

Dans une interview qu'il donna à un journal américain, l'auteur expliqua qu'il avait voulu faire pour ses élèves, jeunes compositeurs qui s'efforcent d'écrire à la Stravinsky ou à la Schönberg, une œuvre très simple, classique... Déclaration assez naïve en somme et bien étonnante de la part d'un musicien tel que Ernest Bloch, qui doit certainement se rendre compte qu'un prélude à la Hændel et une fugue ne font pas plus une œuvre classique que l'habit ne fait le moine.

B. DE SCHLOEZER.

PREFACE, par N. OBOUHOV. (Concerts Kousséwitzky.)

Nous venons enfin d'entendre, grâce à Serge Kousséwitzky, l'introduction d'Obouhov à cette œuvre immense, « Le Livre de Vie », dont j'ai déjà eu l'occasion d'entretenir les lecteurs de la *Revue Musicale* (1921, n° 1), mais dont nous ne connaissons jusqu'ici que de courts fragments exécutés par l'auteur dans des séances privées. Après l'audition de cette importante *Préface* (elle dure près de vingt-cinq minutes), nous pouvons naturellement nous rendre bien mieux compte des particularités de cet art et des procédés qu'emploie Obouhov.

Son exécution aux Concerts Kousséwitzky provoqua de violentes manifestations : une partie du public, atteinte dans ses habitudes et ses conceptions les plus chères, ne se gêna pas pour protester bruyamment, tandis que d'autres manifestaient non moins tumultueusement leur enthousiasme : les derniers accords de la *Préface* se perdirent ainsi dans les cris, les sifflets et les applaudissements.

Les protestataires avaient certainement tort, car il est évident que, quels que soient nos goûts et nos idées personnels sur le beau musical, la *Préface* d'Obouhov est une œuvre avec laquelle on est obligé de compter, dont il est impossible de se débarrasser par quelque jugement hâtif, jeté en passant : « Ce n'est pas de la musique ! », « C'est informe ! », « Quel ennui ! », etc...

J'admets parfaitement qu'on ne soit pas d'accord avec ce que fait Obouhov et qu'on repousse son esthétique et son mysticisme ; mais il est indéniable que le compositeur réalise parfaitement ce qu'il veut, que son œuvre est achevée, que c'est un musicien de race, un créateur dans le domaine du son et qu'il possède un métier excellent lui permettant d'atteindre le but auquel il tend. En particulier, l'orchestre d'Obouhov sonne très bien ; il y a là, surtout au début, des effets d'un charme nouveau et émouvant.

Ce qui surtout dérouta une partie du public, c'est, je crois, l'apparente immobilité de cette musique et aussi sa forme, qui apparut à certains confuse, ou, tout au moins, composée de petites phrases, de courts fragments qui jamais n'avaient l'air d'aboutir.

Nous sommes habitués aujourd'hui à une musique essentiellement dynamique ; la musique est synonyme de mouvement, de développement, et le processus même de l'au-

dition consiste pour nous à assister, à prendre part plutôt à une sorte de poussée organique, à un effort d'épanouissement, les sons dans notre perception s'engendrent suivant une certaine logique. Or, ce dynamisme sonore manque à l'œuvre d'Obouhov, et cela apparut après le *Bouffon* de Prokofieff et le *Feu d'artifice* de Stravinsky qui figuraient au même programme. Il semble que cette musique nous est donnée dès le début en sa totalité, qu'elle se tient là, devant nous, ainsi qu'un vaste bloc, dont il s'agit de faire lentement le tour pour l'apercevoir sous toutes ses faces.

Il est probable que ce caractère statique de la musique d'Obouhov est en relation avec son système harmonique : on sait que l'harmonie du compositeur est radicalement atonale; elle est basée sur un accord synthétique de douze sons. L'écriture d'Obouhov ne connaît donc pas les modulations; d'autre part, bien qu'il confie à ses voix des phrases mélodiques et s'interdise même de redoubler la partie vocale par des instruments, bien que son écriture présente un aspect polyphonique, il n'y a pas chez lui de véritable développement contrapunctique, mais plutôt déploiement horizontal du même accord fondamental dans ses divers renversements. Schoenberg est atonal, lui aussi, mais, d'une part, il conserve tout au moins le schéma de la forme sonate (dans le *Quintette*, par exemple, dont je parlais dernièrement ici même) et, d'autre part, il compose des séries partielles, sortes de modes. Rien de tel chez Obouhov : nous chercherions en vain chez lui les traces d'une construction conditionnée par des considérations purement musicales : la forme de la *Préface* n'est ni celle d'une sonate, ni celle d'un rondo, ni celle d'un lied, ou quoi que ce soit de ce genre. Et cependant, cette œuvre n'est pas un chaos, il y règne un ordre, une unité remarquables; seulement, cette unité est d'ordre psychologique. Sous ce rapport donc aussi l'auteur heurte hardiment toutes nos idées : sa musique est franchement émotionnelle et dramatique, elle est saturée de psychologie; et ses émotions, ses sentiments, le compositeur n'essaye même pas de les dissimuler sous le masque de quelque forme, de quelque schéma commode qui aurait pu nous donner le change. Non, il nous déclare ouvertement que sa musique est conditionnée par son texte, que l'unité de l'œuvre est extra-musicale, que les sons, ici, ont une signification nettement psychologique et mystique...

Inutile d'insister, je pense, sur mon hostilité à l'égard de telles conceptions. Mais, vis-à-vis d'une œuvre aussi originale et puissante, aussi sérieusement « pensée » et soigneusement mise au point, il faut savoir faire abstraction de ses préférences et de ses théories. De telles œuvres imposent le respect même à leurs adversaires.

On se doit de féliciter Koussévitzky pour avoir réussi à mettre sur pied en quelques répétitions cet ouvrage d'une difficulté inouïe; il savait aussi ce qu'il risquait, ainsi que les solistes, Mmes Matha et Kerner, MM. Braminov et Narçon, qui furent jusqu'au bout à la hauteur de leur tâche.

B. DE SCHLOEZER.