

# LE MENEESTREL

4958 — 93<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 19.



Vendredi 8 Mai 1931.

LA

## Musique de Joseph-Matthias Hauer

MUSICIEN VIENNOIS



LA théorie atonale, telle qu'elle est exposée par Joseph-Matthias Hauer (1), telle qu'elle résulte, dans ses éléments essentiels, de l'examen des œuvres qui sont de sa juridiction, laissera sceptiques les musiciens de formation classique, même les plus hardis.

Pour eux, la composition musicale n'est rendue possible sous ses formes développées, variées, colorées que par la notion de tonalité.

De plus, la doctrine atonale paraît tout d'abord étroite, et condamner tous ses apôtres et chacun d'eux à des redites sans intérêt. Les différences profondes d'esthétique que nous avons signalées naguère entre Schönberg et ses élèves Berg et Webern prouvaient que ce danger n'est pas à craindre. Le style de J.-M. Hauer en est un nouveau témoignage et on suivra avec curiosité les péripéties de cette formule qui se cherche d'abord et finit par s'épanouir avec despotisme, en des œuvres de longue haleine.

\* \* \*

Les premières compositions de J.-M. Hauer datent de 1913-1915; elles comprennent des pièces pour le piano et quelques lieds sur des textes d'Hölderlin, poète d'élection de Hauer. A cette époque notre compositeur, âgé d'environ trente ans, n'avait pas encore formulé sa théorie atonale; il était même assez perplexe, nous l'avons dit, en face de ses propres créations, dont le caractère dissident est encore sensible aujourd'hui, aussi bien dans la construction que dans le dessin mélodique et dans l'harmonisation.

Sans doute cette écriture n'est-elle pas absolument isolée: la ligne vocale souple, son organisation syllabique, son commentaire harmonique peu chargé, un peu trouble et lointain, peuvent trouver des analogues en Allemagne et même en France; peut être l'influence de Max Reger y est-elle reconnaissable; pour les *Klavierstücke* (op. 3, 9, 10, 16), j'y verrais volontiers les tendances conjuguées de Reger et de Schönberg, lequel venait de publier précisément deux recueils d'œuvres pour piano, réputées scandaleuses.

Ce qui est déjà très manifeste dans ces pages, c'est l'élasticité de la tonalité, la rareté de la cadence parfaite, l'autonomie des degrés chromatiques. Il y règne, malgré tout, quelque chaleur, de la poésie, une teinte romantique, en un mot, une véritable musicalité, au sens qu'on donnait à ce mot il y a 15 à 20 ans. Les

(1) Voir notre étude dans *le Ménestrel* du 1<sup>er</sup> mai 1931.

œuvres subséquentes devaient présenter un tout autre aspect.

Elles sont écrites, en effet, après guerre, sous l'influence des méditations, des recherches théoriques, et du nouveau code musical à l'élaboration duquel s'est consacré Hauer pendant plusieurs années.

L'*Atonale Musik* (1922) est le premier fruit de cet effort; ce sont deux recueils de pièces pour le piano, dans lesquels on retrouvera sans peine l'application des principes antérieurement exposés et en particulier l'utilisation systématique, obligatoire des douze sons dans le motif principal de chaque pièce.

L'audition de ces pièces provoque tout d'abord une déception: elles paraissent froides, pauvres, monotones; Hauer s'est-il laissé dominer par sa théorie, et ses compositions ne sont-elles, comme le laisse entendre Schönberg, que des expériences de laboratoire? Ou bien le compositeur s'achemine-t-il vers la formule dont il est travaillé depuis des années, qui sera la sienne propre, et le séparera des musiciens de son temps?

Il est vraisemblable que ces deux facteurs se sont superposés; les œuvres suivantes: *Recueils de lieds* (op. 21-23-32-40) qui s'échelonnent jusqu'à 1929, *Klavierstücke* (op. 25, 1924), *Etudes pour le piano* (op. 22, 1926, dédiées à Schönberg) et surtout, un très intéressant quintette pour cordes, clarinette et piano (1924) nous révèlent Hauer beaucoup plus maître de sa nouvelle technique; la ligne est plus souple, moins dépouillée, l'harmonie plus chargée; l'atonalité est presque complète; quant au caractère expressif, il nous faudra désormais faire abstraction de nos habitudes et de nos conventions si nous voulons le déceler: il ne réside plus, comme chez les romantiques, dans des contrastes marqués, soulignés par des artifices harmoniques ou instrumentaux, mais dans des nuances de faible amplitude, que par surcroît l'auteur nous laisse le soin de découvrir et de mettre en valeur. C'est cette tendance à la discrétion, l'austérité, que faisaient sentir les vingt pièces incolores de l'*Atonale Musik*.

Entre temps, J.-M. Hauer s'étant réconcilié avec l'orchestre et ayant décidé qu'il le considérerait comme pratiquant le tempérament égal, abordait l'écriture symphonique. De 1925 à 1930, *Huit Suites pour orchestre* sont sorties de sa plume.

La première d'entre elles admet tous les instruments classiques moins le trombone, mais fait appel au piano continu; c'est une disposition que notre auteur adoptera désormais: le piano n'est pas là, au surplus, pour réaliser ou compléter l'harmonie, mais pour égrener dans des rythmes simples et sous des formules stéréotypées des motifs à 12 sons dont le murmure permanent cerne le reste de l'orchestre.

Essentiellement polymélodique, cette *Première Suite* en sept parties est remarquable par sa simplicité d'écriture; les dessins sont fluides, sans heurts, sans ruptures,

ils se déduisent les uns des autres par différenciation et s'enchaînent sans lacunes, de telle sorte qu'on a pu dire que J.-M. Hauer avait repris le procédé de la mélodie infinie. L'animation rythmique n'est demandée qu'à des figures élémentaires, employées avec mesure et même avec réserve ; tout contribue ainsi, avec l'instrumentation que nous ne pouvons étudier ici, à créer une atmosphère homogène, à peu près exempte d'émotion, à moins qu'on ne veuille se pencher sur les reliefs à peine sensibles auxquels Hauer demande des contrastes aussi bien dans les nuances des contours mélodiques, que dans les accentuations harmoniques, les timbres et les intensités.

Nous ne nous arrêterons pas aux autres Suites, dont la *Seconde* (fin 1924, op. 33) présente à peu près les mêmes caractères que la précédente, offre déjà une plus grande complexité d'écriture et indique l'orientation de J.-M. Hauer vers la *Sixième* et surtout vers la *Septième* qui marque un des points culminants de la carrière de notre auteur.

Cette *Septième Suite* (op. 48) fut terminée en 1927 ; Hauer, âgé de quarante-quatre ans, avait acquis par l'exercice intensif de l'atonalité et de l'orchestre une expérience qui lui permettait de dominer avec aisance les complexités de la nouvelle technique. En particulier il a atteint, dans la pratique du contrepoint atonal, une véritable virtuosité dont on jugera par la disposition même de sa partition : un premier groupe (qu'il désigne sous le nom de *Premier Chœur*), composé de la flûte, du hautbois, de la clarinette et de la trompette, est écrit à quatre parties réelles ; il est contrepointé par un second chœur à quatre parties réelles également : clarinette-basse, basson, deux cors en *fa* ; à ces deux « chœurs » se superposent les cordes écrites sur sept portées, réalisant quatre autres parties, les doublures étant morcelées et dispersées à travers les sept portées ; sur ce triple chœur à douze voix se greffe le piano avec son inlassable broderie à « douze sons », et une batterie ininterrompue. Fait peut-être unique : *il n'y a pas une figure de silence* dans les parties d'instrument et Hauer a bien spécifié qu'il fallait doubler chaque poste des bois et des cuivres en raison de la fatigue inévitable qui résulte de ce mode d'écriture ; vers la fin seulement, les instrumentistes qui jusque-là se relayaient, se rassemblent pour un large et puissant *Tutti*.

Le second mouvement (*Lento*) rappelle un peu par sa simplicité l'aspect de la *Première Suite* ; le troisième, *Alla Marcia* (comme le premier), comporte une polymélodie très simple aux bois et cuivres, tandis que les cordes, alternant avec le piano, scandent la marche par un rythme obstiné, en doubles croches ; la quatrième partie, *Largo espressivo*, fait pendant au morceau initial par la répartition des différents éléments entre les vents et les cordes ; la cinquième adopte la coupe et l'allure d'un *Ländler* très animé.

En dépit de sa technique rigoureusement atonale qui rencontrait encore beaucoup d'adversaires, en dépit aussi de son esthétique inhabituelle, de sa puissance austère et uniforme qui procède d'une sorte de hautaine indifférence, la *Septième Suite* a produit une grande impression sur le public des festivités musicales de Francfort en 1927 et d'un seul coup Hauer s'est trouvé porté au rang des musiciens les plus en vue de son pays.

Nous ne savons comment elle serait accueillie en France ; nous présumons cependant que la perfection

et l'originalité de cette nouvelle écriture éveilleraient, pour le moins, un vif intérêt de curiosité.

Depuis, nous devons à Hauer une *Huitième Suite*, un *Concerto* pour violon et orchestre, un *Concerto* pour piano et orchestre, puis une œuvre lyrique : *Wandlungen* (1), qui fut un nouveau succès pour le compositeur ; cette fois, Hauer traitait non seulement l'orchestre, mais les voix, solistes et chœurs ; ceux-ci adoptent une rigidité extraordinaire, la ligne mélodique de chaque voix est presque horizontale, la déclamation exclusivement syllabique fondée sur des notes de valeurs égales, l'harmonie âpre sans être dure ; tout le reste est réalisé, comme dans la *Septième Suite*, avec une extrême minutie et un souci permanent de la sobriété obtenue par la richesse même de l'écriture.

Après ces deux œuvres maîtresses, il ne restait à Hauer qu'à aborder l'opéra ; c'est ce qu'il vient de faire avec *Salamambo*. Très attiré par notre civilisation, Joseph-Matthias a demandé à l'œuvre de Flaubert, dont il admire la « langue musicale » comparable, dit-il, à celle de Hölderlin, la substance d'un drame musical en sept tableaux ; la musique, selon l'affirmation de l'auteur, est écrite conformément aux règles les plus rigoureuses et les plus avancées de la doctrine atonale. La trame en est extrêmement serrée, solide ; presque toujours le compositeur fait appel à tout l'ensemble, mais à faible intensité et, comme dans toutes ses œuvres, les effets sont strictement ménagés et obtenus seulement par des nuances. Malgré l'austérité un peu distante de son esthétique, Hauer a su atteindre non seulement la teinte générale de fresque qu'exige le sujet, mais encore les coloris nécessités par chacun des différents tableaux : amour, passion, sentiment religieux, puissance et courage, etc. *Salamambo* est certainement une grande œuvre, bâtie par un homme profondément musicien et en pleine possession de procédés dont on connaît maintenant toute la genèse. Ces qualités ne suffisent pas toujours à enlever les suffrages du public, et sur ce point, seul l'avenir pourra nous renseigner.

\* \* \*

On a compris comment et où Joseph-Matthias Hauer se situe dans la production contemporaine ; d'une part, il cède au mouvement anti-romantique ; d'autre part, il introduit dans la musique, et sans s'en douter peut-être, l'esprit scientifique, avec sa rigueur mais aussi ses innombrables possibilités ; au surplus, Hauer n'écrit pas dans le dessein de révéler sa doctrine sous ses aspects les plus aigus, mais il s'astreint à ne demander qu'à cette seule doctrine les procédés de construction et d'expression dont il a besoin ; à tout prendre, et malgré son allure un peu rigide, il apparaît que l'atonalité nous offre au moins autant de ressources et de souplesse que le matériel traditionnel.

Quant aux réactions qu'elle peut provoquer dans l'auditoire français, la musique de J.-M. Hauer ne saurait sans doute en escompter d'unanimement favorables ; abstraction faite de l'éloignement ou, si l'on veut, de l'élargissement tonal, l'esthétique de Hauer demeure profondément germanique, encore que viennoise ; le public français, habitué à juger les constructions sonores du seul point de vue de l'agrément et du charme auditif, ne consentira que difficilement à produire

(1) Texte de Hölderlin.

l'effort qui le porterait à apprécier une œuvre du point de vue intellectuel et en quelque sorte objectif.

C'est cependant l'effort que sollicitent toutes les tentatives contemporaines d'émancipation, et plus particulièrement la tendance atonale illustrée par notre musicien. Il n'en reste pas moins vrai que pour un noyau encore restreint d'auditeurs que ne découragent ni la discrétion et la subtilité des accents, ni l'imprévu et l'insolite d'un complexe musical indépendant de nos conventions, les dernières œuvres de Joseph-Matthias Hauer mériteraient de figurer à côté des compositions de Paul Hindemith, Conrad Beck, Arnold Schönberg, que les programmes parisiens admettent de loin en loin.

Armand MACHABEY.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Gymnase. — *Richard*, comédie en trois actes de M. A. FABRE-LUCE.

Un jeune homme aimable, mais sans fortune, Richard Tessier, cinégraphe (puisque M. A. Thérive, avec raison, déclare la guerre à *cinéaste*), rencontre sur la plage de Merville une jeune fille dont il s'éprend. Or, cette charmante personne, qui s'appelle Aline, est entretenue par M. Poitou, un vieil avare, qui n'est autre que l'oncle de Richard. Toutefois, M. Poitou est dans l'obligation de respecter Aline, pour les mêmes raisons que le roi de la Mascotte respecte Bettina...

Aline, en apprenant l'amour que Richard a pour elle, ne s'en montre nullement touchée : elle ne tient qu'à l'argent et ne se donnera jamais à un homme pauvre. Richard ayant eu de la chance au jeu, décide de partir pour Hollywood pour y devenir millionnaire. La fortune, en effet, le favorise d'abord, mais bientôt elle s'éloigne de lui, et quand il revient à Paris, il n'est guère plus riche qu'au départ. Néanmoins, grâce à la célébrité qu'il a conquise en Amérique et qui dure plus longtemps que les dollars, il jouira en France d'un assez puissant crédit : il pourra même continuer de vivre largement, en prêtant son nom à des fournisseurs et en voulant bien se faire leur intermédiaire.

Aline est survenue, et déclare à Richard qu'elle l'aime et l'a toujours aimé : il lui avoue sa ruine, mais elle n'en accepte pas moins de l'épouser... Au dernier acte, le ménage est très riche : le métier d'intermédiaire a pleinement réussi au jeune homme (que de gens, à Paris, monnaient ainsi leur nom, leur crédit, leur situation artistique ou mondaine...). Mais Richard ne songe plus qu'à s'enrichir davantage encore, et de plus en plus Aline lui devient indifférente ; il prendra pour maîtresse une petite modiste, tandis que, de son côté, sa femme s'intéressera à un gentil jeune homme rencontré par hasard... Ce sujet, M. Fabre-Luce l'a sans doute pris dans la vie : c'est en effet un sujet terriblement d'actualité. L'auteur, dont l'objectivité rare, les dons remarquables d'observation, et la jeune maîtrise ont fait le succès des premiers livres, se montre au théâtre un psychologue ironique et précis. Sa pièce contient des scènes fort réussies et surtout celles qui nous montrent comment certains hommes *font de l'argent*.

Le rôle de Richard est interprété avec beaucoup de talent par M. Paul Bernard et celui d'Aline par M<sup>me</sup> Alice Cocéa. MM. Louvigny, Michel Simon, Maurice Dorléac et M<sup>lle</sup> Maria Fromet sont excellents dans les autres personnages.

M. B.

Comédie-Française. — *Onzième matinée poétique*.

Ce fut, cette fois, comme quelques autres, un bouquet dépareillé, mais aimablement ou dramatiquement attachant en chacun de ses échantillons. Les *Consolations à Dupérier* voisinaient avec *le Cœur d'Hyalmor* et Jules Laforgue avec Samain. Peut-on imaginer que certaines gens, réputées raisonnables, à la fois, prônent Malherbe et détronent Victor Hugo ! Cependant, sauf trois vers, les fameuses stances font piètre figure, même à côté de Leconte de Lisle, beau poète, d'une note uniforme, mais splendide. M. Vidalin les faisait valoir avec ardeur, tandis que M. Jean Martinelli prêtait à Malherbe son harmonieuse diction. M. Maurice Donneaud, qui a une si vive intelligence de la poésie et de ses multiples rythmes, détailla en profondeur les œuvres gouailleuses et tourmentées de Jules Laforgue, et M<sup>lle</sup> Henriette Barreau fut, avec le plus grand charme et beaucoup de pénétration, l'interprète d'Albert Samain. On applaudit beaucoup M. Yonnel, qui dit pieusement et avec un grand style des vers de Louis Dulluc, et M<sup>me</sup> Suzanne Devoyod, qui imprégna de la grâce la plus alerte et la plus sensible des poèmes de Robert de Fay, déjà exquis par eux-mêmes. Quant à M<sup>lle</sup> Jeanne Sully, que la Comédie prenne garde ! Elle a été adorable dans diverses chansons du répertoire de Montmartre avant la guerre, quand triomphaient les sentimentalités touchantes de Paul Delmet et de M. Maurice Vaucaire. Et l'on dit que les théâtres de chant manquent de voix. Pour terminer : la *Nuit d'août* avec M<sup>lle</sup> Marie Bell, muse printanière, délicate et tintante comme la rosée, et M. Maurice Donneaud, parfaitement séduisant et romantique.

Jane CATULLE-MENDÈS.

P.-S. — La Comédie-Française a repris, en costumes du temps (1885, je crois), *le Monde où l'on s'ennuie* qui amuse toujours le public. C'est réalisé avec tact, sans trop étonner le regard, et la pièce s'en trouve rafraîchie avec quelque bonheur.

J. C.-M.

## LES GRANDS CONCERTS

### Concerts-Pasdeloup

*Samedi 2 mai.* — Ah ! Quelle variété de programmes, lorsqu'on ajoute à l'affiche primitive l'affiche corrigée, sans parler des périodiques musicaux ! Tout compte fait, Vivaldi et Chausson manquaient à l'appel, la violoniste était absente. Mais pourquoi cette absence nous priva-t-elle de l'Ouverture du *Freischütz*, c'est ce que je ne puis concevoir. Encore un problème historique à joindre à ceux du Masque de fer et du Collier de la Reine...

Un chef d'orchestre italien, M. Massimo Freccia, dirigea avec intelligence et sobriété la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (celle qui est, si je ne me trompe, en *ut mineur*), le Prélude de *Lohengrin* et la deuxième partie de *Daphnis et Chloé*, cette charmante pastorale due à M. Maurice Ravel, et qui nous rappelle, par la grâce et le mouvement, les traductions d'Amyot et de Paul-Louis Courier, lesquelles, comme on sait, sont bien supérieures au texte original du sophistique Longus. Louons M. Crunelle, dont la flûte agile et limpide chanta si agréablement.

J'en voudrais pouvoir dire autant de M<sup>me</sup> Thelma Spear, dont la voix et le style procurèrent à nos oreilles et à notre esthétique... Mais je m'arrête à temps, me souvenant du proverbe arabe disant qu'on ne doit point frapper une femme, fût-ce avec un pot de fleurs. Je me borne donc à dire qu'après qu'Elsa se fut éveillée d'un pénible rêve, deux beaux *lieder* de M. Richard Strauss et deux autres, très acceptables, de M. J. Marx, complétèrent surabondamment l'apport vocal. Signalons que M. André Lermyte se montra parfait.

René BRANCOUR.