En haut : Debussy et Strawinsky.
En bas : Strawinsky, Serge de Diaghilew et Serge Lifar.

IGOR STRAWINSKY

Critique et Thématique

Comme j'irais bien, sans tous ces gens qui me crient que je vais mal !

André GIDE : Un esprit non prévenu.

La critique de la poésie est une absurdité ; il est déjà difficile de dire si une chose est poésie ou non.

NOVALIS (trad. Maeterlinck).

Ces pages ne prétendent point faire le procès à la critique. Leur brièveté, comparée à l'abondance du sujet, en est d'abord la preuve. Un procès, du reste, n'a de sens que si l'on sait à qui exactement on le fait : relever les erreurs successives de la critique, ou bien établir une fois de plus la stérilité de cette forme d'activité, c'est risquer, de proche en proche, d'étendre le procès à toute espèce d'opinion — et de public. Qui ne fait œuvre de critique en allant au concert ou au théâtre, en refusant d'y aller ? Le critique professionnel n'est blâmable, à nos yeux, que de répéter, à un étage supérieur, le jeu auquel chacun se livre : j'aime ceci, je déteste cela ; ceci est beau, cela ne l'est point. La part de blâmable est dans ce jeu même, auquel le critique devrait se refuser. Les échelles de valeurs, nous les connaissons bien : du moins en matière d'art, elles sont faites pour se retourner. Placer telle œuvre au-dessous d'une autre, jeter le discrédit sur n'importe quel auteur, uniquement parce que certaines valeurs ont cours aujourd'hui et non pas d'autres, c'est s'attendre à voir le surlendemain énoncer des jugements exactement contraires. Nous sommes de ceux qui ont entendu successivement, ou même simultanément, condamner Debussy aux noms de Beethoven et de Wagner, et moquer ceux-

ci au nom du premier ; également de ceux qui ont vu, sous le nez ou à la barbe des uns et des autres, se décharger d'un opprobre que l'on croyait définitif Mendelssohn, Brahms, Rossini, Verdi, Tchaïkowsky. Auditeur des cours de Vincent d'Indy, nous fûmes témoin personnellement de ses enthousiasmes sans écho pour un Weber ou pour un Chabrier : ses élèves s'en tenaient solidement à l'échelle que le Maître avait lui-même graduée, et tout au bas de laquelle à peine trouvaient place la naïveté d'un Weber et le goût peu relevé d'un Chabrier : les élèves étaient logiques, le Maître était musicien. Et aujourd'hui il suffirait d'une nouvelle œuvre de Markevitch ou de Béla Bartok pour que l'art de Strawinsky ne comptât plus ou n'ait même jamais compté. Strawinsky, c'est — paraît-il — du vide ; le reste, du plein. La coupe aussi est pleine. Nous n'avons plus besoin d'apprendre qu'une échelle se retourne : aujourd'hui, les valeurs spirituelles ; demain, la musique pure ; un jour, la « musiquette » ; un autre jour, « la figure dans les mains ». Esthétique du sablier.

Encore une fois, s'il y avait procès, celui-ci ne pourrait se limiter à la critique. Contre les compositeurs qui accusent la critique d'incompétence, nous serions enclins à la défendre. Quand ils se jugent entre eux, ils le font avec une prévention qui équivaut à une entière incompétence. Eux aussi jouent à la petite guerre des échelles, — si, du moins, il convient de qualifier d'échelons ces maigres barrières que dresse le métier de chacun et au delà desquelles il n'y aurait que malhabileté, laideur ou chaos. « Ils ne connaissent d'un art que l'ornière dans laquelle ils se sont traînés », écrit Eugène Delacroix des « gens de métier » (1). N'avons-nous pas vu deux compositeurs, tous deux professeurs au Conservatoire de Paris, l'un « chuter » l'*Histoire du soldat*, l'autre hausser les épaules à l'audition du premier *Concerto* pour piano de Strawinsky ; tel autre protester furieusement contre la *Sinfonia domestica* de Richard Strauss, à la hauteur de quoi il ne s'éleva jamais ? N'avons-nous pas entendu de la bouche d'un compositeur « moderne » que le *Sacre* était dépourvu de tout rythme véritable ; et la malignité publique ne rapporte-t-elle pas quelles réserves Debussy exprimait à l'égard de l'orchestration du *Sacre* ou Ravel à l'égard de l'orchestration de Debussy ?

Dans la mesure où un compositeur, par les répugnances ou par les préférences qu'il exprime, nous permet de mieux saisir sa personnalité artistique, sa critique pourrait être précieuse ; mais nous ne le croyons point :

(1) Delacroix, *Journal*, 26 mars 1854.

rien n'est moins certain que l'homme soit le même qui crée et qui écoute — ou du moins exprime ce qu'il entend ; ces deux hommes ne vivent pas à la même profondeur. Qu'il s'agisse de ce tissu d'anecdotes que l'on nous donne parfois pour la peinture intime d'un être, ou qu'il s'agisse du catalogue de ses dédains ou ses enthousiasmes artistiques, nous dirons avec Pierre Abraham « qu'il importe de tracer une frontière entre les goûts superficiels de l'homme et les besoins organiques internes du créateur » (1). Tout enfantement chez un génie comme Balzac le porte à crever « le fragile écran de ses goûts, de ses dandysmes... » (2). Qui aujourd'hui, analysant l'art de Wagner, se référerait sans méfiance aux écrits théoriques du même auteur, le plus étonnant palais d'illusions qu'un génie se soit plu à édifier ? Et encore Wagner est, avec Berlioz, de tous les compositeurs celui chez qui l'acte d'écrire a paru engager le plus profondément l'être.

Nous ne croyons guère qu'en la fécondité de deux formes de critique. La première, la plus méprisée des musiciens professionnels, est celle par laquelle un écrivain — ne serait-il qu'un romancier, un essayiste ou un philosophe — nous fait un peu plus pénétrer dans la psychologie de l'auditeur et dans la psychologie de l'audition. Peut-être là encore chacun se trompe-t-il et persévère-t-il plus ou moins dans des modes de traduction, dans des jeux de comparaisons qui laissent toujours de côté les mêmes phénomènes essentiels. Des épreuves de psychologie expérimentale, conduites avec rigueur et sur une échelle assez vaste, aboutiraient à des résultats autrement sûrs, entièrement neufs : mais il est plus facile à la psychologie expérimentale d'observer l'éveil de l'outil dans la mentalité des chimpanzés ou des enfants que de savoir filtrer ce qui se passe réellement chez l'auditeur, chez les auditeurs d'une symphonie. Sans doute en ces matières le compositeur serait-il l'aide le plus qualifié, lui qui a justement pour tâche de *composer* avec l'attention de ses auditeurs, si par ailleurs il n'était pas dupe des pratiques ésotériques et — osons le terme — de certains sophismes de son métier : il est bel écrivain à sa manière, et tout ce qu'il écrit n'atteint pas aussi également, aussi efficacement qu'il le croit, son auditoire. Il en est de certaines perfections musicales comme de

(1) Pierre Abraham, *Créatures chez Balzac* (Paris, Gallimard, 1931). p. 217.
(2) *Ibid.*, pp. 217-218.

bien d'autres : elles dépassent l'« entendement » général. Quoi qu'il en soit, tout ce qui est susceptible, même par les formes les plus littéraires, de nous introduire dans l'esprit de qui écoute, de qui est envahi par la musique — et nous ne parlons que de la nôtre — a son prix. On n'a jamais encore écrit de musique pour des salles rigoureusement vides.

Quant à la seconde forme de critique, elle n'est peut-être plus proprement de la critique, au sens « artiste » du terme, mais un genre de science où les procédés techniques particuliers à un compositeur, tout au plus à un cercle de compositeurs, sont soumis à l'analyse. Il ne s'agit pas plus d'esthétique que de ce qui pourrait trouver place dans des traités de composition ou d'harmonie, dans des histoires quelque peu techniques de la sonate, de la symphonie, etc. Le champ doit de préférence être limité soit à un auteur soit à une œuvre, afin de permettre toute exploration en profondeur. Nous ne manquons point d'analyses thématiques — cette plaie, et ce trompe- l'œil — mais rares sont encore les études de tout le détail mélodique, harmonique, rythmique, instrumental, etc., dont est constitué le style d'une œuvre ou d'un auteur. Certes aucun de ces détails ni leur entrecroisement ne peuvent suffire à identifier la langue d'un auteur ou à expliquer comment procède, en des cas particuliers, le discours musical. Mais des investigations autant poussées, où jamais le contact du détail ne doit être perdu au profit d'un mot trop haut, d'une explication passe-partout, risquent de nous introduire auprès de problèmes insoupçonnés, ceux-là mêmes que d'abord obscurément nous cherchions. Le temps n'est plus où l'analyse d'une œuvre se réduisait à ce que l'on appelle le « thématisme », soit l'exposition et le retour d'un thème, — opération qui souvent n'occupe guère plus d'une trentaine de mesures dans un morceau. Sans doute ici l'école a-t-elle inventé le « développement » ; mais cet épisode serait-il employé exclusivement à écarteler ou à faire macérer un ou deux thèmes ? Le temps n'est plus où le style harmonique de Debussy ou de Ravel était caractérisé par des enchaînements de neuvièmes ou par des accords de septième majeure, alors que ces accords reviennent dans chaque œuvre à intervalles fort irréguliers et qu'en les isolant ainsi de leur contexte harmonique on amorce tout au plus de quoi caricaturer ces deux musiciens. Si particuliers soient les procédés d'un auteur — et nous verrions qu'aucun ne pourrait ne pas être repris par un autre musicien, de même qu'aucun mot, qu'aucune tournure de phrase, qu'aucune image ne demeure la propriété d'un seul écrivain — tous ces procédés (thèmes, harmonies ou rythmes caractéristiques) sont eux-mêmes emportés par un courant,

baignent dans une sorte de plasma, qu'ils colorent tout au plus, et qui est rarement analysée. Là se retrouvent peut-être des vestiges d'autres styles, toutes les eaux usées de précédentes industries ; et il serait cependant opportun de rechercher à quel degré cette masse est appelée par un type d'œuvre, est maîtrisée par l'auteur en sorte qu'entre elle et les procédés qui s'y trouvent en suspension puisse être parfaite l'illusion d'une continuité. Sans vouloir emprunter ici à la nouvelle psychologie de la forme (*Gestalttheorie*) nous dirons qu'il existe un fond sur lequel se détachent des procédés caractéristiques, et que ce fond est lui-même mouvant, et qu'il peut être considérable. A moins qu'il ne s'agisse — nous le verrons plus loin — d'un double fond, ou plutôt d'un double courant comme il s'en rencontre dans la nature suivant la pente, la profondeur ou l'obstacle. Peu importe d'ailleurs la comparaison — dont la faiblesse ne nous échappe point, — mais tous les problèmes de forme, de texture et aussi de personnalité ne peuvent être posés, résolus avec sécurité qu'autant que le style d'une œuvre est examiné en ses moindres détours, dans ses parties étales, apparemment neutres, dans sa substructure, comme dans tout ce que l'analyse ordinaire a été trop encline à isoler. Si la musique est une organisation du temps, il importe qu'aucun moment, là même où elle semble uniquement marquer le pas, n'échappe à l'investigation. Les mesures que n'emplit aucune thématique bien significative ne sont pas les moins essentielles : l'œuvre poursuit son cours, la prise de l'auteur sur nous ne se relâche pas plus. Les silences eux-mêmes font corps avec l'œuvre. Et chez des compositeurs tels que Debussy et Strawinsky, où les dessous ne sont que trop portés à attirer notre oreille, à occuper tout notre plaisir (1), jamais plus que là notre investigation ne doit craindre d'être méticuleuse, multiforme, autant que l'exige un détail infiniment capricieux.

De toute manière se trouve écartée la moindre espèce de critique de jugement. Ici nous revenons aux « j'aime ceci, je déteste cela » et à des propos plus personnels. Un des reproches qui nous furent le plus sensibles,

(1) « Et, de nouveau plus rien : la musique reprend la forme du silence ; l'orchestre montre ses intestins ; les sons s'évasent, nous absorbant au fond d'une cuve monstrueuse, où nous seront soumis à tout un système de supplices espacés » (Jacques Rivière, *in Nouv. Rev. franç.*, mars 1920, p. 466, à propos du *Chant du rossignol*).

lorsque parut notre petit ouvrage sur *Strawinsky* (1931), portait sur notre souci — en était-ce un ? — de présenter avec une égale impartialité toutes les œuvres que Strawinsky avait composées de 1907 à 1930. « Pas l'ombre d'un jugement. » Pas la moindre velléité d'établir « une hiérarchie quelconque » entre toutes ces œuvres. Sans doute aurait-il fallu accorder 20 à tel ballet, 13 à celui-ci, et seulement 3 à celui-là. Il est malheureusement probable que les notes que nous aurions données, si même elles avaient varié d'une douzaine de points, eussent été critiquées sévèrement par ceux qui nous les demandaient. L'un de ces derniers ne donnait-il point à entendre qu'il s'agissait moins de « juger » que de condamner : « Je ne conçois pas, en particulier, — écrivait-il — que vous accordiez une importance quelconque au *Baiser de la Fée* qui me paraît un ouvrage entièrement mort » ? Or cette œuvre compte justement au nombre de celles qui nous touchent le plus, de celles qui nous paraissent être non seulement les plus accomplies mais les plus émouvantes ; et, dans un ouvrage quelque peu technique, comment négliger — nous n'y touchions déjà que trop rapidement — un des problèmes les plus singuliers de la création strawinskienne, là où s'exerce précisément cette technique du double courant à quoi nous faisions allusion plus haut : l'œuvre étant à la fois de Tchaïkowsky et de Strawinsky, et autant de l'un que de l'autre ; bien plus, élaborant des particularités de style dont Strawinsky userait en toute liberté dans quelques œuvres ultérieures. Nous ne nous serions pas plus résolu à inscrire *Œdipus-Rex* au-dessous du *Sacre*, ni *Apollon musagète* au-dessous de l'*Oiseau de feu*. Comment ne pas saisir déjà que du fait même que l'auteur est encore vivant et que son œuvre continue de s'accroître, toute hiérarchie établie prématurément risque à tout moment de s'effondrer. Si Strawinsky n'avait plus rien écrit après *Petrouchka* il est possible que nous accorderions une plus grande importance à des ouvrages du début, tels que le *Faune et la Bergère* ou le *Scherzo fantastique*. Qui eût prévu qu'après le *Sacre* surgirait une œuvre comme *les Noces*, dont la perfection ne nous semble pas avoir été atteinte par la première ? Inversement, une composition de jeunesse telle que *Petrouchka*, loin de s'effacer derrière les suivantes, nous paraît marquer dans l'évolution de son auteur un moment plus décisif, et de conséquences encore plus durables, que ne l'a été l'éclat du *Sacre*, tant Strawinsky semble à plaisir, avec des moyens toujours renouvelés, retomber sur des formes d'œuvres comparables. Et que penserons-nous de *Mavra* dans quelques années : y discernerons-nous une œuvre de transition, une étude de laboratoire ou un chef-d'œuvre accompli ? Enfin, la délimi-

tation à laquelle certains se livrent entre œuvres *majeures* et œuvres *mineures* constitue à nos yeux un jeu vain, s'il aboutit à traiter de mineure une œuvre comme l'*Histoire du soldat*, incontestablement l'une des pièces maîtresses dans l'art de Strawinsky.

Nous nous réservons de poursuivre ailleurs cette critique de la critique de jugement. Dans le cas de notre ouvrage, nous avions cru faire un travail plus *utile* en recueillant auprès de Strawinsky divers renseignements sur la genèse de chacune de ses œuvres, en nous essayant à isoler dans une technique suffisamment complexe les procédés les plus révélateurs (dans le *Sacre* par exemple : accord fondamental, succession tonale et thématique, mode rythmique de « développement » ; dans le *Rossignol* : entrecroisement de pentaphonisme et de chromatisme, etc.), en soulignant enfin des traits de beauté, plutôt que de rechercher à toute force des défauts qui, même s'ils existent, sont loin d'atteindre au nombre des beautés. Nous avouons d'ailleurs ne connaître point de critère absolu qui permette de décider infailliblement si tel trait peut passer pour un défaut ou non — en dehors de quelques maladresses de construction ou d'instrumentation auxquelles il est donné à une certaine maîtrise d'échapper. Tout au plus, dans le sens d'évolution d'un artiste, pourrions-nous saisir des états qui ne semblent point parvenus au même degré d'achèvement ; mais il faudrait admettre que ces états fussent vraiment comparables entre eux : par exemple nous nous refusons à voir en *Renard* un essai manqué de *Noces* — comme d'aucuns le soutiennent —, ces deux œuvres différant par l'esprit, et le style de la première, au contraire de celui de la seconde, ayant pu se poursuivre en d'autres compositions. Quant à comparer un trait isolé de technique (mélodie, harmonie, etc.) chez deux auteurs différents, c'est d'abord croire qu'une technique totale, ici la composition musicale, puisse se morceler en autant de cases distinctes : dans l'une un homme dessinera des mélodies, dans une seconde un autre homme mesurera des rythmes ou édifiera des harmonies ; et, au-dessus de chacune de ces cases, se trouvera érigée une divinité de la mélodie absolue, du rythme pur ou de l'harmonie parfaite. Certes, l'invention rythmique d'un J.-S. Bach ou d'un Wagner apparaît moins développée que celle d'un Beethoven ou d'un Schumann, de même que Stendhal et Balzac usent d'une langue moins pure que celle d'un Chateaubriand ou d'un Mérimée. Encore qu'il n'y ait pas plus de rythme, de mélodie que de dessin en soi, un génie sait toujours suppléer par d'autres qualités celle qui lui manque. Et puis, là où n'existe pas le don, vient le travail : bien perspicace est le critique qui distingue la

part de l'un et celle de l'autre, tant la chambre de la création reste secrète (1).

Un des reproches le plus fréquemment adressés à la musique de Strawinsky est son manque d'invention ou de distinction mélodique. Or jamais l'on ne se demande si, étant donné le caractère général de cette musique, un autre type de mélodie pouvait y figurer. De l'audition d'une œuvre de Strawinsky, *Sacre* ou *Jeu de cartes*, qu'emporte le souvenir, sinon des thèmes singulièrement faits pour y jouer sans répit. Il suffit d'observer l'action de cette musique sur des esprits non prévenus, non préparés — simples amateurs ou enfants ; elle est mélodique, ainsi que récemment encore nous en faisions l'expérience avec une œuvre tant incriminée, *Dumbarton Oaks*. A quel point Strawinsky a saisi le caractère purement moteur de la mélodie, — et cela non seulement grâce à ses origines slaves

(1) Nous avons dit que nous nous réservions de critiquer ailleurs la critique de jugement. Bornons-nous ici à répéter qu'à cette dernière nous préférons une critique d'observation et d'analyse. Empruntant à Sainte-Beuve et à Faguet une opposition qu'ils tenaient eux-mêmes en partie de Chateaubriand, Albert Thibaudet marquait la supériorité de la « critique des beautés » sur la « critique des défauts » (*Physiologie de la critique*, Paris, éd. de la *Nouv. rev. critique*, 1930, p. 118 ss.). Sans doute y a-t-il un moment où doit se décider si telle chose est belle ou laide ; mais quand et à qui d'en décider ? Trop d'œuvres ont passé d'abord pour imparfaites ; et, encore une fois, de nos jours n'avons-nous pas vu tour à tour monter et descendre les mêmes valeurs ? Pour ce qui concerne certains créateurs qui, à maintes reprises, nous ont donné des gages sûrs de leur génie, au lieu de les suivre avec méfiance, comme s'ils étaient de simples critiques faillibles, ne pourrait-on pas leur accorder de s'exprimer comme ils le croient faire, cherchant en tous sens, avec plus ou moins de bonheur, à traduire ce qu'ils portent en eux ? Permettre que Debussy aille jusqu'à son *Martyre de Saint-Sébastien* et Ravel jusqu'à son *Concerto pour la main gauche*. Permettre également à Picasso de verser à ses heures dans l'« exquis ». Il est bien entendu que l'idée de progrès doit être chassée de l'histoire de la pensée (encore qu'il y aurait à dire sur ce point), mais pourquoi l'y remettre lorsqu'il s'agit d'un artiste poursuivant son évolution ? « Le progrès régulier d'œuvre en œuvre n'a jamais existé chez aucun écrivain. Corneille n'a pas dépassé sensiblement le *Cid* ni Racine *Andromaque* (.....). Ce qu'il faut envisager, ce n'est pas une ligne avec des hauts et des bas, c'est un ensemble, un pays moral et littéraire dans sa durée et sa complexité. Flaubert a donné en ses saisons, aux moments successifs de sa vie, les œuvres qu'il devait normalement produire. *Bouvard* ne vaut peut-être pas l'*Education*, mais le tempérament de Flaubert étant posé, il était naturel qu'il finît par *Bouvard*, que sa vieillesse laissât ce testament. » (Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1922, p. 331). *Le tempérament de Flaubert étant posé* : tout est là. Pierre Abraham dit aussi : « Une matière à la fois si riche et si précieuse exige d'être maniée avec le respect qu'on apporte à l'observation des phénomènes vitaux » (*op. cit.*, p. 217). Les génies sont des natures, ou la nature elle-même ; or l'histoire naturelle se complait-elle à juger ? Nous ne nous cachons point la gravité d'un pareil rapprochement.

ou à quelque influence de l'esprit de son époque, mais pour des raisons de structure qui jouent également dans un cas voisin, celui de Beethoven. Les formes mêmes de composition choisies par Strawinsky impliquent de ces sortes de thèmes. Leur dessin parfois sommaire et qui peut, comme chez Beethoven, tirer d'un simple mouvement conjoint d'échelle musicale une valeur chantante insoupçonnée et jusqu'à un accent étrangement folklorique, leur dessin, leur action les rapproche d'autres matières de base, tonalité, harmonie, rythme ou instrumentation, auxquelles la forme de l'œuvre emprunte indistinctement son articulation (1). Tout coopère et tout est soumis à quelque chose qui progresse uniquement. Tout incline vers la technique la plus claire, la plus persuasive pour nous rendre accessible ce mouvement constructeur. Jamais peut-être musicien n'a été plus convaincu de sa tâche ordonnatrice : toutes ses œuvres sont autant de jeux de constructions, aussi bien vis-à-vis du temps qui s'écoule et auquel est donnée une réalité exceptionnelle, presque une solidité paradoxale, que vis-à-vis des plus imprévisibles échafaudages polyphoniques ou instrumentaux dont la stabilité résulte toujours d'une solution extraordinairement simple. C'est du moins ainsi que nous entendons les œuvres de Strawinsky, y étant sensible à ce travail magnifique de jointement ou de force dialectique — qui d'ailleurs se trouve dans l'homme même. A cet égard *Jeu de cartes* nous paraît l'emporter sur ce que Strawinsky avait réalisé auparavant ; et si nous n'employons pas l'expression de « tour de force », c'est à dessein : tout y semble naturel et jailli de source. La façon dont un bref motif emprunté on ne sait trop pourquoi à Rossini s'introduit à point nommé dans l'œuvre et nous harcèle de son appel quasi folklorique témoigne de ce don chez Strawinsky de placer une chose précisément là où il la fallait et d'en tirer exactement tout ce qu'elle pouvait rendre. Ce motif enfin, à tout prendre sans grande signification, et d'un parfait anonymat, tels bien d'autres motifs qui circulent dans la musique de Strawinsky, établit la mesure de la valeur mélodique et de la qualité personnelle qui peuvent être données à ce qui n'en comportait primitivement ni théoriquement point. Nous en trouverions d'autres exemples dans *Dumbarton Oaks*.

---

(1) Il faudrait insister sur le pouvoir de déclanchement de certaines figures assez schématiques, mais toujours fortement timbrées, et qui se placent au départ d'une œuvre ou à divers points d'articulation de celle-ci. Il s'en trouve dans *Œdipus-Rex* ; mais elles abondent surtout dans le *Capriccio* et dans le *Concerto pour violon*, où elles surgissent telles des exclamations, tels des gestes pathétiques, donnant à ces œuvres l'aspect de mondes étrangement habités.

La pièce de Marcello n'est pas datée ; elle figure peut-être parmi les premières œuvres qu'il ait écrites pour le clavecin, entre 1700 et 1710. La dédicace au Margrave de Brandebourg est de 1721. Dans le cas même où les Concertos de Bach auraient été composés avant le Prélude de Marcello, il reste le fait suivant : Bach n'était guère connu en Italie, tandis que des copies d'œuvres de Marcello circulèrent assez tôt en Allemagne, comme le prouve une transcription que Bach réalisa d'un concerto de Marcello, ainsi que divers autres emprunts (1). Sans doute pourra-t-on soutenir que le fameux motif était « dans l'air » : dès lors il n'y aurait jamais eu d'emprunt — ni, par la suite, d'« insolence ».

Quand il composait *Dumbarton Oaks*, et comme nous lui demandions à quoi il travaillait, Strawinsky nous avait répondu à peu près ceci : il écrivait un petit concerto dans le genre des Concertos brandebourgeois. S'il avait songé vraiment à ceux-ci, n'aurait-il pas eu le droit absolu de se référer à ce prétendu modèle et d'y emprunter insolemment — dix notes ?

Ici, erreur de fait, ou tout au moins légèreté d'observation ; ailleurs, terminologie équivoque, de moins en moins applicable à une réalité technique qui, parce qu'elle s'est renouvelée, demanderait d'être examinée et définie à neuf. Il est déjà fort incommode que des termes vagues comme *air*, *mélodie*, *thème* s'appliquent indifféremment à ce qui ressortit à la musique populaire ou au lied de construction savante, à l'opéra ou à la musique symphonique. D'un type d'opéra à un autre, d'un type de musique pure à un autre, l'intensité de l'éclairage mélodique ou thématique a infiniment varié, mais dans la terminologie usuelle quelque chose reste d'un vieil état d'esprit que nous n'osons qualifier de folkloriste — car il ne l'est même pas — mais qui tend à juger de la valeur d'un thème, d'une mélodie indépendamment de sa place et de son emploi dans une forme donnée, de son action limitée parmi le jeu de tous les procédés.

Combien variables sont les rapports de thème à œuvre autant que de thème à compositeur ; à partir de quel minimum y a-t-il d'ailleurs « thème » et celui-ci est-il appelé à exercer un rôle non plus épisodique mais essentiel

(1) Le Prélude de Marcello se trouve reproduit dans une copie ancienne, conservée à la Bibliothèque Nationale sous la cote Vm⁷ 5289 ; Louise Farrenc l'a publié en 1872 dans la 20e livraison de son *Trésor des pianistes*. Nous avons utilisé le petit choix fait par Malipiero, *Composizioni per cembalo od organo* (Milan, Soc. an. Notari, 1920).

dans le cours de l'œuvre ; l'essentiel même d'une œuvre est-il uniquement dans une thématique ou dans un thématisme dont on grossit l'importance, et ne se trouverait-il pas aussi dans l'action continue et dans la relative cohérence de ce qui demeure épisodique : toutes questions auxquelles nous nous étonnons que chacun s'arrête si peu. Tant la manie de juger l'emporte sur le souci d'observer les faits, non pas tels qu'on les attend d'ordinaire, mais tels que les compositeurs les présentent réellement, et presque toujours différemment.

Une fois négligé l'ancien antagonisme entre deux thèmes ou leur mode non moins vieilli de développement, à quel point l'attention de musiciens comme Debussy et Strawinsky s'est portée presque exclusivement sur des problèmes de *soudure*, que la sonate cyclique avait peut-être entrevus, mais qu'elle avait réglés sur le plan d'une épure et non pas sous la forme d'une *imprégnation*. A ce titre l'examen d'œuvres comme le Quatuor ou la *Mer* de Debussy, comme le *Sacre* ou les *Noces* de Strawinsky, pourrait montrer jusqu'où peut aller la prolifération d'un thème ou, dans un apparent foisonnement thématique, l'action répétée des mêmes incises mélodiques ou de quelque autre forme d'assonance. A quel point Strawinsky, surtout à partir de l'*Histoire du soldat*, a résolu différemment ces problèmes de soudure et d'unité stylistique ; dans quels dessous inexplorés il a posé un fil conducteur qui, malgré la disparate et le plaquage des matériaux employés, assure une liaison à travers l'œuvre. Dans le cas de *Dumbarton Oaks*, parler d'emprunt thématique ou d'assemblage hétéroclite est instituer une querelle sur des apparences, alors que toute l'œuvre — d'ailleurs énigmatique par endroits et qui à cet égard eût dû faire se demander si elle ne marquait pas une transition, un effort de renouvellement — toute l'œuvre est dominée par un style rythmique et instrumental extrêmement persuasif et fort particulier à l'auteur, par un mode d'élocution ou de scansion mélodique qui témoignerait presque d'un certain retour à des œuvres de l'époque « russe » (1).

Le « fond » d'une œuvre, autant qu'il n'y en ait qu'un ; le procédé régulateur, autant que plusieurs procédés ne participent pas conjointement ou alternativement à la marche logique de l'œuvre ; le facteur personnel, autant que lui-même se définisse par telles tournures suffisamment caractéristiques : il n'est rien de tout cela qui corresponde invariablement

(1) Voir, nos 4 et 5 de la partition d'orchestre, les successions de mesures à 3/4, 3/8, 3/4 3/8, 2/8, 3/16, 3/4, 3/8, 2/4, 3/4, etc..

à tel ou à tel élément de la composition. Si nous envisagions la somme de détails dont une œuvre est faite et tentions d'établir quelque hiérarchie parmi eux, nous verrions que certains semblent porter les autres, mais que les mêmes ne portent pas partout les mêmes, et que tous sont indifféremment liés ou étrangers à la personnalité du compositeur. A défaut de la vieille opposition entre la forme et le fond, nous verrions un nombre indéfini de formes — aux sens divers du terme — glisser les unes devant les autres, chacune pouvant servir momentanément de fond. Ce serait du moins à quoi nous fait penser de plus en plus la musique de Strawinsky. Et ce qui permettrait aussi d'expliquer que certains compositeurs (J.-S. Bach, Mozart, etc.) pussent tant emprunter et toutefois rester fidèles à eux-mêmes.

André SCHAEFFNER.