



La Sonate pour piano de Strawinsky



La *Sonate* pour piano est la dernière œuvre de Strawinsky : résultante directe de l'*Octuor* et du *Concerto*. Résultante, dis-je, et pourtant une connaissance solide de ces deux œuvres précédentes n'évite pas la surprise à l'auditeur. Surprise causée d'abord par un retour aux formes musicales originelles. Ce retour n'est pas en contradiction avec la technique précédente du compositeur, mais plutôt avec les apparences de l'habituelle technique contemporaine. Ceci est une première impression et il semble que Strawinsky va jusqu'à la limite des idées réactionnaires. Mais ce retour n'est pas un abandon de l'expérience acquise. Les formes classiques originelles catalysent en lui des idées neuves, totalement comprises dans des formes neuves — mais l'apparence trompeuse est celle d'idée et de forme désuètes — et l'œuvre ainsi accomplie constitue un organisme en soi. En écrivant la *Sonate*, Strawinsky oublie volontairement l'évolution subie par cette forme depuis Beethoven à travers le XIX^e siècle vers la tradition pseudo-classique allemande. La sonate néo-classique, dont les dernières sonates de Beethoven sont à la fois le point de départ et le sommet, est essentiellement constituée par l'action dramatique. C'est la lutte entre le principe d'émotivité individuelle et le principe des bases de sonorité en soi. Telle, dans la tragédie antique, la lutte entre le héros et le chœur. De là, le rôle nouveau des oppositions thématiques et du « développement ». La forme vouée au combat entre la matière et l'instrument fait naître le dynamisme expressif.

La sonate romantique perd dans son évolution continue son civilité organique et sa dialectique instrumentale. Elle les remplace

par un schéma inorganique où elle se réalise suivant une fausse adaptation du chant aux instruments — (véritable rhétorique vocale).

Les sonates de Scriabine et de Debussy sont les dernières réalisations de cette forme dans l'art contemporain. Dans les deux cas, c'est la même sonate romantique qui semble nous éloigner de la tradition du XIX^e siècle. Pour Scriabine, le type de la composition est toujours celui du poème extatique, enfermé artificiellement dans un schéma extra-musical. S'appuyant sur la tradition nationale des clavicinistes, Debussy réalise sa sonate dans un esprit de rhapsodie vocale-instrumentale.

Avec ces œuvres se termine l'expérience vivante de la sonate, qui dans la suite ne garde plus de cette forme que le titre.

La *Sonate* de Strawinsky quitte délibérément la voie de cette évolution décadente. Elle pose à nouveau le principe du problème instrumental et de la forme organique de la sonate. Telle est la nature de ce retour à la tradition originelle du XVIII^e siècle. Elle détermine logiquement la naissance d'une forme-type.

C'est ainsi qu'apparaît la *Sonate* de Strawinsky : forme-type issue des conceptions générales premières.

C'est la méthode dialectique qui est à la base de l'exposition. Elle généralise au maximum les fonctions harmoniques, rythmiques, polyphoniques et tonales. Le *legato* pianistique y est l'élément instrumental prépondérant (notons cette différence avec le *Concerto* et la *Piano-rag-music*).

L'élément frappé y demeure comme élément partiel, résultat d'expériences précédentes, et secondaire. Ces deux éléments (frappé et lié) sont des actions tantôt parallèles, tantôt contraires. La substance est faite des sonorités perçues après le choc, qui se propagent dans le temps, et cela détermine un ralentissement spécial du mouvement. Si pour simplifier le langage nous appelons :

— *Temps constructif* : cette dimension de la musique, où se déforment les éléments (qui n'a rien de commun avec le temps horaire),

— *Espace constructif* : comme en mécanique cette dimension de la musique où se déplacent les éléments, — la sonate est réalisée dans un espace comparable à une surface, suivant une unité de construction dans le temps, et c'est la cause efficiente du rythme *mono-*

sert d'aide métrique. Le *Concerto* ne l'utilise qu'au changement d'intonations. La *Sonate*, qui a la libre intonation instrumentale, ne l'utilise que pour souligner une cadence ou une modulation.

Avec la *Sonate* finit la période ouverte par les *Symphonies pour instruments à vent*. Strawinsky fait table rase des appareils auxiliaires créés par lui pour réaliser une forme nouvelle. Cette forme simple et transparente se ferme aussitôt ouverte parce qu'elle a dépassé la méthode dont il s'est servi déjà.

La *Sonate*, l'*Octuor* et le *Concerto* abandonnent la construction dans le volume et le timbre pour entrer dans l'espace linéaire, incolore. L'animation de la ligne est prépondérante en cette période. Analogie dans le domaine de la peinture : abandon du cubisme pour les compositions en surface (Picasso).

La *Sonate* se divise en trois parties : deux allegros, de mouvement identique et de construction différente, encadrant un adagietto. L'allegro I est un mouvement homogène et incessant. Il commence par deux lignes en *ut* parallèles à distance de double octave. Strawinsky y montre le caractère de l'octave non comme doublure, mais comme intervalle. Et cet intervalle est ici dissonant et particulièrement âpre sur les points du départ et d'arrivée de la ligne.

Les 12 premières mesures déterminent le mouvement et le caractère général du morceau ainsi que la base de l'échelle sonore. L'octave se « résout » en un thème lyrique — *sempre legato* de la main droite en contraste avec le *staccato* obstiné de la main gauche. La dialectique des tierces par une déclinaison charmante par rapport aux pôles harmoniques à travers *si*, *do* dièse, *mi*, etc... prolonge la matière ainsi modifiée. Le thème ressemble à l'image reflétée dans un miroir. L'introduction revient dans le médium. La ligne du développement, très flexible, est sévèrement laconique; puis courte reprise et cadence finale, comme un soupir, exhalaison synthétique de l'harmonie.

L'adagietto suit la forme du rondo classique. Dès le début la force de l'ordre tonal de *la bémol* s'oppose à l'échelle sonore du premier mouvement. Les pôles de la tonalité ainsi définie sont écartés jusqu'aux limites d'une harmonie presque paradoxale. Le paradoxe consiste en l'équilibre (cherché et atteint) de l'intonation chromatique et de l'intonation tonale. Le chromatisme, libre d'apparence, tend

métrique. Métrique et rythme sont amenés à une généralisation complète. A part le thème lyrique du premier mouvement qui rappelle l'*Octuor*, il n'y a pas de relation directe avec la matière des œuvres précédentes. Dans l'ensemble le *melos* instrumental est d'un pathétique élevé, par contraste avec les éléments volontairement vulgaires qu'on trouve dans l'*Octuor*. Le lyrisme de la *Sonate* est directement apparenté avec celui de *Mavra*.

La facture est sobre. Seuls le *legato* et le *staccato* constituent le coloris pianistique en même temps que les bases de la composition de la substance. Deux dimensions pour la dynamique : *forte* et *piano*.

Dans les œuvres précédentes Strawinsky délivrait la technique instrumentale des habitudes courantes, en déplaçant les points de respiration. Dans la *Sonate*, par un juste *legato*, il abolit la sonorité nébuleuse. L'oreille contrôle continuellement. Le *staccato* crée une surface sonore égale qui exclut toute possibilité de fausse émotion. Plus de complicité différenciée de la métrique et du rythme, comme auparavant. Conquête sur l'espace, elle affirme dans cette dimension une construction linéaire. En même temps qu'une liberté parfaite au déplacement des points dans l'espace sonore, elle donne aux courbes musicales un mouvement régulier. Les leviers métriques deviennent alors inutiles. L'unité synthétique de la métrique et du rythme s'expriment en corrélations très simples, comme deux et trois. Auparavant les deux problèmes du mouvement et de la construction du volume sonore étaient résolus par Strawinsky simultanément. Dans la *Sonate* la libre construction linéaire dans l'espace est réalisée dans les plans métriques les plus simples ; et ceci lui permet d'y inclure des organismes rythmiques d'une grande finesse constructive. Les recherches du musicien trouvent leur somme exprimée dans la sonate. La forme typique est réalisée.

La méthode dialectique instrumentale est rendue à la musique avec une sève nouvelle, où la force et la logique font penser à Bach.

La construction linéaire dans l'espace est régénérée suivant le mode classique. Une sonorité de pureté impeccable.

Le déplacement des accents qui joue un rôle important dans la période du *Sacre* est aboli. Ce déplacement représentait l'élan émotionnel. Dans les œuvres postérieures il est déjà neutralisé et

vers une symbiose avec l'ordre tonal principal. Ici comme toujours chez Strawinsky le chromatisme ne devient jamais élément indépendant, il n'est jamais que la projection du sens tonal qu'il approfondit. Cette symbiose est de première importance. Le sentiment de paradoxe disparaît ; l'harmonie devient logique. L'intérêt primordial de l'adagietto réside dans la solution du problème général de composition. Le *melos* tend vers la forme variation sans la réaliser, évitant ainsi le danger du schéma formel, par l'emploi d'une forme ornementée, baroque. Au fond c'est une variation cachée. La généralisation provient ici de la victoire sur la tentation d'écrire une variation analytique. C'est une même respiration qui alimente l'ornement dont certaines figures séparées sont des alliages de tonalités qui tendent vers les pôles de l'ordre principal. La 3^e partie est un vrai chef-d'œuvre de contrepoint construit sur le mouvement indépendant des deux mains. L'écriture (tantôt imitation, tantôt fugue) est semblable à celle des suites pour piano de Bach.

Strawinsky emploie avec une maîtrise extraordinaire la composition à 2 voix. Les sonorités d'apparence inattendue de ce mouvement proviennent toujours de la transformation des sonorités précédemment acquises dans le même mouvement.

La *Sonate* de Strawinsky sera bientôt connue dans le monde entier. Qu'on ne se laisse point prendre aux apparences et que l'on sache y voir la force étonnante de sa dialectique.

Malgré sa fragilité apparente elle est monumentale par sa précision. A ceux qui demanderaient « qu'est-ce qui est nouveau dans la sonate », rappelons les paroles de Pascal dont le sens est de nos jours peut-être plus opportun que jamais.

« Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre ; mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition ».

Traduit par R. Vandelle.

ARTHUR LOURIÉ.