



## RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE



A PROPOS DU  
STRAWINSKY  
DE BORIS  
DE SCHLÖTZER

*Le dernier volume de la collection « La Musique moderne » sous la direction de André Cœuroy, vient de paraître, complétant ainsi un ensemble des plus heureux (1). André George ouvrait la marche avec son Arthur Honegger devenu indispensable à qui veut se documenter sur l'auteur de Pacific. Après, viennent le Jazz de Cœuroy et Schaeffner; des articles de Milhaud, réunis sous le titre d'Études; un Pelléas où Jardillier fait revivre tout une époque; Musique et Poésie par Suarès; enfin, le Strawinsky de Schlözer, qui clôt la série. Elle embrasse la modernité musicale limitée à quelques-uns de ses aspects les plus saillants, et se trouve encadrée par deux grandes figures contemporaines : Honegger, Strawinsky.*

*Le livre de Schlözer était attendu avec curiosité, sans doute à cause de la haute compétence de son auteur, l'originalité de ses vues sur Strawinsky (dont il nous avait donné un exemple dans le numéro de décembre 1923 de la Revue Musicale), mais surtout dans l'espoir d'y trouver une étude substantielle de la plus récente tendance du musicien; tendance très discutée, d'ailleurs, parce que peut-être discutable et pour laquelle une explication semblait nécessaire. Boris de Schlözer ne nous a pas déçu et loin d'avoir étudié une question épineuse, il semble au contraire avoir écrit son livre uniquement sous le signe de cette dernière tendance, pour la justifier et la rattacher aux œuvres précédentes, sans craindre en cela les risques des conclusions prématurées.*

*Si nous ne sommes pas toujours d'accord avec M. Schlözer, reconnaissons la haute tenue de son livre. Il constitue un bel effort qu'il n'est pas courant de rencontrer dans ces sortes de travaux. Délaissant l'histoire, l'anecdote, la biographie, voire la bibliographie, l'auteur nous livre une étude esthétique-philosophique de près de 200 pages, lourde d'idées et qu'il faut suivre pas à pas pour en saisir les moindres nuances ou n'être point dérouter à la première conclusion inattendue.*

*L'auteur constate dès l'abord qu'il a sensiblement changé d'opinion au sujet de Strawinsky et regrette l'avoir fait si peu, car une personnalité telle que celle de l'homme du Sacre est vivante et inépuisable. Il y a du vrai; seuls les imbéciles ne changent pas d'idées, faute d'idées. Mais il ne faut pas être victime du renouvellement en matière de*

(1) Éd. Claude Aveline. Prix : 20 francs.

critique. On demande, somme toute, à l'esthéticien d'éclairer le non-spécialiste pour lui permettre de mieux pénétrer l'esprit d'une œuvre parfois abstruse, souvent complexe. L'idéal, me semble-t-il, serait quand même de dégager un ensemble de caractères dont l'orientation générale serait assez stable et qui aurait encore sa valeur dans l'avenir. Car, sinon, le non-spécialiste serait plus dérouté que dirigé par celui qui se propose de l'éclairer.

Dans un premier chapitre : « Le Russe et l'Européen », Boris de Schlœzer pose assez clairement le problème du nationalisme en musique. Pour faire de la musique russe il ne suffit pas d'introduire dans ses œuvres des thèmes du folklore russe. A ce compte, la finale du Quatuor op. 59 de Beethoven serait une œuvre russe, tandis que les Enfants de Moussorgsky ne le seraient pas. Il faut plutôt que l'œuvre soit conforme aux traditions musicales, aux modes de penser d'un pays. Mais celles-ci ne se déterminent-elles pas précisément en étudiant l'œuvre de grands penseurs, des grands musiciens de ce pays? Le cercle vicieux semble inéluctable, mais l'auteur conclut non sans raison « que le génie a toujours un passeport, qu'il ne peut faire autrement que de l'avoir, même s'il n'en veut pas (...). Car dénier à un artiste tout caractère national, équivaut à lui dénier tout talent. Et dire que tel compositeur a du talent, mais ne présente pas de traits spécifiquement nationaux, c'est émettre un jugement contradictoire ».

Pour Schlœzer il faut donc admettre a priori que l'art strawinskyen est russe et considérer les dernières œuvres (c'est-à-dire celles qui suivent Noces et Renard — 1917 — par où se clôt habituellement la période dite « russe ») par rapport à l'œuvre entier, pour en saisir la complète signification et la nationalité. Pour lui, l'Octuor est russe tout comme Boris. Au surplus on peut être tout à la fois Russe et Européen et il donne des exemples littéraires (Pouchkine), architecturaux (sous le règne d'Alexandre I<sup>er</sup>), enfin musicaux : Gl'uka (qui se tourne vers Mozart), Tchaikowsky (italianisant), Rimsky et Balakireff (influencés par Berlioz et Liszt), Scriabine (qui s'inspire de Tristan). Il faut donc admettre que ces influences ne sont pas étrangères à la mentalité russe si l'on veut expliquer cet art lumineux, équilibré, « véritablement apollinien » de l'époque d'Alexandre I<sup>er</sup>, et aujourd'hui, une œuvre telle que Œdipus-Rex. Je crois quand même que les caractères russes de cette dernière partition sont moins sensibles que chez les auteurs précités ou que chez le Strawinsky d'avant 1918 et si l'œuvre avait été, par exemple, exécutée sans nom d'auteur, M. Schlœzer ne serait certes pas si catégorique sur sa nationalité. Passant en revue l'œuvre entier, il constate que parti de l'académisme, Strawinsky aboutit au classicisme, vérifiant cette pensée célèbre : « un rêve de jeunesse réalisé par l'homme mûr. » Mais les essais d'un débutant ne sont-ils pas toujours académiques? Contrairement à ce qu'affirme Schlœzer, la personnalité de Strawinsky n'apparaît-elle pas déjà dans les Quatre études pour piano ou le Feu d'artifice, et le Faune et la Bergère ne dénonce-t-il pas l'influence de Rimsky, que l'auteur limite uniquement à l'Oiseau de Feu? Je suis d'accord pour Pétrouchka, chef-d'œuvre et œuvre révolutionnaire (par son orchestre et la rupture avec les « Cinq »). Mais il y a quand même quelque paradoxe à soutenir que ce n'est pas Œdipe, mais Pétrouchka qui pose de façon troublante le problème de la musique nationale russe. Mais tâchons de lire le livre de l'auteur et non celui qui consignerait notre propre critère. La deuxième partie, « La technique », constitue une analyse poussée des procédés de Strawinsky, procédés qui diffèrent d'une œuvre à l'autre mais se suffisent à eux-mêmes

dans chaque œuvre, d'où résulte une discontinuité dans l'évolution. L'auteur constate avec raison qu'il n'y a pas de « ratés » chez le compositeur : « Il a toujours fait ce qu'il a voulu, parce qu'il n'a voulu faire que ce qu'il pouvait. » Ce qui revient à remplacer l'empirique « qui veut peut » par : « veut, qui peut » que je ne suis probablement pas le premier à formuler. Suivent d'intéressantes considérations sur l'orchestre qui, depuis les romantiques (Weber, Berlioz, Wagner, Debussy, Strawinsky avant Pétrouchka), avait pris un rôle pour ainsi dire « magique », « hypnotique », était devenu une fin en soi, indépendamment presque du contexte musical. Il y a du vrai ; le timbre a pris de nos jours une valeur propre que les classiques ignoraient presque. Mais je n'y vois pas d'inconvénient, puisqu'il s'agit là d'un enrichissement des possibilités sonores. Déclarer toutefois que Pétrouchka rompt pour la première fois avec l'instrumentation romantique et rend à l'orchestre son ancien rôle, voilà certes une affirmation contestable ! L'instrumentation de Gluck ne prépare-t-elle pas celle des romantiques ? Et peut-on sciemment passer sous silence l'orchestre précurseur de Chabrier, celui de Dukas (avec l'instrumentation linéaire de l'Apprenti Sorcier) ou de Ravel (Ma mère l'Oie) et surtout celui de Richard Strauss (Eulenspiegel, par exemple) dont la franchise, voire la crudité pourrait bien ne pas être étrangère à la couleur si particulière de Pétrouchka ? Mais il s'agit ici de « scènes burlesques » et c'est la parfaite appropriation de l'orchestration à pareil genre, qui implique surtout, à mon sens, ces crudités, ces apparentes trivialités (basson gresque, trompette criarde, etc.). Au contraire, quand il s'agit de rendre la kermesse, les trilles des clarinettes, des cors, les glissandi des harpes rappellent terriblement l'orchestre d'un Rimsky, basé sur la couleur et le timbre. Il faudrait s'arrêter à chaque page de ce livre substantiel, tant il soulève d'idées, certes parfois contestables, mais d'une force de pénétration peu coutumière. Pour Schlœzer, le Sacre est une conclusion et la polytonie n'est point son principe. Il le démontre aisément, mais constate aussi que c'est la dernière œuvre où Strawinsky use de l'écriture verticale qui régnait alors. Mais peut-on vraiment passer sous silence le contrepoint d'un Schœnberg, le contrepoint accordique de Debussy, le souci d'écriture horizontale d'un Ravel qui pratique somme toute un compromis entre le contrepoint et l'harmonie, ce qu'on appelle parfois l'harmonie figurée, mais n'est en réalité que l'écriture dite « instrumentale », issue des œuvres de Philippe-Emmanuel Bach, ainsi que de l'école de Mannheim et que Mozart, a porté à la perfection ? Strawinsky est certes un génie novateur et même un génie tout court, mais ce n'est pas dans l'écriture horizontale ou simplement mélodique qu'il faut rechercher ses gestes révolutionnaires et le secret de son hégémonie sur la jeunesse créatrice. C'est, à mon sens dans ses facultés beethoveniennes (si paradoxal que cela paraisse), c'est-à-dire dans ses facultés d'inventeur de musique, d'inventeur de mise en œuvre, la matière musicale restant assez pauvre, mais le style étant porté à la plus haute perfection. Ainsi, toute la nouveauté, toute la puissance musicale du début de Coriolan réside dans l'invention d'un unisson suivi de l'éclatement d'un accord. Beethoven eût remplacé l'ut par une autre note et l'accord par n'importe quelle autre agrégation (la nuance ff et le mouvement restant intacts) la pensée gardait son effet dramatique irrésistible. Ce point de vue me paraît d'autant plus rationnel qu'il infirme celui de Schlœzer où les mots « mélodie » et « style mélodique » réapparaissent trop souvent, vu que la mélodie n'est pas précisément le propre de Strawinsky. Encore faudrait-il se mettre d'accord sur ce mot ! Voici d'ailleurs un passage significatif : « Le

vrai sens de la révolution accomplie par Strawinsky nous est révélé non par le Sacre du Printemps, mais par les Trois pièces pour clarinette (1920) qui sont un programme et une profession de foi. Elles passèrent naturellement presque inaperçues, ces trois pures monodies en modes différents, qui se déroulent, flexibles, sans avoir recours au moindre effet de caractère récitatif, et qui n'en possèdent pas moins une grande force expressive. C'est l'image en somme et comme la formule des dernières productions du compositeur : il pourra conjuguer de différentes façons ses lignes mélodiques, y suspendre des accords, faire marquer les accents de la phrase par une puissante batterie, c'est toujours le chant qui en constitue l'essence — solo ou chœur — et en détermine l'expression et la forme. » Glissons sur l'exagération du début, mais ce « style mélodique » n'est-il pas flagrant dans toute œuvre musicale de valeur, soit qu'il y ait mélodie réelle, sous-entendue, schématique ou qu'un conduit virtuel réunisse les différents centres sonores (accords, rythmes, accents, silences, fragments thématiques, etc.)? Le rythme fait également l'objet d'une étude poussée et Schläzer affirme que Strawinsky est probablement « le plus génial créateur de rythmes qui ait jamais existé ». Ne peut-on pas opposer l'infinie variété de la métrique grecque, Beethoven et Bach surtout, en se rapportant à ce « rythme horizontal » (longueur des mètres) que Schläzer différencie avec raison du « rythme vertical » (division des temps)?

Plus loin, cette affirmation : « Une musique purement harmonique et atonale est toujours rythmiquement amorphe ». Mais existe-t-il une musique, digne de ce nom, entièrement dépourvue de mélodie? Quelle musique Schläzer appelle-t-il « purement harmonique »? Les enchaînements d'accords chez Debussy épousent toujours une courbe sensible et les chorals harmonisés par J.-S. Bach accusent un grand souci mélodique jusque dans les parties intermédiaires! De plus, Pacific et la bataille dans la Judith d'Honegger, d'un langage nettement atonal, s'imposent précisément par leur puissance rythmique! Et je connais maintes pages tonales, voire polytonales à qui fait précisément défaut ce dynamisme si cher à Boris de Schläzer. Enfin, il prétend que le musicien du Sacre respecte la barre de mesure, une entrave qui lui permet de rebondir plus librement. Ici, je ne suis pas du tout d'accord. Chez le Strawinsky du Sacre, de l'Histoire du Soldat, des Noces, la barre de mesure sépare les différents mètres juxtaposés (6+9+7; 3+5+3+4 ou 2+3/2, etc.) ce qui revient à nier la barre de mesure, celle-ci ne devant être qu'une borne régulatrice, un point de repère (le quadrillé des architectes et des dessinateurs) pour faciliter l'exécution. De simples accents ou des liaisons suffiraient à indiquer le phrasé ou le mètre, tandis que la barre de mesure devrait se déplacer le moins possible pour éviter d'inutiles difficultés (1). Cela n'empêche en rien de couler les rythmes les plus variés dans une mesure de coupe quasi régulière (dans le jazz, par exemple, dont Strawinsky, comme le constate judicieusement Schläzer, ne s'est pour ainsi dire jamais inspiré rythmiquement). Et c'est là que la puissance de Beethoven me paraît écrasante (2). L'auteur nous propose pour la rythmique strawinskyenne les termes polyrythmie et rythmes polymorphes. Je voudrais y souscrire si ces termes signifiaient d'une part : superposition verticale de rythmes différents (par similitude avec le mot

(1) A témoin la nécessité d'une nouvelle version de la danse finale du sacre, d'une difficulté rythmique quasi insurmontable et dont Ansermet, d'accord avec Strawinsky, vient de simplifier l'écriture sans changer le rythme.

(2) Dans la Cinquième, par exemple, la carrure initiale comporte 4 mesures; mais il arrive que la 4<sup>e</sup> mesure (aboutissement du mètre) serve de point de départ d'un nouvel élément de 4 mesures. Ce qui donne l'alternance 4 ; 3+4, etc. malgré la barre de mesure et la carrure régulière.

polyphonie : superposition de mélodies, de thèmes différents), d'autre part : juxtaposition horizontale de mètres asymétriques revenant ou non périodiquement. Mais je trouve à la page 79 : « Lorsqu'il y a, comme dans Noces, polyrythmie, combinaison verticale de mètres différents... » et quelques lignes plus bas : « Dans Noces, on peut avec raison parler non de polyrythmie, c'est-à-dire de combinaisons de rythmes autonomes, mais bien plutôt de rythmes polymorphes, chacune des voix du tissu contrapunctique possédant son accentuation, son mètre propre. » Ainsi, pour les mêmes Noces il s'agit d'abord de polyrythmie, puis de rythmes polymorphes et, tout compte fait, les deux termes se définissent à peu près identiquement.

La technique vocale donne lieu à des remarques fort heureuses, notamment au sujet du texte populaire des Noces, texte quelque peu hybride, puisque se rattachant à plusieurs époques. Le sens de ce texte nous assure l'esthéticien, importe d'ailleurs fort peu ; il ne sert qu'à l'articulation. S'il en était vraiment ainsi, il faudrait, selon moi, supprimer toutes paroles pour rester logique : quelques voyelles, consonnes ou syllabes dépourvues de signification littérale feraient beaucoup mieux l'affaire. Mais on devine sous cette remarque des ardeurs « objectivistes » qui sont décidément à la mode (1). Attacher de l'importance au sens d'un texte, c'est inféoder sa musique à ce texte, c'est-à-dire ne plus faire de la musique pure (encore un dada contemporain que cette pureté), autrement dit s'éloigner des classiques pour se rapprocher des romantiques, les grands corrupteurs de tous les arts ! Or, est-il bien sûr que les classiques objectivistes ne prêtaient aucune attention au texte de leurs airs en opposition aux lieder des romantiques ? Sans doute ceux-là ne suivaient pas mot à mot, comme souvent ceux-ci l'action du texte, mais la couleur générale des airs était parfaitement celle du contexte. Je pourrais citer des centaines d'airs classiques italiens ou français qui me donnent raison. Et Noces, précisément, accorde chacun de ses quatre tableaux à l'atmosphère du texte et suit même assez exactement sa progression (par exemple l'aboutissement lyrique sur une note aiguë pour les mots : « Il l'a mise sur son cœur » ou encore l'admirable complainte sur trois notes par la basse, avec ces paroles : « Eh bien, mon âme, ma douceur ! »).

Dans l'étude des formes perçoit le même souci de la part de l'auteur de tout rattacher à la musique pure en niant toute influence extra-musicale. Ainsi Strawinsky qui a beaucoup écrit pour le théâtre, semblerait a priori y avoir soumis son plan musical à une action scénique. Il me paraît donc rationnel de tenir Pétrouchka, par exemple, pour de l'illustration musicale où chaque scène souligne un épisode plastique en s'appesantissant même sur son caractère spécifique (mécanisme de la danse des automates, exotisme du thème de l'ours, danse pesante des cochers, petite phrase sentimentale à la mort de Pétrouchka, tristesse des fins de fête dans les derniers accords : thème de la foire au ralenti). Et si Pétrouchka garde sa valeur au concert, c'est pour ses qualités musicales, la solidité de sa construction. Que cette dernière soit fonction d'un plan scénique ou purement symphonique, cela ne change rien à l'affaire : le programme réel ou non ne signifie rien en soi ; c'est la façon de réaliser qui justifie la valeur de l'œuvre. Que nous importe que les fusées dans l'Eulenspiegel de Strauss, simulent le rire moqueur du héros flamand et que les accords sourds ponctuent sa condamnation à mort. Leur mise en œuvre, dans le tout, leur valeur intrinsèque, comptent seules et le programme.

(1) Ansermet dans sa remarquable étude sur Strawinsky (*Revue Musicale*, 1921) émettait déjà pareille opinion.

point de départ, n'a pas plus d'importance, à mon sens, que les échafaudages qui disparaissent, le monument une fois achevé. Mais la manie actuelle de rabaisser toute œuvre pour laquelle l'auteur aurait puisé le principe de ses réactions créatrices dans des éléments formels non-musicaux (programme poétique, philosophique, paysage, lecture, événement personnel, etc.), cette manie est telle que de grandes intelligences en arrivent à nier l'évidence même (1). Ainsi Pétrouchka est indubitablement de la musique à programme (voyez l'épisode de l'orgue de barbarie à qui manque une note, ceci pour ceux qui douleraient encore). Or, Schläzer tient à juste titre cette œuvre pour un chef-d'œuvre ; il est donc indispensable pour lui qu'il s'agisse de musique pure ; et l'esthéticien de conclure péremptoirement : « Les quatre tableaux de ce ballet [...] correspondent exactement (c'est moi qui souligne) aux quatre parties habituelles d'une sonate, d'une symphonie : le premier allegro, le mouvement lent, le scherzo et le finale. Il ne s'agit pas d'une simple analogie : le caractère même de chacun de ces tableaux s'accorde parfaitement avec le schème classique. » Mais la justification par une analyse imprécise, est vraiment insuffisante, voire déconcertante. Ainsi le premier tableau de Pétrouchka comprend, d'après Schläzer, un mouvement vif en forme de rondo, puis, un épisode lent, enfin un nouveau mouvement vif. En vertu de quelle formule magique peut-on identifier pareille forme à celle du premier allegro d'une symphonie classique ? L'auteur me donne d'ailleurs raison page 94 : « L'on ne retrouve nulle part, chez lui, cette forme typique de l'allegro de sonate avec les deux thèmes [...] ». Il s'agit donc, dans Pétrouchka, bel et bien d'une suite de scènes. Je ne conteste nullement leur agencement remarquable, Strawinsky étant un constructeur de première force, substituant au développement thématique, le prolongement par ambiance harmonique, par invention rythmique ou couleur d'orchestre. Mais tout cela n'empêche pas l'existence réelle d'un programme, qui est aussi forme et n'infirme en rien ce souci constructeur.

Le chapitre III : Le problème du style, est sans doute celui où Schläzer montre le mieux ses facultés d'esthéticien susceptible d'édifier de toutes pièces une théorie dans laquelle il fait entrer, parfois de force, les éléments de son analyse. C'est aussi le chapitre le plus sujet à caution, car il se propose de pénétrer l'essence même de l'œuvre d'art, et à mon sens, les mots signifient alors beaucoup moins que le fait musical brut lui-même. Tout d'abord fidèle au credo objectiviste, l'auteur déclare qu'en art seule importe la question comment?, le quoi? menant forcément au néant. C'est soulever une fois de plus la querelle du fond et de la forme, du contenant et du contenu, du métier et de l'inspiration, comme on disait autrefois, c'est-à-dire le problème du style comme l'indique le titre du chapitre (2). Autrement dit, pour qu'il y ait problème du style, il faut envisager les deux questions : faire quoi? et comment faire? qui restent à mon sens inséparables, car un artiste digne de ce nom se les pose toutes les deux, ou ne s'en pose aucune.

Le comment? c'est aussi le vouloir et le quoi? le pouvoir et comme j'écrivais plus

(1) Il est admis que les gammes, notes répétées, arpèges des œuvres classiques trouvent grâce devant les « objectivistes » qui abominent ces mêmes figures lorsqu'elles pourraient, grâce au titre, suggérer le jaillissement du feu, le grignotement de la pluie ou le rythme modulant d'un jet d'eau. Peut-on, au surplus, passer sous silence les titres évocateurs et programmatiques d'un Couperin, les fantaisies des classiques sur les cris d'animaux? Tout le monde a reconnu le coucou chez Daquin et Pasquini ; la poule, chez Rameau ; l'aboïement des chiens dans une chasse de Haydn, et Bach prit pour thème de fugue une sonnerie de cornet de poste. Et j'en passe...

(2) Je serais tenté de rajeunir, ainsi, le mot « inspiration » en évitant la définition romantique : ce qui différencie chez un même auteur de talent et de métier sûr, une bonne œuvre d'une moins bonne. Cela revient à dire que pour deux œuvres bien faites, le comment? est identique. Toutefois si l'une surpasse l'autre, la différence ne peut porter que sur le quoi? et prouver son existence.

*haut* : celui-là veut qui peut, on est encore ramené à ne point dissocier les deux éléments. Schläzer est tout près de le reconnaître quand il dit (pages 97-98) : « Si nous savons comment une chose est faite, si nous avons poussé son analyse formelle jusqu'au bout [...], nous connaissons son secret, nous savons ce que l'artiste a voulu dire, nous atteignons le fond, le contenu par la forme. Forme et contenu sont relatifs, mais en ce sens [...], que quel que soit l'élément que nous considérons dans l'œuvre d'art, il est à la fois forme et contenu. »

L'esthéticien ne se trompe pas quand il scinde nettement en deux parties l'œuvre du maître russe : avant Pulcinella, à partir de Pulcinella. Les différentes formes, les styles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, hantent désormais le musicien qui s'efforce de faire entrer sa pensée dans des moules éprouvés. Avant Pulcinella il avait conjugué la chanson populaire russe avec les conquêtes sonores européennes créant ainsi un style russo-européen. A l'appui de cette affirmation, Schläzer remarque fort à propos que la syncope si typiquement strawinskyenne est très rare dans la chanson russe. Depuis Pulcinella le compositeur s'efforcera donc de créer des œuvres types ; il n'écrira pas une sonate pour piano, mais la sonate ; de même Œdipe est la cantate profane « en soi » de l'époque de Haendel. Ceci me paraît encore prématuré. Il nous manque le recul nécessaire pour juger les dernières œuvres du musicien russe que Schläzer rapproche de Bach en vertu d'un style continu commun. Il prétend au surplus que dans ce style continu commun chaque phrase porte en puissance son développement qui se réalise par une auto-génération, sans le concours d'aucun élément psychologique. Or le développement cellulaire et thématique de Bach étant l'évidence même, il faudrait dès lors admettre que dans une forme aussi définie que celle de la fugue, par exemple, tout est virtuellement contenu dans le thème initial. Qui ne sait pourtant que maints débuts dans les œuvres du cantor sont souvent médiocres, sinon quelconques ? C'est ce qui s'ajoute par la suite, ce qui n'est pas le thème ou ne découle pas directement de lui, c'est précisément ce qui échappe à la règle, à la forme préétablie qui fait la valeur de ce style qui serait sinon à la portée de tous. Pourquoi cet élément, spécifiquement Bach, serait-il a priori, non psychologique ?

Enfin, pour étayer ce retour au passé, l'auteur appelle le XVIII<sup>e</sup> siècle l'âge d'or de la musique. Sans doute les tendances du classicisme nous sont très utiles aujourd'hui, pour des fins réactionnaires. Mais demain, ne sera-ce point au tour du romantisme de nous aider à nous libérer d'une tyrannie esthétique ? Tout cela est bien relatif et j'appellerais volontiers âge d'or les époques qui ont vu fleurir l'art d'un Guillaume de Machault, d'un Monteverdi ou d'un Beethoven, d'un Wagner. Pour conclure ce chapitre il fallait trouver une explication à ce retour au passé. Celle de Schläzer ne manque pas d'intérêt. Le Russe, qui met volontiers en scène la masse anonyme du peuple (chansons populaires, rôle du peuple dans le théâtre de Moussorgsky) tend à se dépersonnaliser. Grâce à une définition particulière du style (ce par quoi une chose est impersonnelle, super-individuelle et appartient à une époque, à un pays), par cette acception nouvelle, l'auteur expliquera les œuvres récentes où Strawinsky cherche volontairement le « banal », l'impersonnel, pour atteindre au style. Et par là, ces œuvres sont spécifiquement russes et restent en rapport étroit avec celles précédant Pulcinella. Pour séduisante qu'elle soit, la démonstration tient du paradoxe et l'auteur croit utile de nous en dissuader. Car, dit-il, « cela nous choque aujourd'hui, cela sonne comme un paradoxe, parce qu'en musique, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le style est mort ; nous n'avons plus affaire

qu'à des formes de langage individuelles ». Reconnaissons le développement de l'individualisme, après le moyen âge, avec la Renaissance et de toute façon avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Peut-on affirmer sensément que Beethoven, influencé par Mozart, pratique un style réel et que devenu lui-même il s'en trouve dénué ; que le langage de Mozart est impersonnel au même titre que celui de Bach? Enfin, dans vingt ans (et peut-être dès aujourd'hui) ne trouvera-t-on pas un lien de parenté, un style commun, donc impersonnel, dans certaines œuvres de Chausson, de Debussy, de Dukas, de Ravel, du premier Roussel, de Florent Schmitt qui sont pourtant tous personnels? Il est un peu tôt pour tirer des conclusions péremptoires de la manière actuelle de Strawinsky, procédant de la méthode historique et me paraissant quand même un tant soit peu quindée, un peu forcée. Car on oublie que le moyen âge, collectiviste par excellence, ignorait l'archéologie et que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'en était pas spécialement féru. Au risque de faire sourire Schlæzer ou d'indigner quelques « retournés à l'antique » je trouve qu'on ne peut éluder le cas Saint-Saëns et, pour ma part, le Tombeau de Couperin de Ravel, la Suite en fa et le Concert de Roussel, réalisent beaucoup mieux et plus librement l'équilibre du XVIII<sup>e</sup> siècle entre le fond et la forme, que tous les retours de l'auteur d'Apollon chez qui l'on sent une volonté de geste esthétique, de renouvellement à tout prix et pourtant quelque peu artificiel. Schlæzer fait donc la part trop belle en attribuant dès maintenant à l'auteur de Pulcinella et d'Œdipe, la gloire d'avoir retrouvé le style tout court, perdu depuis le romantisme et d'avoir renoué le premier avec la tradition classique. C'est pourtant la thèse de la dernière partie de son livre : Un art classique. L'auteur commence par donner aux mots classique et romantique une acception nouvelle, n'opposant plus ordre, mesure, clarté, équilibre, à liberté, exubérance, trouble, exagération, sentimentalisme, mais plutôt anti-réel, artificiel, construction basée sur règles précises, esthétique, jeu gratuit, à réalité, vie, soif de liberté, utilité fonctionnelle, désir de concurrencer la nature, la divinité, etc. Il en tire, comme toujours, des conclusions fort ingénieuses mais qui remettent tout en cause : Bach cessant par exemple d'être classique, quand il abandonne l'œuvre instrumentale pour écrire une messe. Jeu périlleux dont le procès a été fait avec beaucoup de clairvoyance par Paul Lardormy dans *Musique* (numéros de juin et juillet 1929) où il consacre deux solides études au livre de Schlæzer. Je suis d'accord, à fort peu de chose près, avec ce réputé musicologue et ne pourrai mieux faire que de renvoyer les lecteurs aux articles cités. J'admets certes volontiers que les résultats esthétiques diffèrent d'une époque à l'autre à cause de l'évolution du langage, des procédés d'expression, mais ne peux comprendre que l'attitude de tous les artistes d'une époque vis-à-vis de la création, soit identique et change chez tous à la fois avec l'avènement du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple ! Il y a chez tout créateur une part subconsciente qui garde une grande importance, à mon sens, et échappe aux considérations esthétiques ou philosophiques. A l'appui de sa thèse, Schlæzer ira jusqu'à traiter l'harmonie d'élément naturel (à cause de la loi des résonances naturelles des cordes) et la mélodie pure — vers laquelle, tendent les dernières œuvres de Strawinsky — comme une conception artificielle, conventionnelle, intellectuelle, confirmant ainsi le désir de se « super-individualiser » (1). Je propose à Schlæzer une petite expérience : jouer devant un paysan inculte, une mélodie, un rythme de marche et, d'autre part, un enchaînement de quelques

(1) Ne s'agit-il pas plutôt d'une réaction contre l'hégémonie harmonique dans l'école impressionniste et, au surplus, d'une lutte pour conquérir un élément (la mélodie) qui n'est pas le propre de Strawinsky?

accords. Ses réactions prouveront certes que l'harmonie ne lui est pas précisément naturelle et ne s'impose pas à l'esprit sans certaine initiation. Car la théorie des harmoniques est une réalité physique mais non esthétique et l'enchaînement des accords est aussi artificiel que l'enchaînement des divers degrés d'une gamme.

Constatons avec Schlœzer que l'art de Strawinsky part de la tourmente et se dirige vers la paix ; mais à quel prix se demande l'auteur ? La sérénité morale est certes l'attitude d'un puissant, mais l'avenir seul nous dira si la dernière aventure strawinskyenne vaut celle de Pétrouchka, du Sacre ou de Noces. Il y a d'ailleurs, aujourd'hui, un snobisme, une manie très séduisante qui consiste à trouver décisives toutes les expériences de Strawinsky : il a tout inventé, tout renversé, tout renouvelé, tout reconstruit, échappe à la sujétion de son « moi », à celle des textes employés, à celle des formes de la pensée, et des principes du théâtre. Il secoue la tyrannie de la barre de mesure, sauve l'harmonie, le contrepoint, l'orchestration de la débâcle, réinvente la mélodie perdue et abat, tel un nouveau Siegfried, le grimaçant monstre romantique. Pour peu la musique n'existait pas avant lui.

Il ne faut certes pas juger à la légère un génie tel que Strawinsky, surtout quand il nous dérouté (la leçon du Sacre doit nous rendre circonspect) ; mais ne faut-il pas envisager ses dernières productions comme résultante d'une lutte contre lui-même et sous l'angle d'un renoncement moral d'où l'influence religieuse ne serait peut-être pas exempte ? Et c'est là qu'on pourrait discerner, chez lui, l'intronisation dans son œuvre de son « moi », de sa vie affective ou intérieure et en faire précisément un romantique.

Si dans son Strawinsky, Boris de Schlœzer conclut parfois trop rapidement et se laisse entraîner par sa propre conviction, il n'en pose pas moins le problème en entier. Il y a là, sans doute, le désir prononcé de découvrir des aspects nouveaux de la question d'édifier une théorie strawinskyenne, inédite et parfois à l'encontre de toute probabilité, mais aussi un lourd effort esthétique, une puissance analytique, de nombreux aperçus fort ingénieux qui sont l'apanage d'un cerveau d'une richesse peu coutumière.

Arthur HOERÉE.

