



SERGE PROKOFIEFF

A propos de l'exécution aux concerts du Conservatoire de la suite d'orchestre tirée de l'*Amour des Trois Oranges*, j'ai déjà eu l'occasion de parler ici-même de cet opéra-bouffe de Prokofieff, en marquant aussi, en passant, certains caractères particuliers de son art. Je me permets de reprendre aujourd'hui ce sujet en l'élargissant quelque peu ; il me semble en effet qu'à l'heure actuelle, quand l'art russe, sous toutes ses formes, acquiert (comme suite à la révolution et au vaste courant d'émigration dont elle fut la cause) une importance sans cesse grandissante en Europe, il me semble qu'il serait intéressant d'étudier, ne fût-ce que très succinctement, le compositeur qui nous apparaît à l'heure actuelle comme le plus représentatif de l'art musical russe, non seulement en raison de son puissant talent, mais aussi parce qu'en sa musique viennent se joindre et se fondre les différents courants de notre pensée musicale.

Et Strawinsky ? me dira-t-on... Le génial auteur du *Sacre* me paraît bien plus essentiellement européen que Prokofieff. Strawinsky, il est vrai, puisa au début aux sources nationales, il doit beaucoup à Rimsky-Korsakov et plus tard à Glinka ; mais son art est devenu aujourd'hui représentatif d'un certain esprit occidental. On s'en rend instinctivement compte en Russie où la musique de Strawinsky, bien qu'elle y provoque une grande

curiosité, est traitée en étrangère et rencontre une opposition sérieuse, même parmi les "jeunes". C'est que le russisme de Strawinsky (voyez par exemple *Mavra*) est presque exclusivement esthétique et formel : il s'agit d'un style, d'un ensemble de procédés. Il ne serait nullement exagéré de prétendre que Strawinsky fait maintenant avec les airs russes, avec les tournures mélodiques et harmoniques des anciennes romances russes, ce qu'il a fait hier avec les rythmes nègres, ce qu'il fera peut-être demain avec des chansons italiennes. Ce n'est pour lui qu'une matière qu'il traite avec une liberté dont il est seul le maître, que seul il détermine et limite. Strawinsky nous apparaît comme le type du musicien "metanational" et qui est partout chez lui.

Il n'en est pas de même de Prokofieff. Celui-ci, pourtant, n'a jamais (excepté dans *Choute*) traité de thèmes spécifiquement russes, et néanmoins, il appartient, sous ses dehors européens, à la tradition russe. On pourrait dire que tandis que Strawinsky part de Rimsky-Korsakov et de l'académisme pétersbourgeois pour aboutir aux formes universelles de Bach, Prokofieff parcourt le chemin inverse : s'il apparaît au début comme essentiellement occidental (on le considérait même comme une sorte de Reger russe), aujourd'hui on reconnaît sa filiation russe. Son art a acquis une signification internationale et peut être goûté aussi bien à New-York qu'à Paris, à Cologne comme à Londres, mais ses racines nationales nous sont maintenant apparentes. C'est ce qui explique jusqu'à un certain point la situation prépondérante qu'occupe son œuvre en Russie, où les musiciens le considèrent avec raison comme l'un des leurs.

II

Quelques brèves données biographiques pour commencer.

Serge Prokofieff naquit en 1891 dans le gouvernement d'Ekaterinoslav. Ses dispositions pour la musique se manifestèrent dès son enfance et à l'âge de dix ans il écrivait déjà des

dramas musicaux. Au Conservatoire de Pétersbourg, où il entra en 1904, il fut élève de Liadov pour l'harmonie et la fugue, de Withol pour la forme, de Rimsky-Korsakov et ensuite de Tchérépnine pour l'instrumentation ; il travaille le piano avec Anna Essipova, l'élève du célèbre Léchétitzky. Ses maîtres étaient peu satisfaits de lui : Essipova le considérait comme un compositeur d'avenir, mais lui répétait qu'il ne serait jamais un pianiste ; Withol et Liadov, au contraire, estimaient beaucoup son talent d'interprète, mais affirmaient qu'il ne ferait rien de bon comme compositeur.

Prokofieff venait à peine de terminer ses études théoriques, lorsqu'en 1909 il fit paraître (chez Jurgenson) sa première sonate pour piano op. 1 et, quelque temps après, une série de pièces. En 1914, il acheva ses études de piano et exécuta lui-même son premier concerto, qui lui valut le prix Rubinstein. Dès le début de la révolution, il partit pour la Sibérie d'où il gagna le Japon, puis l'Amérique. En 1921, il vint se fixer à Paris.

L'œuvre de Prokofieff est déjà fort importante : deux opéras, *Le Joueur* (d'après Dostoïevsky) et *l'Amour des Trois Oranges* (d'après Carlo Gozzi), un ballet, le *Bouffon* (on en annonce un second que présentera, paraît-il, S. de Diaghilew), une *Symphonie*, une *Symphonie Classique*, la *Suite Scythe* et *Sept, ils sont sept* (orchestre et chœur), trois *concertos* de piano, un *concerto* de violon, une *ballade* pour violoncelle, une *Ouverture Juive* pour petit orchestre, de nombreuses mélodies et pièces pour piano.

En Russie, Prokofieff connut le grand succès dès ses débuts, en 1914. Les critiques et les musiciens se montrèrent d'abord hésitants, mais ils furent, eux aussi, rapidement conquis par cet art si original et qui paraissait complètement nouveau. Il ne ressemblait à rien de ce qu'on connaissait alors et ne se rattachait à aucun des grands courants de la musique russe ; il s'opposait aussi bien aux Cinq, qu'aux musiciens du groupe de Bélaïeff (Glazounov, Liadov...) et ne présentait aucun trait commun ni

avec Tchaïkowsky et Rachmaninov, ni avec Scriabine dont presque tous les jeunes subissaient déjà à cette époque l'action.

Et malgré cette situation isolée qui, logiquement, devait lui être défavorable, Prokofieff triomphait avec une facilité extraordinaire. Son talent d'exécutant y était pour beaucoup certainement, il était difficile de demeurer indifférent à son jeu précis et en même temps ardent, fougueux, clair et volontaire, dominateur. Mais il y avait autre chose aussi : c'était ce qu'on appela plus tard de la "musique pure", une musique qui ne prétendait pas sortir de ses propres limites, qui ne voulait ni peindre, ni exprimer, ni raconter, qui n'avait nulle visée décorative ou psychologique, ou métaphysique, ou dramatique. Glazounov écrivait aussi de la musique pure, symphonies, sonates, etc... ; mais on saisit immédiatement la différence entre son art académique, indifférent et morne, et les jeux juvéniles de Prokofieff, ardents, audacieux, riches d'imprévu, brutaux souvent, mais toujours naturels.

Les premiers exégètes s'empressèrent de ranger Prokofieff parmi les néo-classiques et en firent même un disciple de Reger, qu'on connaissait d'ailleurs encore assez mal, en ce temps. Ce rapprochement peut nous paraître aujourd'hui fort comique, mais les premières pièces de Prokofieff pour piano (*Toccata*, *Gavotte*, etc...) peuvent jusqu'à un certain point justifier la confusion qui fut faite entre le pseudo-classicisme du maître allemand et les jeux sonores du jeune Russe.

Bientôt, d'ailleurs, la physionomie de Prokofieff changea ou, plutôt, sa personnalité se développant, des tendances nouvelles s'y manifestèrent, qu'il était impossible de faire rentrer dans le cadre étroit des premiers commentaires hâtifs. Et d'ailleurs, ce développement nous apparaît encore profondément illogique et incompréhensible ; généralement, lorsque nous examinons l'œuvre d'un compositeur dans son ensemble et dans son ordre chronologique, nous parvenons à y constater ou bien à y introduire une certaine logique en expliquant rationnellement, en

déduisant l'une de l'autre ses étapes successives ; et alors nous constatons ordinairement qu'il y a progrès.

Mais l'art de Prokofieff ne se prête aucunement à cette opération ; les étapes de son évolution se contredisent. Dès le début, il fait d'excellentes choses que plus tard il ne pourra dépasser (le premier *Concerto*, par exemple, les *Sarcasmes*) ; les échecs et les réussites se suivent chez lui sans qu'on en puisse saisir les causes. Après d'exquises mélodies sur des textes de la poétesse Akhmatova et qui sont parmi les plus belles œuvres vocales qu'ait produites l'art russe, il met en musique des poèmes de Balmont et nous déçoit complètement. Entre le premier et le troisième *Concertos* pour piano qui sont du meilleur Prokofieff et portent la marque d'une personnalité qui semble ne rien devoir qu'à soi-même, se place le deuxième *Concerto* (qui fut complètement réécrit par l'auteur après la perte du manuscrit primitif en Russie) où, à côté de pages très "prokofiennes", l'on trouve du Brahms, du Glazounov.

C'est au début de sa carrière qu'un compositeur accepte généralement un guide et subit certaines influences ; or, chez Prokofieff, c'est l'inverse qui se produit. Tandis que ses premières œuvres sont pures de tout alliage, les suivantes marquent parfois l'action de Scriabine, de Debussy (dans les *Visions Fugitives*), de Rimsky-Korsakoff (dans le final du *Concerto de de Violon*), de Rachmaninov même (final du troisième *Concerto de Piano*), de Strawinsky (dans la *Symphonie*, la dernière de ses œuvres).

Mais tout ceci (et d'ailleurs, l'histoire de la musique nous offre quelques exemples de ces sortes d'évolutions "en espaliers"), n'infirme en rien la valeur intrinsèque des plus belles œuvres de Prokofieff. Les inégalités de cet art, ses échecs même, tiennent à son essence et sont la rançon de ce qu'il y a de meilleur en lui, de ce qui en lui nous ravit, — de son naturel : Prokofieff est, en effet, un instinctif, et sous ce rapport on pourrait le rapprocher de Moussorgsky, avec cette différence que tandis

que Moussorgsky fut, en somme, un autodidacte et ne parvint jamais à se rendre maître des règles de l'École, Prokofieff, lui, connaît parfaitement son métier. Lorsque la pensée musicale jaillit en lui, il sait la canaliser, la régler et lui imposer une forme stricte et correcte ; mais cette forme — c'est ce qui la différencie de celle de Strawinsky — est une forme scolaire, académique : Strawinsky est un créateur dans le domaine de la forme, de la construction ; là, comme ailleurs, il innove et, lorsque, comme dans la *Sonate* pour piano, il se sert de formes anciennes, il le fait délibérément, selon un choix conscient et dont il est le maître. Prokofieff, au contraire, on le constate aisément dans ses grandes œuvres — la *Symphonie*, le second *Concerto* pour piano — est jusqu'à un certain point l'esclave des règles qu'il applique avec beaucoup d'habileté, mais auxquelles il est obligé d'obéir. Et c'est là un des caractères spécifiques de sa musique, si fraîche, si naïve et qui coule sans nul effort, mais qui, dans les compositions de vastes dimensions, revêt, par nécessité, un aspect quelque peu scholastique au mauvais sens du terme. Ceci est la marque du conservatoire de Pétersbourg et de son grand maître, Glazounov.

Aussi voyons-nous que les œuvres les plus réussies de Prokofieff, sont celles qui se morcellent naturellement en brefs épisodes : le ballet *le Bouffon*, par exemple. On constate aussi chez Prokofieff une préférence pour la variation qui lui donne la possibilité de construire des morceaux de vastes dimensions sur un thème unique au moyen de petites pièces dont chacune en sa brièveté est d'une forme achevée.

III

Si, au début, la musique de Prokofieff paraissait présenter un caractère "sportif" (si bien qu'un critique russe comparait ses premières œuvres à une partie de foot-ball) et nous étonnait et nous charmait par sa dureté, sa brusquerie, son emportement,

plus tard, ainsi que je l'ai indiqué, d'autres éléments s'y manifestèrent : la tendresse et le lyrisme d'une part, et, d'autre part, l'ironie, la raillerie, le burlesque. Et, enfin, dans la *Symphonie*, un nouveau visage se dévoile que, jusqu'ici, Prokofieff ne nous montrait jamais, sombre et tragique. Si *Le Bouffon* est ironique et grotesque, si les *Sarcasmes* sont méchants et grimaçants, si *l'Amour des Trois Oranges* est burlesque, les *Mélodies sans paroles*, les *Poèmes* d'Akhmatova, les *Contes de la Grand'Mère* sont pleins d'une tendresse exquise et mélancolique. Et il semble qu'avec les années c'est précisément ce côté lyrique qui domine de plus en plus dans l'art de Prokofieff, lequel se fait plus passionné, plus humain et rejoint ainsi la grande tradition russe, celle qui va de Glinka à Tchaïkovsky.

Et cependant, Prokofieff garde toujours dans son lyrisme une grâce légère, une sorte de lucidité qui l'empêche de tomber dans le pathos et le sentimentalisme où sombre trop souvent la musique de Tchaïkovsky.

Prokofieff fut toujours un mélodiste, alors même qu'il se livrait aux jeux frénétiques du *Premier Concerto* et de la *Suite Scythe* ; les années ne tarirent pas cette source mélodique qui demeure abondante et fraîche et qui fait souvent penser tantôt à Scarlatti, tantôt à Haydn et parfois aussi à Schubert (le premier thème de la cinquième Sonate), sans que jamais (une seule exception, la *Symphonie classique*) Prokofieff pastiche qui que ce soit.

Les mélodies de l'auteur du *Bouffon* sont généralement brèves, mais bien caractérisées ; ce ne sont pas d'informes phrases lyriques, mais des idées claires et nettes et qui possèdent une signification complète et déterminée. L'écriture harmonique, fort dure dans les premières œuvres à cause de l'emploi systématique de procédés polytonaux, s'adoucit quelque peu par la suite, particulièrement dans les pièces vocales ; cependant la *Symphonie* et même la *Cinquième Sonate* sont nettement bi et tri-tonales à certains instants.

C'est par ses rythmes peut-être que la musique de Prokofieff

agit le plus puissamment sur les auditeurs, au début surtout, quand on n'était pas encore habitué au caractère affirmatif, catégorique, indiscutable de ces rythmes qui nous saisissaient comme un étau et nous maintenaient, haletants, les nerfs tendus. Mais ce qui fait la force du rythme de Prokofieff, c'est sa netteté et son obstination, car les mètres qu'il emploie sont des plus simples : il s'agit généralement de mesures binaires ; la partition du *Bouffon*, par exemple, se décompose presque entièrement en mesures à deux et à quatre temps.

Longtemps on voulut considérer Prokofieff comme un farouche révolutionnaire. La *Suite Scythe*, en particulier, paraissait bouleverser toutes les règles ; en Russie, aussi bien qu'en France, elle suscita l'enthousiasme des jeunes et les colères des traditionalistes. Mais, en réalité, l'art de Prokofieff n'a rien de révolutionnaire ; il emploie des procédés connus et s'il innove, c'est seulement dans les limites tracées bien avant lui ; il ne nous impose pas non plus une conception nouvelle de la musique. L'exemple de Prokofieff démontre, au contraire, que les cadres de la musique classique-romantique sont suffisamment larges pour qu'un créateur puisse s'y mouvoir et produire librement du nouveau.

B. de SCHLOEZER.

* * *

A MES CRITIQUES

Depuis quelques semaines, mes confrères me font le grand honneur de s'occuper de mes modestes écrits. Mes études sur Georges Auric (*La Revue Musicale*) et sur l'Amour dans la musique (*Revue Pleyel*) ont provoqué dans certains milieux une réaction à laquelle j'étais loin de m'attendre.

Je me sentis d'abord quelque peu inquiet, me disant que pour rompre le cercle menaçant, je n'aurais pas de trop de tout le courage et de l'habileté d'un d'Artagnan ou d'un Lagardère ; mais je constatai bientôt que la situation était moins périlleuse