

LE MENESTREL

IGOR STRAWINSKY

IGOR STRAWINSKY vient à peine de dépasser la cinquantaine, et il publie déjà des « Chroniques de sa vie (1) ». Il a tout à fait raison. Il n'attend pas que l'âge ait obscurci ou brouillé ses souvenirs pour nous livrer une image de son passé lointain et proche : cette image a ainsi plus de chances d'être exacte.

Livre bien écrit et fort intéressant. Récit sobre, concis, qui ne s'arrête point à des détails inutiles. Mais ce n'est pas qu'un récit. L'auteur ne nous livre pas que des faits, mais aussi des idées : il nous dit son sentiment sur les grands maîtres de la musique et comment il réagit à chacun d'eux : c'est quelquefois fort curieux. Il nous dit aussi quelques-unes de ses théories sur la fonction du compositeur, le rôle de l'interprète, l'attitude souhaitable du public. Il donne matière à penser. En le lisant, nous avons noté certaines de nos réflexions.

D'abord remarquons ce fait : Strawinsky n'a pas été un génie particulièrement précoce, un enfant prodige. A 4 ou 5 ans, il n'étonnait pas ses parents par ses dons musicaux, comme Mozart ou Saint-Saëns. Et cependant son père était capable de discerner ses aptitudes. Il était lui-même musicien et tenait avec talent l'emploi de première basse chantante à l'Opéra impérial de Saint-Petersbourg. Or, ce ne fut qu'à 9 ans qu'on songea à donner au petit Igor une maîtresse de piano. Il faut croire que jusque-là il était resté quelque peu étranger à la musique. Il est vrai qu'il était relégué, avec ses frères, dans la chambre des enfants, d'où il n'en entendait ni un instrument ni la voix de son père. Mais, dès qu'il eut les mains sur un clavier, il se mit à improviser, indéfiniment. Il conserva toujours l'habitude de composer au piano. Plus tard il demanda à son maître Rimsky-Korsakow s'il faisait bien d'en user ainsi. Celui-ci l'approuva. Et Strawinsky ajoute à ce propos : « Je pense qu'il est mille fois préférable de composer au contact direct de la matière sonore que de composer en imagination cette matière. » Et sous une forme plus vive, il dit encore : « Il ne faut pas mépriser les doigts, ils sont de grands inspireurs. » Chopin, Fauré, bien d'autres pensaient de même et s'en trouvaient bien.

Igor Strawinsky travaillait donc le piano, mais sans but défini. Son père ne songeait point à faire de lui un musicien. Il voulut qu'il fit de bonnes études littéraires et il le mit au collège. Le jeune Igor s'y déplut et fut un élève très médiocre. Il n'y trouva pas un seul camarade qui lui inspirât de la sympathie. Trait de caractère : Igor est un enfant fermé, distant, d'esprit concentré, qui ne se livre pas et exige des autres, pour qu'ils l'at-

tirent, toutes sortes de qualités diverses qu'il ne rencontre guère. Pas d'intimité, même avec son frère cadet avec lequel il fit ses études. Igor se montra rebelle aux confidences, aux épanchements. Il est trop fier. Il craindrait de ne pas être compris, de paraître ridicule.

De bonne heure, grâce à un oncle, fervent amateur d'art et d'esprit avancé, Igor connaît la musique de Moussorgsky et celle des grands Allemands : Brahms, Wagner, Bruckner, celle enfin de Tchaïkowsky pour laquelle on sait qu'il conservera toujours une affection particulière, qui étonne un peu.

Il suivait les concerts de la Symphonie Impériale et aussi ceux de la Société Balaféff, où sévissait la musique de Glazounow et son « académisme ». Un jeune ami lui fait connaître les Français : Gounod, Bizet, Delibes, Chabrier, qui lui paraissent autrement libres, d'une inspiration harmonique et mélodique autrement fraîche et spontanée.

Les parents de Strawinsky ne songeaient qu'à lui faire obtenir un emploi dans l'administration. Aussi, quand il eut passé son baccalauréat, on lui fit commencer l'étude du droit à l'Université. Cependant, sur sa prière instante, on consentit à lui donner un professeur d'harmonie. Il attendait beaucoup de satisfaction de cette étude : elle ne lui apporta que déception et ennui.

Ici, une déclaration très importante : « J'ai toujours préféré, et je préfère jusqu'à présent, réaliser mes idées et résoudre les problèmes qui se présentent à moi au cours de mon travail uniquement à l'aide de mes propres forces, sans avoir recours à des procédés établis qui facilitent, il est vrai, la besogne, mais qu'il faut d'abord étudier et ensuite retenir. Étudier et retenir ces choses, aussi utiles fussent-elles, me paraissait donc fatigant et triste ; j'étais trop paresseux pour ce genre de travail, d'autant plus que je n'avais pas assez de confiance en ma mémoire. » Voilà bien l'esprit concret et réaliste qui ne se satisfera qu'aux prises avec les difficultés présentes et pressantes.

Le contrepoint l'intéressa davantage, peut-être parce qu'il se mit à l'étudier *seul*, et aussi parce que le contrepoint présente des problèmes plus concrets que l'harmonie.

Au printemps de 1905, Igor Strawinsky avait terminé ses études à l'Université, et en janvier 1906 il se mariait. Désormais il ne vivra plus que pour la musique. Bientôt il rencontra Diaghilew, en train de révolutionner le ballet russe et s'attachant Fokine, la Pavlova, la Karsavina et Nijinsky.

Ici un portrait saisissant de Diaghilew : « Un flair hors ligne », une faculté d'enthousiasme extraordinaire, de la passion, du tempérament, une nature large, généreuse, exempte de tout calcul. Il ne commençait à calculer que quand il n'avait plus le sou. D'une indulgence étonnante pour certains forbans qui l'approchaient et même qui l'exploitaient, pourvu que leur tare fût compensée par d'éminentes qualités. Ce qu'il détestait, c'était la médiocrité d'esprit et le manque de savoir-faire. « En un mot, il haïssait et il méprisait *la moule*. »

(1) Igor Strawinsky. *Chroniques de ma vie*, 1 vol. in-12. Denoël et Steele, 19, rue Amélie, Paris.

A Paris, Igor Strawinsky entre en contact avec Pierné, Debussy, Ravel, Schmitt, Manuel de Falla. Il rend hommage à leurs talents divers.

Il nous explique la façon fort curieuse dont naquit *Petrouchka*. Avant d'aborder le *Sacre du Printemps* (déjà en préparation), « je voulais, conte-t-il, me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouât un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique, et, conséquemment, la figure de mon personnage. Un jour, je sursautai de joie. *Petrouchka* ! l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ! C'était ça, j'avais trouvé mon titre ! » Le morceau qu'il venait de composer devint le second tableau de *Petrouchka*. Tout le reste s'ensuivit.

Ce fut Pierre Monteux, on se le rappelle, qui, musicalement, monta l'œuvre. Strawinsky fait le plus grand éloge de ce chef qui, ancien instrumentiste de l'orchestre Colonne, « savait s'entendre avec ses musiciens », et avait minutieusement mis au point, *techniquement*, l'exécution de la partition. « Je n'en demande pas davantage à un chef d'orchestre, car toute autre attitude de sa part tourne tout de suite en *interprétation*, chose que j'ai en horreur. » Plus tard, quand il rencontrera Ansermet, Strawinsky fera la même observation. Il aime les chefs qui donnent d'une œuvre une réalisation *objective*, qui n'y insèrent point à tout prix la marque de leur personnalité, qui ne cherchent aucune autre sorte d'expression que celle qui résulte naturellement de la traduction scrupuleusement exacte de la lettre du texte. Méthode qui peut convenir, en effet, qui convient admirablement à la musique de Strawinsky, mais dont les résultats, il faut l'avouer, seraient déplorables s'il s'agit de présenter des ouvrages de Beethoven, de Wagner, de Chopin ou de Liszt, et en général de quelque romantique que ce soit. Ce serait à l'encontre de leurs propres intentions. Je ne crois pas même que du Mozart supporterait un traitement aussi rigoureux. Il ne faut point évidemment y étaler les manifestations exubérantes d'une émotion débordante. Mais de quelle fine, délicate et discrète sensibilité cette musique ne doit-elle pas être d'un bout à l'autre soutenue, à moins de perdre tout sens ! D'une sensibilité purement musicale s'entend, où la littérature et la peinture n'ont rien à voir et que n'encombre aucune réaction de l'imagination visuelle.

Passons.

La « générale » de *Petrouchka*, au Châtelet, l'impression sur le public fut considérable. Un critique important se montra pourtant rebelle, et, rencontrant Diaghilew dans un couloir, il lui lança cette apostrophe : « Et c'est pour entendre cela que vous nous avez convoqués ! » — « Précisément », répondit Diaghilew imperturbable.

Chemin faisant, Strawinsky nous dit son opinion sur quelques compositeurs : sur César Franck qu'il juge académique, sur Vincent d'Indy qui lui paraît scolastique et wagnérien. Nous ne nous étonnerons point que Strawinsky soit resté insensible à la tendresse, aux élans

de passion, aux imaginations fantastiques du *Quintette en fa mineur*, de la *Sonate en la*, des *Variations symphoniques*. Il nous semble plus étrange qu'il n'ait point apprécié la rude senteur poétique du *Poème des Montagnes* et de la *Symphonie Cénévole*. Quoi de wagnérien dans ces ouvrages ? Il n'est point de critique plus ridicule. Voilà de la musique tout ce qu'il y a de plus française. Mais quand on parle de d'Indy, on ne songe qu'à ses livrets de *Fervaal* et de *l'Etranger*, qui rappellent en effet les poèmes de Wagner, et cette littérature que je ne défends point, fait tort à sa musique dont les âpres contours, encore une fois, n'ont rien de la rondeur des développements wagnériens.

Debussy, on l'imagine, a toutes les prédilections de Strawinsky, et surtout Chabrier « malgré son wagnérisme connu, à mon avis purement superficiel et extérieur ». Cette fois Strawinsky a bien vu les choses. Il ne parle point de Fauré. *Daphnis et Chloé* est, à son goût, non seulement une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi une des plus belles productions de la musique française. Chez Debussy, Strawinsky connut Erik Satie. « Il me plut du premier coup. C'était une fine mouche. Il était plein d'astuce, et intelligemment méchant. » Jugement à retenir parmi tant d'appréciations diverses qu'on a données de l'énigmatique musicien. « Dans son œuvre nos préférences vont surtout à *Socrate* et à certaines pages de *Parade*. »

Quant à Wagner, Strawinsky l'a en horreur. Il vit une fois *Parsifal* à Bayreuth. Il se jura de ne point recommencer l'épreuve. L'atmosphère de la salle, son cadre, son ambiance, lui parurent lugubres. « C'était comme un crématoire où l'on s'attendait à voir le monsieur en noir chargé de prononcer le discours solennel exaltant les qualités du défunt. » Il y a là toute une page qu'il faudrait citer. Ce qui « révolte » Strawinsky dans cette « entreprise » c'est « l'esprit primaire » qui l'a dictée et qui place sur le même plan un spectacle d'art et l'action sacrée et symbolique que constitue le service religieux. Cet état d'esprit est aussi celui des « Six » et de toute une génération de musiciens en face du wagnérisme. Ils n'ont pas un seul instant éprouvé la séduction qu'a ressentie tout d'abord Debussy à Bayreuth. Mais Debussy était d'un autre temps.

Après ces vues sur quelques œuvres et quelques artistes, Strawinsky en revient à la chronique de sa vie et nous parle du *Sacre*. Il nous dit toutes les difficultés qu'il rencontra avec Nijinsky, metteur en scène. D'abord en dehors de son génie « salvatoire », Nijinsky lui a donné l'impression d'une intelligence étrangement bornée. Et puis il ignorait les notions les plus élémentaires de la musique. Strawinsky dut, avant de l'initier à son œuvre, lui apprendre ce que c'était qu'une *ronde*, qu'une *blanche*, qu'une *noire*. La préparation de la chorégraphie fut une besogne épouvantable. Il ne fallait en somme demander à Nijinsky que de danser.

Maintenant voici les voyages. On veut faire connaître *Petrouchka* à l'Europe. A Berlin, Strawinsky rencontre Schönberg et entend son *Pierrot lunaire* dont la « réusite instrumentale » lui paraît incontestable, mais la poésie périmée. A Vienne, il se plaint de l'hostilité de l'orchestre, effroyablement conservateur, qui se met en rébellion contre sa « schmutzige Musik ».

Retour à Paris pour la « première » du *Sacre* au Théâtre des Champs-Élysées, le 28 mai 1913. Tempête de protestations dans la salle. Nijinsky, dans la coulisse

debout sur une chaise, « criait éperdument aux danseurs : seize, dix-sept, dix-huit... (ils avaient leur compte à eux pour battre la mesure)... Je devais tenir Nijinsky par son vêtement, car il rageait, prêt à tout moment à bondir sur la scène pour faire un esclandre... »

A propos de poésies populaires russes qu'il veut mettre en musique, Strawinsky fait une déclaration de principe qui me va au cœur, car elle coïncide exactement avec une de mes plus fermes convictions : « Je considère, dit-il, la musique, par son essence, comme impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... L'expression n'a jamais été la propriété inhérente de la musique... Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté; imposé comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence. »

Oui, la musique ne signifie rien qu'elle-même et toutes les significations extérieures qu'on lui prête lui sont étrangères. Le pur musicien ne découvre dans la musique ni les images de la réalité, ni des évocations de personnages du drame, ni même des sentiments. Il écoute des sons et rien que des sons. Mais les sons, par leur seul pouvoir, peuvent nous troubler jusqu'au fond de l'âme, et déterminer en nous des états de sensibilité qui ne sont ni l'amour, ni la haine, ni la douleur, ni la joie, ni la colère, mais qui peuvent nous faire songer à ces passions diverses par association d'idées : d'où le mécanisme de l'expression, qui n'est point tout à fait arbitraire et conventionnel comme le voudrait Strawinsky, mais qui n'est pas l'essentiel de la musique...

Laissons ces considérations philosophiques. Voici une plaisante histoire. C'était pendant la guerre, Strawinsky revenait de Rome vers la Suisse. A la frontière, à Chiasso, on visite ses bagages. On y trouve un portrait de lui que Picasso venait de dessiner à Rome. Jamais on ne voulut le laisser passer. On lui demanda ce qu'il représentait. Il répondit que c'était son portrait dessiné par un éminent artiste : « Jamais de la vie, s'écria-t-on, ce n'est pas un portrait, c'est un plan. » — « Oui, le plan de mon visage », répliqua Strawinsky. On ne voulut rien entendre. Il fut obligé de rester vingt-quatre heures à Chiasso; d'expédier son portrait à l'ambassade britannique à Rome, au nom de son ami le compositeur Lord Berners, qui le fit parvenir plus tard à Paris par la valise diplomatique.

Arrive la fin de l'année 1917. Le communisme s'établit en Russie. Strawinsky se trouve ruiné. Il faut qu'il se crée des ressources pour vivre. Ce n'était pas commode. Il imagina, avec ses amis Raïhuz et Ansermet, de monter une sorte de petit théâtre ambulante pour lequel il compose, avec des moyens d'exécution tout à fait réduits, une petite pièce inspirée des contes russes écrits par Afanassiëf et qui font allusion aux aventures d'un soldat déserteur, durant les guerres napoléoniennes, et aux artifices du diable pour lui ravir son âme. Ainsi naquit la célèbre *Histoire du Soldat*. Orchestre minuscule composé d'un violon; d'une contrebasse, d'une clarinette, d'un basson, d'une trompette et d'un trombone. Strawinsky comptait, pour amu-

ser le public, sur le spectacle des musiciens jouant de ces instruments et de leur assemblage hétéroclite.

A ce propos, il ajoute cette réflexion topique : « J'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. » Le geste aide à comprendre la musique. Et Strawinsky continue : « A la vérité, ceux qui prétendent ne jouir pleinement de la musique que les yeux fermés ne l'entendent pas mieux que les yeux ouverts, mais l'absence de distractions visuelles leur donne la possibilité de s'adonner à des *révasseries* sous le bercement des sons, et c'est là ce qu'ils aiment bien mieux que la musique elle-même. » On ne saurait mieux dire.

Une dernière indication : en matière d'enseignement de la musique, Strawinsky ne voudrait pas que l'on commençât par la musique ancienne. L'initiation musicale doit, selon lui, remonter le cours des temps. Il faut partir du présent pour aller vers le passé. La musique que chacun de nous comprend le mieux, c'est celle du moment où il vit. Est-ce là un paradoxe? Je ne le crois pas. Et j'ai vu bien des enfants (de petites pianistes de 8 ou 10 ans), entrer tout de go dans la musique de Debussy, de Ravel ou de Darius Milhaud, qui leur était tout de suite infiniment plus familière que celle de Bach ou de Mozart. L'enfant s'imprègne d'une certaine atmosphère musicale avec l'air même qu'il respire.

Arrêtons-nous dans l'analyse de ces captivantes « chroniques » qui s'achèvent sur l'installation définitive de Strawinsky en France, après la guerre. Un second volume nous est annoncé pour la suite du récit si heureusement commencé. Nous l'attendons avec impatience.

Paul LANDORMY.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de la Porte-Saint-Martin. — *La Traviata*, opéra en quatre actes de VERDI, paroles françaises d'Ed. DUPREZ.

Les huit représentations de la *Traviata* que nous donne actuellement ce théâtre, si elles n'apporteront aucun lustre nouveau à une œuvre si chargée de gloire, se recommandent par un souci constant de vie et de mouvement. Les ensembles du premier et du troisième actes témoignent très heureusement de ce louable souci : un souffle de plaisir et de joie brillante les anime, propre à pallier aux inévitables outrages du temps. Le tutti concertant qui suit le dramatique éclat de Rodolphe, au premier tervoir après la rupture, a notamment bénéficié d'une rigoureuse et précise grandeur.

Quant aux mouvements, bornons-nous à dire qu'ils sont conformes à la fâcheuse pratique française, c'est à dire souvent ralentis à l'excès, ce qui n'a pas pour effet de rajeunir les cantilènes et élans romantiques de l'ouvrage et les prive de leur force déflagrante. Citons à titre d'exemple l'air de Violetta au premier acte, et, au deuxième, la véhémence révolte de l'amour au cœur de la malheureuse, avant qu'elle se résigne à subir la loi de la société et à partir, sorte de vague de fond issue des profondeurs de l'orchestre, soulevée par le trémolo du quatuor à l'unisson des cuivres. Nous retrouverons bien plus tard, au dernier acte d'*Othello*, ce sursaut de la créature humaine, touchée par la mort aux racines de l'être.