

Invention pure et matière musicale chez Strawinsky



Si nous considérons la musique ancienne pré-romantique, c'est-à-dire celle qui ne semble plus correspondre au désir sonore de la plupart des mélomanes, il apparaît assez aisé de juger de sa valeur. Il faut sans doute une certaine initiation pour mesurer ses qualités profondes, mais nous ne sommes plus victimes de la nouveauté de son langage et le recul vient, ici, renforcer une appréciation plus équitable. Qu'on le veuille ou non, le critère qui pèsera principalement sur notre jugement sera celui de la richesse mélodique, qu'il s'agisse de contrepoint pur ou de mélodie accompagnée. Vincent d'Indy citait souvent, en exemple, l'accord de *septième diminuée* dont le tragique avait paru si extraordinaire à ses débuts et qui est bien l'un des accords les plus usés aujourd'hui, tandis qu'une mélodie de valeur, serait-elle des plus simples, garde aux travers des âges un agrément indiscutable.

Il résulte que l'invention mélodique est la pierre de touche qui décèlera la valeur profonde d'une œuvre, celle qui risque de survivre aux modes passagères. Tout esprit critique est donc porté à appliquer ce moyen de contrôle aux écrits des musiciens contemporains qu'il aime, à Strawinsky en particulier. Première difficulté : définir la mélodie. Successivement, les œuvres des novateurs ont passé pour pauvres en mélodie. Gounod, Bizet, Wagner, Debussy sont des exemples récents, tant il est vrai qu'une succession de sons inaccoutumés laisse une impression de décousu à l'oreille non-mélodie, il entonnera presque toujours un chant *lent*. Et pourtant, la plupart des traits rapides de nos grands maîtres donnent, au ralenti, des condes de qualité soit assez longue, la brièveté passant pour pauvreté mélodique. Ceci dit, si nous appliquons pareil critère à Strawinsky, du moins à ces œuvres jusqu'aux *Noces* incluses, nous devons constater que la mélodie proprement dite y est presque absente, en tout cas courte, et le plus souvent inspirée par le folklore (*Petrouchka*, début du *Sacre*), allant jusqu'à reproduire des thèmes complets d'autres auteurs (de Tchaikowsky par

(1) Pour beaucoup, Debussy reste encore un inventeur d'harmonie. Or, son originalité est surtout mélodique.

exemple, dans le *Baiser de la Fée*, sans parler de *Pulcinella* construit sur des *Sonates* en trio et des airs de Pergolèse). En conclure que l'art de Strawinsky est pauvre, qu'il périra dès que ses audaces harmoniques, ses timbres orchestraux, sa richesse rythmique seront tombés dans le domaine public, voilà qui serait par trop simpliste et à coup sûr, absolument faux.

C'est ici qu'il devient indispensable de définir la notion d'*invention pure*, opposée à *matière musicale*. Par commodité, nous avons séparé la mélodie de son rythme, de son timbre instrumental, de l'harmonie qui la soutient et qu'elle sous-entend. S'il est vrai que pareille dissociation peut donner lieu à de fausses interprétations, il n'en reste pas moins vrai qu'elle peut avoir une valeur critique. Elle s'applique à la *matière musicale*, au *matériau* sur lequel œuvrera l'artisan. La *mélodie* et, d'une façon plus générale, la *thématique*, constituent donc la *matière musicale* d'une œuvre.

Considérons maintenant l'Ouverture de *Coriolan*. Beethoven débute par un *unisson* interrompu par un accord sec, le tout dans la nuance *forte*. Or, remplacez l'*ut* initial par n'importe quelle note, l'accord par tout autre accord, l'effet reste le même, la valeur intrinsèque n'est guère modifiée ; car l'idée musicale, ici, c'est précisément un *unisson* auquel succède un accord, brutalement arraché. Nous définissons ainsi l'*invention pure*, sorte de conception de la *disposition*, générale ou particulière : rythme, échappée, secousse, raffale, bruit fulgurant, opposition, nuance, autant d'éléments qui agissent directement sur notre sensibilité auditive sans demander qu'elle enchaîne les unes aux autres, les divers degrés d'une mélodie.

Chez Mozart, mais surtout chez Beethoven, cet aspect est des plus caractéristiques. Un silence, un *crescendo*, un *unisson* inattendu, le rythme martelé d'une simple *tierce* (début de la *Cinquième*) ont sur l'auditeur une action plus directe, sinon plus profonde, que la plus inspirée des mélodies. On ne peut sous-estimer cette invention pure qui, elle aussi, a sa valeur d'inspiration. C'est même la valeur essentielle de l'art strawinskyen, sa richesse propre, et à ce point de vue il y a un côté commun, entre l'auteur du *Sacre*, et celui de la *Troisième Symphonie* si paradoxal que cela paraisse. Les exemples abondent. La structure intérieure de maintes pages du *Sacre*, avec ses accords répétés selon un rythme perpétuellement en action — soit qu'il s'amplifie, s'amenuïse, se contrecarre — fournit un élément où le choix des notes est secondaire, mais où la disposition est tout. Le *Cortège du Sage* tire son originalité de l'opposition des groupes où dominent les quatre notes diésées des tubas. La fanfare de *Petrouchka*, issue d'une for-
mule pianistique (arpèges simultanés sur les touches blanches et les touches

noires) ressort encore à l'invention pure. L'exemple le plus typique selon nous, est certes la partie de violon de l'*Histoire du soldat*. Oncques on ne vit tirer de l'instrument de Paganini, diableries plus inattendues, style plus personnel, *a priori* fort peu violonistique. Tout ce que touche Strawinsky, devient sous sa plume idée musicale ; de rien, de peu, il tire une substance insoupçonnée ; et peu à peu il substitue sa conception organique à la matière musicale proprement dite. C'est là, à coup sûr, l'élément le plus caractéristique de sa manière, le ferment nouveau qu'il introduit dans l'art des sons.

Si une comparaison pouvait éclairer notre exposé, nous voudrions montrer que la richesse du marbre, la qualité de la brique, c'est-à-dire la matière (la mélodie en musique), interviennent peu dans la valeur finale de l'architecte Strawinsky. L'agencement seul déterminera la beauté de la façade qu'il aura érigée. On pourrait même prétendre que la pauvreté de la matière excite son imagination et qu'avec des feuilles de tôle, des carreaux de plâtre, du carton-pâte, il construirait un édifice magnifique ; d'autant que son invention porterait sur les particularités du matériau donné, point de départ dont il épuiserait toutes les possibilités au point d'en créer une substance nouvelle : l'invention pure tient lieu de matière.

Ceci n'est pas tout Strawinsky, et il ne faut pas l'appliquer rigoureusement à tout son œuvre. Toutefois, étant donnée cette caractéristique, on peut s'étonner de l'évolution du maître russe vers une sorte de néo-classicisme où la mélodie semble le support essentiel de la pensée.

L'orthodoxie, en matière de critique strawinskyenne, veut qu'aucune solution de continuité n'apparaisse dans l'évolution du musicien, et que *Petrouchka*, le *Sacre*, les *Noces*, *Œdipus*, *Apollon*, les *Baisers de la Fée*, *Jeu de Cartes*, *Concerto de violon*, etc., sont de la même lignée procédent d'une parfaite unité créatrice. C'est pourquoi, dans son *Strawinsky*, André Schaeffner minimise, d'accord avec l'auteur je pense, l'importance de *Pulcinella* que certains taxent de pastiche classique et dont l'apparition semble coïncider avec la nouvelle orientation du compositeur. Peut-on prétendre que, fougueux jeune homme en quête de nouveauté, il se soit surtout intéressé à la musique d'avant-garde et qu'après avoir joué lui-même, comme novateur, le rôle considérable que l'on sait, il ait « découvert » l'admirable équilibre du langage classique en approfondissant Pergolèse et autres classiques ? En tout cas, qu'il y ait « retour au passé » ou non, sa nouvelle atti-

tude esthétique a soulevé une immense controverse. Schönberg, malgré une préface qu'il dédie à tous, vise-t-il quelque peu Strawinsky dans la deuxième de ses *Trois Satires* pour chœur mixte dont il a écrit lui-même le texte ? En voici, d'ailleurs, une traduction assez libre :

PROTÉISME

Mais qui vient donc là ?

Certes, voilà le petit Modernsky !

S'est fait tailler une nalle d'enfant

A excellent aspect !

De véritables faux cheveux !

D'une perruque !

Tout comme (du moins le petit Modernsky se le représente),

Tout comme le Papa Bach ! (1)

Certes, l'auteur de *Pierrot Lunaire* dénonce, ici, le « retour à Bach » comme une méprise. Mais s'il est trop tôt, selon nous, pour classer définitivement les œuvres qui suivent la période dite « russe », on peut s'étonner que Strawinsky, peu ou point inventeur de mélodie, se dirige vers un art où la « mise en œuvre » semble jouer un rôle moins important et où la richesse de la matière musicale importe avant toute chose. Car les lignes y sont plus pures, le langage plus sobre, le rythme plus délié, l'instrumentation moins inféodée aux effets de timbres. C'est, en gros, une attitude classique ; attitude sinon dangereuse du moins difficile et courageuse de la part d'un Strawinsky, de l'auteur du *Sacre* et des *Noces*. Elle inaugure selon nous une réaction contre cette *invention pure* pour s'attacher davantage à la *matière musicale*, et c'est là l'important de cette évolution. Pareille attitude, en contradiction avec la nature intime du maître, n'est pas si illogique qu'elle semble à première vue, puisqu'elle nécessite la contrainte d'où naît une discipline nouvelle. La magnifique *Symphonie de Psaumes*, par exemple, est là pour nous convaincre que la route parcourue n'est pas stérile.

ARTHUR HOÉRÉE.

VIELSEITIGKEIT

(1) Ja, wer tommerit denn da ?

Das ist ja der kleine Modernsky !

Hat sich ein Bubizopf schneiden lassen ;

Sieht ganz gut aus !

Wie echt falsches Haar !

Wie eine Perücke !

Ganz (wie sich ihn der Kleine Modernsky vorstellt),

Ganz wie der Papa Bach !