

LA MUSIQUE RUSSE

Nous sommes heureux de publier le texte d'une importante conférence que M. Ernest Ansermet a faite l'été dernier au "Jockey-Club" de Buenos-Ayres.

Cette conférence, lorsqu'elle nous fut communiquée, n'était pas destinée à l'impression — au moins sous la forme où le lecteur va la trouver. Nous avons néanmoins demandé à M. Ansermet l'autorisation de publier son texte tel qu'il nous est parvenu, tant il nous semble que le style cursif dont il use ici met heureusement en relief, dans la liberté de son premier mouvement, une pensée à laquelle l'esthétique contemporaine doit assurément quelques unes des vues les plus pénétrantes et les plus nettes qui aient été jetées sur la musique de notre temps.

N. D. L. R.

CONVIENT-IL de s'occuper de la musique autrement que pour l'exécuter ou pour l'entendre? Y a-t-il bénéfice et même possibilité d'en discourir? Ce sont là des questions auxquelles je crois devoir répondre par l'affirmative, mais dont la solution ne me semble pas moins terriblement et de plus en plus difficile. J'y réponds par l'affirmative parce que la musique n'est plus seulement pour nous un élément en quelque sorte « décoratif » de notre vie : elle en est devenue un aliment spirituel et cet aliment spirituel, nous ne le demandons pas seulement, comme cela a eu lieu longtemps dans l'histoire, à nos plus proches, à ceux de notre race et de notre temps, nous le demandons au passé, nous le cherchons partout où il se produit. Nous ne nous contentons pas seulement à la musique née de notre propre ambiance, nous sommes curieux de la musique sous toutes ses formes parce que nous savons que, sous les formes les plus diverses, c'est un message généralement humain qu'elle nous apporte et que son message le plus efficace, ce n'est pas toujours le plus près de nous que nous le trouverons.

En définitive, la musique est devenue un objet de notre « culture » et par conséquent il faut nous préparer à y discerner, à y choisir et à y préférer. Rien n'y prépare mieux, c'est vrai, que son audition fréquente, mais l'intelligence de ce qu'elle est y aide beaucoup et y assure notre démarche. Certes, la joie est d'entendre la musique et de la vivre, et ma joie est de l'exécuter; mais, à consentir à en discuter quelquefois, cette joie même s'éclaire d'une conscience plus aiguë. C'est un moment aride que la musique peut récompenser royalement. C'est le mauvais moment que je vais vous faire passer.

Du côté où la musique offre prise à la discussion, on trouve d'abord les faits d'histoires, biographies, bibliographies, anecdotes. Mais c'est là une matière qui reste extérieure aux questions urgentes ; et puis il faut pour la traiter avec agrément, un art qui n'est pas le mien. Il y a quelque chose de plus précieux et de plus urgent que la connaissance des circonstances et des événements d'un art : c'est la connaissance de cet art lui-même ; et, sans aller si loin, l'abord direct de cet art. Pourquoi un musicien se donnerait-il la permission de parler, sinon pour faciliter au public ce travail ; pour tenter de couper la distance qui sépare le public de la musique, et le faire participer à la familiarité que son expérience et ses réflexions quotidiennes lui donnent de cet art, de ses « pourquoi » et de ses « comment » ? C'est ce que je tâcherai de faire aujourd'hui, en étudiant avec vous les caractères spécifiques de la musique russe, en essayant de supputer ses valeurs, son importance et son rôle dans le champ de l'art.

Il est bien difficile de distinguer des caractères esthétiques sans y mettre des étiquettes, comme classique, romantique, réaliste, lyrique, épique, etc... Le malheur est que ces étiquettes ne disent généralement que ce qu'on veut bien leur faire dire ; autrement dit, qu'elles n'ont un sens clair que pour celui qui les emploie. Je tâcherai donc d'aller directement aux choses,

de les examiner avec vous. Après quoi, s'il nous convient de mettre des étiquettes, nous saurons du moins ce qu'elles désignent et qu'elles n'ont que la valeur relative et toute conventionnelle que nous aurons nous-même définie.

Mais nous ne sommes pas au bout de nos précautions : lorsqu'on essaie de dégager les caractères d'une musique (et on ne peut le faire qu'en comparant entre elles des musiques différentes et en relevant dans chacune d'elles le caractère dont l'accent l'emporte) on a toujours l'air d'être injuste. Au moment où la vérité que l'on éprouve passe dans les mots, et précisément parce qu'elle passe dans les mots, elle prend une forme simplifiée et par conséquent trop absolue. Car cette vérité est de la vie, et la vie ne peut pas se réduire strictement en concepts. Comme me le disait un jour, à propos d'autre chose, et à peu près, une amie qui se méfie de l'esprit d'analyse : « La parole ne donne généralement que le profil d'une chose qui vit dans sa couleur et dans son modelé ». Si je relève donc qu'une musique est essentiellement sensible et une autre essentiellement sentimentale, je n'entends pas prétendre que la première ne parvienne pas au cœur et que la seconde n'intéresse nullement les sens ; je ne fais qu'indiquer le point d'appui, ou le levier de l'action musicale. Il n'y a pas de musique authentique qui soit dépourvue de logique, ou qui nous touche autrement que par notre sensibilité, et il en est bien peu qui ne pénètre, peu ou prou, jusqu'au cœur. L'action propre de la musique, comme de tous les arts, est l'émotion esthétique ; c'est-à-dire un certain mouvement communiqué à notre être intérieur, esprit et cœur, par nos sens. Mais ce mouvement peut procéder de bien des manières, établir entre ces organes bien des rapports divers, et il faut consentir à reconnaître ces différences, qui définissent autant de personnalités diverses, personnalités créatrices, personnalités auditives. Il faut y consentir, dis-je, si l'on veut que notre appétit musical aille au delà de la simple gourmandise et atteigne à l'intelligence de l'art.

D'autre part, l'analyse des caractères esthétiques n'entraîne nullement un établissement des valeurs. Si l'on s'avise

que l'œuvre de Beethoven ou de Wagner exprime un conflit héroïque de l'esprit et du cœur, que l'esprit et le cœur s'accordent harmonieusement, au contraire, dans l'œuvre de Bach, ou de Mozart, ou de Debussy, on n'y saurait reconnaître une différence de valeurs, mais seulement une variété d'êtres, à l'image de la nôtre. La valeur absolue des œuvres dépendrait de tout autres critères, qu'il serait d'ailleurs bien difficile et peut-être vain de rechercher.

Le génie musical russe, dès avant la naissance de son art savant, se manifeste amplement dans la musique populaire. Peu de pays, aucun peut-être, n'ont une musique populaire aussi riche, aussi accentuée, aussi profonde et puissante que celui-là. Il faut noter ici que l'unité russe est faite de beaucoup de morceaux divers et que cette unité a son image et son témoignage en musique. Chacune des races et des régions de l'immense Russie apporte sa note au concert, et leurs musiques, loin de se contredire, se rejoignent et se complètent. Le grand trésor, où pu seront plus tard les musiciens savants, est fait de leur somme. Il faut le noter, pour constater en passant qu'il n'est pas indifférent aux destinées d'un art, qu'il soit issu d'une famille humaine nombreuse et diverse ou d'une racine étroite. A l'époque de la première révolution russe, au moment où, pour suivre le mouvement des esprits, on parlait de démembrer le vieil Empire, Strawinsky, d'instinct, et malgré son éloignement de toute politique, me disait : « Quelle folie ! Pensez-ils rendre la « Petite Russie » plus grande en la séparant de l'Empire ? Ne voient-ils pas combien ils vont la diminuer au contraire ? Je ne veux pas qu'on enlève rien à mon héritage, or mon héritage, c'est ce que me donne la Russie tout entière et non seulement ce que je tiens de ma province ».

La musique populaire russe, n'est pas seulement riche en étendue, elle l'est en profondeur : je veux dire en diversité d'expression. Elle est chants religieux, chants profanes, chants de travail, danses, chant et danses mêlés. Et elle n'est pas seulement mélodie pure, ou mélodie accompagnée, elle est chant choral ; c'est-à-dire qu'elle n'a pas seulement le sens mélodique,

elle a le sens harmonique. Quant à son sens rythmique, il est si fort et si divers qu'il aurait suffi, à lui seul, à déterminer une musique caractérisée. Autrement dit, la musique populaire russe, c'est déjà tout un art, nombreux, poussé, complet, plus complet que ne l'ont jamais été la musique populaire allemande, française ou italienne.

Ces musiques-là n'ont atteint une certaine qualité qu'une fois passées de leurs manifestations populaires à leur manifestation savante, c'est-à-dire, une fois qu'y fut intervenu l'élément cérébral. A vrai dire, dès le xv^e siècle, la Russie connaît un art savant. Comme dans le reste de l'Europe, l'Eglise y devient le berceau d'un art musical savant. Mais il ne s'y développe pas comme ailleurs. Il n'est savant que par sa forme écrite. Il reste cantonné en quelque sorte dans les limites d'un art appliqué : application de l'art vocal populaire aux cérémonies religieuses. Ses créateurs restent des artisans plutôt que des artistes. Et il n'atteint en rien la floraison de l'art populaire. Ce n'est qu'au premier quart du xix^e siècle, avec Glinka, qu'un véritable art musical se substitue peu à peu à l'activité populaire et il ne l'a pas éteinte encore. D'être resté si longtemps un folklore, l'art musical russe arriva à un développement, à une force et à une finesse de son élément sensible qui caractérisent et caractériseront dans son développement ultérieur sa nature, son action, ses modes et sa portée. Dans le folklore, en effet, c'est-à-dire, dans une tradition purement orale et collective, l'invention se fait et s'organise d'instinct, et intéresse donc essentiellement l'élément sensible de l'art.

Comme le « gaucho » à sa guitare enrichit sans cesse d'accents nouveaux, de nouvelles syncopes, décompositions et équivoques rythmiques son simple rythme ternaire primitif, l'orne d'arabesques, invente des sons harmoniques, ajoute au chant des cordes toute une fine percussion des doigts sur le bois de l'instrument, ainsi, dans un domaine plus vaste et plus divers, le génie musical russe, exerce son invention rythmique, non pas tant pour en éprouver les décompositions et les syncopes, que pour en approfondir et fortifier l'accent, explorant

toutes les possibilités de rythmes élémentaires basiques, créant par exemple le rythme à cinq temps, à sept, voire à onze temps. Bien loin de laisser tomber la variété de ses modes mélodiques, il en entretient soigneusement le sens et s'assimile encore des modes asiatiques, ainsi que ceux que lui apportent les tziganes et les juifs. Enfin, ses belles voix, et notamment les basses d'Ukraine, lui dictent le sens d'une polyphonie harmonique particulière, et son goût si caractéristique de la « pédale ».

On a beaucoup déformé — les Russes eux-mêmes ont déformé — leurs mélodies populaires en les harmonisant, même finement, selon nos modes. Les chœurs populaires russes en faisaient d'autrement curieuses. Il en reste quelques documents très rares et difficiles à lire, mais où un Strawinsky a pris quelques-uns de ces procédés les plus étonnants. Et dans ces coutumes instinctives des chanteurs populaires, on trouverait les racines de ces procédés harmoniques chers à tous les Russes dès Glinka.

En Europe, dès le moyen âge, l'art tend à remplacer le « folklore », l'action musicale passe de l'ordre régional à l'ordre international, de la tradition orale et du plan de l'instinct à la tradition écrite et au plan de la culture, et cette activité volontaire et consciente, opère une simplification ou une synthèse progressive des éléments sensibles. C'est le procédé général de la civilisation : l'adoption du costume que nous portons aujourd'hui, ne s'est pas opérée sans le sacrifice du charme et de la richesse des modes régionales ; les usages de la politesse et de la sociabilité civilisées, ont laissé tomber bien des gestes humains précieux et significatifs.

Eh bien ! en musique, on voit les modes mélodiques caractéristiques des diverses régions, se réduire peu à peu aux seuls deux modes : le « majeur » et le « mineur ». Les mêmes rapports de notes que ces modes établissent dans l'ordre successif, on découvre que les accords (c'est-à-dire l'harmonie) les synthétisent dans l'ordre simultané. Autrement dit, une unité profonde, puissante, domine à la fois la mélodie et l'harmonie, tend à faire de l'une et l'autre une même chose : c'est la tonalité. Désormais la valeur propre d'un élément mélodique ou

harmonique, c'est-à-dire, précisément, sa valeur sensible, s'efface devant sa valeur fonctionnelle, comme organe de cette tonalité. Et ces diverses valeurs fonctionnelles se groupent en deux fractions opposées : les unes tendant à la chute, les autres à l'envol. C'est ce que nous appelons les fonctions de « sous-dominante » et les fonctions de « dominante », le côté ombre et le côté lumière. (Peut-être pourra-t-on penser ici à l'intervention du clair-obscur dans la peinture, c'est-à-dire, au moment où l'appréciation des couleurs y est dominé par celle des lumières et des ombres). Un morceau de musique dégagera dès lors, essentiellement, le sentiment d'un conflit de ces fonctions tonales d'où la fonction centrale, dite de « tonique », doit surgir victorieuse. Cette prééminence de la valeur tonale des éléments musicaux sur leur valeur propre, détourne de la liberté du discours et accuse sa logique, elle met l'accent sur le prévu, elle ramène ce qui s'écarte vers son axe, et contraint le non-conforme à se conformer. Rappelons, Mesdames et Messieurs, les impressions que vous laissez un morceau que conduit et domine le sentiment tonal, un « andante » de Brahms, ou de Schumann ou le Prélude de *Tristan* ; n'est-il pas vrai que ce que vous y attendez c'est moins l'imprévu que le prévu ? que l'imprévu vous l'accueille dans l'anxiété de le voir rejoindre le prévu ? que vous ne vous envoliez que dans l'attente ardente du retour, de la chute vers le centre pressenti et enfin atteint avec une satisfaction désespérée, qu'enfin vous ne vous intéressez pas tant à ce qui se passe qu'à ceci : que tout se passe comme il faut et converge et se replie vers son point de départ ? Vous êtes devant un système clos de phénomènes auditifs, pelotonnant toute votre sensibilité réceptrice autour d'un point dont vous ne vous écartez que pour y revenir, vous en écarter encore, y revenir de nouveau, y revenir enfin délivré de l'alarme — image de ce qui se passe dans ces « islands of isolation », ces îles d'isolement, comme Tagore désigne nos passions, miroir de ces passions, si fidèle, qu'on ne sait s'il faut le chérir ou le détester.

A l'époque de Bach, le pouvoir tonal de la musique, était encore à conquérir ; ce qui en paraissait dans l'œuvre était

donc création, conquête de l'auteur, manifestation de liberté, libération de sa pensée. A l'époque de Beethoven, ce pouvoir tonal est acquis. Il domine la musique, il tend à contraindre et à conduire la pensée de l'auteur. C'est donc contre lui que la pensée de l'auteur devra se dresser pour se dégager et lui imposer sa propre voie. Et c'est pourquoi j'ai dit que l'œuvre de Beethoven est l'expression d'un conflit intérieur : cette lutte de la volonté créatrice pour faire dire ce qu'elle veut à un organisme tonal qui tend sans cesse à la ramener à son point de départ ; cet effort pour ouvrir un système clos qui tend sans cesse à se refermer, c'est la lutte de l'esprit contre la nature ou contre la matière. Et c'est parce qu'il a élevé cette lutte à la hauteur de l'héroïsme, parce qu'il nous en a donné, par exemple dans la *neuvième symphonie* et dans la *Messe Solennelle*, des images véritablement gigantesques et bouleversantes, que Beethoven reste grand.

Alors on voit bien que ce qui compte dans la musique, ce n'est plus précisément sa qualité sensible, mais une certaine vertu dialectique de celle-ci qui fait d'elle une expression symbolique des forces intérieures, un discours du cœur, qui met tout son accent dans son dynamisme.

Alors, notamment, le mot « thème », par lequel on désigne le fragment mélodique qui sert de base à une construction musicale, a pris son véritable sens. Car si l'on ne dit plus « motif » ou « phrase » mais « thème », c'est qu'on entend bien que cet élément musical ne livre son sens que dans le développement qu'il commande ; qu'il doit répondre, avant tout, à des nécessités dialectiques. Cette nature dialectique de la musique devient telle, avec Wagner, qu'il éprouve le besoin de joindre la scène à la symphonie, afin d'éclairer l'intelligence du discours musical, par la vision de son image concrète.

Dans le domaine rythmique, s'effectue la même subordination de la qualité propre d'un élément à une certaine propriété de style. Ce à quoi servira le rythme de plus en plus, c'est à dégager une certaine qualité de « tempo ». Wagner résume cette question en disant que tous les mouvements musicaux appartiennent à ces deux catégories : la catégorie

« adagio » et la catégorie « allegro ». Dans la première, le mouvement tend à faire sentir les valeurs les plus larges qu'il compose, jusqu'à donner le sentiment du repos, de l'immobilité. Dans la seconde, le mouvement tend à dégager au contraire la valeur métrique élémentaire dont il est composé. Transportez-vous par l'imagination dans la pampa, au milieu d'une nuit d'été. Sous le grand ciel noir et scintillant, de faibles bruits se font entendre : bourdonnements d'insectes, appels lointains. Ces bruits déterminent-ils en vous une impression de mouvement ? Non ; ils ne font que nourrir l'immense immobilité et le silence ambiant.

Transportez-vous maintenant dans une fête populaire : les cris de la foule, ses mouvements, les musiques foraines font un grand total assourdissant. Est-ce cette plénitude

bruyante qui vous frappe ? Non ; c'est justement ses vagues, ses allées et venues, son battement intérieur. Ainsi, les mouvements mélodiques de la fin de l'*Après-Midi d'un faune*, se fondent dans une grande immobilité et les larges périodes du premier *allegro* de la *Vme. Symphonie*, accusent le mouvement intérieur de croches qui les composent.

Dans l'ordre rythmique, donc, disparition de la qualité ou du caractère propre du rythme, devant la qualité du mouvement auquel il concourt. La valeur expressive de la musique a passé de ses éléments sensibles ; mélodie, harmonie et rythme, à certaines vertus générales du style.

Ernest ANSERMET.

(A suivre).

