



Sur  
la musique  
d'Igor  
Markévitch

Pour définir un musicien nouveau, il faut tout d'abord distinguer dans sa musique les éléments qui procèdent de la culture musicale de l'époque précédente et ceux qui ne peuvent pas y être ramenés. Parfois ceux-ci, irréductibles à première vue, trouvent pourtant leur explication dans quelque tradition interrompue d'un passé plus reculé. Mais il est d'autres éléments, venus de l'esprit ou nés de l'imagination auditive, qui semblent surgir « ex nihilo », ouvrant ainsi la voie à de nouvelles possibilités musicales.

Ce procédé d'analyse devient particulièrement fécond dans l'étude des époques d'essor, quand les œuvres innovatrices se suivent de près, ou même coexistent. Le déterminé et le non-déterminé, le connexe et le distinct, apparaissent alors avec la plus grande netteté: car l'essor dans

l'art coïncide toujours avec une crise provoquée par l'épuisement des ressources antérieures, et la crise fait de cette dialectique du continu et du discontinu son thème principal.

Durant les cinquante dernières années la musique a connu plusieurs de ces essors, ou, plus exactement, elle s'est trouvée sans interruption dans une de ses crises les plus prolongées et les plus fécondes. On peut affirmer avec certitude que, depuis Bach, il n'y a pas eu d'époque aussi réformatrice et qui ait tant modifié les conceptions musicales.

Il est toujours difficile de marquer le commencement d'un courant ou d'une période dans l'évolution de l'art, mais on peut cependant déterminer les éléments qui contribuèrent à former le courant le plus important de la musique d'aujourd'hui. Ce courant passe par trois points, Moussorgsky, Debussy et Stravinsky. Rompant avec Wagner et sa tradition dégénérée (l'étrange destin de cette tradition n'est-il pas de renaître avec intermittence, tout au moins en partie ?) ceux-ci ont engagé l'évolution musicale dans une direction inattendue, dans laquelle l'oreille musicale a atteint une différenciation subtile, précise et nouvelle, et un niveau de raffinement extrême. En même temps renaissait avec Stravinsky une plus juste conception de la forme et des principaux éléments musicaux.

Ces trois créateurs diffèrent totalement de « type musical », surtout si nous comparons le Stravinsky d'aujourd'hui avec Debussy, ou *Œdipe* avec le *Mariage* de Moussorgsky, mais, par des rapports dialectiques, leurs trois noms sont plus intimement liés que n'importe quels autres.

Les conceptions formelles et systématiques n'ont jamais préoccupé Moussorgsky, ce qui permit le développement aigu de l'état psychologique qui présidait à la création de sa musique. Sans qu'il s'en doutât, alors qu'il se considérait comme un pionnier du naturalisme musical, c'est dans le domaine de l'imagination auditive qu'il lui fut donné de faire les plus grandes découvertes. Sa musique, par la nature même des harmonies se révéla d'une surprenante nouveauté.

Chez Moussorgsky, la corrélation entre le texte et la musique (qu'il ne faut pas confondre avec la force de l'expression dramatique) est une légende qui se maintient, bien que des pages entières, et toujours les meilleures, de cette musique n'aient rien de commun, sauf pour la métrique, avec le texte sur lequel elles ont été écrites. De longs passages de « Boris Godounov », de « Kovantchina » et d'autres œuvres se dérou-

lent parallèlement au texte et indépendamment de lui, ayant leur logique musicale et leur mouvement propres.

Devant un sujet à décrire musicalement, Moussorgsky se trouvait dans un état psychologique lui permettant de percevoir d'abord, en une vague *intonation*, la musique exprimant ce sujet particulier. C'est ensuite seulement qu'il en précisait le dessin.

Chez Debussy de même, c'est seulement lorsqu'était déjà mûr l'état psychologique précédent la création qu'intervenait l'oreille, l'inspiration matériellement musicale. Bien qu'il soit en général erroné et stérile de chercher des analogies entre les différentes branches de l'art, il est indéniable qu'à certaines époques un *thème* particulier apparaît dans les formes artistiques les plus diverses, et même dans les manifestations de la science. Nous pouvons ainsi, sous certaines réserves, faire un rapprochement entre l'expression musicale de Debussy. Les thèmes psychologiques de Bergson et le récit de Proust. La forme musicale de Debussy est comme absorbée, comme dissoute, dans un domaine général : celui du *temps* musical, de la durée musicale.

Debussy percevait d'abord le *temps musical* comme une forme vide; puis naissait la musique, d'une exactitude, d'une fraîcheur et d'une beauté extraordinaire. Il a été le premier à distendre l'instant musical en un état musical, en une durée sonore. Sa musique, ainsi est la succession d'états musicaux dont chacun a la tonalité psychologique et le coloris qui lui sont propres et qui ont la même durée que lui.

De même que chez Moussorgsky et Debussy, la création chez Stravinsky n'est pas autonome. Chez ce dernier ce n'est pas par des éléments psychologiques qu'elle est déterminée mais par des éléments formels.

Les œuvres de Stravinsky sont des professions de foi ; on trouverait difficilement dans toute l'histoire de la musique un semblable cas d'énergie polémique. L'affirmation de principes généraux a été pour Stravinsky un mouvement nécessaire qui a toujours précédé chacune de ses évolutions proprement musicales.

La qualité de son imagination auditive s'apparentait originellement de celle de Rimsky-Korsakoff. Elle s'enrichit sous l'influence des harmonies de Debussy. La solution positive des problèmes métriques et rythmiques qui se sont imposés à Stravinsky dès *Petrouchka* doubla en lui le coloriste d'un rythmicien. En même temps, en fonction de ses

découvertes dans le domaine de l'instrumentation, dont les *Noces* sont la manifestation la plus haute, se développait aussi son sens du timbre. Son sens polyphonique trouva son épanouissement dans les périodes les plus récentes de son développement musical ; était en rapport direct avec le problème des grandes formes et des grands moyens classiques d'expression objective qu'abordait Stravinsky.

Cette adaptation de la matière sonore aux conceptions musicales constitue la particularité la plus importante et la plus intéressante du génie musical de Stravinsky. C'est parce que, chez lui, la forme musicale détermine la matière sonore (alors que chez la plupart des musiciens c'est l'inverse qui se produit) que s'est développée avec une telle ampleur son énergie formelle de styliste.



Le niveau de la culture musicale contemporaine est très élevé. Les noms de Stravinsky, Schönberg, Hindemith, et l'évolution actuelle de la tradition Chabrier-Satie-Debussy, qui prend des aspects nouveaux dans l'usage que commence à en faire la génération présente, tout ceci témoigne d'une rare complexité et d'une intensité exceptionnelle pour la période musicale que nous traversons.

Les principes techniques de la musique contemporaine sont si variés, si étendus et en même temps si solidement fixés que toute réforme dans ce domaine serait pour le moment impossible et superflue. Un réformateur, un nouveau Stravinsky, est inimaginable pour nombre d'années à venir. Il existe actuellement une formule de « musique moderne », mais elle ne surprend personne, se comprend facilement, et ses auteurs n'ont pas de nouvelles révélations à ajouter aux modèles de la culture et de la production musicale qu'ils cherchent à imiter. Le niveau élevé de la culture et de la production musicales contemporaines ne demande pas des innovations dans les principes. Seule la musique qui aura pour base une nouvelle imagination auditive pourra paraître et être neuve. Le nom d'Igor Markévitch, considéré de ce point de vue prend un intérêt particulier et devient symbolique. Contrairement à ce que nous venons d'observer chez Moussorgsky, Debussy et Stravinsky, la création, chez Markévitch, dépend directement de l'inspiration pu-

---

rement auditive, de la « chose qui s'entend », sans intervention préalable d'éléments psychologiques ou formels.

Lors de ses débuts en 1929 dans un Concerto pour piano et orchestre donné à Londres entre deux ballets, Diaghilev disait, non sans raison : « Avec Markévitch, la génération suivante est entrée dans la musique ». L'attention passionnée, pas toujours bienveillante, avec laquelle le monde musical l'accueillit, s'explique en partie par l'extrême facilité de son apparition inattendue.

Ayant fait ses études chez Nadia Boulanger, il avait à dix-huit ans des préférences bien marquées pour Stravinsky et Hindemith surtout, des goûts personnels et, ce qui est encore plus important, des conceptions musicales bien arrêtées. Ainsi équipé, il arriva au milieu des courants musicaux tel l'enfant « né un dimanche à midi »... D'abord la musique polyphonique, les fugues et les formes sévères l'attirèrent. Mais dès ses premières œuvres se manifeste une matière sonore qui lui appartient, et dans ce domaine, on découvre chez lui une imagination extrêmement riche.

De même que la vue est affectée par des altérations physiques diverses (myopie, presbytie) il est certain que des altérations analogues se retrouvent dans le sens de l'ouïe et peuvent avoir une influence importante sur la conception musicale — influence analogue à celle qu'eut sur la peinture d'un Cézanne le fait qu'ils étaient astigmatés. En prenant la liberté d'étendre le sens du mot astigmaté, nous pouvons, par analogie, caractériser l'ouïe de Markévitch : « ouïe astigmaté ».

Les déformations des sens permettent parfois d'expliquer l'apparition dans l'art d'effets réellement nouveaux. Dans les objets habituels et bien connus de notre perception, ces anomalies révèlent des aspects inattendus et d'une nouvelle réalité et augmentent la puissance affective de ces objets, créant ainsi une nouvelle dimension émotionnelle et une nouvelle qualité de sensibilité. La différence entre l'ouïe normale et l'ouïe « astigmaté » peut être exprimée par la formule suivante : l'ouïe musicale normale est sensible à la dissonance, l'ouïe « astigmaté » crée de nouveaux assemblages de sons à base de consonance. Cette organisation de la matière musicale (au point de vue de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, des registres et du timbre) fait reconnaître et accepter comme stables des combinaisons sonores absolument nouvelles.

C'est par cette conception musicale à base de consonance que s'ex-

plique probablement la tendance de Markévitch à composer des mouvements lents de vaste étendue. Les lignes s'y développent en vocalises ralenties et traînantes, en une polyphonie aérée, d'une extrême tension musicale. Dans le *Concerto Grosso*, la *Partita* et le ballet « *Rébus* », parus après la « *Cantate* », en 1930 et 1931, tous les éléments de la musique de Markévitch se sont encore intensifiés. Dans cette musique, on ne pense jamais à des développements issus de thèmes, mais à un cours normal du thème. De plus la sonorité y est naturelle, c'est-à-dire que le thème n'y est pas un prétexte à registrations et recherches de timbres, mais les registres et les timbres y sont fonction normale du développement du thème. Cette combinaison produit une matière musicale d'une remarquable unité et d'un caractère à la fois monumental et détaillé. Ce double caractère s'explique par le fait que l'on reconnaît chez Markévitch d'une part un intellectualisme classique, et d'autre part une sensibilité pour les harmonies et les timbres, qui lui permettent d'être à la fois objectif et sensible, ce qui donne à sa musique cette énergie et cette expression particulières. Ses fugues et ses *fugatos* atteignent déjà un degré de tension si élevé qu'il est permis de croire que les hautes formes de l'expression polyphonique lui seront un jour accessibles.

En entendant sa musique on est frappé par une poussée de la sonorité vers les registres les plus élevés. Cette poussée est due au fait que les lignes polyphoniques sont nombreuses et très espacées, ce qui porte très haut les lignes supérieures.

Il est impossible de prévoir le développement d'un artiste. Seuls le point de départ et la direction peuvent être déterminés ; mais nous pouvons aussi apprécier la qualité artistique d'une personnalité.

En ce qui concerne Markévitch, une chose est évidente : un cas auditatif nouveau est apparu avec lui dans la musique contemporaine et tout porte à croire qu'un musicien de grande importance et de grand style va s'affirmer.

PIERRE SOUVTCHINSKY.

