

LA REVUE MUSICALE

DIXIÈME ANNÉE

1^{er} FÉVRIER

NUMÉRO 4

Sur Stravinsky*

LE PROBLÈME DU STYLE



ous avons examiné brièvement les différents procédés techniques employés par Stravinsky depuis *l'Oiseau de feu* et jusqu'à *Apollon Musagète*, et nous avons essayé de saisir l'orientation générale de son évolution ou plus exactement, du lent développement de son langage musical. Il s'agit maintenant d'en dégager la signification, de comprendre ce qu'on pourrait appeler l'esprit de cet art. Mais cet « esprit » ne peut être découvert qu'en persévérant dans la voie que nous avons suivie jusqu'ici, c'est-à-dire en nous efforçant de répondre à la seule question qui se pose en art : « Comment ? » Si nous savons comment une chose est faite, si nous avons poussé son analyse formelle jusqu'au bout (ce qui est d'ailleurs impossible : nous n'opérons que par approximations successives ainsi que fait le géomètre), nous connaissons son secret, nous savons ce que l'artiste a voulu dire, nous atteignons le fond, le contenu par la forme. Forme et contenu sont relatifs, mais en ce sens (et cela on l'oublie trop souvent) que quel

* Ces deux chapitres feront partie d'un ouvrage sur *Stravinsky*, à paraître dans la collection « La Musique Moderne » dirigée par André Cœuroy, aux Éditions Claude Aveline.

que soit l'élément que nous considérons dans l'œuvre d'art, il est à la fois forme et contenu : forme par rapport à tel élément, contenu, par rapport à tel autre. Et si nous nous obstinons à vouloir toucher le dernier fond, à atteindre ce que l'artiste a mis dans son œuvre, cette idée, cette essence — appelez-la comme vous voudrez — qu'il nous a, croit-on, présentée sous une certaine forme, nous ne trouvons que le néant. Reprenant une ancienne comparaison, on pourrait dire que celui qui devant une œuvre d'art se pose la question non pas « comment? » mais « quoi? » est semblable à cet homme, qui en enlevant les pellicules successives d'un oignon, espérerait en découvrir le centre, cet oignon en soi qui se dissimule sous les couches superposées.

Le problème qui se pose maintenant en premier lieu devant nous, est celui du style.

Je me suis maintes fois servi au cours de cette étude du mot « style » en l'employant, ainsi qu'on le fait aujourd'hui, sans le distinguer suffisamment d'autres termes qui lui paraissent proches et que nous confondons d'un cœur léger : c'est ainsi qu'ayant écrit au début d'une phrase le mot « style », nous nous servons ensuite pour éviter la répétition, par souci d'élégance, des mots : écriture, manière, procédés, etc. Nous disons couramment : le style de Debussy, de Tchaïkovsky, de Pizzetti. Or, le *style* d'une œuvre est précisément ce qui est en elle impersonnel ou, plutôt, super-individuel ; c'est quelque chose de commun à plusieurs, ce par quoi une chose appartient à une époque, à un pays et peut même atteindre à une signification universelle. Partant de là, il apparaît que cette expression : « Le style d'Un-tel » recèle en somme une contradiction. Un style n'appartient pas à l'artiste ; celui-ci baigne pour ainsi dire dans un style, il le trouve, il lui est donné, et le problème pour lui consiste à se l'adapter, à s'en servir pour parvenir ainsi à réaliser sa pensée. Il y a la « manière » qui est chose personnelle, qui appartient en propre à l'artiste, qui est le produit de la réaction de l'artiste vis-à-vis du style, et de l'assimilation individuelle de ce dernier par l'imagination créatrice, et il y a le « style », produit en quelque sorte collectif, où se cristallisent certains modes de penser, de sentir, d'agir, d'un siècle, d'une nation, d'un groupe même, s'il parvient à imposer son esprit à toute une société.

Il peut sembler qu'il n'y a là en fin de compte qu'une différence quantitative, car le groupe ne peut-il se trouver réduit à un seul individu, à une personnalité assez puissante pour marquer ses contemporains du sceau de sa pensée? Manière et style ne finiraient-ils pas ainsi par se confondre? Ce qui

était d'abord un mode de penser exclusivement personnel, ne peut-il être imité, se répandre et se transformer en style? Ces questions se posent avec une acuité singulière précisément aujourd'hui, car ce que nous constatons à notre époque, c'est l'imitation de certaines particularités d'écritures individuelles, le succès d'une manière, de quelques procédés. Mais un style ne peut surgir de cette façon. C'est une langue qui rend justement possible la naissance d'une œuvre d'art, qui permet à l'artiste de sortir de lui-même, de s'adresser à autrui, d'entrer en communication avec autrui. S'il ne trouve pas ce langage collectif, qui n'est pas extérieur à lui, mais en lui et que certes il modifie, il lui est impossible de créer, à moins qu'il ne se serve de cet « ersatz » du style : une manière personnelle quelconque, qui, grâce à l'imitation, a acquis une certaine existence collective, et dont il adapte tant bien que mal la structure à ses propres besoins. Mais tandis que le style n'est jamais un obstacle pour le créateur, mais, au contraire, une aide puissante, sa caricature, la manière d'un de ses prédécesseurs ou de ses grands contemporains, l'artiste doit toujours la surmonter, la dépasser et s'en débarrasser s'il veut réaliser ce qu'il porte en lui.

La différence qualitative, essentielle, qu'il y a entre un style et une manière personnelle ayant acquis une existence collective, apparaît dans le fait suivant, curieux, mais parfaitement compréhensible : toute œuvre appartenant à un certain style, porte ainsi la marque de son époque ; elle se situe dans un siècle, dans un pays ; elle est limitée en quelque sorte, et quelle que soit la force du génie qui s'y manifeste, elle comporte les éléments d'un passé plus ou moins lointain. Cela est aussi vrai d'un drame de Shakspeare ou d'une comédie de Molière que d'une Passion de Bach. Il pourrait sembler que c'est ce qui rend une œuvre périssable, et que plus la production de l'artiste est représentative d'un certain style, et est typique à cet égard, plus elle risque de mourir rapidement en tant qu'œuvre d'art et de passer au rang d'objet archéologique. Or il n'en est rien ; au contraire, le style porte l'œuvre, la soutient dans sa lutte contre le temps, la sauvegarde de la mort. Et ce qui l'affaiblit, ce qui est en elle un germe de déchéance, c'est précisément les moyens employés par l'auteur pour plier le style à ses besoins, sa manière, les procédés, les trucs dont il s'est servi.

Qu'on ne me fasse pas dire cependant que plus un ouvrage est neutre, dénué de personnalité, plus il a des chances de survivre : mais cette obligation pour l'artiste d'adapter un style à sa propre façon de sentir, de penser, est une triste nécessité, et l'homme de génie qui parviendrait à créer sans s'y soumettre, en réduisant au minimum ces éléments individuels, n'aurait

rien à craindre de l'avenir. Car on peut parfaitement concevoir un grand artiste s'exprimant totalement dans le langage, dans les formes de son temps sans y rien modifier ; son œuvre n'en demeurera pas moins personnel, unique même, s'il a porté à une certaine perfection le style de son époque.

Cela nous choque aujourd'hui, cela sonne comme un paradoxe, parce qu'en musique, depuis le début du XIX^e siècle, le style est mort ; nous n'avons plus affaire qu'à des formes de langage individuelles, qui acquièrent plus ou moins de rayonnement et suscitent de nombreux imitateurs, chaque groupe se livrant de violents combats autour de ce qui n'est en somme qu'une manière personnelle de quelque musicien de génie. Et nos ouvrages n'en portent pas moins la marque de leur époque : seulement cette limitation qui faisait précisément la solidité des œuvres du XVIII^e siècle par exemple, est ici une cause de faiblesse, car l'imitation, le développement même, l'adaptation d'une certaine manière ne permettent pas de créer des œuvres typiques. Aussi l'artiste moderne est-il toujours en lutte contre lui-même, lutte bien plus périlleuse que celle qu'il doit mener contre son entourage, car il lui faut à toutes forces se forger son propre langage, puisque son époque manque de style, et que s'il n'élabore pas sa manière à lui, originale, il tombera dans le wagnérisme, dans le debussysme, dans le ravélisme, dans le stravinskisme.

C'est parce qu'il a pris conscience de cet état de choses, c'est parce qu'il a ressenti profondément le besoin d'un style, d'une armature super-individuelle, que Stravinsky s'est tourné vers les maîtres du XVIII^e siècle. Il n'est pas dans les possibilités d'un artiste, si grand qu'il soit, de créer un style ; et s'il est né dans une époque individualiste à outrance, où chacun, qui veut produire et se réaliser, est obligé d'exagérer ses particularités et de s'opposer violemment aux autres, il ne lui reste d'autre voie que d'essayer de faire revivre les formes du passé. Tentative pleine de risques et qui semble vouée à l'insuccès. Car ce langage que ressuscite Stravinsky, n'est-il pas le produit d'une structure mentale très différente de la nôtre ? La transposition de ce style dans le présent ne sera-t-elle pas une simple stylisation, produira-t-elle autre chose que des pastiches ? Cependant les œuvres sont là, bien vivantes : *l'Octuor*, *Œdipus-Rex*, *Apollon-Musagète*... Et le mouvement déclenché par Stravinsky n'a-t-il pas déjà fait surgir un peu partout, en France, en Allemagne, en Italie, une production musicale qui se réclame des mêmes conceptions et manifeste ce même besoin de style que ne peut satisfaire à l'heure présente qu'un retour à d'anciennes traditions.

Si l'effort de Stravinsky s'avère fécond, c'est que les formes du langage musical du xviii^e siècle possèdent une vertu particulière et qu'il y a tout lieu de croire qu'il faudra périodiquement s'y retremper, même pour faire ensuite tout autre chose, car elles nous offrent l'exemple le plus pur que nous ayons jusqu'à présent de ce que peut créer une pensée musicale entièrement autonome, tirant tout de son propre fond, parce qu'elles sont éminemment « classiques ».

Certes d'autres, bien avant Stravinsky, s'étaient essayés à « faire du Bach » ou du Rameau, ou du Scarlatti et avaient parfois réussi à écrire des choses charmantes ; mais ce n'était que divertissements et caprices d'artistes archaïsant. D'autre part, la renaissance qui date à peu près d'un quart de siècle de la musique ancienne, fut l'œuvre d'historiens et d'artistes exécutants (en particulier de Wanda Landowska). Stravinsky trouva donc un terrain en quelque sorte déjà préparé. Mais rien ne semblait le désigner pour le rôle qu'il assume aujourd'hui ; et si quelques esprits rêvaient d'un nouveau classicisme, ce n'était pas d'un musicien russe, de l'auteur du *Sacre* qu'ils attendaient la réalisation de leurs espoirs, et ce n'était pas sous les traits d'*Œdipe-Roi* qu'ils pensaient voir apparaître cet art. Cependant, si nous considérons les procédés techniques de Stravinsky, si nous nous rappelons ce que fut son langage mélodique, harmonique et rythmique au cours de sa période russe, et l'orientation générale de son évolution, de *Pétrouchka* à *Renard* et à *Noces*, notre surprise sera moindre. L'origine russe du compositeur explique aussi, je crois, bien des choses.

En effet, il est un trait que l'on retrouve chez nombre d'artistes russes, — poètes, romanciers, peintres, musiciens : une certaine tendance à se dépersonnaliser, à se fondre en la collectivité, ou tout au moins à se maintenir toujours en contact avec elle, d'être d'une façon ou d'une autre avec le peuple, dans le peuple, d'où un besoin de s'adresser à tous, une méfiance instinctive à l'égard de ce qui est singulier, isolé, retranché. Cette tendance est si forte que même les symbolistes russes qui au début se renfermaient dans leur tour d'ivoire et se plaisaient à un hermétisme aristocratique, finirent, comme le plus grand d'entre eux, Alexandre Blok, par se tourner vers le peuple, aspirant à communier avec lui. Ce besoin d'unité, de totalité, revêt les formes les plus diverses, les plus opposées, mais on distingue presque toujours sa nature religieuse, même chez ceux qui font profession d'athéisme et de matérialisme. Si un romantique, un individualiste comme Scriabine oppose son « moi » à l'univers entier, c'est parce qu'il se croit appelé à

réaliser par la magie de son art l'unité à laquelle aspire cet univers divisé, chaotique.

Ne faudrait-il pas voir dans cet état d'esprit, dans cette sorte de culte que rend inconsciemment au peuple, au corps et à l'âme collectifs l'intellectuel russe, l'une des principales causes de l'importance qu'a prise la chanson populaire dans la musique russe?

D'autres écoles nationales sont nées plus tard, — en Espagne, en Hongrie, en Tchécoslovaquie, qui puisent aussi leur inspiration presque exclusivement aux sources populaires ; mais elles n'ont fait que suivre l'exemple de la Russie, dont la production musicale à base de folklore, demeure unique par la variété, la richesse, la beauté de la forme. Quand un compositeur occidental, un Français, un Allemand, traite quelque chanson de son pays, ce qui arrive d'ailleurs rarement, cela produit presque toujours une impression de voulu, d'artificiel, le compositeur semble s'appliquer à une matière qui lui est étrangère ; mais quoi de plus naturel, de plus spontané, que l'œuvre de Moussorgsky, de Borodine, de Glinka !... Grâce à la chanson populaire, l'école musicale russe a pu acquérir un semblant de style et se créer, malgré la diversité des manières, une langue commune, et produire ainsi un art ouvert à tous et qui, malgré l'occidentalisme de ses formes et les modifications profondes qu'on fut obligé de faire subir aux mélodies traitées, acquit une signification nationale. Et, trait caractéristique de leur théâtre que nous retrouverons également dans l'œuvre de Stravinsky : les personnages, les individus, émergent à peine de la masse populaire ; ils demeurent toujours en contact intime avec le peuple ; ils n'en sont en somme que les porte-paroles, même quand ils s'opposent à lui, car ils gardent un caractère éminemment représentatif, et le véritable héros de tous ces opéras, c'est le peuple.

Sous ce rapport, Stravinsky est très « national ». Cet « œcuménisme » qu'on distingue chez la grande majorité des artistes russes apparaît dans toute son œuvre, de *Pélouchka* à *Noces* et à *Renard*, où sa personnalité se réalise par des procédés éminemment originaux, mais toutefois en communion intime avec l'âme populaire et en s'attachant à se désindividualiser pour ainsi dire ou plutôt à dépasser, à surmonter, les limites de sa personnalité. Il est vrai que le compositeur a déjà depuis longtemps rompu presque tout lien avec son pays et que la plupart de ses ouvrages russes ont été écrits à l'étranger ; mais n'en fut-il pas de même de Gogol qui composa la plus grande partie de sa vaste épopée nationale, *les Ames mortes*, à Rome?

On saisit donc le rapport étroit qui relie la période russe de Stravinsky et celle où il se tourna vers les maîtres du XVIII^e siècle, pour essayer de recréer un style, un langage commun d'une portée universelle, capable de donner à l'œuvre d'art une structure super-individuelle. Précisément parce que Russe et plus profondément que tout autre à cause de son esprit logique et systématique, il devait ressentir ce besoin d'un style qui tourmente nombre d'artistes de notre temps.

UN ART CLASSIQUE

Ce n'est pas sans un certain sentiment de gêne que j'inscris en tête de ce chapitre le mot « classique ». Il semble qu'on ait déjà tout tiré de cette opposition — « classique-romantique » et qu'aujourd'hui elle soit vide de sens. Est-ce qu'il n'en est pas d'elle comme de cette autre — « l'Occident-l'Orient », dont on a tant usé et abusé qu'il y a quelque mauvais goût et même danger à l'employer? En effet, de tels schèmes sont fort commodes ; ils semblent clarifier nos idées, mais une fois adoptés, notre pensée, qu'elle le veuille ou non, s'engage sur une grande route bien tracée, bien nette, qui traverse des pays connus, parcourus en tout sens et où il n'y a plus de découverte, plus de trouvaille à faire. Nous perdons ainsi complètement contact avec la réalité, au moment même où nous nous imaginons avoir choisi une attitude, un point de vue particulièrement commode et propre à la saisir. Mais un danger deviné est déjà à moitié évité. D'autre part, il me semble que le danger, dans le cas qui nous occupe ici, consiste surtout à prêter à ces termes « classique », « romantique » (aussi bien qu'à l'opposition « Orient-Occident »), une portée historique et géographique, autrement dit, de dénommer classique une certaine époque, — l'antiquité grecque par exemple, ou le siècle de Louis XIV, — romantique une autre, — le début du XIX^e siècle en Allemagne, par exemple, et de classer l'art des différentes époques, des différents peuples, selon qu'il se rapproche plus ou moins de ces périodes typiques, dans le choix desquelles l'habitude, la tradition, certains dogmes mêmes prennent une très grande part. Mais on peut se placer à un tout autre point de vue (et on l'a déjà fait d'ailleurs), et alors le vieux schème présente encore quelque utilité, s'il est appliqué avec prudence.

On peut considérer que l'opposition de ces deux termes a une valeur exclusivement méthodologique, et que son emploi nous permet de nous rendre compte des différentes tendances que manifeste notre activité

artistique et de les ramener à deux groupes, selon l'attitude qu'observe l'artiste à l'égard de la réalité sur laquelle il opère. Il est alors licite de parler d'un esprit classique et d'un esprit romantique. Évidemment, ces dénominations sont conventionnelles ; mais elles ont une origine historique, nous y sommes habitués. Le tout est de se mettre d'accord sur leur signification et de ne pas se laisser entraîner à localiser ces types dans le temps et dans l'espace ; car ces deux tendances fondamentales sont inhérentes à l'esprit humain, elles ont existé de tout temps ; et à chaque époque, en chaque artiste, on peut distinguer l'attitude romantique et l'attitude classique et la prédominance de l'une ou de l'autre au cours de sa production. Certes il y eut des époques, des créateurs plus particulièrement teintés de classicisme ou de romantisme, mais les deux courants subsistèrent toujours côte à côte et il y eut toujours lutte entre eux, lutte dont chaque artiste sortit vainqueur à sa façon, le problème se posant différemment dans chaque cas et ne comportant pas de solution générale.

Le mot « classique » éveille d'ordinaire en nous des idées d'ordre, de mesure, de clarté, d'équilibre, de sérénité, et parfois aussi de froideur et de détachement. « Romantisme » au contraire, surtout en ces derniers temps où l'on emploie ce terme dans un sens péjoratif, avec une nuance de dédain, est devenu synonyme de liberté, d'exubérance, d'exagération, de pathos, de sentimentalisme, de vague, de trouble, d'illimité. Que certaines œuvres qu'on peut classer parmi les romantiques présentent ces qualités ou ces défauts, c'est fort possible, mais ce ne sont que des caractères seconds ; et l'on peut en dire autant de la mesure et de la clarté des productions classiques. Et puis, ce qui est vague, c'est précisément ce terme : « clarté ». Clarté pour qui ? N'y a-t-il pas des œuvres fort obscures au premier abord, mais qui présentent tous les signes d'un esprit essentiellement classique, les écrits de Mallarmé ou ceux de Valéry, par exemple !

C'est par leur attitude à l'égard du réel, de la vie, qu'il y a lieu, me semble-t-il, de distinguer entre l'artiste classique et l'artiste romantique. L'art du premier est un monde clos, le monde du second est largement ouvert sur la vie. Le premier traite la réalité comme une matière brute qu'il modèle selon certains principes formels spécifiques, c'est-à-dire appartenant en propre, exclusivement, au domaine de son art, et inopérants, dénués même de toute signification en dehors de cet art particulier. L'artiste classique part du réel pour édifier un univers où l'on ne retrouve plus une once de réalité, un univers qui se superpose pour ainsi dire au nôtre, mais en est séparé par une muraille parfaitement étanche, et le passage de l'un à l'autre

est impossible. Mais qu'est ce que le réel pour un musicien? c'est tout aussi bien la vie sociale que la vie psychologique, l'histoire tout autant que ses propres émotions, les êtres qui l'entourent, tout autant que les productions des autres arts. Et s'il travaille sur un texte poétique, s'il met en musique un poème ou une action scénique, s'il s'inspire de quelque idée, de quelque image, il opère leur transposition totale grâce aux formes spécifiques dont il dispose, grâce à l'emploi de certaines conventions qui ne peuvent avoir cours qu'en musique et qui modifient profondément la structure même des éléments poétiques et scéniques. Un opéra de Mozart n'est pas un spectacle, plus un texte, plus une musique; ce n'est que de la musique; et il ne s'agit nullement d'art synthétique, mais la musique ici a tout absorbé, tout digéré. On peut donc définir l'art classique comme anti-réaliste, idéaliste, en ce sens qu'il impose à la réalité un ensemble de règles, de conventions, qui tuent la vie du réel — une émotion ressentie, la signification poétique d'un texte, le développement d'une action — pour lui conférer une existence, une valeur nouvelle dans un monde artificiel.

Mais il s'ensuit de ce qui précède, tout d'abord, que si certaines œuvres, certaines époques mêmes se présentent à nous comme éminemment classiques et se rapprochent du type pur caractérisé plus haut, auquel elles tendent inconsciemment, elles ne peuvent cependant jamais l'atteindre; il constitue une sorte de limite idéale. Par contre, il faut admettre que dans toute œuvre, même la plus romantique, on doit pouvoir déceler une part de classicisme, autrement dit: certains artifices spécifiques. L'élaboration même du langage musical, la fixation des sons, des échelles, le chant, etc., ne sont pas le produit d'un choix, ainsi qu'on le dit souvent, mais une création artificielle qui résulte d'une attitude qu'on pourrait qualifier d'antinaturelle et qui a atteint son plus haut développement dans la culture musicale occidentale (il serait curieux d'établir à ce point de vue un parallèle entre notre musique et celle si imprégnée d'éléments physiologiques des nègres, où les sons baignent encore dans le bruit).

Mais ainsi retranchée du réel, constituant une sphère à part, où règne un ordre artificiel, l'œuvre classique ne rentre plus dans la vie, son action demeure exclusivement esthétique. C'est ici qu'apparaît surtout frappante, l'opposition entre les deux tendances: romantique et classique. Car l'artiste du type romantique prétend agir sur la réalité et y parvient. Il est un réaliste au sens même où nous disions que le classique est anti-réaliste; il accueille la vie dans son œuvre. Puisque l'art est synonyme d'artifice, il ne peut faire autrement que d'imposer au réel certaines conven-

tions, mais il tend à les réduire au minimum. De là sa lutte incessante contre les règles, sa soif de liberté ; cette liberté, il en a besoin pour introduire la vie dans son art, pour conférer à celui-ci un caractère d'authenticité, de vérité et rapprocher ainsi son œuvre de la réalité diverse, multiforme, instable, fugitive. De là, chez lui, un besoin d'assouplir les formes de son art, de les briser même s'il le faut, afin de se maintenir en contact avec la vie qui ne connaît pas nos mesures, nos limites nos divisions. Ce caractère spécifique de son art particulier, que le classique s'efforce de maintenir non seulement vis-à-vis des émotions, des sentiments des idées qui sont à la source de toute production artistique, mais en face même des autres arts, le musicien romantique s'attache à l'effacer : il voudrait élargir, abattre les frontières de son domaine pour pouvoir y introduire des éléments étrangers ; et il ne songera pas à les musicaliser (car pour cela il lui faudrait se résoudre à revenir à ces artifices qui déforment le réel), mais rêvera d'un art synthétique, seul capable de contenir la vie en sa diversité, en sa richesse, en comparaison desquelles l'œuvre classique lui paraît bien pauvre.

Et ce monde accueillant à la vie que compose l'artiste romantique, son créateur veut qu'il réagisse sur le réel, qu'il prenne une part active à cette vie dont il est issu ; une existence exclusivement esthétique comme celle que possède une production classique ne lui suffit pas. Le romantique voudrait être plus qu'un artiste, et que les choses qu'il fait acquièrent une valeur psychologique, sociale, religieuse, mystique ; de là sa conception *magique* de l'art, lequel devient entre ses mains un instrument d'action.

La musique du XVIII^e siècle et spécialement celle des clavecinistes français, a été souvent considérée d'un point de vue trop étroit : on n'a voulu y voir qu'un art d'amusement, qui n'avait d'autre but que de faire plaisir, de distraire, et on l'opposait ainsi à la musique du XIX^e siècle, aux visées plus hautes.

Cependant, il y a dans cette appréciation un élément de vérité, à condition d'élargir la signification de ces mots : « amusement », « plaisir », et de considérer qu'ils expriment d'une certaine façon le caractère fondamental des choses qui possèdent une existence non plus réelle, mais esthétique : telle pièce de Rameau, de Couperin, peut être sombre, chargée d'angoisse, tragique même ; les émotions que nous éprouvons de ce fait sont essentiellement différentes de celles que nous connaissons dans la réalité quotidienne ; l'artifice des formes leur confère une lumière, une légèreté, une joie toute particulière. Et en ce sens il est licite de considérer l'art des époques clas-

siques comme une distraction, un amusement, car le poète, le musicien, le peintre, n'ont alors d'autres prétentions que de créer une pause dans l'existence, un entr'acte, qui nous permette de souffler, de nous reposer un instant.

De cette attitude modeste de l'artiste classique se rendant compte que la réalité seconde qu'il crée n'est qu'un monde de simulacres, diffère complètement celle du romantique qui rêve en somme de faire concurrence à la nature ou à la Divinité, et de s'évader des simulacres ou, tout au moins, de les faire servir à une action pratique. Aussi il est un genre artistique essentiellement romantique : l'art religieux. Il existe certes des œuvres, surtout en peinture, dont le sujet est religieux, où l'artiste a travaillé sur des images, sur des idées religieuses et qui n'ont qu'une valeur picturale, tels nombre de tableaux de la fin de la Renaissance ou encore de l'école polonaise ; mais par ses tendances mêmes, l'art religieux, et particulièrement la musique religieuse, vise à transcender les valeurs esthétiques et s'efforce de créer des *états réels* et à rejoindre la vie pour l'approfondir. L'on voit alors des esprits classiques tels que Bach, traiter leur art en moyen d'action, tout en s'attachant à sauvegarder autant que possible les formes spécifiques dont ils disposent.

Il n'y a donc pas de types purs (l'exemple de Bach, de Couperin est probant à cet égard), et si nous considérons telle époque musicale, le xviii^e siècle, comme classique, c'est parce qu'elle élabora ces formes instrumentales et vocales qui constituent encore aujourd'hui le langage spécifique de la musique grâce auquel on peut créer des systèmes sonores parfaitement clos.



Les remarques d'ordre général qui précèdent doivent nous aider à mieux comprendre l'œuvre de Stravinsky et à apprécier plus exactement le rôle qu'elle assume dans la musique moderne, l'action qu'elle exerce sur les compositeurs contemporains.

Le père de la musique russe, Glinka, était un esprit classique, épris de Mozart et de Bach ; aussi verrons-nous Stravinsky, à l'heure même où il s'inspire de l'exemple des maîtres du xviii^e siècle, se tourner aussi dans *Mavra*, dans *Œdipus-Rex*, vers celui de tous les compositeurs russes qui avait maintenu vivantes ces anciennes traditions et réussi à faire entrer

dans leurs cadres rigoureux les chants populaires de son pays. Mais les disciples, les successeurs de Glinka, manifestèrent des tendances divergentes. Dargomijsky après sa *Roussalka (l'Ondine)* où il suit de fort loin Glinka, s'engagea dans une voie nettement réaliste avec son *Convive de pierre* qui eut une forte influence sur Moussorgsky et où la musique se met au service d'un texte de Pouchkine. Or, nous l'avons vu, tout réalisme quel qu'il soit, toute atteinte portée à la « spécificité » de la musique, signifie romantisme. Chez les Cinq, qui en somme — Moussorgsky mis à part — se réduisent à deux — Borodine et Rimsky Korsakov, car que reste-t-il de Balakireff et de Cui? — on constate d'une façon générale que c'est l'attitude classique qui domine ; et c'est ce que marque entre autres leur attachement à la chanson populaire grâce à laquelle ils disposent d'une sorte de style, tandis que leurs contemporains en Europe se trouvent, pour la plupart, réduits à leurs moyens personnels, à des manières individuelles. Mais il est évident que la fidélité au style, le besoin d'un style, sont l'indice d'une tournure d'esprit classique, le romantique s'attachant toujours à découvrir des procédés originaux, un langage personnel qui lui permettront d'exprimer la réalité en ce qu'elle a d'unique, de singulier, luttant contre le style pour ce qu'il comporte de supra-individuel. Et puis, ce qui est remarquable aussi à ce point de vue chez Borodine et chez Rimsky, c'est qu'ils acceptent dans leurs opéras toutes les conventions du genre. L'influence de la tentative de réforme wagnérienne est nulle sous ce rapport ; elle se fait sentir dans le domaine harmonique sur l'auteur du *Coq d'or*, plus indirectement dans la sphère orchestrale ; mais en ce qui concerne la forme (au sens étroit du mot) de l'opéra avec ses airs, ses ensembles, etc., elle demeure traditionnelle, nulle recherche réaliste ne s'y fait jour.

Le cas Moussorgsky est beaucoup plus complexe. Si l'on s'en tient à ses professions de foi, il apparaît comme un romantique pur sang. Il ne cesse de protester contre l'école, contre les conventions ; il veut que l'œuvre reflète exactement la réalité, il prétend à la vérité historique et psychologique. Son écriture vocale tend à se modeler sur les inflexions du parler ; l'œuvre d'art à ses yeux, doit avoir une action sociale, etc. Mais ses ouvrages sont en contradiction jusqu'à un certain point, avec ses déclarations. Lui aussi, ce farouche révolutionnaire qui ne parle que de liberté, se montre fidèle dans ses trois opéras aux anciennes formules, aux divisions conventionnelles datant du siècle passé. S'il rend sa ligne mélodique si souple qu'elle semble directement calquée sur l'écoulement même de notre vie intérieure, sur les modulations les plus infimes de nos émotions, c'est au

//////////

moyen d'artifices qui par leur nouveauté échappèrent aux premiers auditeurs. S'il combat enfin les formules harmoniques de l'école, c'est, semble-t-il, parce qu'il veut conserver intactes la diversité, la richesse modale des chants nationaux et maintenir la pureté (il aurait dit, lui, « la vérité ») du style populaire. Bref, en Moussorgsky, le génie créateur classique fut toujours en lutte avec l'homme romantique.

Quant à Tchaïkovsky, lui aussi est bien moins romantique qu'on ne se l'imagine d'ordinaire. Il a le culte de Mozart et, ce qui est plus important, ce culte se manifeste dans la forme même de ses ouvrages (les dernières symphonies mises à part). Il a reçu certes aussi l'empreinte schumannienne, apparente surtout dans sa musique de piano. Mais dans son œuvre théâtrale, plus encore que ses collègues de Pétersbourg, il se montre fidèle à la tradition classique que Glinka fit revivre sur le sol russe. Et l'orchestre (encore une fois, les dernières symphonies et les poèmes symphoniques font exception) de ses opéras, de ses ballets, se rapproche plutôt par sa conception instrumentale de celui de Glinka, de celui des classiques et ne doit rien ni à Wagner, ni à Berlioz, ni à Weber, les grands maîtres du siècle. Romantique, Tchaïkovsky l'est plutôt par sa nature que par ses goûts et par ses procédés artistiques. Et cette nature s'affirme plus particulièrement dans ses grandes œuvres orchestrales où les formes se brisent sous la pression de l'exaltation sentimentale, où l'auteur aspire à la vérité dans l'expression de la passion. Mais ce n'est pas de l'auteur de la *Symphonie pathétique* et de *Francesca da Rimini* que Stravinsky se souviendra vers 1922 (*Mavra*), mais du compositeur de romances et de ballets.

Au bout du compte, il n'y eut parmi les grands musiciens russes qu'un seul vrai romantique : c'est Scriabine. Mais nous savons qu'il n'exerça aucune influence sur Stravinsky, à part les quelques réminiscences qu'on trouve dans la berceuse de *l'Oiseau de feu*. Sur nombre de jeunes compositeurs russes cependant, l'auteur du *Poème de l'Extase* commence à agir fortement à partir de 1910, c'est-à-dire à l'époque même où Stravinsky fait ses débuts à Paris. A ce moment l'action des Cinq, et particulièrement du dernier survivant du groupe, Rimsky Korsakov, est au déclin et la nouvelle génération en Russie suit ou bien Scriabine ou bien Glazounov, l'académicien éclectique, qui donne à certains l'illusion d'un art classique.

Stravinsky arrive à Paris en 1910. Quelle est en ce moment la situation en Europe? La musique occidentale vit sous le signe du romantisme. Certes on réagit de toutes parts contre les incantations du vieil enchanteur de Bayreuth, mais on ne parvient pas à se débarrasser complètement de ses

idées et surtout de ses conceptions harmoniques. C'est le règne de l'originalité : chacun cherche à élaborer son propre vocabulaire, chacun veut « se trouver » et se réaliser à sa manière, selon des procédés exclusivement personnels. L'idée de style ne subsiste que parmi les académiciens de tout genre, mais à part deux ou trois exceptions, ils n'ont aucune influence sur la jeune génération. De cette aspiration à la liberté, de cette révolte contre des principes périmés, naîtra peut-être plus tard une discipline nouvelle, mais en attendant le vieil édifice menace ruine, et c'est l'anarchie. Naturellement, on va partout répétant qu'on ne détruit que pour reconstruire, et que ceux qui brisent les anciennes règles s'en imposent de nouvelles, et ne cessent de se limiter, mais librement, car on sait qu'art signifie artifice et limitation. Mais cette idée même qu'il est loisible à l'artiste de se choisir pour lui-même ses propres lois qui n'auront de valeur que pour lui seul et de se limiter ainsi par un acte libre, cette idée est essentiellement romantique : or c'est précisément elle qui régit les conceptions musicales du début de notre siècle.

Une discipline n'existe qu'en tant que loi générale ; si elle se réduit à quelques règles valables seulement pour un cas particulier, c'est jouer sur les mots que de lui donner ce titre, car elle n'est plus qu'un jeu. L'artiste ne la vit plus comme une chose extérieure à lui, étrangère à sa volonté, à ses désirs, à toute sa personnalité, contre laquelle il bute, à laquelle il lui faut, qu'il le veuille ou non, s'adapter et qui justement pour cela, confère à son œuvre ce caractère anti ou surnaturel propre à l'art. Cette soi-disant discipline libre et personnelle n'est en somme que la mise en système, en formules, des aspirations du créateur, de ses goûts, de ses attitudes mentales ; obstacle illusoire : elle ne le limite pas, ne le contraint pas, mais lui permet au contraire de se réaliser entièrement, « naturellement ». Cette erreur est si profondément ancrée en nous, aujourd'hui encore, qu'on se place sur ce terrain pour juger de l'art de celui-là même dont l'œuvre depuis de nombreuses années est la négation de ce principe romantique de la discipline personnelle, librement acceptée : n'avons-nous pas lu maintes fois, à propos de Stravinsky, que s'il s'octroie de nouvelles libertés, c'est pour s'imposer de nouvelles obligations ? Il s'agissait évidemment de défendre Stravinsky contre les accusations d'anarchie qu'on lui faisait naguère ; mais de telles explications montrent seulement à quel point nous sommes encore hantés par l'idéal individualiste, romantique.

Trois grandes figures dominant la vie musicale au cours de ces années d'avant-guerre : Debussy en France, Richard Strauss en Allemagne et

cet Arnold Schoenberg dont on exécute peu les œuvres qui demeurent mystérieuses en dehors de quelques cénacles, mais dont les idées se répandent et attirent. Quelles que soient les différences, les oppositions que l'on constate aisément entre ces trois artistes, que tout, semble-t-il, sépare, — personnalité, race, traditions, culture et la qualité même du génie créateur (car Debussy est certainement l'un des plus admirables musiciens qui aient existé), ils ont ceci de commun qu'ils s'attachent à établir un contact plus étroit, plus intime, entre leur art et la vie, à introduire sous un aspect ou un autre la réalité dans la musique et à réduire ainsi la part de l'artifice, inhérente à toute production esthétique. Rien ne diffère plus cependant du langage pathétique et souvent vulgaire dans sa force de Strauss, que celui si fluide et aristocratique dans sa réserve de l'auteur de *Pelléas* ou celui de Schoenberg ; mais si Strauss, héritier de Wagner et de Liszt, ouvre au large le domaine de la pensée sonore aux éléments picturaux, anecdotiques, littéraires, et chante l'énergie et la volonté de l'individu, Schoenberg recherche l'expression émotionnellement vraie et son art est entaché de psychologisme ; il lutte contre les conventions scolaires au nom de son être profond, qui veut s'exprimer entièrement. Ce subjectivisme paraît étranger à Debussy, mais c'est parce que son art prend sa source dans la sensibilité, qui est chose intime, personnelle, mais passive ; et ce qu'on a appelé le « naturisme » de l'auteur des *Nocturnes* fait pendant au psychologisme de l'auteur des *Cinq pièces pour piano*. Naturellement, si Debussy ou Schoenberg brise les anciennes règles c'est pour s'en forger de nouvelles (et le *Quintette* pour instrument à vent de Schoenberg est très curieux à cet égard), mais nous savons ce qu'il faut penser de cette discipline personnelle, librement consentie...

Comment se manifestait au point de vue technique cet esprit romantique, individualiste ? Par la prédominance de l'élément timbre et de l'harmonie, délivrés enfin de cette sujétion étroite dans laquelle les maintenait anciennement la mélodie, et par le développement de l'atonalité. Et c'est ici que nous retrouvons Wagner, spécialement *Tristan*, car la vraie source de ces tendances est *Tristan* dont l'esprit sous ce rapport anime toute la musique moderne jusqu'à Stravinsky : *Pétrouchka* est la première œuvre qui s'oppose réellement à la pensée harmonique wagnérienne qui dans *Tristan* inaugura cette ère d'équivoque tonale où vécut la musique pendant plus d'un demi-siècle, et qui aboutit finalement à l'atonalité systématique et rigoureuse de Schoenberg.

Mais la révolution à rebours accomplie par *Pétrouchka* ne fut pas com-

prise, et il fallut les tempêtes du *Sacre* pour qu'on devinât qu'il y avait quelque chose de changé dans la musique. Et pourtant le *Sacre du Printemps* est sous certains rapports une partition bien romantique, et l'auteur s'en est certainement rendu compte, lui qui a brusquement ensuite obliqué; car ses efforts ont précisément tendu à partir de 1913, à dépouiller son langage musical des éléments romantiques qu'il recéait encore, éléments étrangers peut-être à sa pensée, à la tournure même de son génie, mais qui appartenaient à son époque, dont il ne pouvait se débarrasser, même s'il l'avait voulu, et qu'il éleva pour ainsi dire à la plus haute puissance au moment même où il allait y renoncer. Dans le *Sacre*, en effet, l'harmonie et le rythme atteignent une autonomie, une valeur propre qu'on ne retrouve plus dans toute l'œuvre de Stravinsky, car s'il est possible de saisir l'orientation générale de cette œuvre, la courbe de son évolution dont chaque étape constitue un tout achevé et paraît se suffire à elle-même, c'est précisément grâce au caractère des rapports qui s'établissent entre ses éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques, instrumentaux, la pensée mélodique parvenant peu à peu à établir sa domination exclusive. Autrement dit, l'esprit classique de Stravinsky s'affirme bien avant encore que le compositeur se soit tourné vers les maîtres du XVIII^e siècle. Et c'est justement parce que *Renard*, *Noces*, *Pétrouchka*, sont des ouvrages déjà classiques, que leur auteur à un moment donné a ressenti l'absolue nécessité d'un style et a fait revivre d'anciennes traditions.

Il est intéressant de remarquer que la musique russe, des prédécesseurs de Glinka jusqu'à Stravinsky (Scriabine fait exception), fut toujours mélodique; soit qu'elle se nourrit des chants populaires, soit qu'elle subît directement l'influence italienne, le « mélos » constitue l'essence des productions musicales russes, et même de celles de Rimsky-Korsakov, dont la propre invention mélodique était assez pauvre et qui, d'autre part, entraîné par sa virtuosité, joua des timbres plus qu'aucun de ses compatriotes et se créa un orchestre magique. C'est surtout dans les ouvrages dramatiques des musiciens russes qu'apparaît frappant ce caractère mélodique de leur art, car on les voit s'efforcer de réduire autant que possible la part des récitatifs dans l'opéra. Ils écrivent des phrases récitatives d'une tournure mélodique évidente; ils remplacent souvent le récitatif qu'exige la situation dramatique, la clarté de l'action, par des *ariosos*, ainsi que le fait constamment par exemple, Tchaïkovsky. Et nous verrons Stravinsky s'engager avec *Mavra* dans une voie analogue. Rien de plus contraire, évidemment, aux procédés wagnériens. Et Rimsky Korsakov, qui sous d'autres rapports

subit l'empreinte de Wagner — dans le *Dit de la cité de Kiteje* par exemple, le *Parsifal* russe — demeure néanmoins fidèle à l'*aria*, à l'*arioso*, à cette « mélodisation » des récitatifs, des dialogues, qu'on retrouve dans tous les opéras russes.

Et ce n'est pas le rôle seulement de la pensée mélodique qui devient prépondérant chez Stravinsky, c'est le caractère même de la mélodie qui change, en revêtant une forme de plus en plus achevée et, par conséquent, conventionnelle, artificielle.

Des phrases mélodiques, on en trouve chez tous les contemporains de Stravinsky ; l'invention mélodique de Debussy en particulier est belle et abondante, mais sans parler déjà de la valeur propre que conserve à l'égard de ce chant l'élément harmonique, la mélodie, souvent à cause précisément de l'incertitude tonale, ne constitue plus un système clos se suffisant à lui-même comme dans la musique ancienne. Ces lignes mélodiques en suspens possèdent certes une grande puissance d'expression et nous charment par leur « naturel », puisque la réalité ne nous offre jamais rien de complet, d'achevé, et que toute conclusion ne s'obtient que grâce à l'intervention de l'esprit humain. Nous nous souvenons que Stravinsky fit lui aussi un large emploi de ces phrases mélodiques plus ou moins amorphes, mais elles font place dans des œuvres comme *Mavra*, *Ceïpe*, *Apollon*, à des mélodies du type classique, autrement dit rigoureusement organisées, de telle sorte que leur tension aboutit à une résolution complète, et que la signification qui leur est propre se trouve clairement exposée.

Mais on peut se demander pourquoi l'attitude classique se trouve nécessairement liée à une structure mélodique, pourquoi l'artiste romantique tend à soustraire l'harmonie, le timbre, le rythme à la domination du mélos ? Cela tient à deux causes, me semble-t-il.

La mélodie, tout d'abord, est la forme d'organisation du monde sonore la plus éloignée de la réalité, la plus artificielle, celle précisément grâce à laquelle ce monde acquiert un caractère spécifique. Quelles que soient les origines historiques du chant, et si même l'on admet qu'il est né du cri, de l'expression directe et pour ainsi dire physiologique de l'émotion, il n'en est pas moins certain que son développement a consisté à se détacher de ses sources physiologiques et à s'organiser selon des principes acoustiques et esthétiques. La mélodie est une création de l'esprit humain s'opposant à la nature, qui ne lui offre nul modèle, mais lui impose seulement certaines conditions, anatomiques, physiques, auxquelles il obéit précisément pour s'en délivrer et construire ainsi un univers artificiel où il est

maître. Aussi dans toute mélodie y a-t-il une part d'intellectualité, et c'est pour cela qu'elle exige de l'auditeur d'être *comprise*. Elle n'agit sur l'auditeur en tant que mélodie, succession, qu'autant que cet auditeur est un collaborateur actif et opère une certaine synthèse, aussi élémentaire qu'elle soit. Il en va différemment du timbre, de l'harmonie, du rythme, phénomènes pour ainsi dire naturels, relativement s'entend, et dont les éléments se retrouvent dans la réalité ; il a fallu les en extraire certes, les façonner, mais ce façonnement même a consisté à les faire servir à des fins mélodiques. Aussi lorsque, comme dans l'art pré-stravinskien, ils conquièrent leur indépendance, la musique se découvre un pouvoir magique qu'elle ne soupçonnait même pas ; elle se met à agir directement, telle une force de la nature. Mais c'est justement à quoi tend l'artiste romantique.

Cependant, me dira-t-on peut-être, une série harmonique n'exige-t-elle pas un effort de compréhension de la part de l'auditeur ; et, d'autre part, ce que la grande masse du public reproche d'ordinaire aux œuvres nouvelles n'est-ce pas précisément le manque de mélodie, la complexité harmonique ? c'est donc, semble-t-il, que la mélodie est plus facilement assimilable et constitue au contraire celui des éléments de la musique dont l'action est la plus directe. Mais à cela il y a lieu de répondre que « comprendre » une pièce écrite dans un langage harmonique, *la Cathédrale engloutie* de Debussy par exemple, consiste précisément à en dégager la signification mélodique (je ne parle pas de la compréhension technique, affaire de spécialiste, et qui ne va pas nécessairement de pair avec la compréhension musicale). Quant au goût du grand public pour la mélodie, il ne s'agit en réalité que d'un certain type de mélodie, celui auquel l'auront préparé son éducation, ses habitudes musicales, et qu'il aime à reconnaître ; une fois qu'on s'écarte de ce type, nous sommes tous plus ou moins désorientés, car ce qui est le plus difficile à saisir, c'est une mélodie d'un tour inattendu : aussi le premier jugement qu'on porte sur une œuvre qu'on n'a pas comprise, c'est qu'elle manque de mélodie : cela a été dit de Mozart, et aujourd'hui de Ravel, de Debussy, de Stravinsky...

Si le *Sacre* a fini par s'imposer, c'est malgré sa structure mélodique et grâce à la puissance hallucinante du rythme, à ses timbres éclatants, à ses accords cyclopiques. Mais encore aujourd'hui probablement le langage polyphonique du *Sacre* demeure pour beaucoup d'auditeurs lettre close. L'écriture mélodique de Fauré d'un tour si particulier, fut aussi pendant longtemps un obstacle à la diffusion de son art, d'autant plus qu'elle n'était pas rachetée par la présence de ces éléments magiques qui balayent les

résistances, et soumettent les volontés récalcitrantes ; car Fauré ne nous présente presque jamais d'accords « en liberté » : ses inflexions harmoniques ont une valeur mélodique. Et l'on pourrait en dire autant d'ailleurs des dernières productions de Ravel (la *Sonate* pour violon et violoncelle, *Chansons Madécasses*). Mais le langage d'un Fauré, d'un Ravel, esprits à tendances classiques au sens que nous avons donné à ce terme (et sous ce rapport, quelle différence entre l'attitude esthétique de Ravel et celle de Debussy !) demeure trop particulier, trop « original » ; la discipline qu'ils s'imposent leur est exclusivement personnelle. Il fallut le génie de Stravinsky son radicalisme ennemi des compromis, son goût du risque, et cette absence de tout aristocratismes esthétique que nous avons retrouvée chez la plupart des artistes russes, pour faire renaître un art classique et reconstituer un style au sein de cette « guerre de tous contre tous », dont la vie musicale moderne nous offre le spectacle. Je ne dis pas : un art « néo-classique », car ce terme, à mon sens, ne signifie rien.

B. DE SCHLOEZER.

