienne théorie une unité thématique, une unité tonale, de même il existe ici une unité *tropique*.

Quant aux modifications qui permettent, comme dans la composition classique, de tirer une œuvre, ou un fragment, d'une formule donnée, elles dériveront non seulement des procédés habituels, mais encore et surtout de l'emploi des combinaisons de notes, telles qu'elles ressortent de la théorie analytique et principalement de l'application de la permutation circulaire à chacune des deux sections de six degrés. Ces différents aspects d'un même trope sont, au point de vue pratique, infiniment plus nombreux qu'il n'est nécessaire pour édifier n'importe quelle œuvre musicale, même de très grandes dimensions.

La musique atonale est essentiellement monodique et, rigoureusement parlant, ne devrait être exécutée que sur des instruments à tempérament égal: piano, harmonium, etc.

Cependant, à moins de s'exiler du réel, il était nécessaire de recourir aux compromis que proposent d'autres instruments et leurs différents groupements. La polyphonie atonale résulte de cette concession; quelles sont les règles de cette harmonisation?

Leur côté extensif — à l'égard de l'ancienne théorie — est assez facile à découvrir: tous les accords sont possibles, Hauer suggère seulement de ne pas attaquer directement les septièmes majeures et les secondes mineures, à cause de leur âpreté. Comme tous les degrés d'un trope ont même valeur esthétique, il ne

saurait être question d'attraction, de sensible, ni de résolution; d'ailleurs, la notion de dissonance qui s'était singulièrement atténuée chez les romantiques et les post-romantiques n'a plus aucune raison d'être. Les accords résultent de la superposition des mélodies atonales, et les lois de leurs enchaînements classiques n'ont plus d'effet dans la nouvelle technique. Il s'en faut d'ailleurs que J.-M. Hauer livre au hasard de leur déroulement subtil et de leurs rencontres fortuites l'harmonisation de ses monodies constitutives; on sent au contraire qu'elle surgit d'un système bien défini, mais que le compositeur n'a pas exposé; il prétend, d'autre part, qu'il faut être doué spécialement pour harmoniser l'atonalité, que cette faculté ne s'acquiert pas, et que faute de la posséder il est préférable de renoncer à la doctrine des douze sons. On est tenté de croire que notre théoricien se fie beaucoup à son intuition d'abord, à son expérience ensuite pour établir les harmonies fondamentales correspondant à chaque trope, et qui forment la base de ses enchaînements verticaux.

Au surplus tous ces accords, soit dans leur superposition, soit dans leur succession, reproduisent finalement l'accord des douze sons, qui est à la sonorité verticale et simultanée ce que le trope est à la mélodie. Dans certains fragments très simples, Hauer soutient la monodie divisée en groupes de deux, trois ou quatre notes, par des accords de deux ou trois sons, essentiellement constitués du degré le plus grave et du plus aigu de chaque groupe mélodique; la formation et l'enchaînement de ces accords se trouvent ainsi déterminés par le trope auquel appartient la phrase à harmoniser, ou par l'une des permutations de ce trope. On voit sans peine que ce principe harmonique est totalement différent de celui qui dirige le classique; il est curieux de remarquer qu'il se rapproche par bien des points du procédé médiéval; l'éloignement de notre tonalité, l'absence de mouvements cadentiels, l'indépendance des voix, inciteraient peut-être un philosophe à considérer que la technique d'Hauer est le prolongement normal et moderne de la polyphonie du XI<sup>e</sup> siècle qui aurait suivi tout droit son chemin plutôt que de bifurquer au XIV<sup>e</sup> siècle, et peut-être même avant, vers l'unique tonalité d'*ut* majeur.

Hauer conseille volontiers d'utiliser toutes les ressources du contrepoint classique et d'exploiter la technique du canon, l'une des plus fertiles et des plus propres à maintenir l'unité mélodique d'une œuvre. Doit-on incidemment faire remarquer qu'un sujet traité « à l'écrevisse » est précisément l'un des avatars caractéristiques du trope? Il existe ainsi des « ponts » entre le tonal et l'atonal, et Hauer estime que notre art se réclame avant tout de J.-S. Bach, essentiellement polymélodique; d'ailleurs, atonal et tonal sont des extrêmes et constamment la musique oscille de l'un à l'autre, du mélodique au rythmique.

\* \*

Nous laissons volontairement de côté les vues très curieuses de J.-M. Hauer sur le timbre, sur le rythme, sur la valeur esthétique et la vertu génératrice des différents intervalles; sa manière aussi d'envisager et d'exposer l'acoustique musicale; nous ne dirons rien non plus de sa notation particulière, qu'il transcrit ensuite en signes usuels, ni de ses recherches théoriques sur la « section d'or » à laquelle il prouve que

son système est conforme, ni de ses luttes contre son éditeur, contre des confrères, contre Schönberg jadis son ami, qu'il aurait initié à la théorie atonale pour s'en trouver dépossédé par lui; quant à ses compositions, nous verrons dans une autre étude comment elles répondent à la doctrine et la place qu'elles occupent dans la production moderne.

Nous avons seulement voulu aujourd'hui mettre en évidence les caractères saillants d'une théorie que peu de musiciens connaissent, de laquelle dérivent cependant des œuvres déjà nombreuses et importantes, et qui, aussi bien par son point de départ que dans son développement, est aussi légitime que la théorie traditionnelle.

Celle-ci est commode, mais non pas, bien qu'on l'admette sans réserve, *nécessaire* : il suffit pour s'en convaincre de voir à quelles extrémités ont été réduits philosophes et savants qui voulant franchir les limites de la musique fixées par Rameau ont tenté de démontrer les *nécessités* objectives de nos phénomènes musicaux.

Il est préférable de se borner à l'empirique, avec cette conséquence, c'est que d'autres théories fondées sur d'autres ordres de faits peuvent s'édifier à côté de la doctrine ramiste et la compléter.

La théorie atonale formulée par J.-M. Hauer est une de celles-là.

Armand MACHABEY.

## LA SEMAINE MUSICALE

Académie Nationale de Musique. — *Guerceur*, tragédie en musique en trois actes et cinq tableaux; poème et musique d'Albéric MAGNARD.

On manquerait à la mémoire hautaine d'Albéric Magnard en exploitant le souvenir de sa fin tragique pour forcer l'éloge de son œuvre.

On serait plus injuste encore en ne tenant pas compte, pour l'apprécier, des circonstances où cette œuvre, dès longtemps estimée des initiés, est aujourd'hui révélée au grand public. Trente ans au moins séparent de sa conception sa représentation, trente ans d'une époque où, l'une après l'autre, se sont usées bien des doctrines, des modes et des formules, dont *Guerceur* rappelle justement les plus anciennes, de sorte que sa nouveauté même semble aujourd'hui frappée de désuétude.

L'ouvrage arrive en outre écrasé, aplati sous le poids des dithyrambes extravagants assénés par ces officieux, funestes à tous les arts et qui, dans leurs admirations, s'admirant surtout eux-mêmes, n'y mettent pour cela aucune mesure. Par leur faute, le public a éprouvé une déception évidente à ne pas tressaillir devant le chef-d'œuvre annoncé et cette déconvenue l'a rendu moins sensible que de raison aux mérites d'une œuvre qui, si elle ne s'impose point par la force du génie, se recommande par de nobles intentions et un style châtié, une œuvre en un mot « très distinguée » : c'est un degré, vous le savez, où ne se classe pas toujours le sublime de cénacle...

La plus heureuse trouvaille est peut-être ici le nom du héros, *Guerceur*, beau et parlant comme un vieil écusson, symbole de noblesse, d'héroïsme, de pureté.

Le reste de la tragédie, convenons-en, ne vaut pas ce superbe fleuron liminaire. C'est moins d'ailleurs une tragédie qu'un poème d'oratorio, un livret de cantate ou, si vous voulez, pour faire à Magnard l'honneur,

dont il n'est nullement indigne, d'une haute compagnie intellectuelle, une sorte de fable allégorique, comparable aux dialogues de Renan.

Chevalier et tribun, Guercœur, mort dans la force de l'âge, de la popularité, de l'amour, languit depuis deux ans au séjour des bienheureux, parmi des divinités sécularisées Vérité, Bonté, Beauté, Souffrance même, cette Souffrance qu'il a eu le privilège de ne pas connaître durant son existence terrestre. Il s'ennuie dans la compagnie des entités et regrette la vie, l'action, l'amour de sa maîtresse Giselle, l'amitié de son disciple Heurtal, l'attachement de son peuple qu'il a délivré de la tyrannie pour l'élever à la liberté. Vérité, la déesse suprême qui, dans ce ciel positiviste, ne fait plus guère figure que de « directrice », finit par accéder au désir de Guercœur, lui rend la vie et le renvoie sur terre.

Comme Tannhäuser au sortir du Vénusberg, Guercœur retrouve d'abord avec ravissement les collines, les bois, les prairies, les fontaines qui entourent sa ville. Mais bientôt, ses épreuves commencent.

Giselle, qui lui avait juré fidélité au delà du tombeau, est devenue la maîtresse de Heurtal, le disciple aimé qui lui-même médite de renverser à son profit la république fondée par Guercœur. Quand celui-ci paraît, Giselle croit d'abord à l'apparition d'un fantôme, puis reconnaissant Guercœur vivant, elle lui avoue sa faute. Ses remords le touchent; il pardonne et s'éloigne. La liberté doit consoler le héros trahi par l'amour.

Mais, sur la place publique, quel spectacle l'attend ! Heurtal vient de se proclamer dictateur. En groupes hurlants, partisans et adversaires s'affrontent avec des injures et des coups. Guercœur veut ramener la paix dans ce tumulte, l'ordre dans cet égarement. Bafoué partout, il est bientôt frappé à mort, tandis que la plèbe déchaînée porte en triomphe Heurtal, aux sons d'une marche militaire.

Sa seconde mort ramène Guercœur au séjour des idées pures. Vérité l'y accueille avec un sermon laïque où, dans le style de Louise Michel, de Jean Grave et de Séverine, elle prophétise les temps nouveaux. Et ses compagnes ès abstractions se joignent à elle pour endormir Guercœur dans le soyeux cocon d'un fort joli quatuor vocal. On peut penser que Guercœur, sorte de ruminant de la béatitude, digérera cette fois pour de bon la fadeur des félicités éternelles.

L'inspiration de cet apologue ne manque pas de noblesse. Il est gâté par un souci constant de rigueur logique, de symétrie et d'intellectualisme qui, sollicitant la réflexion plus que l'émotion, en décèle à chaque instant l'artifice. Le triptyque de *Guerceur* procède évidemment de *Parsifal*, mais comme un cadre ressemble à un tableau; ailleurs, on pense à *Tannhäuser* et aussi au *Colonel Chabert* — un Colonel Chabert qui retrouverait chez lui le roi Ubu, car si, dans la scène populaire qui termine le second acte, Magnard fait les allusions les plus nettes au boulangisme, sa caricature va jusqu'à frôler Alfred Jarry. Et dans les deux scènes « célestes », rien n'est plus puéril que l'obstination de Magnard à désaffecter le Ciel et, tout en évoquant le moyen âge, à réaliser cette invention, contradictoire en soi, d'un « mystère » rationaliste.

\* \* \*

Très supérieure à sa prose, la musique de Magnard pâtit néanmoins de sa solidarité calculée avec le caractère du poème. Elle est avant toute chose méthodique.