



Introduction à l'œuvre d'Igor Stravinsky

Note. — Nous ne publions pas cet article pour le plaisir de parcourir une fois de plus et d'une manière qui serait très insuffisante, la production musicale de Stravinsky, mais comme un nouvel essai de poser le problème que l'œuvre de Stravinsky provoque dans notre conception habituelle de la musique.

E. A.

ENTRE toutes les particularités de l'œuvre de Stravinsky, la principale, celle d'où découlent toutes les autres, celle qui les expliquerait après coup et à laquelle il faudrait aboutir si on ne commençait par là, est dans la nature même de son œuvre. Mais si l'on dit que la particularité de cette nature est d'être purement musicale, on n'explique pas grand'chose, tant cette notion est étrangère aujourd'hui à nos habitudes de pensée, tant l'expression même, par l'usage divers qu'on en a fait, prête à équivoque.

Nous sommes tellement accoutumés, depuis Beethoven, à considérer la musique comme un "moyen d'expression" que pour la généralité de nos contemporains, il n'y a de musique qu'à partir du moment où les sons parlent un langage subjectif. On ne conçoit guère l'intervention de l'objectivité dans l'œuvre musicale

qu'au moment où l'accent subjectif semble s'élargir ou s'effacer dans le sublime — voyez certaines parties de la *Messe en Ré*, certaines variations et fugues des dernières œuvres de Beethoven — et on ne l'apprécie alors que par rapport à la subjectivité ambiante. Pour retrouver le sens d'une action objective de la musique, il faut beaucoup simplifier, puis beaucoup affiner notre attitude devant elle ; il faut en retrancher tout souci de rhétorique ou de véritable dialectique et même toute idée de beauté préconçue, mais il faut aussi réapprendre toute la qualité, toute la valeur significative de ce que j'appellerai "le fait musical".

Entendez les sept premières mesures de l'Ouverture des *Noces de Figaro* ou telle modulation schubertienne : un certain état de sensibilité s'empare de vous, attribuable seulement à la perception d'une certaine qualité musicale, c'est le fait musical. Le fait musical n'est donc pas une simple sensation, mais cette sensation et sa répercussion dans tout l'être sensible, l'avènement d'un certain état psychologique, consécutif à la sensation musicale.

Toute œuvre musicale est pour l'auditeur une succession de faits musicaux qui s'organisent dans la mémoire et l'entendement.

Si l'auteur n'a manifesté dans son œuvre que le mouvement de son imagination musicale réagissant à une certaine forme, les faits musicaux apparaissent organisés dans l'ordre sensible, mais flottants dans leur répercussion psychologique : l'œuvre est de nature purement musicale et de caractère objectif. Si le mouvement de l'imagination créatrice a répondu à un certain état psychique de l'auteur, une logique d'ordre extra-musical, propre à cet état, domine la succession des faits musicaux et se manifeste dans leur répercussion psychologique désormais organisée : la nature de l'œuvre est une dialectique musicale ; elle apparaît subjective à l'auditeur.

Le fait que l'œuvre objective ne manifeste qu'un pur mouvement de l'imagination musicale n'implique pas qu'elle est sans signification extra-sensible : on ne conçoit pas, en effet, l'imagination musicale s'agitant dans le vide et sans se nourrir aux plus profondes racines de l'être ; mais le lien entre l'activité musicale de la personnalité créatrice et ses activités d'un autre ordre n'est pas tangible, il reste mystique. La subjectivité d'une œuvre est au contraire le témoignage, au moins implicite, d'un rapport entre ces activités diverses.

D'autre part, dire que la répercussion psychologique de l'œuvre objective est flottante, c'est dire qu'elle est indéterminée, mais non insignifiante, sans mandat précis, mais capable de mille sens. Elle rayonne, comme d'un foyer, et de même qu'une lentille, fait converger un faisceau lumineux sur un point précis, l'adaptation d'un texte ou d'une action scénique à l'œuvre objective, rassemble son rayonnement et lui donne un sens. C'est ce qui se passe dans la " *Chanson* " ou l' " *Aria* ", non dans le " *Lied* " : dans l'opéra ou le drame musical, non dans le drame lyrique.

Tandis que l'œuvre subjective subordonne les valeurs musicales à leur vertu dialectique, l'œuvre objective ne connaît que des

valeurs musicales absolues, elle dépend essentiellement, dans sa portée, de la *qualité* du fait musical ; la logique qui règle en elle la succession des faits musicaux ne fait qu'établir une cohésion et une proportion de valeurs de l'ordre sensible, à moins qu'elle ne réalise elle-même un fait musical complexe, superposé aux faits élémentaires, comme dans une construction dynamique (dynamisme objectif comme celui de Bach) ou dans une opposition de plans harmoniques (comme les modulations de Schubert déjà citées).

L'œuvre objective, avons-nous dit, ne manifeste que l'imagination et la sensibilité musicales de l'auteur, mais elle exige de ses facultés un témoignage aussi significatif que celui que l'œuvre subjective recherche dans la coordination des forces sensibles et des forces psychiques. Cette exigence se résout dans la nécessité d'une invention continue.

Dans l'ordre sensible, en effet, le contact du connu est infructueux ; le fait musical déjà éprouvé n'est d'aucune ressource — à moins précisément qu'il ne soit qu'un " moyen " d'expression. Réduit à son action propre, comme c'est le cas dans l'œuvre objective, il n'impressionne la sensibilité réceptrice que si d'abord il la surprend : la fraîcheur du contact provoque la réaction. Mais il est des fraîcheurs illusoires et éphémères ; celles du rare, de l'étrange, de l'insolite, voire de l'absurde, celles que l'art a cherchées dans l'exotisme, le pittoresque ou la fantaisie. La fraîcheur vraie, profonde, celle qui ne s'efface plus est dans une qualité nouvellement perçue d'un objet familier. Elle se dégage du rapport encore soupçonné ou de la fonction encore inédite d'éléments musicaux qu'on pouvait croire définis. C'est dire qu'elle se manifeste dans le style. L'invention dans l'ordre du style, voilà la source inépuisable du " fait musical ". C'est le mobile même de l'activité créatrice aboutissant à l'œuvre objective. A ce mobile ne peut s'adjoindre qu'une fin pratique ou utile, qui n'altère pas sa nature et

ne lui fournit qu'un prétexte ou une occasion, ou une donnée matérielle. L'œuvre objective se fonde, ou s'inspire et se dirige, ou se limite dans le concret. L'œuvre subjective a ses racines dans l'abstrait. Ces deux sortes d'œuvres définissent donc des natures différentes dont l'opposition peut se résumer dans la question que pose au musicien l'œuvre à faire : pour l'une, c'est " Quoi ? ", pour l'autre, " Comment ? ".

L'opposition de ces deux natures nous entraînerait très loin, notamment à la question de savoir si elles se rattachent à un caractère personnel, à un caractère de race, ou à un certain degré de l'évolution musicale — ce qu'on pourrait appeler un âge musical. Mais il suffisait ici d'indiquer le sens d'une analyse qui aboutirait à définir tous les caractères généraux de l'œuvre de Stravinsky.

Cette œuvre est en effet le type accompli de l'œuvre objective. Quelqu'apparence que prennent ses manifestations, son mobile est toujours d'ordre sensible ; elle ne nous propose sans cesse qu'une réaction au fait musical ; son évolution s'exerce dans le sens d'une maîtrise toujours plus complète de ce phénomène. On pourrait la définir : une poursuite acharnée du " fait musical ", dégagé de toute contingence, toujours plus pur et mieux fondé dans sa nature et ses éléments, plus effectif et plus direct dans son action. Quant à sa portée spirituelle, si, par définition, rien en elle ne nous renseigne directement sur sa nature, sa direction ou ses limites, les œuvres à sujet dramatique ou littéraire, qui font vivre tant de mondes divers à la manière de l'art épique, en dégagent explicitement le sens. Et les œuvres privées de sujet n'agissent pas autrement, sauf que leur portée suggestive s'exerce en nous sans contrainte. Dans les unes comme dans les autres, nous reconnaissons la saveur, le goût, le contact des êtres et des choses, elles nous ouvrent tous les mondes, l'humain et le fantastique, la vie cosmique et la vie mécanique. Nourries du sens de la vie, elles le nourrissent

en nous, elles excitent notre intérêt au monde, elles suscitent ou raniment notre joie de vivre.

*
*
*

Un instinct heureux et — il faut bien le dire — une heureuse fortune ont conduit Stravinsky à appliquer ses premières manifestations créatrices importantes au théâtre et généralement, dans un genre assez peu chargé de traditions immédiates pour laisser libre jeu à son génie : le spectacle chorégraphique. Le conte féérique de l'*Oiseau de Feu*, le drame de *Petrouchka*, le conte lyrique tiré du *Rosignol* d'Andersen ont stimulé son invention et lui ont fait explorer diverses faces de sa sensibilité. Il y a pris conscience de sa nature, expérimenté son style et aiguisé son sens de la forme. Dans le *Sacre du Printemps*, il fait encore appel à l'appui du spectacle, mais déjà c'est la musique qui commande. Le vrai sujet de l'œuvre a été le besoin de manifester un certain dynamisme musical ; les scènes de la Russie païenne célébrant le Mystère du Renouveau ne lui ont fourni qu'une illustration favorable. Désormais, il a une conscience telle de la foncière indépendance de son art et une telle maîtrise de son style, qu'il repousse toute association, ou que s'il l'associe à l'élément scénique ou littéraire, c'est sur de toutes nouvelles bases. Et d'abord, il en éprouve la portée directe dans toute une série d'œuvres de chambre, pour piano, pour quatuor, pour divers instruments, où revit l'esprit des *partite* et des *inventions* de Bach et des œuvres des clavecinistes. Après s'être inspiré des instruments, il s'inspire de la voix, dans une série de chants accompagnés de piano ou d'ensembles instrumentaux. Alors, il revient à la scène, avec *Renard*, l'*Histoire du Soldat*, les *Noces Villageoises*, *Mavra*. Jamais sa musique scénique n'avait été l'esclave de l'action, mais il y avait du moins dans ses premières œuvres coïnci-

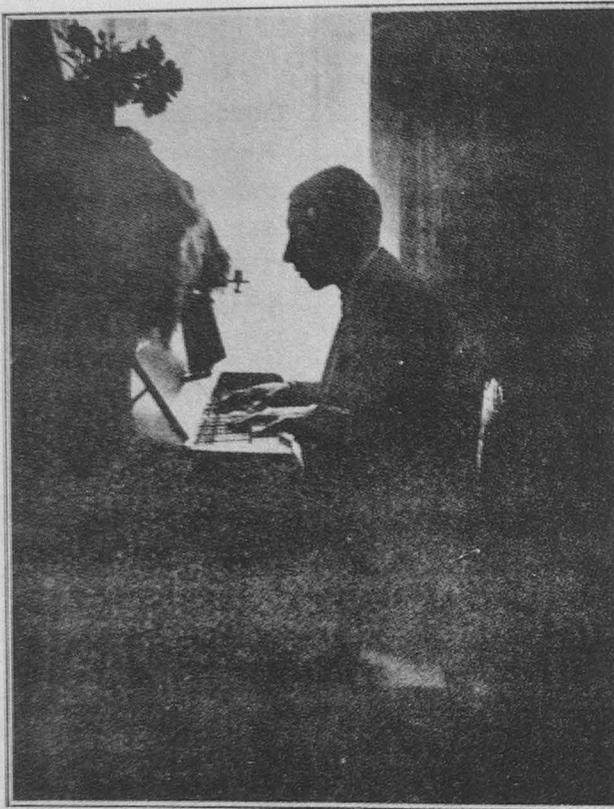
dence d'accent ou de caractère entre la scène et la musique. Dans ces œuvres récentes, Stravinsky se libère même de cette coïncidence. La musique n'est plus que parallèle à l'action, coïncidant avec elle par aventure, le plus souvent suivant sa propre voie. L'esprit qui l'anime se rapproche de celui de l'ancien opéra mélodique et plus fortement encore de celui qui règle l'action de la musique à la messe ou — qu'on excuse ce rapprochement paradoxal — au cinéma. Et une fois de plus, les données extérieures l'amènent à de nouvelles conquêtes intérieures. En s'appliquant au théâtre dans cet esprit nouveau, la musique de Stravinsky a tout à la fois simplifié ses moyens et élargi ses formes, elle a atteint une généralité d'expression qui désormais pourra se suffire à elle-même et se libérer de tout appui extra-musical. C'est la conquête définitive de la musique pure, l'instauration d'un classicisme nouveau, dont l'*Octuor*, le *Concerto* pour piano et orchestre d'harmonie, la *Sonate* pour piano seul sont les premières manifestations.

La nature de son art devait d'abord écarter Stravinsky du style symphonique, de l'usage du thématisme et de ses procédés de développement. Disons tout de suite qu'elle l'a amené à une mise en œuvre personnelle des principes contrapuntiques. Une œuvre objective n'est pas une œuvre im-

personnelle ; et lorsque la personnalité ne se marque pas dans les éléments du style, elle se marque dans leur mise en œuvre, précisément comme chez Mozart. Stravinsky ne retient de notre système musical que les éléments d'un caractère franc, éprouvé et dégagé de tout esprit de système. Ce sont des mélodies et des accords. Et il y choisit arbitrairement ses éléments, évitant : dans l'ordre harmonique, les accords ambigus (quinte augmentée) ou trop caractéristiques (septièmes diminuées, neuvièmes) et les enchaînements d'accords dont le sens propre se dissout dans un sentiment tonal ; dans l'ordre mélodique, les voix récitatives (éléments de subjectivité) ou les voix ne prenant leur sens que dans une certaine harmonisation. C'est pourquoi ses mélodies sont, non pas tonales (le sentiment de tonalité venant affaiblir la valeur mélodique), mais éléments de tonalité : elles ne troublent pas l'esprit par le sentiment d'une ambiguïté tonale, ni ne l'endorment dans celui d'une tonalité définie à l'avance. C'est de ces éléments laissés à leur caractère propre que Stravinsky va faire jouer sa

polyphonie, à moins que la mélodie, seule en cause, n'entraîne, non une harmonisation, mais une homophonie.

Si ces éléments sont impersonnels, ils ne sont cependant pas sans caractère et témoignent de l'époque et du milieu, ou plus pré-



Silhouette-portrait d'Igor Stravinsky au piano.

cisement de la race de l'auteur. Le caractère russe imprime longtemps sa marque à la mélodie de Stravinsky et, en tout cas, la maintient hors de nos usuelles cadences tonales. Mais il se marque surtout dans le rythme. On s'accorde à reconnaître que le rythme peut jouer le rôle d'un élément uniquement classificateur, ou d'un élément expressif. Chez les Russes, ce dernier rôle est caractéristique du style et Stravinsky lui donne une portée jusqu'ici insoupçonnée. La force rythmique de ses motifs est telle qu'elle brise la régularité métrique ; il peut dès lors user dans la même phrase d'une variété métrique qui établit dans l'ordre rythmique la même liberté que le chromatisme dans l'ordre mélodique. D'autre part, le rythme isole, comme dans une lumière propre, chaque motif mélodique, chaque ligne d'accords entrant dans la polyphonie, sauvegardant leur indépendance réciproque et mettant sa clarté partout. La liberté polyphonique ainsi acquise par la vertu du rythme et la netteté de caractère des éléments confère au style une extrême plasticité. Mais elle ne devait s'accomplir que par sa libération complète de la tonalité. Schonberg venait de porter un coup décisif à ce principe de notre art, en usant d'éléments atonaux, lorsque Stravinsky, encouragé peut-être par son aîné, s'en libérait aussi, mais par ses propres voies. On a dit que les éléments de son style n'étaient pas tonaux ; du moins dans ses premières œuvres, participaient-ils tous de la même tonalité. Mais, dès *Petrouchka*, la liberté de sa polyphonie est telle que des éléments de tonalités différentes peuvent s'y trouver simultanés ; il suffit pour que l'impression d'unité ne soit pas détruite, que les différents accords définis par ces éléments aient un intervalle ou une note communs. Cet élément de contact est sans force attractive et par conséquent sans influence sur les mouvements individuels ; il ne fait que leur fixer un point d'attache et pour l'esprit, il indique (comme un poteau indicateur) la zone dans laquelle se passent les mouvements.

Au cours de l'œuvre, il est le repère constant du rayonnement harmonique et il peut être un élément formel. Cette propriété de style n'a pas entraîné seulement Stravinsky au jeu simultané d'accords sans unité tonale, elle lui a permis de rétablir la tonalité dans une liberté nouvelle. Dès *Mavra*, sa musique semble s'être refait une tonalité, parce que le jeu se restreint aux fonctions différentes d'une même unité tonale. Tout au long de son œuvre, on peut résumer comme suit l'aspect du style de Stravinsky : polyphonie qui accumule dans un certain laps de temps son plein d'éléments divers ; dans cet étroit rapprochement, il semble que se trouve simultanément ce qui devait être successif, et successif ce qui devait être simultané, mais grâce au repère harmonique qui assigne une zone précise aux mouvements et grâce au rythme qui les distingue, l'esprit ramasse en lui-même ce qui s'est écoulé dans le temps, sépare ce qui s'est uni, rejoint ce qui s'est séparé et domine, sans confusion, l'ensemble. C'est le procédé du cubisme, sauf que le peintre y viole la fidélité au modèle naturel, lequel n'existe pas pour le musicien.

Ce qu'il a fait dans sa polyphonie avec les éléments que lui fournissent notre système musical, Stravinsky l'a fait dans son orchestre avec les instruments de l'orchestre classique. L'idée du beau ou du rare ne l'a pas plus guidé dans le choix de ses timbres que dans celui de ses accords ou de ses mélodies. Mais ici encore, empruntant ses instruments à l'orchestre classique, il a dû les dégager des habitudes du système où ils entraient pour en retrouver le caractère propre, la vertu originale. C'est ainsi qu'il a peu à peu abandonné l'ensemble habituel, pour ne plus utiliser qu'un ensemble d'instruments solistes ou des groupes partiels de l'orchestre. Dans l'usage de ces instruments, il ne poursuit pas un but de coloriste ; comme Cézanne construit avec des couleurs, il construit avec des timbres ou mieux encore, avec des matières

sonores caractérisées (sons soufflés, sons frappés, etc.). Et si son orchestre a l'éclat qu'on se plaît à lui reconnaître, c'est qu'ici comme ailleurs, c'est peut-être au moment où l'on ne cherche plus la couleur qu'on la trouve.

En somme, l'œuvre de Stravinsky met en évidence le caractère artificiel (ou savant) de notre musique. Fondée sur le " tempérament ", notre musique est arbitraire en son principe ; et aucun système, pas même le système harmonique tonal, ne peut prétendre à s'autoriser de bases naturelles. On peut donc concevoir, en dehors du système harmonique tonal, une autre organisation, tout aussi arbitraire, mais non moins plausible, des éléments de la musique tempérée. C'est ce que Stravinsky a réalisé, fidèle à l'esprit contrapuntique qui est la plus haute expression de notre tradition musicale, utilisant ses éléments les plus essentiels et les plus éprouvés et leur assignant un ordre nouveau, non systématique, mais empirique, qui satisfait à la double nécessité d'invention et de logique de toute œuvre d'art.

On sait assez que dans l'ordre pratique, cette œuvre a donné ce que son auteur attendait d'elle. Elle est ce qu'on appelle une réussite. Mais son action totale ne fait que commencer à se manifester. Plus on l'éprouve, plus elle s'éclaire et plus sa portée va loin et profond. Son apparition dans la musique est de l'ordre des grands événements qui l'ont bouleversée et en ont renouvelé la face.

ERNEST ANSERMET.



Sur Maurice DELAGE

MAURICE Delage occupe parmi les musiciens d'aujourd'hui une situation tout à fait singulière. L'homme et l'œuvre se dérobent volontiers à la curiosité la plus sympathique ; le premier tout hérissé d'ironie gouailleuse, la seconde de difficultés insurmontables de prime abord, et si fugace, si menue en sa fragilité, qu'elle échappe à coup sûr à qui veut la saisir sans précautions :

Delage ? eût dit Mallarmé :

Il est caché parmi l'herbe, Delage.

Les mélomanes d'aujourd'hui n'ont pas accoutumé de quêter laborieusement leur plaisir : trop de belles proies s'offrent spontanément à eux pour qu'ils se donnent le soin de poursuivre " parmi l'herbe " un papillon narquois, eût-il les ailes les plus magnifiques du monde. C'est en vain que la critique brandit ses filets de gaze. L'ornithoptère versicolore lui échappe. Il fera toujours le désespoir des colleurs d'étiquettes.

Maurice Delage, pèlerin passionné du monde oriental, parcourt l'univers à sa fantaisie avec un bagage extrêmement léger. Il n'emporte pas de pacotille en voyage et n'achète rien dans les bazars. Il redoute avant tout, comme parle Chabrier, " la musique que ce n'est pas la peine ". Aussi n'a-t-il pas rompu le silence dix fois dans sa vie. Aucun artiste ne fut rongé davantage par la manie du scrupule. Aucun artisan n'a remis plus souvent son ouvrage sur le métier. Delage — ne l'oublions pas — a été l'élève de Maurice Ravel et le camarade d'Igor Stravinsky. Ce n'est pas à leur école qu'il pouvait apprendre à se satisfaire de peu. Mais il n'eut jamais de censeur plus sévère que lui-même, ni de pire ennemi.