

DEUXIÈME ANNÉE. - N° 9.

15 JUIN 1929.

# MUSIQUE

REVUE MENSUELLE DE CRITIQUE, D'HISTOIRE,  
D'ESTHÉTIQUE ET D'INFORMATION MUSICALES

ROBERT LYON,  
Directeur.

MARC PINCHERLE,  
Rédacteur en Chef.

ADMINISTRATION : 252, RUE DU FAUBOURG ST-HONORÉ  
Registru du Commerce : Seine 296.976      Compte Chèques Postaux : Paris 128.688

ABONNEMENT : UN AN ; FRANCE, 36 FR. ; ÉTRANGER, 48 FR. — LE NUMÉRO : FRANCE, 4 FR. ; ÉTRANGER, 5 FR.

## SOMMAIRE

PAUL LANDORMY : ... L'art russe et Igor Stravinsky.

JULIEN TIERSOT : ... Gérard de Nerval et les chansons populaires du  
Valois.

FETIS : ... Mes premières années (suite).

La Musique par disques. Radiophonie. Les Livres. Théâtres.

Premières auditions. Revue des Revues. Mouvement Musical. Varia.

---

# L'art russe et Igor Stravinsky

Boris de Schloëzer vient d'écrire sur *Strawinsky*. un livre d'un contenu riche et divers, qui fait penser, un livre qu'on lit avec passion et qu'on est fâché d'avoir terminé. Les vues pénétrantes, profondes, vraiment philosophiques y abondent.

On voudrait en commenter et en discuter ici quelques pages maîtresses.

Dès les premières lignes, Boris de Schloëzer pose un problème important qui lui suggère des réflexions fort originales. Il se demande si l'art de Strawinsky est russe, en quoi il est russe, et, à ce propos, il pose la question plus générale : Comment pouvons-nous déterminer le caractère national d'une œuvre en musique ?

D'après la nature des thèmes employés par le compositeur ?... Ce serait trop commode. « Pour obtenir la nationalité grecque, par exemple, il suffirait de puiser dans le recueil de Bourgault-Ducoudray ; et le recueil de Rimsky-Korsakoff permettrait à chacun d'écrire de la musique russe... Il faut évidemment chercher autre chose. »

Appellerons-nous « nationale » l'œuvre qui se trouve conforme aux tradi-

tradition russe. Mais ce classicisme est issu plutôt d'une révolte de Stravinsky contre lui-même, contre ses propres penchants, sa nature et sa race. C'est ainsi qu'à mon sens il s'explique le mieux.

Seulement, ce qui est remarquable, et Boris de Schloezer a tout à fait raison d'insister sur ce point, c'est que Stravinsky, pour se discipliner, ne fait pas qu'emprunter des formes à la musique d'Occident, il en crée de nouvelles. « C'est un créateur de formes européen ». Là est sa gloire. Il eut assez de force, assez de génie pour forger lui-même la chaîne dont il retenait son caprice.

N'empêche que le plus original de sa production actuelle ne consiste peut-être pas dans cette chaîne et dans cet ordre, mais dans la résistance à s'y soumettre des éléments russes de désordre que l'on sent en rébellion secrète sous la sérénité apparente de l'ouvrage accompli.

Ainsi Stravinsky reste Russe, bien Russe, et ne nous offre pas le vain divertissement d'un art international sans caractère et sans saveur.

\*\*

Il y aurait encore à dire sur le souci d'ordre et d'unité dans la musique qu'écrivit aujourd'hui Stravinsky. J'en prends à témoin Boris de Schloezer lui-même : « Le développement, au sens beethovénien du mot, est complètement absent de la musique de Stravinsky, et l'on ne retrouve nulle part chez lui cette forme typique de l'Allegro de Sonate avec les deux thèmes, leur développement et leur réexposition qu'on reconnaît sous des aspects divers dans la plupart des grandes compositions instrumentales du XIX<sup>e</sup> siècle et du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle... Le développement, chez Stravinsky, consiste généralement, soit dans des combinaisons contrapunctiques de brefs motifs qui ne subissent presque aucun changement (*Noces*), soit dans le déploiement d'une phrase mélodique qui engendre successivement d'autres, toutes différentes : dans ce dernier cas (comme dans la *Sonate* de piano par exemple), il s'agit donc d'un développement matériel pour ainsi dire, et non plus formel ».

Mais alors, s'il n'y a pas développement au sens propre du terme, nous retompons dans le discontinu et cette « forme » tant recherchée de Stravinsky n'a plus aucun rapport avec les formes occidentales parfaitement continues et unifiées.

Le souci de la « forme » chez Stravinsky a peut être un tout autre sens : ce n'est pas tant le besoin d'unité que le dédain de l'expression et le désir d'objectivité.

Il se détache de ses sentiments, de ses passions, de toute sa vie intérieure ; il ne cherche plus que l'émotion qui résulte du jeu des combinaisons sonores. Le son lui paraît intéressant en lui-même, et non plus comme signe ou comme symbole. Il veut être *pur musicien*, écrire de la musique qui ne traduise pas des états d'âme, qui ne plaise que par sa forme, non par son contenu.

En ce sens-là, Stravinsky se montrerait, selon nous, peu russe, les œuvres d'art des Russes étant en général chargées de matière psychologique. Ils ont trop

à dire pour essayer volontiers de parler pour ne rien dire. Leur âme est trop riche pour qu'ils négligent de l'exprimer. Ici encore je crois que Stravinsky fait effort contre sa nature et contre sa race, et que l'Européen qu'il devient est assez éloigné du Russe, quoique cependant, ici encore, la « pureté » de ses intentions se manifeste comme un parti-pris si « violent » qu'il révèle par là son origine nationale.

\*  
\*\*

Et ce n'est pas tout. Plus nous y réfléchissons, plus la signification du problème que nous examinons se modifie au regard de notre analyse, et se renouvelle.

Nous faisons à l'instant allusion à cette façon de composer qui consiste à juxtaposer des éléments toujours différents et non à développer au sens propre du terme, c'est-à-dire à chercher plusieurs combinaisons possibles d'un petit nombre d'éléments une fois donnés. Cette méthode de discontinuité serait le plus souvent celle de Stravinsky dans ses derniers ouvrages. Nous nous sommes peut-être mal exprimés : la discontinuité n'est pas ici le décousu. Et ce terme de discontinuité n'est sans doute pas tout à fait exact. — bien au contraire, comme nous l'allons voir. — Boris de Schloezer remarque très justement : « Dans l'*Octuor*, dans la *Sonate*, on assiste à une sorte d'auto-génération de la pensée musicale ; le déploiement d'une idée, la marche d'une phrase suffit par la seule puissance qu'elle contient en elle pour en faire naître une autre, puis une autre, et ainsi de suite, avec une logique implacable qui s'impose à nous comme une sorte de nécessité ».

Voilà qui nous oblige à changer nos façons de dire et de penser. Il s'agit, en effet, cette fois d'une liaison *dynamique* qui produit une véritable *continuité* comme il y a continuité entre les différents instants du mouvement d'une bille qui roule, — instants non séparables et non atomiques (voir les arguments de Zénon d'Elée : la *Flèche*, le *Stade*) —. Cette liaison *dynamique* se présente comme une nécessité, mais non d'ordre *logique* puisqu'il ne peut être question de composer le tout avec ses éléments. Elle s'oppose à la liaison *thématique* dans le développement « occidental », dont la continuité n'est en somme qu'une apparence. Ici, des éléments disjoints en petit nombre qui s'accordent, se raccrochent, se soudent de diverses façons, sans hiatus sensible, mais sans que rien soit effacé de leur hétérogénéité irréductible ; et la séparation en reste toujours saisissable pour qui veut la percevoir. Là, point d'éléments, mais une force qui grandit, une « puissance » qui se « réalise », comme une plante sort de sa graine, comme une fleur dont le bouton s'épanouit. C'est dans le cas du développement classique qu'il y a de la *logique*, car tout y est explicable. Du mouvement d'auto-génèse musicale nous ne pouvons comprendre la composition, et, en réalité, il n'y a point d'éléments à distinguer. De ce mouvement on constate l'allure, on sent l'unité. En cela nous voyons que la méthode de Stravinsky serait bien russe : elle procéderait du sentiment plus que de la raison. Mais c'est qu'elle n'est devenue européenne qu'en apparence : elle continue de s'opposer à la méthode occidentale.

Ne soyons pas dupes des mots. Nous avons commencé par penser que Stravinsky entendait le souci de la forme au sens de nos classiques. Il en est tout

autrement, et les progrès de notre dialectique, fondée sur les observations de Boris de Schloezer lui-même, nous ont conduit à une conclusion toute contraire.

Il y a une seconde question, — capitale, — que dans son livre sur *Stravinsky*, Boris de Schloezer traite de façon fort pénétrante.

Selon notre auteur, le style ce ne sont point les procédés, l'écriture, la manière dans le sens où l'on dit le style de Debussy, le style de Ravel, le style de Pizzetti, c'est-à-dire quelque chose de très particulier, de très personnel. « Le style d'une œuvre est précisément ce qui est en elle impersonnel, ou plutôt super-individuel : c'est quelque chose de commun à plusieurs, ce par quoi une chose appartient à une époque, à un pays et peut même atteindre à une signification universelle ».

Le style, c'est le langage collectif d'une époque, que l'individu est bien obligé d'emprunter pour s'exprimer et qu'en empruntant il individualise en quelque mesure nécessairement.

Mais ici, il y a deux cas qui peuvent se présenter. (Et ce qui va suivre n'est plus de Boris de Schloezer, ou du moins je me permets d'interpréter très librement sa pensée).

Il y a donc deux cas qui peuvent se présenter. L'individu, en se servant du langage de son pays et de son temps, ne songe qu'à y imprimer aussi profondément que possible le sceau de son individualité. Il cherche une écriture aussi différente que possible de celle de son voisin, au grand dam de la tradition, de l'exemple, des coutumes établies, de l'usage grammatical et de la syntaxe au besoin : il crée une nouvelle syntaxe qui lui est personnelle. C'est le cas d'un Debussy par exemple.

Ou bien, il s'ingénie à ne se servir que des termes courants, selon les règles communément admises et de parler en somme comme tout le monde parle autour de lui, — sans renoncer à être lui-même, bien évidemment. (Mais comment ? Là est le mystère). C'est le cas d'un Racine ou d'un Mozart, par exemple. Peut-être même confère-t-il, par l'usage qu'il en fait, à l'instrument, à la langue dont il se sert, une perfection d'un ordre plus élevé que celle qu'elle avait atteinte dans l'usage général. Peut-être est-ce précisément cette perfection qui fait transparaître sa personnalité dans cet usage.

Voilà deux manières bien opposées de se montrer personnel, et la seconde paraît presque paradoxale. Ce fut celle des classiques. Il est à noter que c'est celle aussi qui assure le mieux la durée des œuvres. Boris de Schloezer feint de s'en étonner : « Il pourrait sembler, dit-il, que c'est ce qui rend une œuvre périssable, et que plus la production de l'artiste est représentative d'un certain style et typique à cet égard, plus elle risque de mourir rapidement en tant qu'œuvre d'art et de passer au rang d'objet archéologique. Or il n'en est rien ; au contraire, le style porte l'œuvre, la soutient dans sa lutte contre le temps, la sauvegarde de la mort. » Mais pourquoi le style sauvegarde-t-il ainsi la production individuelle ? Sans doute parce que ce qui est le plus facilement saisissable pour nous dans une époque passée, ce sont ses caractères généraux, plus proches eux-mêmes de ceux de l'humanité en général, abstraction faite du temps.

Or aujourd'hui, « le style est mort ». On ne songe plus qu'à la « manière ». On ne songe plus qu'à se montrer personnel par l'emploi de procédés rigoureusement individualisés. Mozart n'avait pas de « manière ». Il employait exactement les mêmes procédés que tous ses contemporains. S'il était personnel, il ne savait pas en quoi, il n'aurait pu le dire, et nous sommes bien embarrassés à notre tour pour le déterminer : cela se sent, cela ne se conçoit pas. La « manière » dans un auteur est « un germe de déchéance ». Il ne survivra pas à son milieu et à son temps. Si Debussy est grand, s'il est voué à une longue immortalité, c'est qu'il n'y a pas en lui que la « manière » et qu'en un sens il a porté à la perfection le langage de son pays et de son époque. Mais la « manière » seule tue l'œuvre.

C'est ce dont Stravinsky, selon Boris de Schloezer, a pris nettement conscience. « Il a profondément senti le besoin d'un style, d'une armature super-individuelle », et alors, « il s'est tourné vers les maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

Mais pourquoi ce retour au Passé ? Parce que, dans le présent, Stravinsky ne trouvait pas ce qu'il cherchait : un style. Il ne rencontrait que des « manières » individuelles. Il ne lui restait plus d'autre issue que d'essayer de « faire revivre les formes du Passé ».

Voilà qui est bien dangereux. La méthode historique en art, qu'a-t-elle donné jusqu'ici ? Rien que de piètres résultats. Il s'agissait d'imiter les anciens sans faire de pastiche, sans tomber dans l'Académisme : problème qui paraît insoluble.

Boris Schloezer répond que les œuvres sont là : l'*Octuor*, *Œdipus-Rex*, *Apollon-Musagète*, qui témoignent par leur valeur de la légitimité de la tentative. Stravinsky avait le droit de procéder ainsi, puisqu'il a réussi.

Il a réussi ? Question de fait dont le goût individuel seul peut juger et dans les limites où valent de tels jugements.

Qu'en diront les générations futures ?

Un doute nous demeure tout de même dans la pensée. Et nous craignons qu'il y ait quelque chose de forcé dans le projet de refaire, ne fût-ce qu'en esprit, du Bach, du Scarlatti ou du Lully au XX<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons plus l'esprit de ces gens-là et le plus bel effort de notre volonté ne nous le donnera point. Il y aura de la beauté dans l'effort : ce sera tout.

*Petrouchka* restera peut-être le chef-d'œuvre de Stravinsky.

Dans cet effort vers le classique, Boris de Schloezer voit encore, fort ingénieusement, un trait de l'âme russe. Les Russes ont en effet toujours manifesté une tendance à se dépersonnaliser, à se fondre en la collectivité. (D'où le rôle que joue le « peuple » dans leur art et la chanson populaire dans leur musique).

Se tourner vers les classiques, s'inspirer de leur style, c'est encore une forme de ce besoin de dépersonnalisation, puisque c'est rechercher un langage commun, d'une portée universelle, accessible à tous.

Et par ce détour singulier, Boris de Schloezer arrive à démontrer que Stravinsky quand il écrit *Pulcinella* ne fait que continuer, — puisqu'il demeure aussi russe, — l'auteur de *Petrouchka*.

(A suivre)

Paul LANDORMY.