

# LA REVUE MUSICALE

//////////  
CINQUIÈME ANNÉE 1<sup>er</sup> Décembre 1923

NUMÉRO DEUX  
//////////

## Igor Stravinsky

### I

Dans un important article publié par la *Revue Musicale* en 1921 (n<sup>o</sup> 6), Ernest Ansermet a déjà étudié avec une précision remarquable et une rare profondeur de vues l'art d'Igor Stravinsky. De toutes les tentatives d'exégèse que je connaisse de cette œuvre, l'analyse et les commentaires d'Ansermet me paraissent serrer de plus près la réalité et en donner l'image la plus véridique.

Mais nulle analyse, si poussée qu'elle soit, ne peut épuiser totalement l'essence d'un art, d'une personnalité vivante. L'esprit le plus compréhensif, le plus averti n'est capable, en somme, que d'en tracer un croquis nécessairement schématique, incomplet, pris d'un point de vue particulier. « Le Stravinsky » d'Ansermet, si précise qu'ait été l'observation du critique, si lucide qu'ait été sa sympathie, n'est pourtant pas « tout Stravinsky », mais seulement « un des Stravinsky », celui, d'ailleurs, qui reflète le plus exactement la nature intime de l'artiste. Tout en considérant donc le portrait dessiné par Ansermet comme très ressemblant, et bien que l'idée que je me fais de Stravinsky et de son œuvre soit sensiblement conforme à l'image que nous en donne le chef d'orchestre de Genève, j'essaie de reprendre le thème qu'il avait traité si heureusement ici-même.

Ce thème, d'ailleurs, est d'une telle importance, le facteur « Stravinsky » agit dans la vie musicale de notre époque avec une intensité telle, que nous sommes obligés par la force même des choses de reprendre sans cesse, en multipliant les points de vue, l'étude de cette œuvre si simple, et si complexe à la fois, une et multiple. Son analyse nous fait pénétrer, en effet, au cœur même des problèmes esthétiques qui se posent à la pensée moderne. Étudier ces productions, c'est étudier la musique de notre temps sous sa forme la plus complète, la plus caractéristique. Comprendre ce que fait cet artiste et le but vers lequel il tend, équivaut à saisir les caractères dominants de la musique contemporaine et ses tendances les plus essentielles ; car Stravinsky est réellement un de ces « representative men » dont parlait Emerson. Il n'est pas seul, évidemment, et d'autres compositeurs de talent réalisent en ce moment même des conceptions esthétiques complètement différentes, profondément hostiles parfois, à celles de l'auteur des *Noces*. Mais parmi les forces contraires qui déterminent la structure et le développement de notre univers sonore, il n'en est pourtant aucune dont l'action puisse se comparer à celle que paraît incarner Stravinsky. L'influence de ce créateur de génie se fait sentir plus particulièrement en France ; mais peu à peu elle s'étend en Allemagne, en Italie, en Angleterre ; seule la Russie s'y montre jusqu'ici obstinément réfractaire.

Il semble donc que la musique de Stravinsky exprime certaines des aspirations artistiques les plus essentielles de notre époque, qu'elle manifeste et nous fait connaître nos désirs les plus cachés, notre nature la plus intime. Telle, d'ailleurs, n'est-elle pas la fonction première du génie : incarner et satisfaire les tendances, les rêves encore inconscients d'une époque ? Mais ne pourrait-on pas tout aussi bien prétendre que c'est lui, l'artiste de génie, qui les a créées de toutes pièces, ces tendances, ces aspirations, qu'il nous les a véritablement imposées et que c'est après coup seulement, bien plus tard, que les ayant vues en action, manifestées dans son œuvre, on s'est avisé de les rechercher et de les reconnaître sous une forme latente, en puissance, dans le milieu social ?... En tout cas, que Stravinsky nous les ait imposées, conférant ainsi une sorte de nécessité et d'objecti-

vitité à ce qui n'était au début que le caprice d'un créateur de génie, ou bien qu'il n'ait fait, au contraire, que les dégager et les rendre tangibles — il y a manifestement une certaine affinité, une sorte de concordance intime entre cette musique et nos désirs, nos goûts, nos idées. Nous nous rendons compte aujourd'hui, plus ou moins confusément, que cet art si longtemps ridiculisé, est précisément l'art qu'il nous faut, et le seul capable maintenant de nous satisfaire, de nous rassasier et de féconder le présent. Ceci expliquerait donc le besoin que nous ressentons constamment d'y revenir, d'en prendre conscience, de le comprendre, car le comprendre, cet art, c'est, en une certaine façon, nous connaître, nous comprendre nous-mêmes.

Les considérations qui précèdent n'auraient pourtant pas suffi à me faire reprendre le sujet déjà développé par E. Ansermet, s'il ne m'était apparu que nous envisagions notre thème sous des angles très différents. Ansermet s'est surtout attaché aux dernières œuvres du compositeur, à celles où son génie se manifeste dans toute sa plénitude ; et ces œuvres, il les étudie en elles-mêmes, les isolant, ainsi que la personnalité de l'artiste, du milieu musical, des influences subies. La musique forme ainsi une sorte de monde à part, un ensemble se suffisant à lui-même. Cette méthode présente certainement de grands avantages : on peut ainsi, en isolant l'objet, saisir bien mieux et dégager le caractère particulier de l'œuvre, ce qui en fait l'individualité. J'ai essayé, au contraire, de replacer l'art de Stravinsky dans son milieu et me suis attaché à suivre son développement, à comprendre la logique intime de cette évolution. Ayant essayé de situer Stravinsky dans l'école russe, j'ai été tout naturellement amené à envisager son action particulière tant au point de vue de la musique russe qu'à celui de l'art occidental. D'un autre côté, l'étude des ouvrages de Stravinsky en eux-mêmes, en tant que phénomènes sonores, m'a mis en présence de certains problèmes musicaux extrêmement importants, tels que celui des rapports entre l'émotion musicale et la forme pure, problèmes que je ne pourrai toutefois que souligner en passant, sans prétendre leur apporter une solution définitive.

## II

Il est extrêmement dangereux, je le sais, de vouloir scinder en tronçons l'évolution d'un artiste, et de prétendre distinguer des étapes, des périodes, là où il n'y a en réalité qu'un courant unique, qu'une marche continue qui, si capricieuse, si sinueuse qu'elle paraisse, ne s'interrompt pourtant pas et constitue un seul acte. Dès le début pourtant, je me vois obligé de recourir à cet artifice, qui réduit un acte à une série d'attitudes. Ce n'est d'ailleurs qu'une question de méthode, de procédé d'analyse : nous savons tous très bien qu'il n'existe pas de limites réelles entre les périodes que nous traçons, qu'il n'y a pas solution de continuité dans le développement d'un individu, quoi qu'en témoignent les apparences ; mais nous avons besoin de faire rentrer tout développement dans un schème à compartiments fixes et de segmenter le courant continu pour l'étudier plus commodément.

Mais il est à remarquer que « le cas Stravinsky » se prête assez facilement, et bien mieux que tout autre, à une segmentation de ce genre : il y a, en effet, des esprits dont le développement apparaît extrêmement régulier et qui avancent d'un mouvement souple et continu. Tel fut, par exemple, Scriabine — pour citer auprès de Stravinsky un nom russe. On voit chaque œuvre, chez lui, procéder de la précédente, en naître sous nos yeux, à tel point qu'aujourd'hui, quand nous disposons de l'ensemble des productions qui jalonnent sa route, il nous semble qu'avec une certaine attention nous aurions pu prédire cette évolution et déduire son aboutissement de son début. La situation du critique est tout autre vis-à-vis de Stravinsky : celui-ci est un homme à surprises, et la route qu'il trace à nos regards étonnés fait à chaque instant de brusques détours, des crochets inattendus qui nous gênent et nous troublent. Si donc l'évolution de Stravinsky paraît présenter des points d'arrêt qui deviennent aussitôt pour nous des points de repère et permettent au critique de distinguer des périodes et de grouper les ouvrages, son manque de suite, son illogisme apparent déroutent, car l'intelligence analytique, qui ne peut admettre

la création *ex nihilo*, n'aime rien tant que pouvoir déduire le présent du passé et prouver que si le présent est précisément ceci et non cela, c'est que les choses ne pouvaient s'arranger autrement. Or, le sentiment de surprise que provoquent à leur apparition la plupart des œuvres de Stravinsky persiste des années durant, bien longtemps après que la nouveauté de cette musique a cessé de nous troubler. L'exemple de *Pétrouchka* est frappant à cet égard : nous connaissons tous *Pétrouchka*, nous nous le sommes parfaitement assimilé, et il fait aujourd'hui partie de notre patrimoine musical au même titre que tel ouvrage classique ; mais si je me place au point de vue historique, toujours si commode, si je considère *Pétrouchka* dans ses rapports avec *l'Oiseau de Feu* qui le précède, il ne m'est plus compréhensible, car il y a brusque solution de continuité : en développant l'esthétique et les procédés musicaux de *l'Oiseau de Feu*, je ne peux aboutir à *Pétrouchka* ; celui-ci est situé sur un plan à tel point différent qu'on serait tenté d'en faire honneur à un autre musicien. Il est évident, pourtant, que, puisque nous avons affaire au même auteur, il ne peut y avoir discontinuité absolue : *Pétrouchka* nie *l'Oiseau de Feu*, mais il en procède, tout au moins psychologiquement, bien que chacun de ces ouvrages se réclame d'une conception esthétique différente.

Après *Pétrouchka*, c'est le *Sacre* : nouveau coup de barre. A l'heure qu'il est, nous retrouvons pourtant entre les deux œuvres, sinon une similitude, tout au moins une grande affinité et nous comprenons comment l'une a pu naître de l'autre sans la ruiner. *Le Rossignol* et le poème *le Chant du Rossignol*, que Stravinsky en tira plus tard, ne produisirent plus cette impression de surprise que provoqua *Pétrouchka*, véritable bolide tombé du ciel. Mais avec les *Noces* et, plus encore, avec *Mavra*, ce fut, une fois encore, une véritable révolution.

Dans l'effort de renouvellement que s'imposent certains artistes il y a peut être le désir plus ou moins conscient d'étonner, de frapper et de rester ainsi toujours « actuels ». Rien de tel dans le cas de Stravinsky : les zig-zags que décrit cette pensée musicale, sa marche capricieuse qui nous fait passer brusquement d'un plan à un autre, ses bonds subits, tout cela porte la marque d'un développement profondément organique,

nécessité intérieurement : il s'agit d'un mouvement extrêmement complexe, mais autonome (autant que cela est possible dans les conditions humaines), qui n'obéit qu'à un ordre intérieur et dont le tracé n'est aucunement à la merci des circonstances extérieures : il arrive à celles-ci de jouer le rôle de prétextes, de motifs et de provoquer ainsi l'action, mais elles ne peuvent déterminer son caractère et son orientation.

Je crois, d'ailleurs, que l'obligation où se trouve Stravinsky de se renouveler sans cesse, lui est également imposée par sa maîtrise, par la perfection de son métier, par la précision de sa technique : presque chacun de ses coups d'essai est un coup de maître (je fais certaines réserves quant à *Mavra*) ; il réalise toujours exactement ce qu'il veut et comment il le veut, et épuise ainsi aussitôt toutes les possibilités des procédés mis en jeu ; son style atteint immédiatement à une rigoureuse perfection et la réalisation est complète, définitive, d'autant plus qu'il connaît ses limites et reste toujours fidèle à sa nature. Il lui est donc impossible de continuer dans la voie qu'il s'est ouverte : le but étant atteint, et s'il ne veut pas se répéter, il doit recommencer son effort, se frayer un autre chemin et renouveler son style, ses procédés ; une puissance d'invention exceptionnelle en fournit les moyens à sa nature active. Mais si jamais cette faculté d'invention se trouve tarie, sa maîtrise demeurant aussi parfaite, il ne lui restera plus du jour au lendemain que la ressource de se copier et de se répéter indéfiniment.

Quoi qu'il en soit, la série des œuvres de Stravinsky parues à ce jour se prête assez complaisamment à cette répartition en compartiments étanches, à ces divisions fixes auxquelles se complaît notre esprit.

L'*Oiseau de Feu* (1909-1910) marquera notre première borne ; avec les œuvres qui le précèdent, ce ballet formera un premier groupe distinct, qui comprendra la *Symphonie* en mi bémol (1905-1907), la *Suite* pour chant et orchestre, le *Faune et la Bergère* (1907), un *Scherzo Fantastique* pour orchestre (1908), le poème symphonique, *Feu d'artifice* (1908), quatre *Études* pour piano (1908) et des mélodies pour chant et piano (1908-1910-1911).

*Pétrouchka* (1910-1911) nous fournira un second point de repère

et nous établirons donc un deuxième groupe avec le *Sacre du Printemps* (1911-1913), le *Rossignol* (1909-1914) et le *Chant du Rossignol* (1917), deux séries de Pièces Faciles à quatre mains (1915 et 1917), des mélodies : la *Lyrique Japonaise* (1912) et *Souvenirs de ma jeunesse* (1913).

Les *Pribaoutki* (Chansons plaisantes) (1914), pour voix et huit instruments, les *Berceuses du Chat* (1915-1916), le *Renard* (1916-1917), les *Noces villageoises* (1917), les *Quatre Chants russes* (1917) et les *Trois Histoires pour enfants* (1917) forment le troisième groupe.

Je fais enfin rentrer dans le quatrième, jusqu'à nouvel ordre : l'*Histoire du Soldat* (1918), *Pulcinella* (1919), la *Symphonie pour instruments à vent* (à la mémoire de Debussy), *Mavra* (1922), l'*Octuor* (1923), les *Quatre pièces* et le *Concertino* (1921) pour quatuor à cordes, le *Rag-time* et le *Piano Rag-music* (1919), les *Quatre pièces* pour clarinette.

Je vois très bien les défauts de cette classification qui peut sembler fort arbitraire, puisque, tout en essayant de grouper ensemble les œuvres qui me paraissent présenter des caractères communs, je tiens aussi à observer l'ordre chronologique, ce qui m'oblige à intercaler la *Lyrique Japonaise* entre *Pétrouchka* et le *Sacre* avec lesquels ces mélodies n'ont aucune affinité. Mais il ne s'agit, pour l'instant, que d'introduire dans les faits un certain ordre, même arbitraire, et de dégager le terrain.

### III

Igor Stravinsky fit ses études musicales au Conservatoire de Pétersbourg, où il fut l'élève de Rimsky-Korsakov. Obligé par les événements politiques d'abandonner en 1905 la direction du Conservatoire, l'auteur de *Sadko* continuait à y exercer une influence prépondérante. Son action pourtant, et celle du groupe des Cinq, dont il était le dernier représentant, commençait à être contrecarrée par l'académisme éclectique de Glazounov, ainsi que par l'école de Moscou avec Scriabine et Rachmaminov.

J'ai déjà essayé de montrer ici même (*Revue Musicale*, août 1923 : « Balakirev et l'École Nationale Russe ») que le groupe des Cinq cherchait à opérer une sorte de fusion entre l'art populaire, dont se réclamait son

esthétique nationaliste, et la musique occidentale : la matière de leurs œuvres était russe, populaire, la forme, au sens le plus large de ce mot, était européenne. Avec Glinka la musique russe s'était assimilée la culture musicale classique, celle de Mozart et du premier Beethoven ; plus tard, avec Balakirev, l'école russe subit l'action des romantiques — Liszt, Berlioz, Schumann, Chopin ; les Cinq se montrèrent longtemps réfractaires à Wagner, mais Rimsky-Korsakov finit par lui céder, comme en témoignent surtout *Kitej* et *Kastcheï l'Immortel*, pour ne citer que les exemples les plus éloquents. Ce fut ensuite le tour de Debussy et de l'esthétique impressionniste dont l'influence se retrouve facilement dans certaines œuvres de Tchérépnine et du jeune Stravinsky.

Les premières compositions de Stravinsky, jusques et y compris l'*Oiseau de Feu*, révèlent l'action combinée, mais toujours superficielle, de ces facteurs multiples : le jeune compositeur cède tour à tour à diverses influences contraires, mais aucune ne parvient à le dominer complètement et à le fixer, car aucune ne concorde avec sa nature intime.

La *Symphonie* en mi bémol est conçue dans ce style éclectique dont Glazounov nous a donné des échantillons assez réussis : ce sont les mêmes formes, vastes et solides, les mêmes thèmes mendelssohniens, brahmsiens ou russes, les mêmes harmonies, pleines et riches, les mêmes développements savants, la même instrumentation, si grasse, si touffue que l'orchestre de Wagner nous apparaît, par contraste, fluide et léger. Au total, une musique complètement dénuée de personnalité, parce qu'elle n'est que la mise en action de procédés et de formules scolaires. Le métier de Glazounov est merveilleux, mais c'est précisément cette technique neutre, abstraite, qui se transmet et s'acquiert. Il peut sembler étrange qu'au début de sa carrière Stravinsky ait subi l'action de Glazounov, car il n'y a vraisemblablement aucun point de contact entre ces deux natures. Mais à cette époque, et aujourd'hui encore, d'ailleurs, Glazounov, aux yeux des jeunes, apparaissait dans ses symphonies, dans ses quatuors, comme le champion de la musique pure, de la musique instrumentale, contre le style lyrique, dramatique ou descriptif, de l'école nationale et des Moscovites. Les monuments sonores de Glazounov sont toujours

bâties dans un style composite d'un goût fort douteux, mais ce musicien était presque le seul en Russie qui eût conservé une conception classique ou pseudo-classique de son art, et c'est précisément par son culte des formes pures qu'il agissait sur les natures les plus différentes de la sienne.

La suite pour chant et orchestre, *le Faune et la Bergère*, sur un texte de Pouchkine qui pastichait Parny, est aussi écrite dans cette manière correcte et neutre qui est devenue, depuis, comme la marque même des productions du Conservatoire de Pétersbourg. Le sujet prêtait pourtant à de piquants effets descriptifs ; mais Stravinsky n'y insiste presque pas. Je pourrais tout au plus citer le début du second épisode, *le Faune*, qui rappelle, de fort loin d'ailleurs, Debussy et dont la couleur instrumentale est jolie (flûtes, hautbois et clarinettes sur de longues tenues de cors). Les thèmes, les harmonies sont quelconques. Rien encore ne fait ici prévoir la virtuosité du *Feu d'Artifice* et de l'*Oiseau de Feu*.

C'est à Liadov, et aussi au Scriabine de la première manière, que font songer les quatre *Études* pour piano op. 7. On y retrouve cette élégante écriture pianistique et ce sentiment lyrique, tantôt doux et mélancolique, tantôt tumultueusement passionné qui caractérise toute cette littérature de piano issue de Chopin. Mais ce qui chez Scriabine, ainsi que chez Liadov, était l'expression directe d'un certain état d'esprit, ici, chez Stravinsky, n'apparaît que comme un exercice de style, un procédé pianistique. Il faut pourtant mettre à part la quatrième étude, en fa dièze, « Vivo », qui rend un tout autre son : c'est ici, me semble-t-il, que se laisse entrevoir pour la première fois (le *Feu d'artifice* est à peu près de la même époque) la vraie nature de Stravinsky, ou, plutôt, un des aspects de cette nature que nous révélèrent complètement les danses du *Sacre* : son dynamisme intense, mais lucide, sa violence, qui se déploie, pourtant, avec la rigueur et la régularité d'un mécanisme de précision, son élan forcené qui toujours se domine et calcule. Ce n'est déjà plus la passion sombre ou lumineuse d'un Scriabine, c'est une force dépersonnalisée qui s'écoule, véritable torrent sonore, non pas de l'artiste, mais à travers lui, semble-t-il.

*Feu d'Artifice* se rattache, comme conception, aux pages imitatives et descriptives de Rimsky-Korsakov. Et c'est justement cet élément

descriptif ou, plutôt, représentatif et évocateur qui frappe au premier abord dans ce brillant poème. La nouveauté et l'éclat de son instrumentation, les ingénieuses trouvailles qui y abondent (par exemple dans l'épisode *Allegretto*, p. 11 de la partition, l'emploi curieux des cordes); les associations visuelles qu'elle évoque, tout cela força aussitôt l'admiration, mais créa à Stravinsky cette réputation, qui désormais s'attachera à lui, d'un talent descriptif, mais froid et privé de sentiment, d'un coloriste brillant, mais superficiel, d'un esprit ingénieux et calculateur qui ne s'attache qu'à évoquer l'aspect extérieur des choses. Or, si l'on consent à oublier le titre de cette Fantaisie et à faire abstraction de ses intentions descriptives et impressionnistes, d'ailleurs fort apparentes, on est frappé de la qualité très pure de cette musique.

Il est fort possible que, lors de la genèse de l'œuvre, l'image d'un feu d'artifice lui ait servi de motif psychologique et que l'artiste ait voulu donner la transposition musicale et une sorte d'équivalent sonore de cette image, Mais il faut toujours distinguer très rigoureusement l'œuvre même, en tant que système de sons, de masses, de couleurs, des états de conscience, émotifs ou intellectuels, qui lui ont donné naissance. En effet, de même que la signification logique d'une proposition telle que : la somme des angles d'un triangle est égale à deux droits, ne dépend nullement, ni des circonstances dans lesquelles elle a été énoncée, ni de l'état d'esprit de celui qui l'a énoncée, la valeur et la signification esthétique d'une œuvre ne sont aucunement fonction des motifs psychologiques qui guidaient son créateur ; ce sont deux ordres de choses différents. *Feu d'Artifice*, malgré ses visées descriptives, n'est nullement la transcription sonore d'une image visuelle ; c'est une œuvre qui se tient et se développe musicalement, conformément à la logique de sa propre pensée et avec une symétrie toute constructive, et sa valeur réside non dans la réalisation de ses visées descriptives, mais dans l'entrain, dans le mouvement irrésistible de cette musique, dans son invention rythmique, dans les combinaisons inédites de ses timbres. Il circule ici, ainsi que dans la quatrième étude pour piano, une vie intense que ne ressentent pas ceux-là seuls (mais ils sont encore en majorité) qui exigent que le sentiment, l'émotion inter-

---

viennent directement dans la structure de l'œuvre et la sature de psychologie. Or, le caractère dominant de l'art de Stravinsky, nous le verrons, est que, tout en ne possédant qu'une signification musicale, tout en n'étant que simple « jeu sonore », selon l'expression consacrée, et même précisément pour cela, il possède presque toujours, et quelles que soient ses intentions apparentes, une puissance de vie formidable.

Sous ce rapport, et au point de vue de la musique pure, *Feu d'Artifice* me paraît supérieur à *l'Oiseau de Feu* et bien plus caractéristique du génie de Stravinsky, à tel point que je me demande si ce n'est pas ici qu'il faudrait rechercher les origines de *Pétrouchka*.

Aujourd'hui encore, et malgré les chefs-d'œuvre qui ont suivi *l'Oiseau de Feu* produit un grand effet, non seulement à la scène, mais aussi au concert. C'est l'œuvre-type de ce style « contes russes » qu'avait fixé Rimsky-Korsakov avec *Kastchéï l'Immortel* et le *Coq d'Or* et où les mélodies russes et orientales sont traitées dans une langue harmonique qui se rapproche fort de celle de Wagner ; Stravinsky y introduit certains procédés debussystes, tels que les marches parallèles, et scriabiniens (*Poème de l'Extase*). Enchaînements de 9<sup>e</sup>, de 11<sup>e</sup>, de 13<sup>e</sup> diversement altérées, quintes augmentées, gammes par tons entiers — rien n'y manque. L'instrumentation même de ce ballet, avec ses fulgurances, ses chatolements, ses miroitements sonores, son coloris si fluide, si fondu, est toute différente de la conception orchestrale qui se fait déjà jour dans le *Feu d'Artifice* pour se réaliser dans *Pétrouchka*, dans le *Sacre* surtout, où les groupes d'instruments fortement individualisés s'opposent les uns aux autres et forment des plans bien tranchés.

En parcourant la partition de *l'Oiseau de Feu* on peut saisir sur le vif les traces des influences subies par l'auteur. Le début de l'introduction — c'est du Rimsky-Korsakov (*Sadko* et le *Tsar Saltan*) ; la danse de *l'Oiseau de Feu* :



— c'est du Scriabine (*Poème de l'Extase*). Dans les supplications de l'oiseau capturé par le tsarévitch Ivan, on reconnaît sans peine les mélismes chers à Wagner et les phrases en triolets des filles-fleurs de *Parsifal*. C'est dans cette atmosphère saturée de chromatisme que nous sont présentés les thèmes populaires russes, nettement diatoniques, tels que celui de la Ronde des Princesses, que vient d'ailleurs brusquement interrompre une phrase d'allure toute scriabinienne. On pourrait multiplier les exemples de ce genre. Le second tableau, *Allégresse générale*, Lento maestoso, 3/2, est écrit dans la manière habituelle, devenue presque classique, des finals d'opéras et de symphonies russes, dont le prototype se retrouve dans le chœur final de la *Vie pour le Tsar* de Glinka — « Gloire ! Gloire au Tsar ! »

On ne découvre en somme certains éléments plus particulièrement stravinskiens que dans la danse infernale des sujets de *Kastchéï* avec son rythme obstinément syncopé, puis, aussi, dans le caractère des plans tonaux, généralement accusés, malgré le chromatisme et les gammes par tons entiers qui les submergent ; or, la netteté et la solidité de la structure tonale sont certainement un des traits dominants de toute l'œuvre de Stravinsky.

L'exotisme russo-persan et le pittoresque de cette musique ont conservé leur charme ; mais tandis que sous les intentions pittoresques et descriptives du *Feu d'Artifice* nous entrevoyons une matière musicale possédant un développement propre, une signification intrinsèque, la partition de l'*Oiseau de Feu* me semble dénuée de cette vie autonome. C'est de l'art appliqué en somme, car cette musique dépend directement, non plus uniquement dans sa genèse (c'est-à-dire psychologique-

ment), mais dans sa structure même (esthétiquement donc), dans sa forme — des images visuelles, des thèmes littéraires, de la légende qui l'ont suscitée et qu'elle a pris à tâche d'évoquer. Ces éléments extra-musicaux jouent ici non seulement le rôle du motif psychologique qui suscite une activité musicale possédant sa signification propre, mais ils interviennent activement dans la marche de cette activité, et l'œuvre musicale apparaît ainsi comme un composé d'éléments sonores dont l'alliage est déterminé par des considérations se rapportant au domaine de la peinture et de la poésie. L'examen de *Pétrouchka* et du *Sacre* surtout, nous fera apparaître la différence essentielle qui existe entre des œuvres mixtes telles que *Oiseau de Feu* et celles qui, tout en adoptant comme point de départ des éléments extra-musicaux : images visuelles, idées générales, n'en possèdent pas moins une réalité sonore, achevée et complète en soi.

En résumé, jusqu'à *Oiseau de Feu*, le jeune Stravinsky est plutôt un éclectique qu'un disciple des Cinq. Cet élève de Rimsky-Korsakov semble incliner vers Glazounov et ne paraît nullement disposé à adopter les idées esthétiques de l'école dite nationale. Il en subit pourtant à un moment donné l'influence, et *Oiseau de Feu* marque ce brusque changement d'orientation : à partir de 1910 et jusqu'à 1918 (*Renard*), Stravinsky ne cesse de s'abreuver aux sources populaires russes ; son art s'imprègne de folklore. Mais si *Oiseau de Feu* est encore dans la tradition de Rimsky, à partir de *Pétrouchka*, Stravinsky rompt définitivement avec cette tradition et crée un nouveau style russe, aussi différent de celui de ses maîtres que ce dernier l'est du style des compositeurs pré-glinkiens.

#### IV

*Pétrouchka*, au premier abord, présente tous les caractères d'une musique descriptive, et l'on serait tenté de supposer que l'orchestre ne fait ici que commenter et que souligner l'action chorégraphique et mimique, en évoquant la vie bruyante et bariolée d'une foire populaire. Or, il n'en est rien : *Pétrouchka* est conçu et réalisé comme une œuvre musicale.

Le sujet avait suscité d'une certaine façon l'imagination du compositeur et avait ainsi déterminé à l'avance l'atmosphère générale, le milieu dans lequel devait se mouvoir et produire l'imagination du musicien ; mais celui-ci, l'impulsion une fois donnée, l'orientation fixée, travailla exclusivement sur le plan sonore.

Les quatre tableaux de *Pétrouchka* : la Foire, la cellule de Pétrouchka, la cellule du Maure et la Foire à la tombée de la nuit, correspondent aux quatre parties de toute composition instrumentale plus ou moins importante : sonate, symphonie, concerto. Nous avons donc le premier allegro, le mouvement lent, le scherzo et l'allegro final. Ce n'est pas un rapprochement superficiel ; il ne s'agit pas d'analogies : le caractère même de chacun de ces quatre tableaux s'accorde parfaitement avec le schème classique. Le premier tableau (« fête populaire de la mi-carême sur la place de l'Amirauté à Saint-Pétersbourg ») que j'identifie au premier allegro, est construit très symétriquement : il comprend trois épisodes : la fête populaire, le tour de passe-passe et la danse russe, soit deux mouvements rapides encadrant un lento. Le premier épisode, Fête populaire, est un rondo dont voici le thème principal :



Diversement traité et varié avec une ingéniosité remarquable, ce refrain relie entre elles les diverses scènes, telles que l'entrée de la bande d'ivrognes, le joueur d'orgue de barbarie, la boîte à musique, etc.

Nous découvrons une symétrie analogue dans le second tableau où trois mouvements de danse — adagietto, andantino et allegro — sont encadrés par les lamentations et les malédictions de Pétrouchka. Le troisième tableau, d'un caractère burlesque et grotesque, est en somme un scherzo ; l'entrée de la ballerine (2/4, Allegro) et la valse (lento cantabile) qui suit, forment le trio, extrêmement développé ; la reprise du scherzo est très réduite ; la brusque apparition de Pétrouchka, sa querelle avec le Maure, son expulsion concluent ce tableau, parfaitement symétrique aux deux premiers. Le dernier tableau, qui se décompose également en trois épi-

soles, doit être considéré aussi comme un rondo, dont le refrain, une variante du premier thème, relie tout naturellement entre eux les différents épisodes de ce final : danse des nourrices, danse des cochers, entrée du marchand et des deux tziganes, le montreur d'ours, etc.

En dehors de toute idée poétique, symbolique, l'unité de l'œuvre est donc réalisée par des moyens exclusivement musicaux : monothématisme rigoureux et structure symétrique conforme au plan de la sonate classique. J'insiste sur ce point, car *Pétrouchka* est l'une des œuvres de Stravinsky que l'on a particulièrement taxée d'impressionnisme au sens péjoratif de ce mot et dont on a toujours souligné le caractère pittoresque et évocateur ; or, il apparaît qu'au rebours de ce qu'on observe dans *Oiseau de Feu*, le développement et l'enchaînement des divers épisodes musicaux de *Pétrouchka* ont été déterminés par des considérations musicales, formelles.

Au style chromatique des ouvrages précédents succède maintenant une écriture nettement diatonique, à laquelle, depuis, Stravinsky demeurera toujours fidèle, tout en lui faisant subir certaines modifications importantes. On ne relève plus dorénavant que de rares traces de chromatisme dans l'œuvre de Stravinsky : ainsi, dans *Pétrouchka*, l'entrée du magicien et le début du tour de passe-passe où, en raison même du diatonisme des pages qui précèdent et suivent cet épisode, il a une saveur très particulière. Plus d'enchaînements d'accords, les séquences ont fait leur temps, ainsi que les quintes augmentées et les gammes par tons entiers. C'est également dans *Pétrouchka* que nous voyons Stravinsky abandonner l'écriture verticale, harmonique, qui règne dans *Oiseau de Feu*, pour un style horizontal, mélodique, lequel, en se développant, donnera plus tard naissance aux floraisons polyphoniques des dernières œuvres ; si dans *Oiseau de Feu* la polyphonie est tout à fait encore rudimentaire, et si tout s'y réduit en somme à des imitations d'un caractère harmonique, nous trouvons dans *Pétrouchka* des combinaisons réelles de mélodies différentes et des développements contrapunctiques ; je citerai la superposition des deux thèmes de valse dans le premier épisode du premier tableau ; le canon à la quarte dans le final de ce même tableau (danse russe), l'en-

trée du thème du Maur dans la valse du troisième tableau, le développement en canon à la quarte du thème de l'introduction, en contrepoint avec la mélodie de la danse des nourrices, le canon à l'octave (trombones et violons) dans la danse des cochers et des nourrices, etc. La tonalité est toujours très nettement affirmée, plus rigoureusement encore que dans *l'Oiseau de Feu*, et, pourtant, c'est précisément dans *Pétrouchka*, où nulle équivoque tonale n'est possible, que Stravinsky emploie pour la première fois certaines combinaisons qu'on pourrait qualifier de polytonales : c'est ainsi que l'épisode du joueur d'orgue nous fait entendre parallèlement les deux tonalités de si bémol majeur et de ré mineur ; dans la danse des nourrices nous saisissons les plans de sol majeur et de ré bémol. Mais peut-on réellement parler de polytonalisme dans le cas de Stravinsky ? Je pense que non, bien que le *Sacre du Printemps* paraisse nous en offrir des exemples très significatifs.

Le style diatonique et mélodique de cette musique, sa simplicité harmonique relative, le mouvement continu qui l'anime, mouvement réel qui s'obtient non par transposition harmonique, mais par développement contrapunctique et rythmique, la diversité, la vigueur et la rigueur des accents rythmiques que la syncope ne vient encore déformer que rarement, la violence, la crudité du coloris instrumental, où les timbres se heurtent et tranchent les uns sur les autres (nous sommes bien loin déjà des teintes fondues et fluides de *l'Oiseau de Feu*) — toutes les particularités de cette musique, n'acquièrent leur pleine signification que si nous les considérons comme la réalisation d'une nouvelle conception musicale, comme la manifestation d'un esprit nouveau, car il faut se replacer dans le milieu, dans l'époque où naquit *Pétrouchka* : c'était le moment où triomphait en France le debussysme, tandis que Strauss était le héros du jour en Allemagne et qu'en Russie Scriabine devenait l'idole de la jeunesse. Ce qu'apportait *Pétrouchka*, c'était, avant tout et surtout, une notion de l'art toute différente de celles, impressionnistes ou romantiques, qui régnaient alors dans la musique, constamment en retard dans sa marche sur les autres formes d'activité esthétique. *Pétrouchka* introduisait dans notre univers musical la conception nouvelle à cette époque d'un art

objectif, dynamique et à tendances classiques. Il apportait aussi à l'école russe la formule d'un nouveau style national, et rompait ainsi avec la tradition glinkienne, consacrée et développée par les Cinq.

Mais ce que voulait nous dire l'auteur de *Pétrouchka*, la nouveauté et la richesse prodigieuse de la conception musicale qu'il venait de découvrir, tout cela ne nous apparut pleinement que depuis le *Sacre*, qui est une réalisation complète, achevée et où toutes les intentions et tendances de *Pétrouchka*, conscientes et inconscientes, trouvèrent leur expression parfaite.

Nous avons encore tous présent à l'esprit l'accueil fait au *Sacre* ; nous nous souvenons de l'impression que produisit à son apparition cette œuvre prodigieuse, de la bataille que fut sa première exécution aux ballets Diaghileff, de l'enthousiasme de quelques-uns, de la fureur de la grande majorité, révoltée de ce qu'elle considérait comme une mauvaise plaisanterie... Et pourtant, il apparaît maintenant que la distance est plus grande entre *Pétrouchka* et les œuvres qui l'ont précédé, que de ce même *Pétrouchka* au *Sacre*. Dix ans ont passé, le souvenir des premières batailles ne s'est pas encore effacé, mais nous devons déjà faire un grand effort pour comprendre les motifs de ces fureurs, tellement cette musique est devenue vraiment nôtre ; si bien que nous distinguons aujourd'hui en elle, non pas tant ce qui la différencie du passé, mais ce qui de ce passé la rapproche, ce qui renoue en elle la tradition.

Deux éléments surtout déroutèrent les premiers auditeurs du *Sacre* et rendirent difficile la compréhension de l'œuvre : les duretés systématiques de son langage harmonique, la complexité et la brutalité de ces procédés rythmiques. Cette musique paraissait soigneusement éviter tout ce qui était charme, douceur, agrément, plaisir auditif et semblait prendre le contre-pied de ce qui était considéré jusqu'ici comme beau musical.

L'impression de dureté et de stridence que produisent nombre de pages du *Sacre* est déterminée, la plupart du temps, par l'emploi généralisé de ce procédé harmonique dont nous avons déjà trouvé quelques exemples dans *Pétrouchka* et qui a été désigné sous le nom de polytonalité ; on se souvient encore des controverses que souleva cette question de polytonalité

à propos des œuvres de certains musiciens français. Dès l'introduction du premier tableau, nous assistons dans le *Sacre* à la combinaison délibérée des tons de *la* mineur et d'*ut* dièze ; dans le « Jeu des cités rivales », nous trouvons *ré* mineur et *fa* dièze mineur, et un peu plus loin : *sol* majeur, *mi* bémol majeur et *do* majeur. Les deux clarinettes dans les « Cercles Mystérieux des Adolescentes » jouent, l'une en *do* mineur et l'autre en *ré* bémol mineur :



Mais, comme je l'ai déjà indiqué au sujet de *Pétrouchka*, je ne crois pas qu'on puisse parler à proprement de polytonalité dans le cas de Stravinsky. Il y a polytonalité réelle où, comme dans les *Études symphoniques* de Milhaud ou bien dans son sixième quatuor, il y a indépendance complète des différents plans tonaux, à tel point que chacune des voix d'une trame bi-tonale, par exemple, poursuit et trouve sa propre résolution et possède sa propre cadence. Or, il n'en est pas ainsi chez Stravinsky, ni dans le *Sacre*, ni dans les œuvres qui suivent : il y a toujours ici une tonalité fondamentale, rigoureusement affirmée, à laquelle viennent passagèrement se joindre des lignes mélodiques ou des complexes harmoniques appartenant à une tonalité différente ; mais celle-ci finit par être abandonnée, ou bien vient se fondre, en modulant, dans la tonalité fondamentale. Stravinsky, en somme, ne fait qu'élargir le procédé des notes de passage, étrangères à la tonalité ; chez lui il s'agit de thèmes de passage, de mélodies, de phrases entières qui souvent aussi jouent le rôle de retards harmoniques ou d'anticipations... Mais sous la complexité de la trame harmonique où s'enchevêtrent parfois deux, trois tonalités différentes, on distingue toujours le principal plan tonal qui finit par absorber les autres et s'affirme par une cadence qui écarte toute équivoque. Le final du premier tableau, par exemple, la « Danse de la Terre », n'est qu'une vaste cadence qui se conclut sur la tonique, *ut* majeur. Il en est de

même du final du second tableau, la « Danse sacrée de l'Élu », cadence sur la tonique, ré majeur, et qui aboutit à une septième de dominante. Le début du prélude du second acte nous présente un exemple frappant de cette pseudo-polytonalité qui consiste à projeter des phrases harmoniques et mélodiques de tonalités différentes sur un plan tonal bien stable, en l'occurrence, ré mineur.

La rudesse avec laquelle Stravinsky réalisait ces procédés en ne faisant aucune concession à nos habitudes, les duretés qu'il accumulait comme à plaisir, empêchèrent de saisir la signification du nouveau style harmonique qui, en somme, n'était qu'une révolution à rebours, puisqu'il rétablissait, tout en l'élargissant, l'empire de notre système tonal, déjà si fortement ébranlé par Debussy en France, Scriabine en Russie et Schoenberg en Autriche qu'il semblait à la veille de l'écroulement définitif. Le langage harmonique du *Sacre* réalisait donc sous un certain rapport une réaction contre les tendances atonales de l'impressionnisme et du néoromantisme russe et allemand. Mais la vraie source de toutes ces tendances, si divergentes qu'elles apparaissent aujourd'hui, c'est *Tristan* ; c'est l'esprit de *Tristan* qui anime sous ce rapport la musique moderne tout entière, jusqu'à Stravinsky, et le *Sacre* est donc la première œuvre qui s'oppose réellement, en son essence la plus intime, la plus profonde, à la pensée musicale wagnérienne telle que la fixe *Tristan*. Tonalité (et polytonalité) ou atonalité ? — Ce n'est pas une question de goût, de choix, de préférence pour telle ou telle écriture harmonique ; mais il y a ici opposition fondamentale entre deux conceptions musicales : si Stravinsky, tout imprégné encore dans l'*Oiseau de Feu*, dans le *Rossignol* (premier acte), des idées harmoniques de Debussy, de Scriabine, du vieux Rimsky, si Stravinsky avec *Pétrouchka*, avec le *Sacre* surtout (dont la pseudo-polytonalité souligne précisément la pensée tonale) rétablit résolument les conventions tonales, c'est qu'elles lui sont indispensables ; elles seules lui permettront de réaliser la nouvelle conception musicale qu'il nous impose : la réaction violente de Stravinsky contre l'anarchie tonale qui régnait autour de lui, est en corrélation étroite et directe avec le développement de son style polyphonique, ainsi qu'avec la formidable vie ryth-

mique qu'il insuffle à sa musique, avec le dynamisme puissant, mais inhumain de cette musique, aux accents violents, mais d'une régularité impitoyable, mécanique.

La polyphonie du *Sacre* est beaucoup plus développée que celle de *Pétrouchka* ; elle atteint, par exemple, une complexité, une richesse remarquable dans le prélude du premier tableau, construit sur deux motifs s'épanouissant en contrepoints multiples ; « les Augures printanières » nous offrent une très intéressante combinaison de trois thèmes indépendants, dont l'un reparait ensuite, sous une forme plus développée, dans les « Rondes Printanières ».

Chacun des onze épisodes du *Sacre* possède un ou deux motifs qui lui sont propres, mélodie ou formule rythmique, diversement traitées par répétition, variation harmonique ou rythmique, développement contrapunctique — imitations, canons, etc. Certains thèmes, plus ou moins modifiés, passent d'une scène à l'autre ; c'est ainsi que le second thème des « Cercles Mystérieux des Adolescentes » apparaît pour la première fois sous une forme réduite dans la « Danse de la Terre ». Certains épisodes se suivent sans transition aucune ; il y a même, parfois, contraste violent : les « Rondes printanières », par exemple, et le « Jeu des Cités rivales ». D'autres fois la transition s'opère grâce à un thème commun ; il y a alors enchaînement, comme entre le « Jeu des Cités rivales » et le « Cortège du Sage ». L'unité de l'œuvre est réalisée ainsi donc, non plus par le moyen d'une structure symétrique et le rappel de certains thèmes fondamentaux, comme dans *Pétrouchka*, mais grâce à l'homogénéité parfaite d'un style mélodique, harmonique et rythmique nettement caractérisé.

Les quelques constatations que nous permettent de faire *Pétrouchka* et particulièrement le *Sacre*, nous donnent la possibilité de dégager de cette trop brève analyse certaines conclusions générales.

## V

Concernant tout d'abord le style russe de Stravinsky.

Le compositeur emploie constamment des mélodies populaires russes,

s'inspirant des danses et des chants nationaux. Mais il y a lieu de faire ici une distinction entre *Pétrouchka* et le *Sacre*. Les thèmes de *Pétrouchka*, pour la plupart, ne sont pas d'origine paysanne, villageoise, et foncièrement russe : c'est la musique des habitants des villes, du peuple citadin, qui s'est déjà quelque peu assimilé la culture musicale occidentale, ne fût-ce que sous la forme de valse sentimentales, telles que celle de Lahner, au premier tableau de *Pétrouchka*. Il en résulte un composé étrange, mais homogène et organique de polkas et de valse allemandes tournées par les orgues de barbarie, de romances tziganes chantées par des artistes ambulants, de danses russes rythmées par des accordéons criards. Et aujourd'hui encore, en province, même après la révolution, on peut saisir les échos de cette vie musicale dont Stravinsky, dix ans après *Pétrouchka*, s'est inspiré encore une fois dans *Mavra*. Les thèmes de *Pétrouchka* n'appartiennent donc pas en propre au compositeur, qui a puisé à pleines mains dans ce folklore si savoureux : les danses des ivrognes, des cochers, du marchand et des deux tziganes — nous autres, Russes, nous connaissons tout cela depuis notre enfance ; mais cette matière qui appartenait à tout le monde, Stravinsky maintenant l'a fait sienne, en amalgamant et en organisant ses éléments divers, qui acquièrent ainsi une valeur et une signification nouvelles.

Le *Sacre* est d'une inspiration différente, et Stravinsky d'ailleurs y fait montre d'une invention mélodique et rythmique bien plus originale : quelques-uns des thèmes du *Sacre* sont empruntés au folklore paysan du nord de la Russie, où les anciennes traditions musicales se sont conservées le mieux ; d'autres thèmes appartiennent en propre au compositeur, créant d'après les modèles originaux, ainsi que faisait presque toujours Glinka, dont la mélodie, tout en s'inspirant des chants populaires, ne les copie presque jamais. Quelques-uns, enfin, des éléments du *Sacre* n'offrent rien de spécifiquement russe, mais ils présentent tous quelques traits communs — diatonisme, netteté des contours mélodiques, dureté harmonique, accentuation rythmique — qui leur confèrent un certain caractère archaïque, nous semble-t-il. Parmi les quelques thèmes empruntés au folklore, je citerai les deux mélodies des « Cercles Mystérieux des Adolescents »,

le second motif de l' « Action rituelle des Ancêtres ». Par contre, le début des « Rondes Printanières » (tranquillo), ainsi que le second thème du même épisode, les thèmes du « Jeu des cités rivales », tout en étant très « russes », appartiennent à Stravinsky. Quant au beau thème de l'Introduction, qui semble évoquer des espaces infinis, il doit être mis à part, tant à cause de son caractère contemplatif, qui détonne dans l'œuvre de Stravinsky, que pour sa ligne mélodique, très sinueuse, et sa souplesse rythmique ; il se rapproche, en effet, du style russe orientalisé de Rimsky-Korsakov, que depuis l'*Oiseau de Feu* Stravinsky avait abandonné.

La chanson russe, on ne s'en rend pas suffisamment compte, est très différente de la chanson orientale ; sa structure musicale est autre, un autre esprit l'anime : la musique populaire russe est diatonique tandis que le chant des peuples orientaux voisins, — tartares, etc., — tend au chromatisme ; la seconde augmentée, si chère aux mélodies orientales, est rare dans la musique des régions où les chansons russes se sont conservées dans leur pureté primitive. Les ornements mêmes, les mélismes du chant russe conservent un caractère diatonique et sont d'ailleurs infiniment plus discrets que les ornements de la musique orientale qui submergent souvent la ligne mélodique sous le flot de leurs glissandos et de leurs fioritures chromatiques. Cette sinuosité mélodique du chant oriental va de pair avec sa fluidité rythmique ; le rythme des chansons et des danses russes est extrêmement complexe, les mètres les plus divers y alternent constamment ; mais l'accentuation en est toujours nette et rigoureuse. Ces rythmes sont facilement percevables, et si nous ne parvenons que difficilement à les fixer, cela tient uniquement à leur variabilité. Or, ce qui caractérise à ce point de vue le chant oriental, c'est le défaut d'accentuation rythmique, la mollesse de la structure rythmique (j'ai spécialement en vue les peuplades mongoles du sud-ouest de la Russie, ainsi que les peuples caucasiens et les persans) qui tiennent précisément à l'abondance des vocalises et des ornements ; ceux-ci, même lorsque les instruments de percussion battent un rythme régulier et invariable, produisent une impression d'arythmie très particulière. Or, seul, le rythme nous donne la possibilité de percevoir directement le temps ; la musique orientale

nous délivre donc de la sensation de temps ; elle nous situe hors de la durée et plonge l'auditeur dans un certain état de détachement, de béatitude, assez voisin de l'ivresse. Quand même il arrive à la musique orientale de préciser son accentuation rythmique, l'invariabilité, la monotonie de ces accents se répétant à l'infini, produisent le même résultat et donnent la même impression d'arythmie, qui nous fait perdre la notion de temps, car nous ne percevons un certain rythme que par rapport à un autre rythme, et la répétition du même dessein rythmique, si accentué qu'il soit, équivaut à l'absence de tout rythme. Au contraire, la chanson russe est bien dans le temps ; la diversité et la précision de son accentuation rythmique maintiennent l'auditeur dans la durée, en lui suggérant une sensation de mouvement, de développement. La musique populaire russe est essentiellement dynamique ; c'est précisément ce qui la distingue de la musique orientale et ce qui la rapproche, au contraire, de l'art des peuples occidentaux.

Le style diatonique de Stravinsky, la diversité, la brutalité même de son accentuation rythmique, le mouvement puissant de cette musique, tout cela est bien dans le caractère des chants et des danses du peuple russe, et c'est ce qui les différencie du style orientalisé de Rimsky-Korsakov, de Borodine et de Balakirev, sans parler de l'*Oiseau de Feu*. Et pourtant, on peut se le demander : ce nouveau style russe, est-il vraiment plus national, plus essentiellement russe que celui de Glinka et des Cinq ? Il nous paraît plus « peuple », plus vrai ; mais n'a-t-il pas simplement remplacé certaines conventions par d'autres ?

Le style russe de Stravinsky me paraît tout aussi conventionnel que celui de Rimsky-Korsakov ; mais il rompt nos habitudes, il nous délivre de certains procédés trop connus.

La chanson populaire russe est modale ; or, j'ai déjà suffisamment insisté sur le caractère particulièrement tonal de l'art de Stravinsky. En combinant la mélodie russe avec le chromatisme tristanesque, et, plus tard, avec l'écriture harmonique debussyste, on aboutissait à l'atonalité ; mais la vigueur tonale de Stravinsky ne peut nullement être considérée comme un « retour à la nature ». Il y a, d'ailleurs, autre chose encore :

on connaît le rôle que joue déjà dans le *Sacre* la syncope ; le rythme syncopé règne en maître dans les œuvres qui suivent, et particulièrement dans les *Noces*. Or, la musique populaire russe ne connaît presque pas la syncope ; cette rupture de l'équilibre rythmique n'est nullement dans ses habitudes, et le développement qu'a pris ce procédé rythmique dans les œuvres de Stravinsky postérieures au *Sacre*, est contraire à l'esprit de notre art national ; il est, ce procédé, le produit d'une sorte d'américanisation ou, plutôt, d'africanisation de cet art populaire. Est-ce un reproche que je fais à Stravinsky ? Nullement ! En effet il ne s'agit pas aujourd'hui de restaurer l'art musical russe dans toute sa pureté : ce serait une entreprise irréalisable et tout à fait inutile. Je veux simplement souligner que le style russe de Stravinsky est, de même que celui de Glinka et des Cinq, un style mixte : russo-européen ; la matière est à peu près la même, avec cette différence que l'orientalisme de ses prédécesseurs est complètement étranger à l'auteur du *Sacre*. Quant à l'organisation de cette matière, quant à la forme que Stravinsky lui impose, elle appartient à l'art occidental, tout comme celle, classico-romantique, des Cinq. Mais ici je remarque une différence essentielle entre Stravinsky et ses prédécesseurs, différence qui assigne au premier une place à part dans l'histoire de l'art musical.

Les formes que Balakirev et ses collègues appliquaient à la mélodie populaire étaient copiées sur les modèles européens ; les Cinq, en somme, sont les élèves des maîtres européens, et l'art occidental leur est étranger ; ils n'ont pas pris part à l'élaboration de ses formes, qu'ils transposent et appliquent chez eux tels quels. La situation de Stravinsky est toute autre : c'est un créateur de formes européen (« formes » est pris ici dans sa signification la plus large, comme procédés d'organisation de la matière sonore). Il est un maître occidental. On ne peut comprendre le rôle actuel de Stravinsky qu'en se plaçant à ce point de vue : il s'est assimilé la culture musicale européenne ; il s'est pénétré de ses lois, de ses traditions ; mais c'est pour les modifier, pour imprimer une nouvelle orientation à leur développement, pour innover, non comme un étranger qui introduit dans le pays qui l'accueille des idées, des procédés nouveaux, mais comme un autochtone, qui du dedans, pour ainsi dire, modifie l'esprit de son milieu.

=====  
Ce révolutionnaire n'est pas un émigré, c'est un enfant du pays où il travaille et crée et dont il transforme les conceptions musicales qui furent aussi les siennes.

Ce style nouveau qu'il introduit en Europe, particulièrement en France, n'est nullement en fonction de la matière qu'il traite — la chanson russe : ni la polyphonie de Stravinsky, ni sa structure tonale, ni sa complexité harmonique, ni ses rythmes syncopés ne sont de provenance russe ; toutes ses particularités marquent l'aboutissement et le renouvellement de certaines traditions occidentales. La matière aurait pu être toute différente, le style de Stravinsky n'en aurait pas été modifié : ses dernières œuvres, qui ne conservent plus aucune attache avec le folklore russe — en sont la preuve.

Le Russe Stravinsky, l'auteur du *Sacre*, du *Renard* et des *Noces*, est le plus européen, le plus essentiellement occidental des musiciens existants, si ces termes : « européen », « occidental », désignent un certain type de culture artistique. Je dirai même que la musique de Stravinsky doit au moins autant à la France qu'à la Russie ; non seulement parce qu'elle trouva précisément à Paris, pour des raisons multiples, les conditions nécessaires à son développement, conditions qu'elle n'aurait pas obtenues en Russie, mais parce que cet art est imprégné de cet esprit occidental dont Paris est encore aujourd'hui le foyer, et qui allie l'amour de la forme, la perfection du métier, le sens critique, le goût de l'ordre et la lucidité, avec la soif d'aventure, l'activité intense, l'exaltation créatrice. Seule une atmosphère artistique raffinée et une culture matérielle très développée pouvait donner naissance à cet art soi-disant primitif, fruste et si profondément russe. C'est ce qui explique l'influence grandissante que Stravinsky exerce en Europe, et son action nulle en Russie, où l'on voit en lui un étranger, un Parisien ou même un Américain, tandis que Scriabine, qui procède de Chopin, de Liszt et de Wagner, y est considéré comme un génie profondément national ; et les Russes, en ce cas, voient juste : on connaît peu l'œuvre de Stravinsky en Russie, mais assez pour sentir qu'elle doit plus à l'activité des grands centres cosmopolites, et particulièrement à Paris, qu'aux paysans de Kostroma ou d'Orel.

Mais alors, comment expliquer la série de ces compositions essentielle-

ment nationales par leur inspiration mélodique, telles que *Pétrouchka*, le *Sacre*, les *Chansons plaisantes*, le *Renard*, les *Noces* ? Comment expliquer le primitivisme obstiné de Stravinsky, cet effort pour remonter aux sources mêmes de l'art populaire, cet archaïsme voulu ?

## VI

L'évolution de Stravinsky, à partir de *Pétrouchka*, consiste, me semble-t-il, en la recherche d'un nouvel art musical — dynamique et objectif. Stravinsky s'oppose, tant au subjectivisme dynamique du romantisme, qu'au subjectivisme contemplatif et passif de l'impressionnisme. Depuis Beethoven, confession, expression ou impression, l'art musical est toujours en fonction du moi, tout en élargissant les limites de ce moi presque à l'infini. Stravinsky réagit ; il veut retrouver le secret de l'art classique, de cet art qui introduit le mouvement dans les choses mêmes, qui saisit les choses directement et les recrée telles qu'elles sont, agissantes par elles-mêmes. Aujourd'hui que cet art dynamique et objectif existe, il peut nous sembler que le problème n'était pas si difficile à résoudre ; mais à l'époque où Stravinsky composait *Pétrouchka* et le *Sacre*, tout dynamisme retombait aussitôt dans l'ornière de l'expressionnisme, autrement dit : dans un art subjectif et émotif. Le naturisme impressionniste donnait l'illusion d'atteindre directement une réalité objective, mais il n'obtenait cette illusion qu'en sacrifiant le mouvement : on était délivré des confessions sentimentales ou idéologiques du romantisme, mais on créait un univers fantômatique, sans consistance, stagnant, privé de vie réelle, malgré ses chatoiements orchestraux et son apparente mobilité harmonique. Pour atteindre son but, Stravinsky fut obligé de s'évader de son époque, de son milieu et d'évoquer un monde tout différent du nôtre, un monde primitif par rapport au nôtre. Il fallût retourner à la nature et oublier l'homme, ou le réduire à n'être plus qu'un élément de cette nature primitive, au même titre qu'une plante, qu'un rocher. Les rudesses du *Sacre*, son dédain de tout ce qui peut plaire et charmer, son âpreté — tout cela est nécessaire : il s'agit de tuer le sentiment, l'émotion subjective et de

faire agir directement les choses. Il y a exagération peut-être et, plus tard, Stravinsky sait être, quand il le faut, humain, et même tendre et lyrique ; mais ce n'est déjà plus le lyrisme subjectif, l'épanchement romantique de l'époque précédente. La formidable épreuve du *Sacre* fut définitive.

Je ne prétends nullement que Stravinsky ait été guidé par des considérations de ce genre lorsqu'il composait le *Sacre*, mais telle, aujourd'hui, nous apparaît la vraie signification de cette œuvre, qui marque le début d'une période nouvelle de l'histoire de l'art. Avec le temps, Stravinsky s'humanisera, mais dans le *Sacre* c'est encore uniquement le règne de la nature, active, mais impersonnelle, vivante, mais indifférente.

Si paradoxal donc que cela puisse paraître, le *Sacre du Printemps* marque le retour de la musique vers les traditions des grands maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le style était perdu d'une musique allante, d'une musique animée d'un mouvement réel qui ne fut pas dicté par le sentiment, le désir, la passion, d'une musique qui s'organise d'elle-même, dont les éléments s'enfantent mutuellement.

On s'est beaucoup étendu sur le sentiment religieux, mystique, qui anime le *Sacre* ; on a beaucoup philosophé sur le *Sacre* ; prenant très au sérieux le sous-titre de l'œuvre : « Tableaux de la Russie payenne », on a voulu y découvrir la mentalité de l'homme primitif évoquée par un compositeur russe, c'est-à-dire quelque peu scythe, barbare. Je préfère ne pas me risquer sur ce terrain peu sûr, d'autant plus que l'ingénuité et le primitivisme de l'esprit puissant et lucide d'un Stravinsky me paraissent plus que douteux. D'ailleurs, à tous les points de vue, le *Sacre* n'est nullement une œuvre plus simple, plus dépouillée que *Tristan* ou *Pelléas* : l'impression de force brutale et élémentaire qu'il produit est le résultat d'un art extrêmement raffiné, car seul un génie véritablement cultivé et conscient peut prétendre évoquer au sein d'une culture industrielle telle que la nôtre, l'âme fruste d'une humanité profondément engagée encore dans la gangue minérale. Quand une civilisation très évoluée se met à faire de l'art soi-disant primitif, cet archaïsme est tout relatif : le style scythe de Stravinsky qui paraît à Paris aussi nu, aussi vrai, aussi fort que la nature elle-même, semblerait ridiculement factice en Russie,

où les locutions italiennes et allemandes de Tchaïkovsky ne choquent plus personne, mais où on distinguerait immédiatement les éléments négro-américains (la syncope) de Stravinsky.

Il se peut, il est même probable, que les considérations poétiques et mystiques n'aient pas été étrangères à la genèse du *Sacre*, mais aujourd'hui nous ne devons y voir qu'une œuvre exclusivement musicale et ne la traiter donc qu'au point de vue esthétique.

Il ne s'agit pas de descriptions ici, ni d'évocations par analogie, ni de nos états de conscience vis-à-vis des choses, mais d'une transposition musicale de la réalité vivante, agissante : les choses s'inscrivent ici « sub specie musicæ ». De même que pour un subjectif sentimental du type Schumann, tout ce qu'il sent en lui, tout ce qui s'épanche de lui possède une existence sonore, de même, pour un réaliste du type de Stravinsky, les choses, leurs rapports, leurs actions possèdent une valeur sonore : on pourrait dire que le « moi » du compositeur n'intervient ici que pour opérer cette transposition aussi fidèlement que possible ; ce « moi », — c'est un lieu de passage où la réalité prend musicalement corps. C'est ainsi que la « Danse Sacrale » n'est nullement la description ou l'expression des affres de la strangulation, ce n'est pas non plus une évocation impressionniste, mais la transposition directe d'un certain acte sur le plan sonore ; et une fois qu'il s'inscrit sur ce plan, cet acte n'a plus qu'une signification musicale ; c'est une page de musique pure, construite très symétriquement selon certaines règles conventionnelles, propres à ce mode d'existence particulier qu'on désigne sous le nom de « musique ». Cet épisode est indépendant des gestes et des sentiments d'angoisse qui lui ont donné naissance, bien qu'il en soit l'aspect sonore, c'est-à-dire la forme spéciale que revêtent les choses dans un univers percevable à l'oreille, dans un univers dénué d'éléments spatiaux et où tout n'est que durée pure.

## VII

La grande difficulté, le grand problème de tout objectivisme, c'est l'homme, car dès qu'il s'agit de transposer sur le plan sonore l'âme hu-



Les productions de la poésie populaire que réalise musicalement Stravinsky et les propres textes du compositeur écrits dans ce style populaire, ont tous un trait commun : l'absence de sens logique ; j'oserais même dire : leur absurdité. A part quelques exceptions : le *Chant dissident*, certains épisodes des *Noces*, les mots s'y combinent, s'y disposent, non d'après leur signification rationnelle, mais selon certaines affinités purement sonores ou d'après de lointaines associations d'images. L'élément intellectuel ne joue aucun rôle dans cette poésie — contes, proverbes, jeux de mots, incantations, qui se rapproche du langage des enfants, lesquels rassemblent souvent les mots pour l'unique plaisir d'entrechoquer leurs sonorités. Mais il y a évidemment ici, à l'état latent, en puissance, une certaine musique que s'attache précisément à dégager Stravinsky.

Il existe différentes manières de traiter musicalement un texte : on peut chercher à amplifier, à développer par la musique l'état d'esprit particulier qu'expriment les paroles ; on peut essayer de traduire ces paroles mot à mot, en commentant, en décrivant les images qu'elles suscitent ; on peut aussi, comme le faisait, ou croyait le faire Moussorgsky, suivre toutes les inflexions de la phrase parlée, en les soulignant ; ou bien l'on adapte au texte une certaine mélodie qui, tout en s'inspirant de ce texte, possède une signification musicale propre. Les rapports entre le texte et les sons musicaux sont autres dans les chansons de Stravinsky. Ces chansons, en effet, sont des œuvres d'un caractère très particulier, formées de sons articulés et de sons musicaux ; les paroles y figurent au même titre que les accents rythmiques, les mélodies, les harmonies, les éléments musicaux en un mot. Dans la genèse de ces chansons, il est probable que le texte a précédé la musique, et que ce système de sons articulés a suscité précisément cette mélodie ; mais si nous nous tenons au résultat, nous observons que la syllabe, le mot, la phrase sont pris ici non dans leur signification logique ou poétique, mais en tant qu'éléments sonores : la ligne des sons articulés se combine à la ligne mélodique, de même qu'à l'orchestre un instrument se joint à un autre, avec cette différence que dans les chansons de Stravinsky ces deux lignes sonores sont tracées par un seul exécutant. Mais ni l'un,

ni l'autre de ces éléments ne possède de valeur propre ; seul le produit de leur fusion intime, les sons articulés s'intégrant au courant mélodique, révèle une certaine signification musicale. Les *Chansons Plaisantes* sont extrêmement caractéristiques à cet égard, le *Colonel* surtout. Leur texte ne peut et ne doit pas être traduit, puisqu'en modifiant les sons articulés, c'est la musique même de ces pages qu'on modifie et qu'on détruit : le traducteur, en somme, devrait se doubler ici d'un compositeur. Et, d'ailleurs, qu'aurait-il à traduire ? le texte russe n'a véritablement ni queue ni tête.

C'est dans ce style, également, que sont traités les paroles et le chant dans *Renard*, histoire burlesque. Le *Chant dissident*, par contre, marque une tendance évidente vers un style franchement mélodique : bien que les mots s'y combinent très librement, sans grand souci du sens logique, le texte présente cette fois une signification déterminée, et la phrase mélodique possède une valeur propre.

Cet ensemble de compositions vocales aboutit aux *Noces villageoises*, l'œuvre-type de cette troisième période où Stravinsky fixe son style russe, l'œuvre la plus pure, peut-être, la plus parfaite qu'ait écrite le compositeur. Cinq ans se sont écoulés depuis le *Sacre*, dont les *Noces* reprennent, en somme, le thème, en l'humanisant ; car il y a parallélisme évident entre les deux conceptions ; les différences que nous constatons dans la réalisation, marquent le chemin parcouru par Stravinsky en ce court laps de temps.

Le *Sacre* et les *Noces* s'inspirent des rites de l'antique Russie : rites agricoles qui devaient activer les floraisons printanières et le travail de la terre, rites nuptiaux qui avaient pour but de rendre le mariage heureux et fécond. Les deux œuvres présentent donc un certain caractère religieux, mystique et même magique, qui apparaît surtout dans les *Noces* : ces actes rituels, en effet, ne sont pas seulement des symboles, mais aussi et surtout des incantations magiques. Il est assez curieux de rappeler à ce propos, que Scriabine insistait sur le caractère magique, théurgique de ses dernières œuvres, qu'il considérait comme de véritables incantations magiques. Mais c'est ici, justement, qu'éclate la différence entre la conception ro-

mantique de l'art — Wagner, Scriabine, et celle d'un classique comme Stravinsky : celui-ci se place toujours uniquement au point de vue de l'artiste, qui transpose toute réalité sur le plan esthétique et la fait servir à son œuvre, à condition de lui faire subir un certain façonnement ; il traite donc l'élément religieux, magique que lui impose son sujet, comme il traite l'élément comique, burlesque dans le *Renard*, par exemple : c'est une matière comme une autre. Mais pour l'artiste romantique, le fait même d'introduire dans l'œuvre un élément religieux, confère déjà à cette œuvre un caractère hyper-esthétique et lui prête une signification mystique, une puissance magique très réelle.

C'est aussi dans les *Noces* que se manifeste pour la première fois chez Stravinsky le sentiment érotique, qui paraissait jusqu'ici presque complètement absent de son art et qui se laisse à peine entrevoir dans le *Sacre*. Mais il n'y a rien dans cette sexualité, franche et naïve, presque animale, de la sensualité exaspérée ou langoureuse, sentimentale et morbide, à laquelle se complaisait l'art romantique et impressionniste. Il règne dans le quatrième tableau, « le Repas de noces », une atmosphère d'orgasme extrêmement dense, et le texte en est parfois brutal ; mais le sentiment religieux qui imprègne toute l'œuvre, confère à cette scène quelque chose de grave et de très pure. Ces quelques observations sur les sentiments, les émotions, les idées que suscitent en l'auditeur ces pages admirables, qu'il faut placer parmi les plus hautes productions du génie musical, tout cela, pourtant, ne peut concerner la structure de l'œuvre, ses caractères formels, qui ne sont conditionnés et déterminés que sur le plan musical.

Les voix — chœur et solistes, — sont traitées dans ce ballet-cantate en un style mélodique, et, sous ce rapport, la manière vocale des *Noces* se rapproche plutôt de celle du *Chant dissident* que du style des *Chansons Plaisantes*. Ces mélodies possèdent pour la plupart une signification musicale déterminée et une structure achevée ; elles ont dû naître de la sonorité et du rythme des paroles ou même des syllabes, car le sens rationnel de la phrase ne joue pas ici un rôle important ; mais elles ont une certaine existence autonome, ce qui permet de les traiter en thèmes musicaux et de les adapter à des paroles différentes. Ces thèmes sont au nombre

d'une vingtaine, à peu près ; mais beaucoup d'entre eux peuvent être considérés comme des variantes de quelques motifs fondamentaux. Ils sont brefs généralement, leurs contours mélodiques sont nets et leur accentuation rythmique est très accusée. Ce sont, pour la plupart, des thèmes de danse à deux, trois et quatre temps. Quelques-uns, pourtant, sont d'un souffle plus développé, plus large : l'invocation de la Mère de la Fiancée à la Vierge, par exemple, au premier tableau ; le chant des deux mères au troisième tableau et, surtout, la belle phrase en ré mineur du Fiancé, au second tableau, modelée sur certains motifs liturgiques de l'Église russe, aux cadences si caractéristiques.

S:  
 Et vous père et mè-re bé-nis-sez votre en-fant  
 Un Basso profondo del coro  
 ко-столь-ну гра-ду при-сту-пить ка-мен-ну сть-ну раз-  
 qui s'af-pro-che fiè-re-ment tou-te tu-raille ren-ver-

Ces mélodies nettement diatoniques sont traitées en un style polyphonique très particulier et qui fait parfois, songer à la polyphonie rudimentaire des anciens chants russes : ce sont généralement de courts canons, de brèves imitations qui n'atteignent jamais au vrai développement contrapunctique ; très souvent les voix se bornent à tracer des lignes parallèles, à l'octave, à la quinte, à la quarte ; il en résulte une impression de légèreté et aussi de pureté, de simplicité archaïque. Il y a d'ailleurs une certaine opposition, sous ce rapport, entre les trois premiers tableaux d'une part, et, d'autre part, le quatrième : « le Repas de Noces ». L'écriture de ce dernier est moins sèche, moins linéaire, car les mélodies que l'auteur

y combine sont doublées d'accords, accords fondamentaux ou de septième, dont les éléments se déplacent parallèlement, ce qui produit une sensation de plénitude, de richesse. Au contraire, dans le premier tableau, par exemple, on voit des combinaisons sonores à physionomie d'accords se résoudre en contrepoints :

Certains épisodes du troisième et du quatrième tableaux mis à part, la langue harmonique des *Noces* apparaît beaucoup plus simple que celle des œuvres précédentes, du *Renard*, par exemple, sans parler du *Sacre*, et plus tonale encore : Stravinsky, sous ce rapport, ne craint même pas la monotonie ; certains épisodes relativement importants, tels celui en *la* majeur dans le premier tableau, ou la conclusion en *sol* majeur du second tableau, ne nous offrent pas une modulation. Mais on remarque aussi dans les *Noces* une certaine orientation modale de la pensée mélodique, et quelques chants (v. l'exemple de la p. 129) peuvent s'inscrire dans le cadre des anciens modes russes, populaires et ecclésiastiques. Stravinsky n'ouvre-t-il pas ici la voie à un « modalisme tonal » qui pourrait être extrêmement fécond ?

Chacun des quatre tableaux des *Noces* est construit comme un rondo ; chacun donc possède un thème caractéristique, mélodique ou rythmique, qui joue le rôle de refrain ; mais l'œuvre en son ensemble est régie par un thème unique qui apparaît dès le début :

M. M.  $\text{♩} = 60$

Soprano Solo.

Ко - са - ль мо - я

Il prend ensuite différents aspects, se déforme et, largement développé, vient enfin splendidement conclure le « Repas de Noces ».

La limite précise, je l'avoue, est assez difficile à tracer ici entre les mélodies créées par Stravinsky et celles qu'il a empruntées au génie populaire : le refrain du second tableau que les amis du Marié scandent sur des paroles liturgiques est en réalité une chanson de soldats qui n'a aucun caractère religieux dans l'original. Ce n'est pas la matière qu'il traite qui importe ici — gestes rituels, prières, implorations, etc., c'est la transposition qu'opère Stravinsky, le façonnement qu'il impose à cette matière. La phrase du Marié citée plus haut (p. 129), est chantée en Russie à la messe des Morts. Il a suffi à Stravinsky de quelques changements à peine perceptibles pour modifier son caractère funèbre, tout en conservant à la mélodie une allure grave, religieuse.

## VIII

Depuis 1918 Stravinsky a abandonné le terrain si riche, et qu'il est loin encore d'avoir épuisé, de l'art populaire russe. Ses œuvres maintenant n'ont plus cette saveur nationale qui en faisait pour beaucoup le principal attrait et la grande originalité. Il est toujours dangereux pour le critique de se poser en prophète et de prétendre tracer à l'avance la voie que suivra l'artiste ; je me risque pourtant à prédire que Stravinsky ne viendra plus s'abreuver aux sources populaires, et que la période essentiellement russe de son art a pris fin avec les *Noces*. Si même, plus tard, sous l'action de circonstances diverses, il se décide à refaire du « style russe », j'ose croire qu'il sera obligé de se répéter, car je ne pense pas qu'il puisse encore créer et innover dans cette voie.

C'est en abandonnant son époque, son milieu, c'est en s'enfonçant dans un passé lointain, dans un monde étranger, c'est en travaillant sur une matière très particulière, hostile aux formes qu'il lui imposait, que

Stravinsky put élaborer ses procédés, et réussit à affiner et à fixer son style, à développer, en la réalisant, sa nouvelle conception musicale. Les œuvres russes qu'il a créées sont en elles-mêmes, prises séparément, admirables et parfaites, mais si nous nous plaçons au point de vue historique, si nous considérons la série de ces productions dans leurs rapports mutuels, il nous apparaît que la période russe de Stravinsky, de *Pétrouchka* aux *Noces*, est une période préparatoire d'études et d'épreuves, au cours desquelles le compositeur s'est forgé un art nouveau. Mais aujourd'hui — tout est possible, tout est permis à Stravinsky : il peut être lyrique, il peut être sentimental, il peut poursuivre l'expression, il peut écrire des airs passionnés et composer des drames lyriques : ni lui, ni nous, n'avons plus à craindre de retomber dans le subjectivisme romantique ou impressionniste, si puissants que puissent encore paraître les enchantements d'un Schoenberg : le secret d'un art objectif et dynamique est retrouvé.

Après *Pulcinella*, qui n'est qu'un jeu, un pastiche, mais un pastiche de génie que seul pouvait réaliser avec succès celui qui écrivit le *Sacre*, après l'*Histoire du Soldat*, ce tour de force instrumental qui est aussi, et justement pour cela, un drame poignant, nous eûmes le *Concertino*, la *Symphonie pour instruments à vent*, l'*Octuor*, toutes œuvres qui nous apparaissent comme une synthèse organique, naturelle, d'éléments multiples et divers, tels que Bach et les maîtres du XVIII<sup>e</sup>, la romance sentimentale ou enjouée du siècle passé et la frénésie rythmique de la musique négro-américaine. Cette synthèse, c'est notre nouveau style classique, autrement dit — objectif.

A ce point de vue *Mavra* m'apparaît comme une expérience extrêmement significative et féconde : c'est là, en effet, que pour la première fois Stravinsky s'essaye à traiter par ses nouveaux procédés la pure mélodie lyrique que jusqu'ici il dédaignait, mais qui prendra dorénavant une grande place dans son art : c'est la romance italo-tzigano-russe qui fait son apparition avec *Mavra* ; ce seront, dans l'*Octuor*, des airs rossiniens. Attendons-nous encore à d'autres surprises de ce genre.

Ernest Ansermet emploie pour désigner cette particularité ou cette

tendance de la musique moderne que je nomme objectivisme, le terme : « réalisme ». Mais il me semble que ce mot prête à équivoque et suggère, en tout cas, l'idée, évidemment fausse, mais difficile à écarter, d'une certaine reproduction ou représentation de la réalité objective. Or, lorsque nous opposons le romantisme au classicisme, nous opposons deux méthodes de façonnement ou d'organisation esthétique différentes, l'une, subjective, qui consiste pour l'artiste à construire son œuvre en fonction directe de ses états de conscience que cette œuvre est destinée à exprimer, l'autre, objective, qui consiste à prêter à l'œuvre d'art une existence absolue et complètement autonome en ne faisant intervenir dans sa structure que des considérations purement formelles, en agençant ses éléments conformément à une certaine logique spécifique, particulière à chaque art. Mais alors, et tout naturellement, la question se pose : quel rapport y a-t-il entre les particularités du style de Stravinsky que j'ai déjà maintes fois signalées — stabilité tonale, polyphonie, etc., — et sa conception objective et dynamique de la musique ? Ce rapport est-il nécessaire ? N'est-il pas possible, autrement dit, de réaliser cette conception classique à laquelle nous aspirons aujourd'hui en employant d'autres procédés que ceux de Stravinsky, en renonçant à la structure tonale par exemple, en abandonnant l'écriture horizontale pour revenir à l'enrichissement harmonique que nous a valu l'écriture verticale ?

La rectitude tonale de Stravinsky est en relation directe avec son style mélodique, ainsi qu'avec la variété et la puissance de son rythme ; ces divers éléments se conditionnent les uns les autres, et on ne peut les considérer que dans leurs rapports mutuels. Il apparaît alors que tout dynamisme objectif dépend précisément de l'emploi des procédés en question.

En effet, si l'artiste renonce à agir lui-même dans sa musique et s'il veut que celle-ci possède un développement autonome, il ne lui reste d'autre moyen que de préciser en premier lieu sa structure tonale : il groupera donc les sons en séries autour d'un certain point stable, il les fera plus ou moins s'écarter d'une certaine position d'équilibre, et c'est justement ce point fixe qui, par le jeu des fonctions tonales, nous fera concevoir le mouvement. Ce n'est que grâce aux arrêts, ce n'est qu'au

moyen des cadences qu'on obtient le mouvement, car celui-ci est tout relatif, et dès que nous ne possédons plus de point de repère fixe, le mouvement nous échappe. A mesure que la musique évolue vers l'atonalité, elle s'immobilise. On croyait introduire le mouvement partout, on supposait qu'en brisant les cadences on rendait à la musique sa vraie nature, changeante et fluide. Ce n'était qu'une illusion : on obtenait un certain dynamisme subjectif en modelant la phrase musicale sur la courbe de la passion, du désir, mais les sons ne possédaient plus entre eux de rapports objectifs ; ils ne s'appelaient plus l'un l'autre, ne s'agglutinaient pas d'eux-mêmes. L'atonalité, sous ses aspects les plus divers, sera toujours la langue des tendances subjectives en musique, car la matière sonore dénuée d'organisation tonale et ne possédant donc pas son mouvement propre, apparaît beaucoup plus plastique, plus souple et conséquemment plus apte à se laisser modeler selon les désirs et la fantaisie de l'artiste romantique qui recherche surtout l'expression. Étant sous un certain rapport amorphe, la musique atonale épouse plus complètement les formes que lui impose l'expressionniste.

Il ne s'ensuit nullement que l'artiste classique soit irrémédiablement condamné aux formules harmoniques des maîtres des deux derniers siècles. L'exemple de Stravinsky est suffisamment probant à cet égard ; rien qu'en développant le procédé des harmonies de passage pour aboutir finalement à la polytonalité réelle, on découvre dans l'harmonie tonale des ressources presque inépuisables. D'ailleurs, une structure tonale extrêmement rigoureuse, presque pédante, se concilie parfaitement avec l'emploi d'autres modes que ceux qui ont survécu dans la musique européenne. Ainsi que je l'ai indiqué, les *Noces* nous ouvrent sous ce rapport de très vastes perspectives. Dans ses toutes dernières œuvres, telles que l'*Octuor*, Stravinsky paraît vouloir quitter cette voie modale, pour se tenir rigoureusement dans les limites de notre majeur-mineur. Mais il se peut que cet abandon ne soit que temporaire.

Le développement du style mélodique et polyphonique de Stravinsky marche évidemment de pair avec l'évolution de son écriture harmonique et est conditionné, de même, par cette conception objective de la musique

qui s'impose au compositeur. Il s'agit de créer une œuvre dont la vie soit autonome, dont chacun des moments, chacune des phrases, chacun des épisodes soit conditionné par les précédents, en jaillisse par le jeu naturel des forces de l'univers sonore. Or, cela n'est possible qu'en établissant entre ces sons et ces agrégats de sons certains rapports, non de simultanéité, mais de succession ; et en multipliant ces rapports, en les fixant plus rigoureusement, en combinant parallèlement plusieurs séries de sons, nous parvenons à dégager la vie interne du courant sonore et sa signification propre. Le subjectivisme musical tend à l'atonalité parce qu'il cherche en brisant toute organisation objective de la matière musicale à rendre celle-ci plus apte à subir passivement son action ; le discrédit dans lequel tomba le style polyphonique s'explique par les mêmes raisons : l'écriture polyphonique est le seul procédé d'organisation, dans le temps, de la matière musicale que nous pouvons concevoir et dont nous disposons actuellement, le seul qui implique un mouvement objectif, un mouvement réel, et oppose ainsi une résistance aux tentatives de l'artiste pour intervenir directement, avec ses émotions et ses désirs, dans le déroulement du courant sonore. A ce point de vue, le style mélodique pur doit être considéré, ainsi que je le fais ici, comme un aspect particulier de ce mode d'organisation dans le temps qui atteint son plein développement dans le style polyphonique.

Mais les effets dynamiques de l'écriture mélodique et contrapunctique ne se font pleinement sentir que lorsque l'écriture horizontale est aussi tonale, comme chez Stravinsky. La richesse contrapunctique des dernières sonates de Scriabine ne parvient pourtant pas à introduire un dynamisme objectif dans cette musique atonale : l'excès de plasticité, de mobilité, interdit ici tout développement réel. Le cas est le même pour le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, malgré les jeux contrapunctiques auxquels s'y livre le compositeur.

## IX

C'est l'élément rythmique qui est considéré comme prépondérant chez Stravinsky ; c'est le rythme surtout, sa variété, sa vigueur qui paraissent

caractériser son style. Tout en ne niant pas l'importance de cet élément dans l'art de Stravinsky, tout en considérant ce musicien comme le plus génial créateur de rythmes qui ait jamais existé, je pense que le développement du rythme dans son œuvre s'est produit en fonction de son évolution harmonique et mélodique et que les particularités rythmiques du style de Stravinsky, de même que son écriture tonale et polyphonique, sont conditionnées par sa conception objective de la musique, par la nécessité où il se trouvait de réintroduire le mouvement dans la réalité sonore pour en dégager la vie autonome. Si Stravinsky a enrichi le domaine du rythme, s'il a donné une impulsion nouvelle à notre imagination rythmique et suscité ainsi, sous ce rapport, une véritable révolution musicale, cela tient à ce qu'il sut se créer un nouveau langage sonore, tonal et mélodique.

La fonction du rythme en musique est de nous faire saisir la durée, de la livrer à notre sensibilité esthétique en l'organisant, c'est-à-dire en y introduisant une certaine périodicité plus ou moins régulière. Ce n'est pas sur la matière sonore qu'opère le créateur de rythme, mais sur sa marche, sur son écoulement. Au premier abord cette expression : « créateur de rythmes », peut paraître assez prétentieuse, car il semble que rien n'est plus facile que d'imaginer différents mètres et de couper arbitrairement en périodes diverses le déroulement du flot musical ; le champ des combinaisons rythmiques apparaît donc illimité. Illimité, il l'est, en effet ; mais l'orientation, le choix y sont aussi difficiles à opérer que dans le domaine mélodique ou harmonique : dès *Pétrouchka* on voit Stravinsky s'engager dans la voie rythmique ; le *Sacre* marque déjà un grand progrès à cet égard, progrès que, pourtant, fait apparaître bien incomplet encore l'admirable maîtrise des *Noces* et des œuvres du quatrième groupe : *Mavra*, la *Symphonie pour instruments à vent*, l'*Octuor*. Autrement dit, la diversité et la complexité rythmiques du style actuel de Stravinsky sont les résultats de longs efforts et de recherches incessantes, qui aboutissent à mesure que se précise l'écriture mélodique, polyphonique et tonale du compositeur.

L'art d'un néo-romantique tel que Schoenberg est relativement pauvre, amorphe, au point de vue rythmique, parce qu'il n'y a structure

rythmique que là où il y a développement mélodique et polyphonique sur une base tonale, quelle qu'elle soit. Une musique harmonique et atonale est toujours rythmiquement amorphe : il est possible de secouer de différentes façons ces complexes harmoniques, mais la série de ces secousses, de ces chocs n'acquiert une certaine signification qu'en fonction d'une ligne mélodique, autrement dit, si la série des sons présente une courbure déterminée, possède un début et une conclusion, et s'achève. C'est alors seulement que la formule rythmique acquiert un caractère de nécessité, de logique et s'impose à nous comme une réalité objective, et non plus comme une création arbitraire. C'est précisément cette nécessité objective qu'a toujours recherchée Stravinsky.

L'analogie et l'identité qu'on établit si souvent entre les formes rythmiques de la musique nègre et celles de l'art de Stravinsky me paraissent complètement fausses. Le compositeur russe fut certainement influencé par les orchestres nègres, auxquels il est redevable du développement que prirent dans sa musique ces rythmes syncopés, qui confèrent même à certaines pages de l'auteur de *Mavra* une physionomie quelque peu « négroïde ». Mais le rythme, que je voudrais appeler « mélodique », de Stravinsky est fort différent du rythme pur, du rythme en soi des peuples dits primitifs. Il en est du primitivisme rythmique de Stravinsky comme de son primitivisme harmonique : l'un et l'autre apparaissent à l'examen comme des formes d'art extrêmement raffinées, et il faut vraiment être complètement abandonné des Muses pour considérer les *Noces* comme un retour à la percussion des peuplades sauvages. Il est vrai que l'orchestre de cette œuvre ne comprend que quatre pianos et des instruments de percussion, mais on oublie la place prépondérante que tiennent ici les voix, et que la mélodie y conditionne la structure rythmique.

Les formes rythmiques de Stravinsky, malgré les influences qu'elles ont pu subir, sont le produit de l'évolution de notre musique occidentale ; elles développent et réalisent les conceptions rythmiques européennes, tout en paraissant les renverser, car elles n'ont pu prendre corps que grâce à la convention si féconde de la mesure fixe.

Je sais qu'il est de mode, aujourd'hui, de mépriser la barre de mesure après en avoir été si longtemps esclave. On ne rêve que liberté rythmique, et le seul moyen d'atteindre cette liberté paraît être la suppression de la barre de mesure. Mais en art, on ne saurait trop le répéter, la liberté est stérile : seule est féconde la lutte contre l'obstacle et il n'y a de joie que dans l'action de surmonter une résistance, de se libérer. Il faut pour le créateur de rythmes une limite stable, dans le cadre de laquelle et sur laquelle puisse s'exercer son effort : c'est précisément ce que lui offre la barre de mesure. Jamais, sauf dans un court passage du *Chant dissident* et dans un autre du *Rag-time*, jamais Stravinsky ne détruit la mesure ; il lutte contre elle, il la désarticule en la syncopant, il multiplie les mètres, mais il ne se permet pas de se débarrasser de cette fiction si gênante, car il a besoin de cette gêne, de cette résistance pour bondir et s'enlever, car toute diversité rythmique implique nécessairement une certaine stabilité, relativement à laquelle ce mouvement plus complexe se perçoit.

Il ne faut naturellement pas confondre rythme et mesure (desquels il y aurait lieu aussi de distinguer le mètre, mais nous pouvons passer ici sur cette distinction) : dans cette phrase du *Sacre* (les « Augures printaniers ») on voit Stravinsky inscrire dans le cadre d'une mesure à deux temps quatre rythmes différents, dont le relief se précise justement à cause de l'uniformité et de la fixité du cadre.



Voilà un exemple de ce rythme pur ou autonome, qui domine encore dans le *Sacre*, ainsi que dans *Pétrouchka* ; il est soutenu harmoniquement, mais il pourrait être donné en somme par un instrument à percussion, car les timbres et la hauteur relatives des sons ne sont ici d'aucune importance, et cette succession d'accents possède sa valeur propre. Mais nous

trouvons aussi dans le *Sacre* de nombreux échantillons de ce rythme que j'ai nommé « mélodique » ; c'est le début de la « Danse Sacrée », par exemple, où se succèdent les mètres : 3/16, 5/16, 3/16, 4/16, etc. Ici, le rythme, d'une puissance d'ailleurs extraordinaire et qui paraît s'imposer de lui-même à l'auditeur, est en rapport direct avec le dessin mélodique du motif et sa couleur harmonique. Il ne s'agit pas de déterminer lequel de ces deux éléments — rythme et mélodie, — a précédé l'autre dans l'esprit du compositeur, et si le dessein rythmique a revêtu un aspect mélodique ou *vice-versa* ; le résultat seul nous importe : la hauteur relative des sons, leur timbre, etc., entrent ici dans la composition du rythme, ce qui revient à dire : l'accentuation rythmique est une des composantes de la structure mélodique. Seule l'analyse peut dissocier ces éléments qui fusionnent complètement.

Mais c'est dans les *Noces* surtout qu'apparaît le caractère mélodique des rythmes de Stravinsky, et ici il semble que la vigoureuse accentuation rythmique de ces pages soit véritablement en fonction de leur structure mélodique et polyphonique. Lorsqu'il y a polyrythmie, c'est qu'il y a presque toujours polyphonie. La batterie martèle souvent un rythme différent de celui qu'accentue le texte chanté, mais ce sont justement les voix qui précisent la structure rythmique de la phrase, dont les instruments ne font que souligner les accents, tantôt en les soutenant, tantôt en partant à contre-temps. Dans une œuvre-type telle les *Noces*, on ne peut parler à proprement de polyrythmie, c'est-à-dire de combinaisons de rythmes autonomes, mais bien plutôt de rythmes polymorphes.

Voici un exemple très caractéristique de polymorphisme rythmique construit en fonction d'une courte phrase mélodique, que pour apprécier, d'ailleurs, pleinement, il faut prendre avec le texte russe qui la conditionne. C'est une phrase de deux mesures qui se répète trois fois avec quelques modifications secondaires et oppose un mètre régulier à trois temps à un mètre syncopé à quatre temps, tandis que l'accompagnement construit parallèlement deux et même trois séries d'accents rythmiques revêtus d'harmonies de 7<sup>e</sup> diminuées.

S. *ho - дить Спа-нычъ, ho - дить Па-лагей, ho - дить Спа-нычъ.*  
*il n'est plus gai, il n'est plus gai, le fau(n)re Pa-la-gai.*

A.

T. *хо - дить Спа-нычъ, хо - дить Па-лагей, хо - дить Спа-нычъ.*  
*il n'est plus gai, il n'est plus gai, le fau(n)re Pa-la-gai.*

B.

По - те-рял зо-лотъ пер-тинеъ зѣ-да - ра-нимъ сы-ка-мнямъ  
*a per-du l'anneau do-ré et d'ungros rubis or-né*

*legato sempre*

S. *Ю - нывъ, ю-нывъ, ю - нывъ Палагей, Ю - нывъ Палагей*  
*Gai, gai le fau(n)re le fau(n)re Pa-la-gai, le fau(n)re Pa-la-gai,*

A.

T. *Ю - нывъ, ю-нывъ, ю - нывъ Палагей, Ю - нывъ Палагей*  
*Gai, gai le fau(n)re le fau(n)re Pa-la-gai, le fau(n)re Pa-la-gai,*

B.



Dans les œuvres de la période actuelle, *Mavra*, *Octuor*, etc., le rythme de Stravinsky a complètement perdu son indépendance, cette indépendance qui paraissait justement le trait dominant de son art. Le rythme continue à s'enrichir, mais plutôt horizontalement que verticalement. Accentuée toujours très nettement, la ligne rythmique se fait plus souple, plus changeante, mais sa forme lui est imposée par la pensée mélodique, par l'entrelacement des combinaisons contrapunctiques. C'est en réalité la ligne mélodique qui se modifie sans cesse, change d'allure et d'accents, s'étire, se ramasse, semblant vouloir épuiser toutes les possibilités métriques dont elle dispose. L'analyse peut dégager de cet ensemble des séries très complexes d'accents, mais ce rythme pur est une abstraction, car la réalité concrète ne nous présente que des accents mélodiques.

En terminant cette étude, je me rends parfaitement compte de ses lacunes, et que je suis loin d'avoir épuisé mon sujet (1). J'ai essayé de dégager l'orientation et la signification générales de l'évolution de l'art stravinskien ; mais pour atteindre à ce but, il m'a fallu simplifier et schématiser. J'espère pourtant que je n'ai pas dépassé cette limite fuyante, imprécise, mais très réelle, au delà de laquelle simplifier équivaut à déformer.

BORIS DE SCHLOEZER.

(1) Je n'ai presque rien dit de l'orchestre de Stravinsky, car si l'on ne veut pas se contenter de quelques vagues et banales généralités dénuées d'intérêt, il faudrait se livrer ici à une étude technique extrêmement détaillée et poussée pour comparer l'orchestre de Stravinsky à celui de Wagner, de Rimsky-Korsakov, de Debussy et de Ravel.