



## Igor Strawinsky, le piano et les pianistes



Je ne suis pas ignorant de la valeur toute relative des parchemins officiels. Et j'entends bien que cet acte de naturalisation dont Strawinsky nous a fait récemment l'honneur de souhaiter l'obtention, s'il lui confère, entre autres privilèges communs à l'ensemble de ses nouveaux compatriotes, le droit de maugréer contre le gouvernement, de payer ses impôts, de poser sa candidature à l'Institut ou de s'entendre dénommer Monsieur « Strawinsky » par les speakers de la radio, demeure vain, s'agirait-il pour nous de prétendre assimiler à l'expression d'un sentiment national, les manifestations — présentes ou futures — de son éclatant génie.

Et la boutade de Saint-Saëns que, « si la musique n'a pas de patrie, il n'en est pas de même du musicien » — aurait lieu d'être, ici, fortement amendée, du moins en ce qui concerne la musique, qui atteste le sol natal par mille particularités impérieusement significatives.

Mais quelque théorique qu'elle soit — et pour aussi inopérantes que l'on s'accorde à tenir les vertus des Jourdain administratifs — l'occasion m'est trop tentante pour que je consente à la laisser échapper. Et je me fais fête, tout en admettant pleinement le caractère spécieux d'une telle revendication, de pouvoir ajouter légalement, dans une série de monographies consacrées aux compositeurs de notre pays ayant plus spécialement écrit pour le piano, le nom d'un si grand artiste, et dont l'influence s'est avérée si considérable sur les tendances de ses contemporains.

Deux éléments d'appréciation vont me fournir la substance de mon commentaire.

L'étude de l'œuvre d'une part — et cela va de soi. Et, par ailleurs quelques aperçus, d'ordre esthétique, empruntés à cette minutieuse compilation de faits et gestes matériels, intitulée par Strawinsky : *Chroniques de ma vie*, dans laquelle sont cependant parfois évoqués — à vrai dire, plus rarement qu'on le souhaiterait — ce que l'auteur nous dit représenter « ses opinions et ses goûts, ses préférences et ses haines ».

C'est par l'examen de l'une de ces dernières, marquée au sceau d'une acrimonie toute particulière, que j'aborderai mon sujet, soucieux de ne pas m'aventurer, sans mise au point préalable, dans les périls d'une exégèse que semble, par avance, condamner l'attitude réprobative de celui qui en est l'objet.

Il s'agit ici du curieux esprit d'animosité, du sentiment de prévention quasi pathologique, dans lesquels Strawinsky tient la mentalité de l'interprète, et suspecte, *a priori*, toutes les initiatives qui tendent à dégager, sous la lettre des notes, l'esprit de la musique. « Traduttore-Traditore », tel est le poncif fatigué auquel il ne craint pas d'avoir recours pour justifier les raisons de sa mésestime.

Et non seulement en ce qui concerne la traduction de ses propres œuvres, — en quoi ses craintes pourraient être taxées de chimériques, les excès d'intentions émotives n'ayant que peu d'occasions de s'y faire redouter — mais de toute la musique.

Et ceci appelle quelques observations qui, au risque de déborder le cadre de ces notes, permettront cependant, par un détour incident, de mieux pénétrer les tendances spécifiques de son art, et, peut-être, quelques traits du caractère qui s'y reflète.

Selon Strawinsky, la musique a lieu d'être transmise et non interprétée. Les qualités de l'exécutant — je cite — : « sûreté et rigorisme absolus dans l'exercice de son métier ».

D'aucuns eussent sans doute préféré dire « art » ou « profession ». Mais cette nuance est déjà fortement instructive du sentiment péjoratif qui commandera l'ensemble d'une prévention déterminée.

Et plus loin — je cite encore — : « Précision, fini, objectivité parfaite ». Et il n'est évidemment que d'applaudir au choix de ces termes et des mérites qu'ils qualifient.

Mais non peut-être à la rigueur limitative de leurs exigences. Car celles-

ci répondent à une conception trop arbitraire du mystérieux pouvoir des sonorités pour que leur puisse être consenti l'excessif privilège de s'appliquer indifféremment à l'infini des expressions musicales.

Mais que viens-je d'écrire ? Et ne serait-ce pas là, précisément, pour Strawinsky le mot qu'il convient de ne pas employer ?

« La Musique » — assure-t-il en quelque part de son ouvrage — « est, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature ».

Et par ailleurs : « L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'a jamais été conditionnée par celle-là ».

Quelque désir que l'on ait, ne fût-ce que pour une meilleure intelligence de son œuvre, à suivre Strawinsky dans l'absolu de ses vues individuelles et à lui passer l'extrême d'une théorie aussi intransigeante, il est cependant difficile de lui accorder d'autre valeur que relative à son auteur, et non même à toutes ses compositions.

Car ce ne serait qu'en vertu d'une doctrine toute paradoxale, d'une complaisance esthétique du moment, et par rapport à des réalisations déterminées, que ces données restrictives se pourraient d'influencer les modalités d'un art dont l'objet échappe à toute considération finaliste.

La musique, il n'appartient à personne de lui rogner les ailes. Ou, m'emparant d'une autre métaphore, d'en couler la substance innombrable et subtile dans le moule des systèmes ou des scholastiques.

Et d'autres que Strawinsky — avant lui, et sans attendre son enseignement — ont doté le langage musical d'une série de chefs-d'œuvre, que ses affirmations péremptoires ne sauraient priver de leur accent émotionnel non plus que de leur pouvoir suggestif.

Chefs-d'œuvre à la liste desquels on serait même tenté d'ajouter, comme modèle du genre pittoresque et du procédé descriptif incriminés, certains ouvrages chorégraphiques dont l'auteur de *Pétrouchka*, du *Sacre du Printemps*, de *Noces* ou même du tout récent *Jeu de Cartes*, en trois « donnes » musicales, n'est certes pas ignorant.

Mais j'imagine, avec le lecteur sans doute, que toute discussion sur ce point est parfaitement oiseuse, qu'une profession de foi aussi tendancieuse ne saurait, par là-même, que se voir dépourvue de portée véritable, et qu'il n'est pas besoin d'attester le pouvoir communicatif d'un art qui a frémi au souffle orageux de l'âme beethovénienne, qui s'est ému des confidences passionnées d'un Schumann ou d'un Chopin, qui a prié avec Bach et rugi

avec Berlioz. Et je m'en tiendrai à ce mot magnifique de Heine : « La musique renferme tout le possible de l'imagination ».

Reste donc, passant du général au particulier, et de la musique à « une » musique, à examiner la validité des raisons qui engagent Strawinsky à opposer une si ombrageuse « défense d'entrer » à quiconque tente par ses moyens personnels, l'approche interprétative de son œuvre.

Cette suspicion est d'autant plus inexplicable qu'une notation en quelque sorte minéralisée ne peut qu'interdire tout contresens intempestif, tant elle y témoigne, par mille traits significatifs, du souci « d'insensible beauté » chanté par Baudelaire.

La négation du sentiment, la carence de l'émotion et de la sensibilité, signes distinctifs d'une conception esthétique qui ne se tolère pas d'échappée sur l'infini du rêve, point n'est besoin d'être grand clerc en matière d'interprétation pour en admettre les impérieuses exigences. Elles sont de cet ordre qui légitime la remarque désabusée d'Arthur Rubinstein : « Il ne faut être à la musique de Strawinsky qu'un triste serviteur inconditionnel, devant exécuter aveuglément les ordres de l'auteur ».

Cet idéal de traduction indifférente, ou, pour mieux dire, stérilisée, Strawinsky a pensé un moment qu'il le pouvait atteindre en confiant à des instruments mécaniques le soin d'une reproduction stéréotypée de quelques-unes de ses compositions.

Cependant — première contradiction échappée à la vivacité d'une rédaction qui mélange imprudemment les premières sensations du musicien néophyte aux sentencieuses théories du chef d'école — s'agissant, dans ses Mémoires, de proposer l'exemple de l'interprète selon son vœu et qu'il y fait le juste choix de Hans Richter, c'est ainsi qu'il notera son souvenir : « Il mettait toute son ambition à se pénétrer de l'esprit et des desseins de l'auteur ».

Il nous faudrait donc admettre que, pour un moment de sa carrière du moins, la musique eût recélé pour Strawinsky, un secret que la notation n'élucide pas en son entier.

Par contre, il dénonce, d'autre part, dans une phrase d'une véhémence singulière, à propos de l'étude analytique tout naturellement imposée par la signification idéologique avouée par leurs auteurs eux-mêmes, de certaines œuvres du passé, « les niaiseries sentimentales débitées dans les Ecoles destinées à former des musiciens professionnels ». J'ai reconnu l'Ecole, et songé que, suivant les époques, le souci de pénétrer les desseins d'un auteur changeait étrangement de physionomie, et même de

nom, dans les jugements de Strawinsky. Car il affirmera, plus tard, avec autant d'autorité, qu'un état de réception passive de la musique ne suffit point à son entendement et que « l'art postule la communion ».

D'autres contradictions seraient encore à relever, qui dénotent dans la mentalité capricieuse et subversive de Strawinsky un curieux pouvoir d'oubli de ses déclarations antérieures, qui, tel le sophiste Euesideme, lui fait admettre que nulle proposition n'est plus vraie que la proposition contraire.

Nous le verrons en effet stigmatiser, en termes péremptoires, les coupables libertés prises par « d'autres que leurs auteurs, à l'endroit d'œuvres existantes », que ce soit sous forme de transcriptions, de paraphrases ou d'arrangements.

Mais viennent Chopin, Pergolèse ou Tschaïkowsky, et la possibilité d'en utiliser les compositions — et non seulement les thèmes — dans les œuvres qui portent son nom comme son empreinte, et dont la réussite engage sa renommée, qu'un plaidoyer spécieux s'empresse à nous convaincre de la légitimité du procédé.

De même, il refusera à l'intention extra-musicale de se laisser traduire par l'invention d'une mélodie suggestive ou par le caractère pittoresque d'un rythme.

Ce qui ne l'empêchera pas, pour en justifier la tendance imagée — et je ne fais état ici que de deux œuvres privées de toute appropriation scénique, du moins à leur point de départ — d'évoquer l'argument implicite qui lui dicte l'inspiration du *Scherzo fantastique*, ou de faire allusion à la *Vision du panlin*, suffisante à ses yeux pour déterminer la conception de *Petrouchka*, alors même que son futur divertissement chorégraphique n'était encore envisagé que sous la forme d'un *Konzertstück* dans lequel le piano « jouait un rôle prépondérant ».

Et sans vouloir abuser de citations qu'il me serait aisé de multiplier, attestant les nombreuses fissures d'une conviction encline à se contredire, et que l'on voit ici se manifester plus intransigeante dans l'exposé d'une doctrine que dans son application personnelle, — ce qui, au reste, est l'apanage sinon le droit, du vrai créateur artistique — cette phrase encore, et que j'eusse volontiers faite mienne, se fût-il agi pour moi d'avoir à définir les prérogatives de l'interprète selon le plus haut esprit de la musique : « découvrir la vie chez ceux qui sont morts ». Morts, ou plutôt endormis, tels que le sont tous les textes, sonores ou littéraires, dès l'instant qu'ils attendent, figés entre les lignes ou les portées, abandonnés par

leurs auteurs aux destins des rédactions définitives, la surprise de l'éveil que leur vaudra l'interrogation d'une pensée étrangère.

Et nulle prémonition ne saurait interdire à celle-ci, selon qu'elle est d'instinct attentive ou négligente, chaleureuse ou passive, les réactions de sensibilité personnelle qui l'inciteront à conformer à une image problématique le sens d'une proposition de l'esprit dont seuls les conditions organiques et le côté matériel demeurent fixés dans l'attitude que leur inventeur leur a départie.

C'est également là l'opinion de l'un des hommes de notre temps les plus justement qualifiés pour connaître de la valeur des choses de la pensée et des droits que l'artiste a sur sa création, de Paul Valéry, qui déclare : « Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun « peut se servir à sa guise et selon ses moyens — il n'est pas sûr que le « constructeur en use mieux qu'un autre ».

Et encore : « Une œuvre achevée et offerte, son auteur ne peut rien « proposer, rien affirmer sur elle qui ait plus de portée, qui l'explique « plus exactement que ce qu'en dirait toute autre personne. Un auteur « peut sans doute nous instruire de ses intentions. Mais ce n'est pas d'elles « qu'il s'agit ; il s'agit de ce qui subsiste et qu'il a fait indépendant de « lui ». Je n'ai pas insisté de telle manière sur un détail de principe qui peut paraître secondaire à l'objet de cette analyse que mû par le désir de justifier par avance, et aux yeux de Strawinsky lui-même — ce recours à l'hypothèse imaginative qui me fera peut-être distinguer, en quelque endroit de son œuvre pianistique, la trace des intentions qu'il se défend y avoir mises. Car on pourrait assez justement, me semble-t-il, avancer de l'interprétation musicale, ce que Descartes disait de la conservation des choses, qu'elle est une création continuée.

Et si, ce faisant, et tout en réservant aux exigences spécifiques d'une interprétation dont les rigueurs ne me trouveront point ignorant, je parviens à rendre plus apparents les traits de surprenante originalité d'un art qui ne doit rien qu'à lui-même, je ne croirai pas, par là, avoir manqué à l'esprit de mon « métier », pour reprendre la dédaigneuse locution de l'écrivain des *Chroniques de ma vie*.



Un psychanalyste convaincu s'ingénierait peut-être à déchiffrer l'origine de quelques-uns des traits les plus caractéristiques de l'art de Stravinsky au travers du divertissant récit qu'il nous fait de son initiation aux choses de la musique.

Etant tout enfant, il lui fut en effet donné de rencontrer, à diverses reprises, un vieux moujik qui s'ingéniait — et paraît-il avec une virtuosité déconcertante — aux modulations de toute une série de « baisers de nourrice ». Euphémisme discret par lequel Strawinsky nous convie à imaginer cette gamme de « sons suspects, mais bien rythmés », que le bonhomme émettait, de sous ses haillons, par une étroite adhérence de l'aiselle à la paume de la main.

Le zèle avec lequel le futur compositeur du *Sacre* s'appliquait à reproduire, par le même moyen, cette musique embryonnaire, lui valut, comme de raison, la verte réprimande familiale, qui lui en fit perdre l'habitude, mais non le souvenir. Nous n'irons pas jusqu'à imaginer que le dynamisme élémentaire, la force, comme de nature, des rudes pulsations qui ébranlent si souvent son œuvre d'une cadence inexorable, se doivent d'avoir emprunté quelque peu de leur brutalité magnifique à la révélation précoce d'un si étrange enchantement.

Mais toujours est-il que, tel Hans de Bülow pouvait l'énoncer, parodiant l'Écriture : « Im Anfang war der Rythmus » — au commencement était le rythme — on ne saurait concevoir une seule composition de Strawinsky privée de la puissante musculature intérieure que lui assure une constante et impérieuse métrique, sur laquelle vient se tendre, moins essentiel, le système épidermique de la mélodie.

Qui n'a, au reste, vu Strawinsky diriger une répétition ou indiquer au piano le mouvement de l'une de ses œuvres, ne peut imaginer le caractère impressionnant de ces ahanements dont il accompagne l'exécution de sa musique, semblables à ceux d'un geindre pétrissant un dur levain ou d'un bûcheron abattant sa cognée, et par quoi il assure, d'un effort physique qui engage tout l'être, la fixité inébranlable d'un tempo ou l'impitoyable valeur d'un accent.

Et de tous les éléments dont il est indispensable de tenir compte pour une juste interprétation de son œuvre, celui-ci sans doute devrait jouer le rôle essentiel.

Car la propension naturelle au génie de Strawinsky est de concevoir tout d'abord la musique sous forme de mouvement et de volume.

C'est par là que, dès ses premiers essais, il retiendra l'attention de

Rimsky-Korsakow. C'est par là, plus encore que par la robustesse d'une mélodie solidement archoutée, la verdure d'un contrepoint qui parfois semble puiser son audace aux sources d'un déchant primitif ou par les éblouissements d'une orchestration qui semble, pour notre surprise émerveillée, remettre en question la valeur initiale de tous les timbres, que son exemple aura déterminé sur les penchants de la musique contemporaine une influence dont les effets ne sont pas près de s'affaiblir.

Elle a eu pour conséquence quasi immédiate de contrebattre — je parle ici des tendances françaises du début du siècle — les indécises formules de ce symbolisme décadent, auxquelles s'abandonnait, trop complaisamment pour sa vitalité, un art sonore devenu quelque peu négligent de sa robustesse, sinon de sa nervosité.

D'arrêter tout net un groupe de jeunes compositeurs sur la pente incertaine des allusions littéraires et des sous-entendus suggestifs. D'opposer à une poétique musicale évanescence et précautionneuse les accents délibérés d'un rythme inébranlable approprié aux fortes modalités d'une mélodie simplificatrice. Car le faux-fuyant, et de quelque nature qu'il soit, n'est pas dans la manière artistique de Strawinsky. Il devait en cela, et toutes proportions gardées — remplaçant les velléités par des réalisations — rejoindre le parti pris esthétique de Satie, dont au reste, il a tenu à souligner le rôle significatif, en affirmant que son exemple avait utilement contredit le « vague de l'impressionnisme dépérissant », par l'emploi d'un langage musical « ferme, net et dépouillé de tout agrément imagé ».

Quelques réserves que l'on puisse formuler concernant l'exactitude de la dernière partie de cette appréciation, elle suffit cependant à définir avec clarté la parenté des intentions des deux compositeurs et à marquer la nature parallèle des influences qu'ils ont exercé sur la production de leur temps.

Un autre point de comparaison encore, entre deux vocabulaires sonores — par ailleurs si nettement distincts. Ici, comme là, recours instinctif aux précises ressources du contrepoint, indifférence systématique à l'endroit des sortilèges harmoniques dont les voluptueuses séductions venaient de pénétrer un lyrisme d'époque, meublé de sensations rares et de notations subtilement raffinées.

Ceci marqué plus tôt et d'un trait plus appuyé chez Strawinsky que chez Satie, qui ne parvient à ce complexe d'abstraction musicale qu'après avoir comme tant d'autres, les ayant même devancés dans cette voie,



et tel un des Esseintes des sonorités, amoureuxment sacrifié aux douces équivoques de l'accord indécis.

Rien de semblable dans l'intention apollinienne — mieux encore serait de dire, pythagoricienne — de Strawinsky. Un machinisme intellectuel rigoureusement ordonné y détermine le choix d'une rédaction qui ne connaît nulle complaisance aux invites de la sensibilité. La fantaisie même, et qui s'y accuse cependant en saillies si caractéristiques, s'y réclame paradoxalement, elle aussi, des lois de la logique et des calculs de la préméditation.

C'est, ainsi qu'il l'affirme non sans fierté, « le triomphe de la conception savante sur la divagation, de la règle sur l'arbitraire, de l'ordre sur le fortuit ».

Un détail de ses Mémoires nous apprend qu'il a déjà, jeune étudiant, envisagé comme très satisfaisante « l'aridité des études de contrepoint ». On peut supposer qu'il s'y est complu, non comme un élève appliqué et soucieux de la perfection de son travail, mais à la manière inventive dont un joueur d'échecs envisage les subtiles alternatives d'une stratégie compliquée.

Et l'on ne s'abuse vraisemblablement pas davantage en admettant que le mystérieux problème de la composition musicale ait toujours affecté pour lui le caractère de l'expérience, ou comme le dit Valéry, parlant de ses poèmes, « de l'exercice ».

Préparations de sonorités, amalgames de timbres, dont l'étrange nouveauté ressortit davantage à la recherche qu'à l'intuition, et auxquels les phénomènes légendaires d'inspiration spontanée ne peuvent que demeurer étrangers. Semblable au peintre, limitant par anticipation la gamme des couleurs qui feront mieux chanter sa toile, sans égard au sujet traité, Strawinsky imagine l'ouvrage à venir par rapport à une substance instrumentale déterminée, dont les timbres se verront, dans la plupart des cas, employés à l'état pur, et — par une sorte de dilection perverse — à l'encontre des raffinements techniques dont ils se sont vus, au cours des siècles, enrichis par la patiente interrogation des virtuoses.

C'est ainsi, dans son œuvre orchestrale, que les cordes, du violon à la contrebasse, ne jouiront qu'en de rares occasions de leurs privilèges expressifs traditionnels, âprement raclées qu'elles s'y verront, contraintes par les brèves morsures d'un ensemble d'archets sans langueur.

Que l'insistance émue de leurs modulations y sera refusée aux bois ;

leur accent de noble héroïsme aux cuivres ; mais que revivra pour eux, dans la vive crudité des sonorités primitives, la physionomie, en quelque sorte élémentaire, qui leur restituera le fruste accent des premiers âges.

Que le piano même, privé du captieux sortilège des pédales, dépourvu des enchantements provoqués par le sournois prolongement des vibrations, y sera ramené à ses lointaines origines et durement assujéti aux lois d'une inflexible percussion.

Ceci, ce sera, pour employer le vocabulaire de l'architecte, « le matériau » musical, le ciment armé des sonorités, dont Strawinsky fera le fréquent usage pour l'édification de ses constructions de notes, dans lesquelles, de son propre aveu, le plan et l'équilibre se doivent de toujours conserver la priorité sur l'élément d'ordre pathétique. La technique d'un art va devenir ici objet, et non moyen. Le subconscient n'y sera pas interrogé, mais la déduction et l'hypothèse.

Et cependant — surprenante contradiction d'un esprit qui n'a cessé de nous étonner — Strawinsky compose au piano. Les manifestations de cet art impérieusement volontaire qu'est le sien ; cette musique, tributaire d'un postulat esthétique doctrinaire si délibérément exigeant et déterminé, elles naissent, tout comme on se plaît à le supposer, d'un tendre *Nocturne* de Chopin ou d'une *Romance sans paroles* de Mendelssohn, des imprévisibles rencontres des doigts sur les touches.

Il y a là, en vérité, de quoi surprendre bon nombre de dilettantes, sinon même de professionnels.

Encore que l'on ne puisse douter que le résultat pratique, la mise en œuvre raisonnée de ces improvisations — je veux dire leur transposition quasi instantanée dans le domaine du possible et du positif — ne s'affirment d'une parfaite et infaillible clarté dans l'esprit du plus réaliste des compositeurs. Et je ne puis m'interdire de l'imaginer — et, qui sait, peut-être revêtu de la blouse du praticien — assis à son piano, tout à la fois juge et partie, inventeur et critique, génial et industriel, supputant les paroxysmes, dosant les volumes et les contrastes, maître des excès comme des contraintes, et combinant les chimies d'un nouvel engin musical avec la froide lucidité d'un libataire agençant son explosif. Comment cette technique, qui semble faite, en dépit des dénégations de son créateur, pour la mise en valeur du mouvement, du décor et du geste, s'accordera-t-elle au genre de la musique pure, et singulièrement de la musique pour piano ?

C'est ce que je voudrais enfin, après un si long préambule, essayer de rendre sensible dans les pages qui suivent.

On sait que, tout en ayant témoigné dès son enfance des dispositions les plus accentuées pour l'étude du piano, Strawinsky n'est venu à l'exercice de la profession musicale qu'assez tardivement, et après avoir obtenu à l'Université de Saint-Pétersbourg — car on ne disait pas encore Lénin-grad — ses diplômes de Docteur en droit.

De mauvais plaisants se sont même pauvrement divertis en des temps à peine révolus, à supposer dans son goût prononcé pour les rythmes en chicane et pour les discordes des harmonies comme un reflet inconscient de cet apprentissage des procédures.

Cependant, et pour n'être accepté que comme un délassement d'amateur, son premier essai de composition, une *Sonate* pour piano, datée de 1903, dédiée à son camarade Nicolas Richter, devait déjà témoigner d'une nature de musicien singulièrement caractérisée, pour avoir mérité de retenir l'attention de Rimsky-Korsakow, rigoureux technicien dont le jugement sans complaisance s'exerçait généralement à la terreur de tous ceux qui s'hardissaient à le solliciter.

Cette œuvre, demeurée inédite, et dont le manuscrit fut vraisemblablement détruit ou égaré au cours de la révolution de 1917, était au dire de son auteur assez longuement développée. Elle était docilement constituée par la succession des quatre morceaux traditionnels, et ce ne serait peut-être pas trop s'avancer que d'en suspecter la tendance académique, étant donné les influences qui s'exerçaient à l'époque de sa composition sur la mentalité musicale de Strawinsky.

L'appréciation favorable de Rimsky-Korsakow, dont je viens de faire mention, porta spécialement, paraît-il, sur les qualités d'invention rythmique qui se faisaient jour dans les pièces de mouvements vifs.

Le signe distinctif d'un tempérament dont la vitalité devait demeurer la qualité dominante, trouvait donc ainsi, et dès son noviciat inexpérimenté, à témoigner son relief étrangement marqué. Et d'instinct, le débutant se montrait réfractaire aux faciles séductions de l'improvisation sentimentale qui est de coutume en l'occurrence, et caractérise de ses languissantes aspirations l'ordinaire des travaux d'amateurs.

Pendant la période d'études, sous le contrôle de Rimsky-Korsakow et jusqu'à la mort de celui-ci, ce penchant à la virtuosité animée ne pouvait être qu'intensifié par le contact d'un enseignement qui tendait avant toute chose à la clarté et à la mobilité de la rédaction et qui proposait en exemple l'utilisation des valeurs sonores sur le plan de l'ingéniosité objective bien plus que de la qualité d'expression.

Les *Quatre Etudes* opus 7, de 1908, vont attester, d'un accent déjà fort personnel, et cette tendance naturelle, et sa brillante appropriation aux ressources du piano. Trois d'entre elles, vivantes et colorées, sont en effet inspirées par des recherches d'ordre métrique qui, mieux encore que les difficultés pour les doigts, en assurent l'efficacité pédagogique, tout en témoignant de l'inventive et précoce originalité rythmique de leur jeune auteur.

La première, qui affecte le caractère d'une chaleureuse improvisation joue sur l'opposition de deux éléments distincts. L'un, qui sert d'accompagnement, divisé en périodes mélodiques de cinq doubles croches, roule sans arrêt le flux de ses courtes vagues, semblables, dirait-on, à celles d'un torrent qui s'ébroue sur un lit de cailloux.

L'autre, alternant indifféremment de la main droite à la main gauche, superpose à ces remous sonores, les élans d'un rythme tantôt binaire, tantôt ternaire, dont les modalités expressives ne sont point sans évoquer les particularités effervescentes du lyrisme de Scriabine. Un détail exceptionnel à noter : faisant suite à un bref moment d'exaltation, l'indication d'un « *rubato* », le seul sans doute qu'il soit donné de rencontrer dans l'œuvre pianistique de Strawinsky, jusqu'à sa réapparition dans l'*Andante rapsodico* du *Capriccio*, et ceci vingt ans plus tard.

Même parti pris de « dichotomie rythmique » dans la seconde étude, qu'un scintillant motif ternaire de main droite, mélangeant les octaves et les notes simples, engage dans une controverse taquine avec la preste cadence binaire de la main gauche.

Un épisode intermédiaire se prête à de nouvelles alternatives métriques, provoquées par l'apparition à la basse de syncopes qui permettent de sous-entendre tantôt à deux, tantôt à trois temps, la division de chaque mesure. Puis, redite du motif initial, agrémenté d'une ingénieuse variante, combinant, non plus quatre, mais cinq notes détachées de la main gauche, avec la persistance trinitaire de la partie supérieure. Strawinsky eût-il voulu illustrer d'un probant exemple instrumental les contrariants principes de la méthode Dalcroze qu'il ne pouvait prétendre à plus satisfaisant ni plus malicieux résultat.

La troisième étude échappe au parti pris de complications rythmiques dont je viens d'indiquer les modalités les plus saillantes. Orientée vers l'expression d'un sentiment musical plus reposé, sinon plus émotif, elle se satisfait de souligner, d'un paisible égouttement de notes égales, l'énonciation « expressive » — et le conseil est ici, paradoxalement, de Strawinsky —

du dessin mélodique de la main gauche dont les doigts ingénieusement contraints par l'artifice d'une experte rédaction ont à se partager et les nuances prépondérantes du thème, et celles, plus effacées, des harmonies qui le soutiennent. Remarquable leçon d'exécution polyphonique, contenue dans les brèves dimensions d'un aimable feuillet d'album.

La dernière pièce de la série, derechef volubile et excitée, nous réintroduit dans le domaine de la virtuosité en soi et du rythme subversif. Une persistante articulation syncopée — et presque à « la Schumann » — précipite la fuite bruisante des doubles croches de la main droite, qui se voit talonnée par l'actif staccato de la main gauche, lui aussi équilibré en porte à faux sur la répartition normale de la mesure.

Une partie médiane propose le renversement du rôle et l'intervention des accentuations entre les deux mains.

C'est ici le type traditionnel de « l'étude de doigts » hérité des successeurs de Clementi, sorte de « Perpetuum mobile » entraîné dans son mécanisme rotatif invariable par la propulsion d'une cadence obstinée, et dont le procédé, développée par la suite dans toute sa rigueur significative, fera, pour Strawinsky l'objet d'une caractéristique dilection sur laquelle nous aurons lieu de revenir. Telles qu'elles s'offrent à la collaboration du virtuose, ces *Quatre Etudes*, contemporaines du *Scherzo fantastique*, du *Feu d'artifice* et de l'esquisse première du *Rossignol*, c'est-à-dire témoins d'un talent en formation, et non encore entièrement représentatives de sa personnalité (d'autres que moi y ont déjà relevé les influences combinées de Liapounow, de Liadow et de Scriabine première manière), dénotent à tout le moins une rare intelligence des ressources du clavier.

Il se peut même qu'elles paraissent, aux yeux surpris d'un admirateur du *Sacre* ou de *Noces*, trop dociles aux injonctions d'une esthétique démodée et tributaires de plus de préoccupations instrumentales que de musique révélatrice. Mais on se doit d'admettre ces limites dans l'intention du jeune compositeur, eu égard au but technique qu'il se proposait. Ce point de vue admis, la réussite est manifeste, et l'on eût été en droit d'attendre d'un si encourageant début, accueilli d'une faveur presque immédiate, la prompte réalisation d'autres œuvres pianistiques.

Mais le hasard aidant, et pour un émerveillement plus universel, le génie de Strawinsky — car c'est bien là le mot qui convient, et dans son acception la plus authentique — ne va plus se manifester durant quelques années, de la manière sensationnelle que l'on sait, que sur le plan des chorégraphies légendaires ou pittoresques.

Et ce n'est qu'en 1915 que nous le verrons se reprendre incidemment à l'attrait du piano et se délasser, de façon assez imprévue, de la récente création de trois chefs-d'œuvre, par la rédaction d'une série de petites pièces faciles à quatre mains.



Entre temps cependant — et j'ouvre ici une parenthèse instructive à tous égards — il devait s'en falloir de peu que *Petrouchka* ne connût pas sa fulgurante aventure, ses décors bariolés, non plus que l'étonnante mimique de Nijinsky et de Karsawina — et que ses thèmes les plus caractéristiques ne fussent prétexte qu'à un simple dialogue instrumental entre le piano et l'orchestre. Voici comment la chose est rapportée par Strawinsky lui-même : « Avant d'aborder le *Sacre du Printemps* » — ceci se passe environ en 1910 — « je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le « piano jouait un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En com-  
« posant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement  
« déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience  
« de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares mena-  
« çantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se  
« termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce  
« morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures en me prome-  
« nant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le carac-  
« tère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage.  
« Un jour je sursaute de joie. *Pétrouchka*, l'éternel et malheureux héros de  
« toutes les foires de tous les pays. C'était bien ça, j'avais trouvé mon  
« titre. »

Et non seulement le titre, mais la destination. Car Diaghilew, en prospecteur avisé, n'eut pas de peine à dissuader Strawinsky de son intention première, l'engageant à développer pour la scène l'argument dont il songeait à tirer une œuvre instrumentale. Le deuxième tableau du ballet célèbre nous restitue les éléments essentiels du « *Konzertstück* » projeté, et j'y reviendrai ultérieurement, parlant de la transcription pour piano seul que l'auteur lui-même devait en tirer aux alentours de 1921.

Mais voudrais-je, une fois encore, objecter cette paradoxale profes-

sion de foi que la musique n'est représentative de rien d'autre qu'elle-même, selon la doctrine impérativement énoncée par Strawinsky, qu'il me suffira de l'engager à relire le passage que je viens de citer et d'en tirer par lui-même la conclusion qui s'impose.



Reprenant donc l'ordre chronologique qui satisfait le mieux aux données de mon examen, c'est aux deux Suites d'esquisses pour piano à quatre mains que je consacrerai quelques observations, motivées plus encore par l'étrange importance accordée en certains milieux musicaux à ces divertissements quasi puérils que par la signification qu'il convient de leur réserver dans l'œuvre de Strawinsky.

La première série, rédigée en 1915, est intitulée *Trois pièces faciles pour piano*, avec la spécification supplémentaire « main gauche facile ». Elle comporte une *Marche*, dédiée à Casella, une *Valse*, à Erik Satie, une *Polka*, à Diaghilew.

Ce que Strawinsky nomme ici la « main gauche » — voulant dire la basse du duo instrumental — est en effet d'une simplicité purement dérisoire.

La répétition uniforme d'une ou deux positions d'accords en fait tous les frais, et c'est à la partie supérieure, parfaitement ignorante, conformément au décevant précepte évangélique, de l'activité, en quelque sorte inanimée de la « main gauche », qu'il incombe d'assurer le minime intérêt de la proposition musicale. Elle s'y emploie, au reste, dans un dédain total de la base harmonique qui lui est ironiquement et parcimonieusement départie par une abusive intention humoristique.

La dédicace à Satie est ici d'un symbolisme évident et il n'est pas grand effort à faire pour identifier l'influence qui engage Strawinsky dans la voie de ces décourageantes facéties. Leur procédé, cependant, moins amène que celui du « bon Maître d'Arcueil », suggère plus exactement encore, et d'un goût d'époque dont les années n'ont point tardé à souligner la flagrante inconsistance, les saillies outrancières d'un Max Jacob ou d'un Raymond Roussel. Période de snobisme nègre dont on est surpris qu'un esprit aussi indépendant ait pu, ne fût-ce même qu'un instant, accepter les bégayantes disciplines. La dernière de ces notations saugrenues, de l'aveu même de Strawinsky et en dépit de ses objections doctri-

naires, atteste un caractère descriptif assez anodin, mais dont il a néanmoins jugé bon de nous faire part. Il a composé cette Polka, dit-il, en se représentant Diaghilew : « comme un directeur de cirque, en frac, le « haut de forme sur la tête et faisant travailler une écuyère sur un cheval ». Il ajoute que Diaghilew, mis au courant de cette « vision » (?) fut décontenancé, « ne sachant s'il devait le prendre en mauvaise part. Mais finalement nous en rimes de bon cœur tous les deux ».

On voudrait pouvoir en faire autant, mais il faut avouer ici avec les Anglais, « One doesn't see where the joke comes in » et l'étonnement non plus que l'hilarité n'y paraissent pleinement justifiés.

Mais le dadaïsme aidant, et la farce musicale ayant porté — au moins dans les milieux où pouvoir dire d'une manifestation artistique quelconque : « c'est amusant » paraissait le fin du fin d'un jugement esthétique — Strawinsky récidive en 1917, en nous gratifiant, non plus de trois, mais de *Cinq pièces faciles* dans lesquelles, cette fois (et ici je cite l'auteur) « le poids de la composition est concentré dans la partie de main gauche, la main droite — (le terme à nouveau employé pour désigner la partie supérieure) — étant destinée à l'usage d'amateurs peu exercés dans la technique de cet instrument ».

C'est en somme le renversement de la proposition antérieure. Mais ici avec moins de complaisance pour l'inertie de « l'amateur » éventuel.

Car malgré l'inexpérience préalablement admise de celui-ci, son rôle n'esquive pas certaines responsabilités techniques ou musicales qui rendent sa participation plus effective que ne l'était le balbutiement systématique dévolu à son incompetence dans le précédent recueil.

*A, dante, Napolitana, Espagnola, Balalaïka, Galop*, tels sont les titres de ces morceaux dont trois s'ingénient à suggérer quelques traits de caractère national, et dont l'ensemble, sans vouloir lui assigner dans la production de Strawinsky la place de choix que d'aucuns lui ont témérairement accordée, passe largement en intérêt musical les données caricaturales de la première série.

Leur auteur, que l'on sait sans négligence pour tout ce qui sort de sa plume, en a tiré, les réunissant l'une à l'autre, deux *Suites* pour petit orchestre, « faites pour se compléter » et qui, à la faveur d'une instrumentation colorée, ont aisément — si j'ose employer cette ellipse — conquis celle du public, en dépit, ou peut-être à cause de leur caractère délibérément outrancier.



Dans la même année 1917 se place l'élaboration de ce premier essai de notation directe pour un instrument mécanique qui, répondant à la singulière phobie de Strawinsky à l'endroit des pianistes, lui permettait enfin de supprimer la collaboration suspecte d'un intermédiaire interprétatif. Il s'agit d'une *Etude* pour pianola qui, sous le nom de *Madrid*, a été orchestrée par la suite. La rédaction initiale de cette page donnait à Strawinsky l'occasion de payer son tribut à la tradition brillamment illustrée par deux de ses plus célèbres compatriotes, Glinka et Rimsky, auxquels, avant qu'elle ne fût pleinement révélée par le génie d'Albeniz, l'atmosphère espagnole se devait d'avoir été évoquée par plusieurs fantaisies orchestrales de caractère ingénieusement pittoresque.

Mais ce serait peu connaître l'esprit contradictoire de Strawinsky de supposer qu'il s'y ingénie, à la manière de ses devanciers, à suggérer une ambiance traditionnelle, emplie de la langueur des « coplas » ou toute crépitante de la nervosité d'un rythme national. Ce qu'il entend retenir de ses impressions d'au delà des Pyrénées, il le faudra chercher dans l'imitation, vouée par lui-même à la cocasserie, « des mélanges inattendus exhibés par les pianos mécaniques et les casseroles automatiques dans les rues de Madrid ». Foin du lieu commun poétique. L'Espagne se voit interprétée sous l'angle de la parodie et de la sensation outrancière, et réduite, pour les besoins de la cause, à ne servir de prétexte qu'à ces effets de sonorités bruyamment percutées, dont les instruments automatiques se font, de nature, les anonymes et irritants échos.

Cette sécheresse incisive, cette accumulation de stridences métalliques et de rythmes féroce­ment désaxés à quoi le génie de Strawinsky accordait momentanément toute l'efficace de la musique, deux pièces, inspirées par le Jazz d'alors, qui s'avérait à la fois bruyant et maléfique, vont en accuser les tranchantes arêtes, les modalités quasi inhumaines, l'automatisme opiniâtre.

La première en date, un *Rag-Time*, terminé le 11 novembre 1918 à midi — jour de l'Armistice — bien que conçue originalement pour onze instruments solistes, dont un cymbalum, élément essentiel de toute une nouvelle orientation dans le faire instrumental auquel ces notes sont consacrées, peut néanmoins prétendre à figurer dans une nomenclature de l'œuvre pianistique de Strawinsky, grâce à l'habile transcription qu'il en a rédigée.

Le mécanisme du jazz se voit ici interprété, non en raison de ses privilèges saltatoires, mais sous forme de schéma, de base de problème, et

selon les rigueurs d'une implacable volonté rythmique. Nul danseur n'y saurait trouver, sous l'impérieuse virulence des syncopes, ou dans les brusques saccades d'une mélodie embryonnaire, le motif contagieux de ses ébats. Une sorte de frénésie à froid y désarticule jusqu'au moindre rudiment d'une cadence rétive, dont la mordante accentuation s'atteste en lutte délibérée contre les disciplines traditionnelles du temps fort et du temps faible. Et malaxés, triturés, martelés par une métrique inexorable, les thèmes discordants s'y voient contraints à s'agglutiner en un bloc de sonorités agressives, tel un métal indocile sous les coups répétés d'un opiniâtre engin.

Faudrait-il, ainsi que semble nous y convier l'inscription — sans doute non fortuite — d'une date mémorable, accorder à l'expression d'une allégresse universelle l'invention de ces rythmes convulsés, de cette inquiétante trépidation ? C'est là une hypothèse à quoi l'esprit même de la musique ne permet pas que l'on s'attarde outre mesure. Et, bien vraisemblablement, il suffit aux éphémérides d'une activité minutieusement contrôlée, que « le 11 novembre 1918, à midi », le *Rag-Time* ait été terminé — sans plus —, comme on dit au pays de Vaud, où il a vu le jour.



Cette transposition sur le plan de la musique de concert d'un rythme de danse qui enchantait Strawinsky « par son côté réellement populaire et par la fraîcheur et la coupe encore inconnue de son métier » (et de ce fait, les nègres d'Amérique venaient à peine de l'introduire en Europe, en même temps que le chewing-gum et quelques autres éléments de civilisation qui ne devaient pas tarder à nous devenir également indispensables), lui suggère, en 1914, une nouvelle composition stylisant le jazz, qui sera le *Piano-Rag-Music*, original pour piano à deux mains, écrit, suivant le dire de l'auteur, en pensant aux doigts « agiles, adroits et forts » d'Arthur Rubinstein.

Le but poursuivi était le même que pour le *Rag-Time* pour onze instruments, à savoir, l'adaptation aux disciplines d'une forme concertée, des éléments caractéristiques d'un timbre populaire.

Ni Rameau, ni Haydn, ni Chopin, pour ne prendre qu'un petit nombre d'exemples, n'en ont agi autrement du temps des Gavottes, des Menuets, des Rondos ou des Mazurkas, dont ils se plaisaient de même à intégrer les dansants reliefs au cœur de quelques-unes de leurs œuvres les plus personnelles.

Et l'élaboration de toutes les formes classiques de la musique n'est faite que de pareilles acquisitions, confirmées au cours des ans par les effets d'une méthodique expérience et d'un consentement discriminatif.

Mais, dans le cas présent, il s'agissait moins pour Strawinsky d'utiliser la forme du jazz à des fins constructives que de pouvoir « exploiter plus spécialement le côté percussion du piano ». Cette percussion, dont le cymbalum du *Rag-Time* lui avait révélé la nerveuse et précise ressource, et dont la suite de son œuvre pour clavier portera dorénavant témoignage d'une manière assez accentuée, pour devenir en quelque sorte indissoluble de son style et de sa manière.

Il y a, au sujet de la composition de ce morceau une confiance de son auteur qu'il convient de retenir : c'est que « les différents épisodes rythmiques de cette pièce lui étaient dictés par les doigts mêmes ». — Et le propos se poursuit ainsi : « Il ne faut pas mépriser les doigts, ils sont « de grands inspireurs, et, en contact avec la matière sonore, éveillent « souvent en vous des idées subconscientes qui, autrement, ne seraient « peut-être pas révélées ». Ne serait-ce pas là, et à l'encontre d'une déclaration antérieure dont on a peut-être gardé mémoire, l'indication d'une velléité de revanche du « fortuit » sur la « conception savante » ?

On ne s'est pas abusé, au reste, en attribuant à cette composition, tendue à l'excès par l'incessante remise en question du principe rythmique, par la nervosité irritante de sa cadence instable, une importance particulière dans l'œuvre de Strawinsky. Un aspect vraiment neuf de la musique s'y propose, sous le couvert d'une recherche systématique limitée. Et si, comme il l'affirme — et il n'est nullement question de douter de son assertion — ses doigts ont dicté la surprenante complication d'une rédaction aussi mobile et vivante, il leur faut concéder une intelligence et une détermination bien exceptionnelles dans le choix des combinaisons adoptées.

Aussi peu que le *Rag-Time*, le *Rag-Music* n'est suggestif de vrais ébats chorégraphiques. De ce côté populaire du jazz dont la fraîcheur l'avait séduit, il ne reste pratiquement rien dans cette musique sciemment agressive. Le rythme y fait fonction d'un élément à l'état pur, dont les réactions

insolites déterminent seules (et presque à l'exclusion de tout autre élément musical) et le choix du moyen et l'intérêt de la composition.

C'est un problème métrique posé et résolu, qui se tient délibérément à l'écart de tout plaisir d'oreille et auquel un tenace parti pris de bitonalité ajoute incidemment la discordante saveur de son aigre séduction. On incline à supposer l'expérience de système mieux encore que la manifestation artistique, et presque la démonstration, grossie comme dans l'objectif du microscope de tous les éléments anormaux dont la présence est responsable d'un certain état infectieux du rythme.

Un curieux exemple en est donné dans la seconde partie du morceau où, sous le couvert d'un principe de notation sans barres de mesures renouvelé de Satie, et qui, au reste, et bien au contraire, ne présuppose aucun amollissement rythmique, aucune invite à l'exécution fantaisiste, se trouvent accumulés, par l'arbitraire d'un graphisme subversif, toutes les singularités asymétriques dont sont faits les cruels envoûtements des divertissements négroïdes.

Du point de vue pianistique, et davantage encore que dans le *Rag-Time* dont l'adaptation au clavier ne fait figure que d'ingénieux compromis, la ressource de l'interprète est entièrement déterminée par le recours aux modalités inébranlables d'une percussion despotique. Seules, et parcimonieusement réparties dans un ensemble de sonorités durement métallisées, les tenues sournoisement insinuanes de quelques inflexions chromatiques, suggèrent la passagère illusion d'un instrument enfin rendu à sa normalité. On se trouve ici en présence de cet ordre de difficultés caractéristiques, qui fait admettre, à regret, l'évidente efficacité de la collaboration mécanique, préconisée par Strawinsky, avec une conviction si parfaitement désobligeante pour les initiatives de ses intermédiaires humains.

Mais cet automatisme seul, en vérité, peut s'engager ici à restituer pleinement l'intention de l'auteur, sans faillir aux obligations des rythmes contradictoires, à leur impassibilité frénétique, aux nécessités subversives d'un art qui, paradoxalement, recherche, et trouve, dans l'exactitude et l'inflexibilité d'une traduction quasi anonyme, le secret de son pouvoir communicatif et de son action vésicante.



Dans l'intention probable de familiariser son fils Slatoswiaw avec les premières difficultés du clavier et du rythme, seule raison qui puisse légitimer la rédaction de pièces aussi anodines, dans le temps même qu'il s'emploie à parer des traits de la plus exigeante virtuosité son adaptation de *Petrouchka*, Strawinsky écrit en 1921 un recueil de huit pièces pour enfants, intitulées *Les cinq doigts*. Il n'en sera de meilleur commentaire que celui que nous en donne l'auteur lui-même : « Ce sont huit mélodies très faciles où les cinq doigts de la main droite ne se déplacent plus durant une période ou une pièce entière, tandis que la main gauche destinée à accompagner la mélodie exécute un dessin soit harmonique, soit contrapunctique de la plus grande simplicité. » « Ce fut pour moi » — continue-t-il, presque sur le ton de l'excuse — « un petit travail assez amusant où, avec les moyens les plus limités, je voulais éveiller chez l'enfant le goût du dessin mélodique dans ses combinaisons avec un accompagnement rudimentaire ».

Tel était également le touchant souci de Jean-Sébastien Bach, notant dans le cahier du jeune Friedemann, les candides et magnifiques inspirations qui devaient lui apprendre « à faire chanter la musique sous les doigts ».

Il serait bien injuste à l'endroit de Strawinsky de vouloir s'engager dans la comparaison au delà de l'intention semblable, et je n'imagine pas qu'il y ait prétendu. Mais, simplifiant les thèmes de ses brèves mélodies pour un usage puéril, il est curieux de voir qu'il en pénètre la teneur rudimentaire — et sans doute à son insu — d'un relent obstiné de folklore russe, et que cette musique balbutiante enregistre involontairement, tel un souvenir du passé lui remontant aux lèvres, l'écho des berceuses dont une niania familière s'était dû d'enchanter ses rêves enfantins. Ceci, à l'exception des deux dernières pièces, qui sont « une sorte de Tarentelle et une manière de Tango », comme eût dit Erik Satie. Et sans vouloir insister sur l'intérêt musical assez mince de ce divertissement paternel, il convient d'admirer par hypothèse la précocité des dons de son jeune bénéficiaire, qui s'y trouve convié, au milieu de difficultés instrumentales inégalement distribuées, à témoigner de plus d'aptitudes qu'il n'est d'usage d'en espérer d'un âge aussi tendre.

L'avenir, au reste, se sera promptement chargé, et de la manière la plus brillante, de justifier tous les éléments d'une si favorable présomption, et j'aurai l'occasion d'y revenir.



De la même année 1921 date la transcription pour piano seul des *Trois mouvements de Petrouchka* dédiés à Arthur Rubinstein qui en fut l'éclatant et tumultueux protagoniste et dont la sollicitude dès longtemps éprouvée desservait largement pareil témoignage d'estime et de reconnaissante amitié.

Strawinsky y a fait choix de trois épisodes de son célèbre *Ballet*, dont on n'oublie pas — je l'ai précédemment relevé — que d'importants éléments étaient primitivement destinés à l'élaboration d'un morceau de Concert pour piano et orchestre, et auxquels il a assigné l'ordre suivant : I, *Danse Russe* ; II, *Chez Petrouchka* ; III, *La Semaine grasse*.

Ce travail, au dire de Strawinsky, « le passionna beaucoup ». Il s'agissait pour lui de donner aux virtuoses du clavier, par la rédaction de cet arrangement « une pièce d'une certaine envergure qui leur permettrait de compléter leur répertoire moderne et de faire briller leur technique ».

Cette trop modeste conception d'une éblouissante paraphrase instrumentale s'est vue, de suite, démentie par l'accueil enthousiaste des pianistes. Et nombre d'entre eux, j'en suis garant, ont tenu à suppléer au discret détachement de l'auteur, en imaginant au travers de la rédaction si ingénieusement rédigée à leur intention toute cette verve imagée, toute cette truculente et pittoresque enluminure dont l'inoubliable coloris leur avait été révélé par Diaghilew, en des représentations demeurées sans égales.

Il n'est pas douteux, étant donné les éclaircissements fournis par les *Chroniques de ma Vie*, que le second panneau du tryptique, *Chez Petrouchka* n'ait constitué l'argument initial du *Konzertstück*, dont le principe idéologique devait mettre Strawinsky, ainsi qu'il nous l'a raconté lui-même, sur la voie de son argumentation scénique ultérieure. Les deux autres morceaux, eux aussi dispensateurs de sensations suggestives, et à l'interprétation desquels on ne peut se défendre d'approprier les visions savoureuses dont la mise en scène du ballet impose le souvenir vivace, sont évidemment demeurés étrangers à cette inspiration première. Ils ne prétendent, nous reportant au détail de la partition, qu'à illustrer des épisodes caractéristiques, des grouillements de foule ou des divertissements populaires, sans liens apparents avec le symbolisme de la fiction génératrice.

Toutefois, et je viens d'en indiquer les raisons, la fertilité communicative d'une telle musique permet, elle aussi — elle surtout — de contredire le dessein qui ne voudrait la maintenir que sur le plan objectif et purement instrumental auquel son tendancieux transcripateur paraît la vouloir consacrer. Il me paraît impossible d'en subordonner l'interprétation à la seule

intention professée par Strawinsky, qui n'est, il nous l'a dit sans ambages, que de « faire briller les doigts du virtuose ».

J'entends bien qu'une exécution matériellement impeccable est une nécessité primordiale à la « transmission » de ce morceau. Je sais que nulle de ces licences déformatrices, nul de ces alanguissements sentimentaux ou de ces élans inconsidérés par quoi trop de pianistes ont souci de colorer — ou du moins ils le croient — leur traduction d'un texte musical, ne sont de mise à l'endroit d'une notation strictement précisée et définie jusque dans ses moindres détails.

Je sais que le rôle tentateur de la pédale n'y peut être que mensonger, que les nuances incidentes n'y sont point sollicitées, et que malgré leur densité caractéristique, les fonds harmoniques s'y doivent révéler d'une transparence exceptionnelle.

Et je tiens de Strawinsky lui-même qu'il y souhaite, non point des transitions, mais de soudaines oppositions d'éclairage, « passant subitement de deux cents à deux mille volts » — et ce sont là ses propres termes.

Mais toutes ces réserves ne font pas que le principe de vie intense, qui sourd à chaque mesure de cette étonnante adaptation, y doive céder à la préoccupation d'une exécution uniquement conditionnée par le souci de la perfection instrumentale et de l'éclat technique.

Et, entre toutes les manières de trahir les intentions de l'auteur — et dont Strawinsky a si particulier effroi — celle qui consisterait à ne tenir compte, à la lettre, que de son postulat avoué ; à ignorer l'esprit caractéristique de son œuvre, le pittoresque génialement accentué de ses données suggestives, au seul bénéfice d'une sorte de virtuosité en soi, indifférente à son objectif descriptif, ne saurait manquer de figurer parmi les plus redoutables.

Il n'est, au demeurant, pour éviter cet écueil, que d'interroger la teneur pianistique d'un arrangement qui n'a cesse de proposer, avec une ingéniosité impressionnante, les subterfuges les plus propres à évoquer le dynamisme d'une orchestration incomparablement vivante et colorée. On ne saurait tarder à se convaincre que les vrais mérites de l'interprétation y seront avant tout déterminés par le souci de rendre aussi convaincant qu'à la scène le détail d'imagination qui s'est dû de commander, et la diversité, et le relief significatif d'une éblouissante traduction.

Par une coïncidence assez inexplicable, l'Édition Russe de musique a fait paraître en 1922, dans la même année qu'elle éditait la version de Strawinsky, une transcription en forme de Suite, « tirée du *Ballet de Petrouchka* », et due à la plume du pianiste hongrois Théodore Szanto.

Deux morceaux sur cinq y prennent texte des mêmes épisodes que ceux dont Strawinsky s'est inspiré pour les premiers fragments de sa réduction pianistique : *Danse Russe* et *Chez Petrouchka*.

La comparaison entre les deux interprétations des timbres de l'orchestre et de leur adaptation aux ressources du piano, ne manque pas d'intérêt, en ce qu'elle nous ouvre sur la maîtrise inventive de Strawinsky un horizon éblouissant. On est prêt à penser, tant sont multipliés, dans une ingénieuse recherche d'équivalence instrumentale, les effets de sonorité inédits, les combinaisons techniques imprévues, les savoureux artifices de rédaction, à une œuvre entièrement originale, et qui paraît, sous ce nouvel aspect, n'avoir été conçue et réalisée que pour la seule délectation du soliste.

Délectation qu'un proche commerce d'étude ne tarde au reste, à métamorphoser en perplexité, car si les doigts y sont « appelés à briller » selon la formule de Strawinsky, ce ne sera pas sans avoir au préalable vaincu, au moyen d'une longue et scrupuleuse préparation, les difficultés sans nombre qui leur sont perfidement suscitées par un optimisme pianistique dont le nom du dédicataire de cette fulgurante adaptation suffit à légitimer le caractère exigeant.

Je ne reviendrai que brièvement sur le désaccord entre la théorie et le fait dont témoignent les deux transcriptions pour piano — tirées de *Pulcinella* — qui paraissent chez Chester à Londres, peu avant la publication de l'arrangement de *Petrouchka*.

Il s'agit de la *Gavotte avec Variations* et du *Scherzino*, d'après Giambattista Pergolesi, auquel, malgré ses déclarations de principe antérieures — marquées au sceau d'une frémissante intransigeance — Strawinsky ne craint pas d'emprunter, puisées au fond de quelques compositions inédites du maître napolitain, les arguments essentiels d'un séduisant ballet.

Les *Chroniques de ma vie* font état des hésitations qui accompagnèrent la réalisation de ce projet, suggéré par Diaghilew. Il me suffira d'y renvoyer le lecteur (ce sont les pages 176 et suivantes du 1<sup>er</sup> volume) pour lui permettre d'admirer la mobilité d'esprit qui fournit au sévère contempteur des coupables « libertés prises par d'autres que l'auteur à l'endroit d'œuvres existantes » — et j'ai déjà cité la formule — les raisons d'ordre supérieur qui justifient son changement d'attitude. Et ceci en des termes qui, pour les besoins de la cause, s'aventurent jusqu'à faire le procès de ce « respect qui demeure toujours stérile et ne peut jamais servir d'élément créateur ». Je m'empresse d'ajouter que l'heureuse venue de l'œuvre en son entier, et singulièrement des deux morceaux qui en sont extraits pour l'agrément des



pianistes, aurait dû suffire à dispenser leur auteur de toutes explications ambiguës. Car l'on n'a qu'à se réjouir à le voir ici s'engager dans la voie des conceptions plus libérales, abandonnant, ne fût-ce même qu'en vertu de considérations qui engagent ses activités personnelles, et pour un objet qu'il s'est lui-même déterminé, l'absolutisme décevant d'une doctrine que l'on pourrait s'aventurer à dire : de « musique dirigée ».

Le goût, l'audacieuse discrétion avec lesquels sont introduits dans la trame légère, vivante ou mélodieuse des thèmes dont il s'inspire, l'accent de modernisme aigu qui ne pouvait manquer de caractériser son interprétation du texte ainsi proposé par le hasard à son inventive collaboration, se manifeste encore dans le choix d'une notation pianistique de la plus ingénieuse comme de la plus sobre distinction.

Le xviii<sup>e</sup> siècle s'y témoigne tout entier avec sa verve, sa grâce et ses manières, accommodés de la façon la plus engageante et la plus naturelle qui soit au goût du xx<sup>e</sup> par l'épisodique fantaisie d'un grand musicien. Charmante et imprévue leçon d'atticisme, donnée aux frontières de la gageure — et dans laquelle s'attestent, mélangées aux promesses d'une conception plus amène les certitudes dont l'avenir de sa production au reste, tiendra assez peu compte d'une élégante et sensible intelligence du procédé classique.



1924 et 1925 sont dans la production de Strawinsky des années uniquement consacrées à la composition pianistique. Phénomène d'élection qui s'explique de soi-même, coïncidant avec l'apparition de l'auteur dans les salles de concert comme interprète de ses œuvres.

Le *Concerto* et la *Sonate* sont de 1924, la *Sérénade* de 1925.

Il s'agit là de trois œuvres considérables. Les premières, semble-t-il, qu'il soit licite d'envisager en soi, c'est-à-dire dégagées des modalités extérieures qui, à quelques exceptions près et par suite d'un curieux concours de circonstances, semblent avoir déterminé les raisons d'être des compositions précédentes.

Nous voici enfin en présence d'une littérature pianistique à l'état pur, et d'un Strawinsky auquel son double privilège d'auteur et d'interprète laisse le champ libre et garantit une totale originalité d'expression. Et

////////////////////

c'est d'ici, en somme, pour rendre pleine justice à la personnalité du compositeur et aux tendances caractéristiques de sa production instrumentale, qu'aurait dû partir l'examen de son œuvre pour clavier. D'une œuvre qui ne se voit plus tributaire de l'occasion offerte, non plus que de l'obligation consentie, et dont la signification exceptionnelle ne devrait pas tarder à détenir auprès de tous les interprètes, et pour les plus hautes raisons, une renommée analogue à celle qu'une audience universelle s'est depuis longtemps empressée d'accorder aux manifestations artistiques de l'auteur de *Petrouchka*.

Ni le souci du descriptif, ni les raisons du pittoresque, ni même la préoccupation de l'opinion favorable ne pèseront ici, sur les intransigeantes disciplines d'une hautaine conception. Le jeu abstrait des sonorités va se poursuivre dans toute sa rigueur dialectique, faisant le vide devant lui de toutes les traditions amoureusement consenties par une poésie instrumentale longuement éprouvée, de toutes les règles auxquelles les compositeurs du passé avaient estimé devoir assouplir les modalités d'un genre et d'un style.

Première de ces manifestations de création destructive (pour autant que l'on ne passe le tour insolite de l'expression) le *Concerto*, commencé en 1923, achevé en 1924, se présente comme écrit « pour piano suivi d'orchestre d'harmonie » et, pour compléter le titre selon la formule même de Strawinsky, « appuyé de contrebasses et de timbales ». L'infatigable poursuite du problème symphonique sous toutes ses formes et selon toutes ses possibilités avait déterminé depuis longtemps chez Strawinsky la conviction que les timbres des instruments à cordes « rongeaient » les sonorités métalliques du piano à la manière dont un réactif dissout un corps étranger. Francis Planté s'était autrefois avisé, de même, de ce phénomène de chimie acoustique lorsqu'il se faisait, de préférence aux orchestres Colonne ou Lamoureux, accompagner le *Concerto* de Mendelssohn par la musique de la Garde Républicaine.

Toute l'argumentation caractéristique du *Concerto* se trouve donc déterminée par l'emploi systématique des instruments à vent dans un dialogue qui se verra ainsi matériellement démuné de ces bouffées de lyrisme chaleureux ou d'intentions sentimentales à quoi s'emploient, comme d'instinct et même dans les œuvres les moins dociles aux phénomènes de l'émotion communicative, les inflexions, les effleurements et les *portamenti* des cordes. Mais nous savons de reste, et par le témoignage de toute sa musique, que cet objectif n'a jamais été celui de Strawinsky, et que cette

carence expressive fait partie intégrante de sa conception musicale. Le procédé employé, si donc il réserve les prérogatives du soliste, satisfait de même les tendances du compositeur et son choix, critiqué par quelques-uns, correspond cependant de la plus exacte appropriation à l'esprit de l'expérience tentée ici par Strawinsky, sur un plan instrumental entièrement renouvelé par sa fertile et discriminative imagination.

Il n'est pas trop d'affirmer que le *Concerto* est une œuvre magistrale, animée de la première à la dernière page d'une vie magnifique et nombreuse. Certains excès dynamiques semblent y prolonger les accents de poésie primitive révélés par le *Sacre*, et d'autre part, quelques contrastes de gravité recueillie y préfigurent l'esprit de mysticisme dont *Œdipus-Rex* et la *Symphonie de Psaumes* ne tarderont pas à affirmer d'un accent jusqu'alors inconnu l'impressionnant caractère ascétique.

Dans les deux morceaux vifs, une clarté et un éclat singulier dans la rédaction de la partie de piano, l'apparentent — on l'a déjà trop dit pour qu'il y soit besoin d'insister — à la manière dégagée et rapide du style instrumental de Bach ou de Scarlatti. Ce n'est cependant là qu'une impression toute fortuite et dont un examen plus attentif ne faillira pas à dénoncer l'inexactitude foncière.

Ce n'est que parce qu'elle entend obéir aux seules exigences stimulantes du rythme et de la percussion que l'écriture pianistique semble se conformer ici — et par le détail graphique bien mieux que par la tendance musicale — aux modalités spécifiques d'un style dont on ne peut raisonnablement songer à lui voir épouser le caractère vétuste. Elle y fait abandon, de même que chez la plupart des clavecinistes d'avant Mozart, mais pour des raisons totalement différentes, de l'agencement harmonique dont la soudaine révélation métamorphose au début du XIX<sup>e</sup> siècle toutes les données du problème pianistique, incitant les Maîtres du romantisme à imiter l'orchestre dans la mouvante diversité des effets inédits qui se voient ainsi proposés aux naissantes et fertiles ressources du clavier.

Mais il ne s'ensuit pas, et bien au contraire, que la formule instrumentale adoptée par Strawinsky implique un retour volontaire ou inconscient aux errements du passé. L'abondant contrepoint qui dans son *Concerto* régit l'exposé et le développement de ses thèmes ; l'indépendance remarquable des réactions qui les opposent, au cours du dialogue dans lequel l'orchestre d'harmonie — contrairement à l'engageant énoncé du titre — se garde bien de « suivre » le piano dans son actif et volontaire

comportement individuel, n'ont rien de commun (sauf l'apparence linéaire occasionnelle) avec la généreuse liberté de ces chants entremêlés qui chez Bach, Schutz ou Palestrina ne témoignent leur désaccord momentané que pour mieux faire éprouver ensuite, et d'un accent plus convaincant, les vertus d'une totale soumission aux lois d'un harmonieux et bienfaisant équilibre.

Ce sont là des dispositions qu'il serait vain de prétendre rencontrer dans les intensions de Strawinsky, conjuguant pour la première fois en vue d'une œuvre concertante, les ardeurs contradictoires du piano et des instruments. Elles s'y manifestent, sur le plan de la combativité, au gré d'un dialogue ou plutôt d'une controverse qui n'a cessé de se renouveler, qui ne reprend haleine que pour se mieux alimenter d'un nouveau point de discussion ; qui dérobe à leurs conclusions normales toutes les péripéties du développement, et dont l'obstiné débat fournit aux deux morceaux animés l'essentiel de leur caractère et pour ainsi dire leur virulente particularité physiologique.

Seul, le morceau lent fait opposition à ces déchainements de vie isracible et de puissance autoritaire par la solennité pathétique de sa cadence processionnelle, à laquelle s'attache l'énonciation d'un noble dessin vocal dont les fluctuations, continues, ne comportant ni redites, ni développements, font songer aux déplorations affligées d'un funèbre cortège.

Un épisode secondaire formant intermède, enchaîné entre deux véhémentes cadences du piano, témoignera cependant d'un souci rhétorique plus évident, accusant, de quelques allusions parcimonieusement distribuées, les parentés mélodiques d'un motif commun à l'ensemble du fragment.

L'emploi presque exclusif du jeu lié, recommandé avec une caractéristique insistance par Strawinsky pour l'interprétation de cette page, lui impartit un accent de détente méditative dont le contraste judicieusement prémédité a pour conséquence naturelle de faire d'autant plus ressortir l'éclat incisif l'impérieuse et crépitante volubilité des deux morceaux qui l'encadrent.

Indépendamment du prix qu'il convient d'accorder à la grave inspiration qui a déterminé la signification musicale de ce larghissimo, on ne peut que se féliciter d'y voir négligés, ne fût-ce même que passagèrement et au bénéfice d'un effet de coloris dont l'artifice est évident, ce tenace parti pris de percussion insistante dont le procédé, trop uniformément

réparti sur l'ensemble de sa production pianistique, entache parfois les plus audacieuses conceptions de Strawinsky, d'une désobligeante sensation de « déjà entendu ».

Un autre moment du *Concerto* nous vaudra un sentiment de grandeur et d'apaisement rythmique à peu près analogue, sous les espèces de cette impressionnante introduction de style arrêté et sévère dont un rappel incident servira de conclusion à la fin du troisième mouvement, introduisant dans l'économie d'une composition fertile en surprises de tous ordres, un élément de logique architecturale qui la parfait d'un accent inattendu.

Concernant les modalités de la préparation pianistique à laquelle Strawinsky s'était astreint en vue de l'exécution de son œuvre, il y a dans les *Chroniques de ma vie* un passage de nature à apporter quelque réconfort aux interprètes qui désespèrent de n'en pouvoir plus aisément surmonter les innombrables difficultés instrumentales ou de s'en assurer avec certitude la périlleuse mnémotechnie.

Il est assez instructif d'y pouvoir relever, insérée dans le détail d'observations relatives à son travail et à ses appréhensions de virtuose, cette appréciation qui éclaire d'un jour bien particulier tout un aspect de ses goûts musicaux. Parlant de Czerny, aux exercices duquel il a recours pour la rééducation d'une technique devenue quelque peu incertaine depuis la lointaine et brillante période de la composition des *Études* et de l'ébauche du *Konzertstück*, il ne craint pas d'affirmer — et sur le ton délibéré de quelqu'un pour qui la question ne souffre même pas d'être discutée : « En plus du remarquable pédagogue, j'ai toujours apprécié en Czerny le musicien pur sang ». Ce qui, en langage de nos jours, équivaut à dire « le musicien cent pour cent ».

Cette vue, qui ne manque pas d'imprévu, car la production d'un spécialiste fameux s'était due, jusqu'à présent, tout au moins, et d'un consentement général, d'être considérée plutôt à raison de son double caractère de redoutable prolixité et d'utilitarisme conservatorial que par rapport à sa signification esthétique, ne saurait être complètement négligée, en dépit de sa donnée aventureuse, lorsqu'on s'avise de certains penchants caractéristiques inhérents aux jeux du clavier inventés par Strawinsky.

Sans vouloir les comparer à ceux de Saint-Saëns — car l'assimilation qui eût fait bondir l'un manquerait de même à satisfaire l'autre — on ne peut s'interdire de leur prêter quelques traits communs et semblable

dilection pour la formule technique « à répétition » qui fit la fortune des ouvrages didactiques de Czerny.

Je n'irai pas jusqu'à supposer la préméditation instinctive à l'origine de quelques-unes des propositions thématiques dont la volubile et tenace insistance meuble d'une identique argumentation instrumentale la poursuite de la plupart des développements du *Concerto*. Mais puisque, ainsi qu'il nous l'a appris, les doigts lui sont de grands inspireurs, il se peut que leur fantaisie les aient parfois incités à la recherche de la combinaison qui répondait d'instinct à un obscur souci de praticité pianistique avec autant d'empressement qu'ils en mettaient à l'élection de l'un de ces motifs caractéristiques, riches de substance et de nouveauté musicales qui assurent à la moindre production de Strawinsky un accent d'inta-rissable découverte.

Et cette observation qui vaut, je le crois du moins, pour d'autres œuvres que le *Concerto*, ne saurait revêtir dans ma pensée la signification d'une critique quelconque, mais uniquement d'une explication de fait. Elle ne prétend pas à affaiblir ou à discuter la portée de sa création artistique. Mais elle peut aider peut-être à en identifier les caractéristiques modalités matérielles et à leur mieux conformer les particularités d'exécution qui se doivent de les souligner.



La seconde œuvre pianistique marquante de cette année vingt-quatre, la *Sonate*, dédiée à la Princesse Edmond de Polignac, est en réalité un morceau d'assez brèves dimensions et qu'il eût été, peut-être, plus expédient de dénommer Sonatine.

Avant que d'en aborder la lecture, il ne peut être que très profitable de se reporter, une fois encore, aux passages des *Chroniques* qui lui accordent presque la valeur d'un manifeste musical. Nous y trouverons pour en définir la tendance particulière, quelques digressions sur le style beethovénien, dont on m'en voudrait de passer sous silence les surprenantes conclusions. Strawinsky, dont l'intérêt pour la musique purement instrumentale, libre de toute exigence scénique se développait « impérieusement » comme conséquence de ses récents travaux relatifs à la composition de l'*Octuor* et du *Concerto*, nous y fait part du « vif appétit » stimulé

en lui par l'attrait du piano. « Aussi décidai-je » — nous apprend-il, et l'on voit qu'ici la détermination précède l'inspiration — « de composer « une pièce à plusieurs mouvements pour piano solo. Ce fut ma *Sonate*. « Je l'ai nommée ainsi », continue-t-il, « sans vouloir, toutefois, lui donner « la forme classique, telle que nous la trouverons chez Clementi, Haydn « et Mozart et qui est toujours, comme on le sait, conditionnée par son « *Allegro*. Le terme *Sonate*, je l'ai employé dans sa signification originelle, « comme dérivant du mot *sonare*, en opposition à *cantare*, d'où vient can- « tate. Par conséquent, en usant de ce terme, je ne me voyais pas lié « par la forme consacrée dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. » Nous voici donc avertis, — et de la manière la plus légitime qui soit, du dessein indépendant qui devra assurer la construction de cette « pièce à plusieurs mouvements », initiative dont Debussy, au reste, avait déjà donné l'exemple, sans juger nécessaire de l'appuyer d'aucune théorie, en s'aventurant dans les capricieuses argumentations de ses *Sonates pour divers instruments*.

Aussi bien n'est-ce pas là que porte l'insolite de la citation. C'est lorsque, ayant rejoué un grand nombre de Sonates de Beethoven, dans le but louable « d'examiner de plus près les Sonates des maîtres classiques, afin de suivre la direction et le développement de leur pensée dans la solution des problèmes de la forme », il découvre que ce n'était que « l'instrument qui lui inspirait sa pensée musicale et en déterminait la substance ». Et que dans son immense œuvre pianistique seul le « côté instrument est caractéristique et le rend infiniment précieux ».

Il ajoute encore : « C'est dans la haute qualité de sa substance sonore et non pas dans la qualité de ses idées que réside sa véritable grandeur ».

Reconnaissons que nous avons été bien trompés et par Beethoven lui-même sur la nature de son génie, lorsque parlant de sa musique il disait : « Jaillie du cœur, qu'elle aille au cœur ».

Que nous voici enfin heureusement délivrés de l'obsédante légende qui nous faisait croire à sa surdité, puisque c'est l'instrument qu'il prétendait ne plus entendre, qui se trouve devenir le véritable inspirateur matériel de son œuvre pour piano.

Et qu'il fallait que Strawinsky daignât, incidemment, jeter les yeux sur son œuvre, pour que le mystère de sa création fut enfin élucidé. Cette grondante imagination, ces aspirations infinies, ce lyrisme désespéré à quoi nous avons pensé pouvoir attacher l'idée de la souffrance humaine universalisée, c'est le piano qui les a dictées, n'en doutez plus, de même sans doute que les « Etudes de l'Art de délier les doigts » du grand Czerny. Mais il est vrai

— et ceci corrobore cela — que lorsqu'il advient au critique musical dont on vient d'apprécier le singulier point de vue de visiter la Chapelle Sixtine, et qu'il nous fait part de ses impressions, ce sera la fissure peinte en trompe-l'œil au plafond qui excitera son admiration.

Vous l'avez dit vous-même, Strawinsky : « Parler musique est une chose risquée et qui entraîne des responsabilités ».

Judicieux propos et dont l'exactitude se voit ici confirmée, quoique de manière assez inattendue, par un exemple décisif.

Et revenons, après une si décevante incursion dans le domaine de l'esthétique appliquée, à l'examen de l'œuvre qui nous a valu un si curieux aperçu sur la sensibilité interprétative de son paradoxal auteur.

On en admettrait volontiers, après la déclaration de principe que je viens de faire état, les hardiesses novatrices, l'imprévu du plan et la nouveauté délibérée.

La surprise est assez grande de constater combien la modération du ton d'ensemble l'approprie exactement au caractère de réception intime, de mondanité choisie pour quoi elle a été élaborée.

La rédaction instrumentale, exception faite pour l'*Adagietto* qui se voit enveloppé, et quasi dans l'esprit de Chopin, d'une profuse ornementation mélodique, s'y tient systématiquement à l'écart des agréments d'ordre transcendantal dont avait témoigné, d'un relief marqué, la partie de soliste du *Concerto*.

Une seule formule rythmique, que l'on pourrait presque assimiler à celle d'une Tarentelle au ralenti, y détermine l'impulsion uniforme du premier morceau, entraîné dans une sorte de giration continue par un sournois enchaînement de mobiles dissonances. La technique d'accords n'y est pas employée ou presque, et sauf la présence de quelques tierces, qui s'aventurent à la main droite dans l'exposition d'un motif accessoire, on pourrait avancer que le mouvement entier est écrit à deux parties. L'indication d'un *forte* n'y sera mentionnée que pour l'affirmation d'un fragment de deux mesures et demie, hormis lequel tout le mouvement s'énoncera dans une atmosphère de sonorités allusives et de nuances étouffées. Une mystérieuse sensation de puissance rythmique y prédominera cependant, due sans doute, à l'insistance monotone de cet écoulement de croches égales que nul accident mélodique ne paraît pouvoir détourner de sa chuchotante impassibilité. L'*Adagietto*, je l'ai déjà laissé entendre, s'inspire d'une tout autre poésie sonore. On serait prêt à évoquer, et même sans le consentement de l'auteur, au début et à la fin de cette page qui semble rêver dans le soir, toute peu-



plée de roucoulements et de fioritures, les enchantements surnaturels de quelques Champs-Élysées et les calmes évolutions de leurs ombres heureuses.

Une fantaisie inspirée en décore le souple linéament mélodique, enroulant les méandres d'une longue arabesque aux discrètes suggestions harmoniques d'une basse sans densité appréciable. On souhaite ici, sous les doigts du pianiste, le timbre de la flûte mêlé aux résonantes matités du *pizzicato* des violoncelles.

Un intermède, de rythme plus précis, active quelque peu le caractère du morceau, ponctué par les brèves morsures d'un fragile dessin d'accompagnement. Puis, modifié dans son contour mélodique, comme dans son détail ornemental, mais semblable à lui-même dans son esprit, le motif initial réapparaît, apportant à ce lied, à ce nocturne plutôt, et d'invention si personnelle en dépit de son apparence anachronique, la conclusion crépusculaire qui en prolonge l'équivoque sortilège dans un entrelacs d'harmonies voluptueusement défaillantes.

Le troisième mouvement, une vive toccata de style impertinent, s'annonce comme une fugue et se poursuit comme un caprice. Les deux mains s'y joignent d'une même ardeur résolue dans la présentation de l'un de ces dessins de notes martelées auxquels j'ai déjà fait allusion, si caractéristiques d'une conception musicale à quoi l'idée de continuité machinale dans l'articulation d'un mouvement effervescent a toujours paru synonyme de dynamisme et suggestive d'un principe d'activité stimulante. Ce dernier morceau, néanmoins, proposera en sa moitié la détente inopinée d'un rythme neuf, à dire vrai, pareillement volontaire et tendu. Puis, scandée à la main droite, par l'intervention discordante d'un contrepoint de noires dont l'aigre mélodie se superpose à la reprise du sujet initial par la main gauche, la cadence se précipite derechef, agrémentée cette fois par l'exposition d'un thème de la dernière heure, dont la tardive collaboration semble vouloir justifier les incartades mélodiques dont s'étaient diverties les premières mesures du morceau, ramenée sous ce nouvel aspect de la proposition musicale au simple rôle d'accompagnateur.

Deux traits significatifs sont à relever dans la physionomie d'ensemble de cette énigmatique composition. Tout d'abord, ce caractère déterminé de musique de chambre dont j'ai déjà fait mention et qui l'accorde d'une singulière authenticité à sa destination préconçue. Ensuite le parti pris de déformation systématique dont se voient affectés dans une rédaction que les doigts seuls n'ont pas entièrement inspirée, je m'en porte garant, les

relations mélodiques qui eussent pu, normalement, se traduire par les plus simples des mouvements conjoints.

Prenons-en pour exemple un rapport de seconde ascendante ou descendante, qu'il se verra instantanément métamorphosé en un intervalle de septième ou de neuvième par le renversement d'octave de l'une des notes qui le composent. Cette sorte de strabisme sonore dont d'autres compositions de Strawinsky nous ont déjà révélé le comportement anormal, ne fût-ce que dans le graphique d'importants fragments du *Concerto*, s'affirme néanmoins ici, d'une insistance si décidée qu'il devient difficile de ne pas l'interpréter comme l'un de ces partis pris d'époque, significatifs des successives manières d'un musicien en constant devenir, et au travers desquels les musicologues des temps futurs ne manqueront pas d'édifier une savante théorie de son évolution créatrice.



La *Sérénade en la*, écrite en 1925, est représentative d'un tout autre esprit, aussi bien musical que pianistique. Elle se compose de quatre brefs mouvements : *Hymne*, *Romanza*, *Rondoletto*, *Cadenza finale* — la durée de chacun d'eux ne devant pas, dans les prévisions de Strawinsky, excéder la longueur d'audition — et, partant, d'enregistrement — d'un disque de gramophone ; la réalisation de la pièce, en son ensemble, ayant été déterminée par la signature d'un contrat d'exclusivité avec une grande firme américaine.

En dépit de cette destination utilitaire, l'expression d'allégresse y prédomine, que l'on pourrait s'aventurer à faire dépendre de la teneur de la dédicace, conçue ici dans les termes les plus simples comme les plus éloquents : « A ma femme ».

Mais Strawinsky prenant la peine de nous renseigner exactement sur la tendance — j'ose à peine suggérer, descriptive — de son œuvre, mieux vaut faire appel à son propre témoignage pour l'intelligence de son dessein.

Voici la citation en son entier : « Les quatre mouvements que comporte « ma pièce, sont réunis sous le titre *Sérénade*, à l'instar des *Nachtmusik* du « XVIII<sup>e</sup> siècle qui, généralement, étaient commandées par les princes mé- « cènes à l'occasion de diverses fêtes et se composaient, comme d'ailleurs les « Suites, d'un nombre indéterminé de morceaux.

« Tandis que ces pièces étaient écrites pour des ensembles instrumen-

« taux plus ou moins importants, je voulais condenser la mienne en un seul instrument polyphonique et en un petit nombre de mouvements ».

Et voici l'essentiel : « Dans ces morceaux je fixe quelques moments les plus marquants [*sic*] de ces sortes de fêtes musicales. Je commence par une entrée solennelle, un genre d'hymne ; je le fais suivre d'un jeu de solo, cérémonieux hommage aux hôtes de la part de l'artiste ; la troisième partie, au mouvement soutenu et rythmé, tient la place des différentes musiques dansantes intercalées selon la tradition dans les Sérénades et les Suites de l'époque ; enfin, je termine par une espèce d'épilogue qui équivaut à une signature aux nombreux parafes soigneusement calligraphiés. En appelant ma composition *Sérénade en la*, je l'ai fait avec une intention spéciale ; ce n'est pas de la tonalité qu'il s'agit ici, mais du fait que j'y fais graviter toute ma musique autour d'un pôle sonore qui, en l'occurrence est le *la*. »

S'il était question d'un autre compositeur que Strawinsky, on pourrait déduire de cette analyse complaisamment détaillée qu'il s'y agit également, sinon d'une musique à programme, à tout le moins, d'une musique à suggestions. Mais connaissant sa théorie irréductible que la « musique est incapable à exprimer quoi que ce soit », ce serait sans doute le mettre en situation délicate que d'y trop insister et je préfère donner à l'auteur de la *Sérénade* toute licence de désapprouver mon interprétation de son œuvre plutôt que la sienne.

L'*Hymne*, qui débute par une étrange allusion mineure à l'un des thèmes les plus fameux de *La Princesse Czardas*, se poursuit dans un mélange de sonorités à la fois compactes et chaleureuses, soutenues par un rythme d'allure populaire, mais dont le sentiment communicatif se voit néanmoins curieusement contenu dans les limites confidentielles des nuances assourdies et des expansions volontairement contraintes.

La *Romanza*, nourrie de grâces et de coquetteries pianistiques, nous offre un nouveau spécimen de cette musique de style « Beethoven frisé » à quoi Strawinsky rattachait déjà, non sans quelque impertinence, le caractère de l'*Adagietto* de la *Sonate*. Son thème essentiel qui affecte les allures du menuet y surgit entre deux cadences évoquant quasi le caprice d'un guitariste funambulesque. Ce « cérémonieux hommage de la part de l'artiste » se teinte d'une sorte de mélancolie élégante qui lui confère, en apparence du moins, quelques-unes des prérogatives de cette tendresse ou de cette intimité musicale dont le génie de Strawinsky est si peu coutumier.

Avec le *Rondoletto*, « musique dansante », nous retrouverons la formule,

renouvelée des clavecinistes, de l'écriture à deux parties, automatiquement propulsée par l'insistance uniforme d'un rythme continu. Le procédé, déjà souvent utilisé, se voit ici cependant quelque peu humanisé par la présence du motif « alla Scarlatti » que la main droite propose malicieusement à la maladroite volontairement obstinée d'une basse rudimentaire.

Après ce qui nous a été confié des intentions de l'auteur, on ne manifestera que peu de surprise à voir négligées, ou plutôt, amendées, les alternatives classiques du refrain et du couplet dans la coupe de ce divertissement qui n'a du Rondo que la désignation diminutive. Car, si c'est ici, en dépit d'un dessein saltatoire avoué, le type assez exact de la « musique de papier » ironisé par Satie, les rigueurs de forme qu'il y voulait stigmatiser n'y font toutefois figure que d'indistinctes velléités.

L'hypothétique carillon de Westminster — traduit par de curieuses résonances de « quartes et sixtes » enchaînées — qui engendre la placide démarche de la *Cadenza finale* (« Signature aux nombreux parafes ») ne tardera pas à s'immobiliser à la main droite, dans la répétition d'un motif en tierces, de peu d'étendue mélodique et dont on dirait, tel que le suggère Strawinsky pour l'ensemble de la composition, qu'il s'agglutine harmoniquement autour de ce pôle sonore latent, déterminé par la présence occulte d'un « la » dont la discrète tyrannie s'exerce à la dérobée.

A son tour la main gauche participe, par l'emploi de la même formule, à cette impression d'ordre statique, qui pénétrera tout le morceau, nonobstant l'adjonction incidente d'un motif secondaire, violemment acidifié par un choix d'intervalles subversifs.

Tout aussi bien que le premier morceau de cette *Suite*, qui, au reste lui fait suite immédiate dans l'ordre de la rédaction initiale, celui-ci aurait pu se prévaloir de la dénomination : hymne. Hymne de recueillement, chant secret d'action de grâce, enclos dans l'expression quasi indifférente d'une musique qui ne peut ici cependant s'interdire complètement de révéler son dessein conciliant.



La production pianistique de Strawinsky se complète, du moins jusqu'à ce jour, par la composition de deux œuvres fort importantes : le *Capriccio* pour piano et orchestre, et le *Concerto* pour deux pianos, aux-

quelles il convient d'ajouter (je ne fais que mentionner en passant l'étourdissante utilisation des quatre pianos dans l'instrumentation percutante de *Noces*) un *Duo concertant* pour piano et violon, de 1932. Celui-ci, qui fait appel pour la rédaction de la partie de violon à la collaboration avouée de Samuel Dushkin, affirme en ce qui concerne le piano les inimitables particularités d'un style de clavier qui ne s'était encore témoigné, ni plus ingénieux, ni plus attrayant.

Ce serait excéder les limites de cette étude que d'entreprendre l'examen d'une œuvre que Strawinsky considère justement comme un « travail de versification musicale » et qui pourrait porter comme épigraphe ces paroles de Cingria, auteur d'un Pétrarque, avec les disciplines spirituelles duquel il aimait à confronter sa propre conception de l'invention esthétique : « Le lyrisme n'existe pas sans règles, et il faut quelles soient sévères. »

Mais on se doit de conseiller à tous les pianistes curieux des manifestations musicales les plus significatives de notre temps de consacrer un peu de leur à l'interrogation d'une œuvre surprenante, et qui leur tient en réserve, accompagnée des joies de la constante découverte artistique, toutes les séductions d'une exacte et brillante virtuosité.

Ce sont là les termes mêmes qu'il conviendrait d'employer pour qualifier les mérites du *Capriccio* avec orchestre, composé durant l'été 1929. Le succès de Strawinsky comme interprète de son *Concerto* devait tout naturellement l'engager à la rédaction d'une nouvelle œuvre comportant l'association du piano et de l'orchestre. En la dotant du titre de *Capriccio*, il en définissait à la fois l'esprit et construction. Autorisé par la docte leçon de l'antique Michael Prætorius, il y voyait « le synonyme d'une Fantasia qui était une forme libre de pièces instrumentales fuguées ».

« Cette forme, nous enseigne-t-il, me donnait la possibilité de faire « évoluer ma musique en juxtaposant des épisodes de genres variés qui se succèdent les uns aux autres, et par leur nature impriment à la pièce « le caractère capricieux dont elle tire son nom ».

C'est donc encore une fois le choix du cadre qui détermine le sujet du tableau. Mais ici le principe formel est d'assez souple texture pour susciter l'appoint des libres inventions, et le titre y répond d'une appropriation parfaite, à la nature de l'idée musicale. La rare modestie avec laquelle Strawinsky se réclame de l'exemple de Weber, dans la poursuite de son projet, le goût généreux et compréhensif avec lequel il se fait le panégyriste d'une gloire trop délaissée, lui vaudront de nous faire oublier quelque peu d'autres jugements dont la témérité, et parfois l'injustice,

////////////////////

n'ont pas dû manquer à diverses reprises de surprendre les lecteurs des *Chroniques*.

L'extraordinaire mobilité de cette composition, si elle justifie dans une certaine mesure le recours invoqué au capricieux génie du musicien d'*Obéron*, témoigne cependant, et par les traits les plus neufs, de son entière originalité.

Les trois parties qui la constituent, et dont chacune vit sa vie propre, affirme son caractère individuel, dans une totale indépendance de forme et de tendance expressive, s'associent néanmoins en un tout indissoluble, en une œuvre d'une unité remarquable, grâce à la constante transparence d'une notation merveilleusement équilibrée.

Toutes les ressources y paraissent épuisées d'entre celles qui peuvent le mieux mettre en valeur les qualités matérielles du jeu de l'interprète selon le vœu de Strawinsky, « précision, fini, objectivité parfaite ». Ces qualités, nous avons vu que toute son œuvre les sollicite, lorsqu'il ne les exige point. Mais ici — et davantage encore que dans le *Concerto* qui peut le mieux nous servir de point de comparaison, étant lui aussi conçu pour le piano et la symphonie — ces parures de l'exécution s'en avèrent l'élément essentiel, ayant à refléter de leurs scintillantes facettes, non seulement la lettre, mais l'esprit d'une poésie musicale particulière.

Le rôle du soliste n'est plus d'y contredire le groupe des instruments, de lui opposer rythmes et mélodies dans une atmosphère de lutte polyphonique où la victoire demeure incertaine et l'horizon mal éclairé.

Mais au contraire, d'en souligner les propositions thématiques par mille détails d'ornementation ingénieuse ; d'abonder dans le sens d'une mélodie, en lui brodant un revêtement de légère et cristallines arabesques. De même nous l'y verrons s'assouplir, d'un surprenant accord, aux exigences de la tonalité proposée par l'orchestre, et s'y complaire aux jeux amènes de dissonances subtilement assagies et sensibilisées. Une cadence enfin rendue à la variété des accents, à la diversité d'une mesure nombreuse, soutiendra de ses incidences variées un discours musical fluide, spontané et vivant. Bref, le virtuose s'y voit soudain accorder toutes les engageantes prérogatives d'écriture pianistique que certaines des œuvres précédentes, non moins riches de substance, mais de style plus tendu et de syntaxe plus volontaire, lui mesuraient avec quelque parcimonie.

On ne saurait être surpris que le sens inné du rythme qui a fait de Strawinsky le plus puissant inventeur d'arguments chorégraphiques de

notre temps, s'affirme d'un accent exceptionnel dans le premier et le troisième morceau de cette chatoyante fantaisie sonore.

Il est à remarquer toutefois — et l'observation vaut pour l'interprétation de la plupart de ses œuvres — que dans ces deux mouvements vifs, la sensation de vélocité dépend davantage de la nerveuse précision des attaques instrumentales que de la rapidité fondamentale du *tempo*.

L'une et l'autre de ces deux pièces affectent, au métronome, une allure modérée. Mais par suite du curieux phénomène que je viens de dire, elles déterminent cependant chez l'auditeur, à la condition expresse d'être traduites selon les modalités d'exécution précitées, un constant sentiment de prestesse et d'activité volubile. Il va de soi que le détail d'une orchestration éblouissante, qui n'est plus comme dans le *Concerto* réduite à la portion congrue des instruments à vent — seule, la participation des seconds violons n'y est pas sollicitée — leur ajoutent d'autre part toutes les vertus du pittoresque et de la couleur.

Et s'il fallait marquer d'un trait les caractéristiques les plus saillantes de ces deux panneaux d'un triptyque sonore, tout entier comblé par les dons d'une heureuse imagination, ce sera pour signaler dans le premier cet alerte mouvement initial dont les doubles croches s'empressent d'une si joyeuse cadence — la traînante inflexion des bois, par deux fois répétée, au début et comme conclusion, suggérant le contour du motif consonant sur quoi vont broder tous les jeux subséquents d'un séduisant divertissement. Et dans le final, les controverses prestes et serrées d'un agile contrepoint dont les multiples intentions semblent, à l'encontre de toute règle, alléger encore la plaisante vivacité du dessin mélodique.

Reste l'*Andante rapsodico*, centre de la composition et, à mon gré, son plus significatif ornement. Ici le piano, utilisé comme pourrait l'être un cymbalum, improvise, et presque de la manière que l'on sait aux tziganes, inscrivant dans la trame du thème expressif exposé par l'orchestre les rebondissantes cascades de ses capricieuses paraphrases.

Tout le morceau se poursuivra pour lui dans cette ambiance de fantaisie imaginative, y compris le caractéristique épisode intermédiaire où, sur un rythme de basse mordant et monotone, la main droite s'aventure en d'imprévisibles vocalises, attirée par un choix d'intervalles mélodiques qui paraissent se griser de leurs sournoises équivoques. Et comme pour souligner d'un détail typique les particularités d'un style rapsodique, ingénieusement renouvelé des bohémiens, l'orchestre s'y borne à d'incidentes répliques, semblables à celles dont les musiciens nomades ont cou-

tume d'encourager la vagabonde invention du soliste. Puis, après un rappel abrégé du début, une dernière cadence, dans laquelle l'impérieux crépitement des marteaux se mue soudain en caresses effleurées, consécutives à l'ultime évanouissement d'une gamme dont les sonorités se diluent insensiblement, secondées par un curieux procédé technique qui consiste à passer progressivement du staccato au legato.

La conception pianistique de Strawinsky a certes jusqu'à ce jour trouvé dans la réalisation du *Capriccio* son plus convaincant témoignage de raffinement instrumental.

Non, je le répète, qu'il passe en intérêt musical ou en portée créatrice la qualité de ses œuvres antérieures, et l'on entend bien qu'en invoquant celles-ci je ne me place que du point de vue des compositions pour clavier, seules envisagées dans ce commentaire. Mais il y a triomphé avec une aisance singulière du redoutable problème toujours posé aux novateurs — dans quelque direction de l'art que ce soit — et qui consiste à revêtir son intention de tous les agréments qui la peuvent rendre plus persuasive et plus universellement attachante, sans abdiquer en rien les altières prérogatives d'une inspiration qui déroute la formule.



Et voici, en attendant qu'une nouvelle détermination qui, chez Strawinsky dépend fréquemment de la circonstance ou de l'occasion offerte, nous vaille d'ajouter à cette liste le titre d'une œuvre pianistique supplémentaire, la plus récente de ses compositions pour clavier, le *Concerto per due pianoforti soli*, dont la présentation par l'auteur et son fils Sviatoslaw Soulima-Strawinsky — bénéficiaire juvénile des anodines récréations mélodiques intitulées *les cinq doigts*, devenu en peu d'années un remarquable virtuose, et vraisemblablement l'interprète le plus authentiquement qualifié de la musique de son père — a été faite à l'Université des Annales, le 21 novembre 1935.

On doit bien s'attendre d'une combinaison instrumentale non encore utilisée par Strawinsky qu'elle témoigne d'une recherche qui n'y laisse rien à l'inexploré et encore moins au convenu.

Et de fait, l'impression est ici d'une sorte de musique de genèse, où



tout de l'art sonore se verrait remis en question, des formes comme des perspectives, du procédé comme du caractère.

On emploie trop indifféremment l'expression d'« œuvre forte » pour que le terme ait chance d'avoir conservé quelque vertu significative.

Je serais tenté de qualifier celle-ci d'« œuvre athlétique », tant elle paraît consacrée à l'exaltation d'un exploit musical, dans lequel les exercices transcendants des deux protagonistes et leurs échanges d'infatigable énergie se pourraient d'être comparés aux prouesses d'un puissant jeu icarien.

Je me sens d'autant plus à l'aise, exerçant mon « métier d'interprète », pour en aborder l'examen, que Strawinsky au cours de la causerie qui en précédait la première audition, s'est défendu d'en fournir une analyse technique — et *a fortiori*, de se complaire à quelque commentaire extra-musical que ce soit.

J'ai donc le champ libre et je me hasarde à en disposer pour une intelligence personnelle de l'œuvre, l'auteur se récusant sur ce point, provisoirement du moins.

Un premier mouvement « *Con moto* », presque instantanément meublé de ce rythme de doubles croches grignotantes qui fait le fond à la fois immobile et mouvant de tant de pages de Strawinsky, analogue à l'incessant papillotement de la pellicule dans la projection d'un film.

Des amorces de thèmes s'y profilent, tôt abandonnées dans leurs propositions sommaires, que les deux instruments se renvoient l'un à l'autre, et comme pour éprouver leurs forces, avant que de s'engager plus avant dans le plein de leur gymnastique idéale.

La forme Sonate est envisagée ici comme élément constructif. Mais le développement traditionnel s'y voit remplacé par un épisode de tendance énigmatique où, dans un bourdonnement d'actives sonorités viennent s'insinuer les mordantes incisives de motifs subtilement affrontés. L'un d'entre eux fait invinciblement penser au thème initial de la *Domestica*, de Strauss ; d'autres y évoluent au gré de persifleuses intentions soumises par les deux instruments aux imprévisibles jongleries d'un audacieux contrepoint.

La réexposition s'enchaîne — et pour ainsi dire, sans transition — à cet intermède de caractère instable, et le morceau s'achève en une dernière allusion étouffée au motif d'allure claironnante qui dès l'exorde en avait suggéré et l'accent résolu et la détermination volontaire.

Un *Notturmo* suit, assez amplement développé et « orchestré », —

seul mot qui convienne ici pour qualifier le surprenant parti tiré de l'union des deux pianos dans la teinte adoucie épandue sur l'ensemble du morceau — avec un raffinement d'écriture que l'on ne pourrait comparer qu'à celui dont faisaient preuve, du temps déjà fabuleux des pianolas, les artificieux dispensateurs de ces mélanges de sonorités « en conserves », qui évoquaient à la fois les transparences du cristal et le timbre inexpressif du célesta.

Ceci n'est que pour la physionomie matérielle de cette page, qui par d'autres mérites, et non moindres, s'impose d'un attrait exceptionnel à la délectation du musicien.

Une simple et longue mélodie, dont il est aisé de suivre le contour essentiel, en dépit des fioritures qui le prétendent soustraire aux familiarités d'une révélation trop précise, s'y déroule sur les monotones et paisibles pulsations d'un accompagnement mesuré.

L'ingéniosité du détail modifie seul l'aspect, mais non le caractère qui est presque celui de la berceuse, de ce morceau, dont la lecture seule est impuissante à faire pressentir l'indéfinissable agrément, tel qu'il était déterminé par les remarquables auditions qu'en ont donné l'auteur et son fils.

Les *Quatro Variazoni* qui suivent, offrent cette particularité paradoxale de n'être précédées d'aucun thème générateur.

Celui-ci, que l'on pourrait ramener à deux arguments mélodiques embryonnaires, assez analogues aux motifs du « *Sphinx* » sur quoi Schumann édifie les divertissements du *Carnaval*, est inclus dans la substance de chaque fragment ou plutôt de chaque état musical — on hésite vraiment ici à se servir du titre de Variation départi par l'auteur. Il s'y affirme tel un principe organique latent, et en quelque sorte à la façon d'un élément radioactif dont les mystérieuses émanations donnent naissance à quatre propositions musicales entièrement dissemblables et auxquelles il demeure superflu de se voir ordonnées par les réactions d'un sujet commun.

A chacune d'elles, plutôt que d'une variante sur un sujet donné, correspondent les prestiges d'une rédaction caractéristiques et d'un effet instrumental particulier.

Au rythme d'indolente Barcarolle de la première, par moments toute frissonnante des insidieux remous d'une brise capricieuse, succède la bruyante emphase de la seconde, sorte d'invective sonore dans laquelle les deux pianos rivalisent d'impétueuse assurance, déformant le contour

de la cellule mélodique proposée, selon le procédé familier de Strawinsky, qui consiste à transposer d'une octave l'un des degrés d'un intervalle conjoint. La troisième « Variation », animée d'un incessant murmure chromatique, ne fait citation des « thèmes » sous forme épisodique qu'en les insérant dans la trame de ses rapides girations, tantôt à la basse en guise de pizzicato ironique, tantôt, et plus mélodiquement, par une plaisante répartition de chacune de leurs notes constitutives entre les deux instruments.

Une curieuse similitude harmonique, à laquelle, cependant, il serait vain d'accorder le bénéfice de l'intention cyclique, apparente le début de la quatrième partie au motif transitoire de l'intermède, tel qu'il se présente au cours du premier mouvement.

Là encore, après s'être affirmé, en tant que premier élément, du principe générateur sous les espèces d'un puissant carillon, durant la première moitié d'une ultime variante, dont le rythme à la fois solennel et barbare n'est pas sans évoquer la rudesse stylisée de certaines chorégraphies du *Sacre*, le second motif occulte de ces jeux singuliers se fait subitement jour, clamé par d'impérieuses tenues, cependant qu'un fracas-sant bourdonnement de cloches dissonantes, renouvelé de son exorde, semble fêter sa cruelle apothéose.

Cette sorte de défi systématique à la formule consacrée se voit ici couronné d'une réussite assez éclatante pour que l'on se voie dispensé d'en chercher la raison et encore moins la logique. Une nouvelle utilisation du « thème fantôme » va, au reste, nous être proposée pour l'argumentation du *Preludio e Fuga* qui constitue la dernière partie de cette surprenante composition, et qui, s'enchaînant sans interruption aux *Variationi* que nous venons de parcourir, leur ajoute l'élément d'une prodigieuse péroration.

Ce dernier fragment — et je m'en excuse auprès de Strawinsky qui nous le savons, et tel Florent Schmitt, n'a point pour la conception du « Vieux Sourd » de sympathie exagérée — ne peut cependant manquer de suggérer les âpres travaux de construction abstraite de Beethoven « troisième manière ».

Comme dans le *Finale* de l'opus 106, la *Fugue* de Strawinsky pourrait ici se réclamer d'« alcuna licenza » et d'un mépris semblable des joies immédiates de l'auditeur. Mais semblable à lui également, dans son acharnement dialectique, et par instants coupée par la dramatique menace de soudaines interruptions que la rédaction de la *grande Fugue* en quatuor n'a pas ignorées, la péroration du *Concerto* restitue, d'un élan et d'une déci-

sion magnifique, l'esprit beethovenien et le côté quasi apocalyptique de son génie.

L'un et l'autre paraissent bien avoir été convoqués au secret conciliaire entre Strawinsky inventeur et Strawinsky metteur en œuvre, duquel est issue cette téméraire conclusion d'une étonnante création sonore. Le *Préambule*, en une brève et caractéristique alternance de plans mystérieux et de robustes articulations, énonce le principe élargi du thème de la *Fugue*, c'est-à-dire du premier élément du motif implicite des Variations. La *Fugue* elle-même, établie sur les réponses énergiques de quatre voix excitées, affirme d'emblée le parti pris d'activité et de résolution duquel elle ne se départira plus au long du morceau.

Motif et contre-sujets s'y vont heurter durement, stimulés dans l'ardeur combative de leurs rencontres et de leurs offensives opiniâtres par l'anormale présence d'un rythme subsidiaire de notes répétées, constituant à l'intérieur de la composition et sous forme d'élément contrapunctique comme une sorte de ferment virulent dont l'obstiné martèlement ne cessera plus, sauf aux approches d'une stretta exaltée, d'imposer à la lutte tenace des thèmes son tyrannique et obsédant vrombissement.

On ne pourrait évidemment s'attendre d'un tel point de départ, situé d'une telle audace dans l'improbable de la réalisation sonore, que cette *Fugue* soit longuement développée.

Mais dans ses propositions limitées, elle accumule tant de problèmes insolites, elle s'aventure, et, pour ainsi dire, en le dévastant magnifiquement, dans un monde de musique si délibérément inhumain, elle ordonne aux deux instruments qui se doivent d'enregistrer ses paroxysmes, une telle dépense de puissance élémentaire, un tel régime de tension et d'excès dynamiques, qu'il n'eût pas été possible, esthétiquement comme physiquement parlant, de lui souhaiter plus longue durée.

L'émouvante combinaison d'aridité et d'enthousiasme de cette œuvre dans laquelle Strawinsky entreprend de déchiffrer un aspect nouveau de l'éternel problème musical, en pleine conscience de sa responsabilité créatrice, justifie la noble déclaration qui met fin à la rédaction des *Chroniques de ma vie* et dans laquelle il admet que le ton de ses dernières compositions ; l'ait plutôt éloigné de la grande masse de ses admirateurs du temps de *Petrouchka* et de *L'Oiseau de Feu*.

« S'étant accoutumés au langage de ces œuvres, dit-il, ils sont tout étonnés de m'entendre en parler un autre. Ils ne peuvent ou ne veulent

« me suivre dans la marche de ma pensée musicale... Ce qui les intéresse encore n'a plus d'attrait pour moi ».

Et plus loin : « Cette attitude ne pourra certainement pas me faire dévier de ma route. On ne me verra pas sacrifier... ce à quoi j'aspire, pour satisfaire aux revendications de gens qui, dans leur aveuglement, ne se doutent même pas qu'ils m'invitent simplement à faire marche arrière ».

Et encore ceci, qui donnera la clef de l'attitude parfois déconcertante de Strawinsky dans tant de manifestations de son activité artistique, où le musicien qui pouvait être celui d'une époque, semblait se complaire à n'être que celui d'un moment, et trop attentif aux exigences d'une mode fragile : « Je ne vis dans le passé, ni dans l'avenir. Je suis dans le présent » — oubliant peut-être qu'il n'appartient à personne de se libérer des chaînes du temps, et que le présent est déjà du passé dans l'instant qu'on en parle.

Mais dans la sélection inévitable que la postérité se verra bien contrainte, en dépit d'une altière assurance, de faire au cœur d'une production irrégulièrement persuasive, encore que toujours dominée par un permanent souci de sincérité, par un constant dédain de la facilité, et par une singulière astreinte à ces disciplines ardues qui font participer les conditions de l'art à une sorte d'éthique exigeante, nul doute qu'elle ne réserve une place d'élection à quelques-unes des compositions que nous venons d'étudier et dans lesquelles la physionomie du piano s'est vue soudainement revêtue d'un aspect de beauté inclémente qu'aucun musicien ne lui avait encore osé entrevoir. Et s'agissant des dernières d'entre elles, de celles-ci qui, sciemment, paraissent vouloir dérouter les conditions du succès et braver l'opinion du cénacle, il n'y a lieu que de s'incliner avec respect, quelles que soient les raisons des dilections et des préférences personnelles, devant le haut exemple de l'artiste génial qui ne craint pas, pour satisfaire sa conscience, de s'engager, de plus en plus seul et le sachant, vers cet horizon inconnu, tout peuplé des cruels enchantements que sa froide intelligence lui fait pressentir — et dont l'éclat sidéral se trouve situé au delà de ce que nos propres yeux ont coutume d'imaginer.

ALFRED CORTOT.