1900 PARIS MOSCOU 1930

La vie musicale en U.R.S.S. de 1900 à 1930

IRCAM
Centre Georges Pompidou

I.R.C.A.M.
MÉDIATHÈQUE

Concerts Paris-Moscou

Série I

La vie musicale en URSS de 1900 à 1930

Programmation et notes de programme
Detlef Gojowy

IRCAM MÉDIATHÈQUE
N° IR 11027

179 IRC Sai 98/19

LES NOUVEAUX SYSTEMES DE COMPOSITION ATONALE : ROSLAVETZ, LOURIE, GOLYSCHEFF, OBOUHOV

«Dès que je me fus enfin affranchi des entraves de l'enseignement obligatoire et que j'eus abordé un travail de création autonome, il m'apparut d'emblée que je devais, pour écrire une musique qui me fût propre, en finir une bonne fois avec tout le bagage superflu que j'avais reçu à l'école. Les connaissances et les recettes que m'avait léguées le Conservatoire me semblaient sans utilité pour mon travail pratique, car la part qu'elles faisaient à la routine était si considérable qu'elles ne pouvaient en aucune manière servir mes objectifs, exprimer ce qui m'était essentiel, ce moi qui rêvait d'univers sonores nouveaux, inouïs...

... Au cours d'une année entière de travail intense, et guidé par l'instinct, je parvins à dégager une série de principes harmoniques qui permettaient presque de traiter la matière sonore comme ma conscience musicale se l'était constamment imaginé...

... C'est au printemps 1913 que se souleva pour moi le rideau derrière lequel, à l'issue de six années de travail acharné (jusqu'en 1919 environ), je devais définitivement trouver ma technique individuelle, laquelle m'offrait toute liberté pour réaliser une forme d'art qui me fût spécifique...

... Ma réflexion sur la musique me conduisit alors à explorer des structures musicales refermées sur elles-mêmes, autonomes, un genre d'«accords synthétiques» comportant de six à huit sons ou davantage, à partir desquels devait ensuite se développer tout le plan harmonique de l'œuvre. Ces «accords synthétiques», d'où l'on pouvait facilement tirer la plupart des accords existant dans l'ancien système harmonique, n'étaient pas seulement destinés à jouer un rôle extérieur, ornemental, dans le plan d'ensemble de la composition, mais aussi le rôle interne d'un substitut de la tonalité...

... Finalement, au terme de l'année 1919, j'en vins à concevoir ces éléments comme un système nouveau d'organisation sonore. Ce système, à mon avis, est appelé à remplacer le système classique que nous aurons définitivement abandonné, et à offrir une base solide aux méthodes de création «intuitives» (mais en réalité anarchiques) qu'utilise la majorité des compositeurs d'aujourd'hui...

... Je sais que l'acte créateur n'est pas une «transe» mystique, qu'il n'est pas une «divine révélation», mais un moment de suprême effort de l'intelligence humaine pour amener l'«inconscient» (le subconscient) dans la sphère de la conscience...»

Le compositeur Nicolas Roslavetz — né en 1880 dans un village d'Ukraine, de parents paysans — publia ces professions de foi en 1924 dans la revue «Sovremennaïa Muzika» (Musique Contemporaine), organe de l'«Association pour la Musique Contemporaine», sise à Moscou, qui exerçait également la fonction de section soviétique de la Société Internationale pour la Musique Nouvelle. Roslavetz décrit ici — pour ce qui le concerne — un processus d'évolution artistique dont l'existence a été jusqu'à présent largement ignorée en Occident.

Avec son système, logiquement élaboré, de la série de douze sons, Arnold Schoenberg passe pour l'unique inventeur de la «musique dodécaphonique», une musique dont la stricte organisation repose sur un traitement absolument égal des intervalles chromatiques. Il est incontestable que la forme achevée qu'il a su donner à cette conception a été très féconde et qu'elle a influencé les générations ultérieures. Mais la voie qu'il emprunta n'en était qu'une parmi plusieurs autres qui furent parcourues dans cette direction durant les premières décennies du siècle. Et la Russie, dont la culture musicale produisit en l'espace d'une génération un Scriabine, un Stravinsky, un Prokofiev et un Chostakovitch, à cet égard aussi a apporté très tôt sa contribution. La démarche que retrace Roslavetz en fait partie intégrante.

Entre 1912 et 1915, les compositeurs russes les plus divers, chacun pour son compte et indépendamment les uns des autres, ont découvert et développé les formes primitives de l'écriture dodécaphonique et sérielle. Il s'agit de formes qui s'apparentent à la technique des séries chez Schoenberg ou qui en préfigurent certains éléments, en partie avec d'autres résultats. Elles ont comme point de départ les changements qu'avait apportés dans la matière sonore l'harmonie romantique, créatrice de gammes et d'accords nouveaux, et qui avaient rendu de plus en plus caduc le système d'harmonie classique fondé sur la gamme diatonique à sept degrés et sur l'accord parfait. Après la perte de ce système, le matériau sonore exigeait des lois et des règles nouvelles : Roslavetz ne considère pas son «nouveau système d'organisation sonore» comme une rupture avec toutes les traditions, mais comme un moyen de mettre de l'ordre à l'intérieur de l'anarchie atonale.

De même que chez Scriabine dans sa dernière période, c'est l'apparition de l'«accord synthétique» (ou «complexe de sons») qui marque le point de départ de ce système. Dans les années 30 déjà, la musicologue polonaise Zofia Lissa avait comparé les œuvres tardives de Scriabine à la technique sérielle de Schoenberg : de même que chez Schoenberg l'événement harmonique et mélodique procède entièrement de la série, il découle chez Scriabine d'une structure sonore synthétique qui vient ainsi remplacer l'accord parfait du système classique. Dans les œuvres qu'il composa après 1913, Roslavetz soumet ces «accords synthétiques» à un système entièrement planifié de transpositions chromatiques où l'on voit tout de suite apparaître les premiers éléments d'un ordre dodécaphonique. Roslavetz évite les répétitions dans la succession des degrés de transposition, et il réserve certains degrés pour des endroits déterminés et centraux de la composition. Parallèlement, il expérimente des séries de sons symétriques; on en trouve les premiers témoignages vers 1915.

Chez d'autres compositeurs aussi, le «complexe sonore» sert de point de départ aux nouveaux systèmes de composition atonale. Il faut citer en premier lieu Arthur Vincent Lourié, né à Saint-Pétersbourg en 1893 et descendant d'émigrés français. Avec le jeune Prokofiev, il fit partie des pianistes les plus talentueux du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, mais en raison de désaccords l'opposant à ses professeurs sur des questions de composition, il quitta cette école avant l'examen, continua de se former en autodidacte et se joignit au mouvement futuriste russe qui avait été fondé dès 1913 par des poètes et des artistes parmi lesquels Velemir Khlebnikov, Vladimir Maïakovsky et les peintres Mitouritch et Tatlin.

Si l'on peut comparer Roslavetz à Schoenberg (comme ce fut souvent le cas en Russie à l'époque) par la logique généralement très élaborée de son écriture musicale et par les racines de son univers sonore — qui se rattachent au romantisme tardif—, il faudrait qualifier Lourié de «Satie russe», eu égard aux aspects radicalement novateurs de son esthétique musicale. Comme Satie en France, il fonda en Russie une «nouvelle linéarité». Ses œuvres de jeunesse semblent se référer aux modèles impressionnistes, mais en 1912 déjà, on peut observer une «condensation» constructiviste : dans les «Deux poèmes» de «l'opus 8», il utilise pour la première fois des structures à douze sons. Dans les «Synthèses» (1914), il dispose en séries symétriques des structures dodécaphoniques et non-dodécaphoniques. En même temps, il réfléchit à la chromatique du quart de ton, pour laquelle il esquisse une nouvelle notation musicale.

A propos de nouvelles notations, deux compositeurs russes revendiquent à cette époque l'invention d'un mode nouveau de notation musicale ayant spécialement pour but d'attester aussi sous une forme graphique la «mise à égalité» des douze sons du système chromatique. Les demi-tons n'y sont plus désignés par des dièses et des bémols, mais par des croix (x) inscrites dans la tête des notes. L'un de ces compositeurs est Yefim Golyscheff, né en 1897 à Khersone (Ukraine); il vécut à Berlin à partir de 1908 et fut l'élève de Busoni. En 1925, il publia à Berlin son «Trio à cordes» dont les prémisses, selon son propre témoignage, remontent à l'année 1914. Cette œuvre se compose exclusivement de «structures dodécaphoniques stables» — comme les désigne son auteur. C'est la seule œuvre que l'on ait conservée de Golyscheff qui, étant juif, fut contraint de fuir l'Allemagne en 1933, et dont les travaux, aussi bien dans le domaine de la musique que dans celui des arts plastiques, furent alors perdus. Non seulement comme compositeur, mais aussi comme peintre et artiste de happening, Golyscheff incarna des conceptions également radicales : avec Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck, il fut l'un des fondateurs du mouvement Dada à Berlin ; les concerts Dada qu'il y organisa préfigurent l'univers intellectuel de John Cage.

L'autre compositeur russe qui inventa la nouvelle notation musicale dodécaphonique (ainsi qu'il le rapporte lui-même, en datant cette invention du 8 juillet 1915) est Nicolas Obouhov, né à Koursk en 1892. Il utilisa cette notation dans toutes les œuvres de structure dodécaphonique qu'il composa ultérieurement, parmi lesquelles celle qui occupe une place centrale dans sa production, «Le Livre de Vie», achevée à Paris en 1926 et qui réunit des composantes musicales et scéniques sous la forme d'une «œuvre d'art totale», de caractère rituel et religieux.

C'est une particularité du Futurisme russe — qui le distingue de son pendant italien — de n'avoir pas seulement été un mouvement de réaction contre la culture de musée; au contraire, c'est justement lui qui a découvert et déblayé les couches primitives de la culture russe. Le grand innovateur Stravinsky fut également un grand restaurateur de structures spécifiquement russes, structures que l'idéal musicale classique de l'Europe centrale avait perdues de vue. Et à l'opposé du Futurisme occidental, le Futurisme russe a toujours gardé une composante messianique et religieuse. Le poète Alexandre Blok en donne un exemple quand, dans son poème intitulé «Les Douze», il interprète la Révolution d'Octobre comme l'accomplissement de l'eschatologie chrétienne.

C'est cette symbiose d'éléments archaïques et expérimentaux, de lois très anciennes et d'innovations révolutionnaires aussi naïves qu'hardies qui rend passionnants les témoignages de la culture russe du début du siècle.

Entre 1905 et 1917, la Russie a connu un véritable épanouissement sur le plan culturel. Ce pays, qui auparavant s'était contenté de recevoir et d'assimiler les idées venues de l'Ouest, se trouva alors à la pointe des tendances modernes ; sa culture rayonna sur le reste de l'Europe. Le Symbolisme et le Futurisme russes n'eurent pas seulement une importance nationale ; ils influencèrent la poésie lyrique, le ballet, le cinéma, le théâtre et la peinture de l'Occident.

D'autre part la culture musicale russe porte la marque de l'Eglise orthodoxe gréco-byzantine dont les ressources harmoniques sont jusqu'à nos jours beaucoup plus abondantes que celles du grégorien occidental. La musique byzantine s'est

toujours souvenu que la musique de la Grèce antique comprenait aussi, à côté du genre diatonique, le genre chromatique et le genre enharmonique qui utilise les quarts de ton et les micro-intervalles. Arthur Lourié n'est donc pas isolé dans sa conception d'une musique qui recourt au quart de ton. Le représentant le plus important d'une réflexion systématique sur les micro-intervalles est également un Russe : Ivan Wyschnegradsky, né à Saint-Pétersbourg en 1893 et qui vit à Paris.

En Russie, le système sonore n'a jamais été soumis à la «didacture du majeur et du mineur» dans la même mesure qu'en Europe centrale et occidentale ; il a toujours connu diversité et liberté pour l'agencement des gammes, et cette liberté a été délibérément cultivée depuis le Romantisme. Le musicologue moscovite Iouri Kholopov a récemment démontré que déjà chez Nicolas Rimsky-Korsakov et d'autres compositeurs de l'Ecole nationale russe du 19ème siècle, on relève l'emploi d'ingénieuses «gammes symétriques» qui sont destinées à donner à la musique «couleurs» et profil national. Il faut alors se rappeler que le système sonore a toujours constitué, en Europe orientale, le point de départ des changements et des nouveaux projets.

Et pas seulement le système sonore. L'ingénieur Lev Termen (connu en Occident sous le nom de Léon Theremin) réalisa en Russie le premier instrument de musique électronique, appelé «Termenvox» — pour lequel Lénine s'enthousiasma. Par la suite, après de grands succès remportés en Union Soviétique, il le développa aux Etats-Unis jusqu'à son point de perfection technique. Egalement dans les années 20, Joseph Schillinger élabora à Léningrad les premières réflexions théoriques sur un système de composition aléatoire qu'il devait reprendre et compléter plus tard aux Etats-Unis, où il avait émigré, dans son ouvrage fondamental, «The Mathematical Basis of Arts». Dès les années 20, de même, Arseni Avraamov travaillait à Moscou à la subdivision en micro-intervalles de l'octave (48 degrés, puis 72 degrés). Cette subdivision de l'octave en 72 degrés devait ultérieurement servir de point de départ au développement d'un synthétiseur soviétique «ANS» que construisit Evgeni Mursin pour le studio expérimental de la maison de disques «Melodia» au musée Scriabine de Moscou ; il est commandé au moyen d'impulsions optiques et effectue la transposition immédiate en sons de conceptions graphiques. Cet appareil a servi de champ d'expérimentation à la génération actuellement vivante de compositeurs soviétiques — Alfred Schnittke, Sophia Gubaidulina, Edouard Artemiev.

A l'exception de la personne et de l'œuvre de Stravinsky, la remarquable richesse de ces nouvelles orientations artistiques est restée — pour des raisons diverses — totalement inconnue à l'Ouest. Il est temps de la redécouvrir car elle témoigne à la fois de la permanence des traditions et de la vitalité créatrice de l'Union Soviétique.

Detlef Gojowy
Traduction : Michel Vallois

Lundi 11 juin et mercredi 13 juin, à 18 h 30 :

POÉSIES FRANÇAISES MISES EN MUSIQUE PAR DES COMPOSITEURS RUSSES

Avec J. Manning, soprano, J.-C. Pennetier et P.-L. Aimard, pianos, M. Le Dizès-Richard, violon, P.-H. Xuereb, alto, P. Strauch, violoncelle

YAVORSKY	Chansons de Maurice Maeterlinck op. 5 Offrande, Poésie de Charles Van Lerberghe
LOURIÉ	Pleurs de la Vierge Marie op. 26 pour voix et trio à cordes Rondel de Stéphane Mallarmé pour voix et piano
ROSLAVETZ	Paysages tristes (Paul Verlaine, version russe de N. Minsky et V. Brioussov)
KNIPPER	Candide, musique de scène op. 16, version pour piano
STRAVINSKY	Deux poèmes de Paul Verlaine

D'étroites et profondes relations attachent l'une à l'autre les cultures russe et française. Elles s'étendent jusqu'aux domaines de la civilisation quotidienne. Le mot russe qui signifie «la personne qui est de service» — dežurnyj, dežurnaja — est emprunté au français «de jour». Certains termes issus de la vie et de l'organisation militaires françaises servent à qualifier en russe les services du personnel des entreprises («sections des cadres», d'après le français «cadre»), les groupes de travail («brigades») ou l'organisation d'enfants de l'Union de la Jeunesse Communiste («Pionniers») — qualificatifs qui sont entrés dans le vocabulaire quotidien des pays socialistes. L'influence française sur la culture russe du 19ème siècle est immense.

Le ballet s'est développé en Russie à un degré sans pareil — ses racines remontent au ballet français du 18ème siècle, et des chorégraphes français tels que Ch. Didelot, G. Pierrot et Marius Petipa ont contribué de manière déterminante à son développement. Le roman russe du 19ème siècle ne serait pas imaginable sans ses modèles français : Lermontov a été influencé par Stendhal, les «Naturalistes» des années 60 par Balzac, Tchékov par Maupassant. Si la méthode du «Réalisme Socialiste» devint ensuite de règle chez les écrivains soviétiques, on n'en trouve pas moins deux termes d'origine française dans ce concept.

Il en va de même pour la musique. Le professeur de français qui, dans l'opéra de Tchaïkovsky «Eugène Onéguine», surgit au beau milieu de l'action, peut symboliser l'importance qu'avaient la langue et la culture françaises pour les musiciens russes de la fin du 19ème siècle. Le français était la langue occidentale dans laquelle on avait l'habitude de traduire les titres musicaux russes et les indications de jeu. Pendant les années 20, ce fut même une pratique courante des Editions d'Etat soviétiques que de faire porter aux œuvres des compositeurs russes un double titre : russe et français.

Le présent programme témoigne de la place qu'ont réservée à la poésie française les compositeurs russes du début de ce siècle. Ce sont en particulier les représentants du Symbolisme — Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé — qui retinrent l'attention en Russie, y furent traduits, imités et mis en musique, et qui, pour leur part, donnèrent l'impulsion au Mouvement Symboliste russe, ainsi qu'au Futurisme naissant. L'idée chère aux Symbolistes d'une poésie qui privilégie la matière sonore incita les Futuristes russes à tenter pour leur propre compte des expériences de «langue artificielle», tentatives que l'on retrouve dans les «systèmes nouveaux d'organisation sonore» de compositeurs tels que Nicolas Roslavetz et Arthur Lourié.

Avec sa théorie de la «gravitation», **Boleslav Yavorsky**, né le 10 (22) mai 1877 à Kharkov, mort le 26 novembre 1942 à Saratov, est plus connu dans la musique moderne russe comme théoricien de la musique que comme compositeur. Il chercha à donner des bases nouvelles à la théorie de l'harmonie et à expliquer le phénomène harmonique, tonal aussi bien qu'atonal, par le besoin qu'a l'accord parfait de se fondre dans une consonance voisine (tierce ou sixte). Ses élèves parmi lesquels Serge Protopopov représenta le plus fidèlement ses idées, se recommandèrent parfois du «système Yavorsky» pour expliquer la structure harmonique de leurs compositions ; ils ont en commun — cela vaut également pour Dimitri Mielkich et Alexandre Krein — d'avoir expérimenté des échelles de sons s'écartant du majeur et du mineur, d'avoir travaillé sur des gammes «synthétiques», en partie symétriques.

Les premiers «Lieder» de Yavorsky, sur des poèmes de Maeterlinck et de Van Lerberghe, se rattachent à l'Impressionnisme de Debussy et sont en même temps un exemple de la manière dont on s'achemine, dans le domaine stylistique, vers une sorte de «nouvelle simplicité» : l'écriture est économe, transparente, elle vise à des effets sonores élémentaires.

Arthur Lourié, né le 14 octobre 1893 à Saint-Pétersbourg — — descendant d'émigrés français —, mort le 12 octobre 1966 à Princeton/New Jersey, a été à divers égards une espèce de Janus : en lui s'alliaient les extrêmes. Son œuvre fait place à l'effusion la plus libre aussi bien qu'à un côté froidement sarcastique ; on y trouve la plus extrême complexité technique tout comme le dépouillement révélateur d'une «nouvelle simplicité». Il fut le représentant le plus conséquent, le plus imaginatif, du Futurisme, du Bruitisme et du Constructivisme dans la musique russe, mais en même temps le premier précurseur d'un Néo-classicisme orienté vers le folklore ; partisan de la Révolution d'Octobre et communiste convaincu jusqu'à la fin de sa vie, délégué de Lénine dans le «Commissariat du Peuple pour l'Instruction», il émigra par la suite, fut un ami intime de Stravinsky avant d'en devenir plus tard l'ennemi acharné.

Il se convertit à 14 ans au catholicisme ; la figure de la Vierge Marie l'occupa dans un certain nombre de compositions (ainsi : **Les Pleurs de la Vierge Marie**, sur un texte en ancien français). L'écriture abonde en effets dissonants, mais tend simultanément vers une nouvelle simplicité, se veut «chantante». Cette ligne néo-classique est plus sensible encore dans le **Rondel de Stéphane Mallarmé**.

Nicolas Roslavetz, né le 5 janvier 1881 (24 décembre 1880 dans l'ancienne chronologie) à Douchatino/gouv. de Tchernigov, mort le 23 août 1944 à Moscou, est sans doute le plus important des compositeurs russes oubliés des années 10 et 20.

C'est précisément dans les «Lieder» composés en 1913/14 qu'il recourut pour la première fois à son «système nouveau d'organisation sonore», permettant de transposer à volonté des complexes de sons librement agencés qui comprenaient en général de six à huit sons.

Son affinité avec Verlaine s'explique par la prédilection qu'éprouvaient les Futuristes russes pour ce poète : dans les divers recueils en un volume intitulés «Strelets» (Petrograd 1915, 1916 et 1922) qui rassemblent sous forme d'anthologie des témoignages de Futuristes russes relevant de la poésie et des arts plastiques — travail auquel Roslavetz s'intéressait particulièrement —, Verlaine est le seul auteur non russe qui soit représenté.

Lev Knipper, né le 21 novembre (3 décembre) 1898 à Tiflis, mort en 1973 à Moscou, est un représentant marquant du «Néo-classicisme», de la «Nouvelle Objectivité» et de la «Nouvelle Linéarité» dans la musique russe moderne. L'accumulation des dissonances et des hardiesses harmoniques donne souvent à ses compositions un côté sarcastique. Il consacra une grande partie de son travail à des recherches sur la musique populaire dans les territoires orientaux de l'Union Soviétique ; en tant que compositeur, c'est sur le théâtre qu'il concentra l'essentiel de ses activités. En 1948, lors d'un congrès sur la musique où les représentants du parti Jdanov et Chrennikov attaquèrent la «musique formaliste», il fut l'un des rares à se défendre contre ces accusations en faisant valoir ses propres critiques.

Sa musique de scène **Candide**, avec les mouvements «Marche de Buenos Aires», «Marche bulgare», «Danse portugaise» et «Menuet», datée des années 1926/27, ressortit au genre de la «composition à modèle» : pastiche d'un modèle classique, par un effet de distanciation ironique obtenu au moyen de procédés harmoniques, de distorsions opérées sur les schémas habituels.

Igor Stravinsky, né le 5 (17) juin 1882 à Oranienbaum, près de Saint-Pétersbourg, mort le 6 avril 1971 à New York, est le compositeur russe le plus important de ce siècle. Le fait qu'il ait enrichi la musique occidentale d'éléments spécifiquement russes n'entre pas pour une faible part dans l'importance qu'il y a acquise : l'introduction, notamment, de formes rythmiques et de structures irrégulières, «non-carrées», caractéristiques de la musique sacrée russe. Pendant sa jeunesse en Russie, Stravinsky se situait au cœur des courants d'avant-garde qui animaient cette période féconde.

Ses **Deux poèmes de Verlaine** furent composés en 1910, à la même époque que «L'Oiseau de feu», un an avant «Pétrouchka», trois ans avant «Le Sacre du printemps».

Jeudi 14 juin, à 18 h 30 :

LES DÉBUTS DU DODÉCAPHONISME RUSSE

1er Programme

Avec J. Manning, soprano , J.-C. Pennetier, piano , M. Le Dizès-Richard, violon , P.-H. Xuereb, alto , P. Strauch, violoncelle

GOLYSCHEFF	Trio à cordes
OBOUHOV	Quatre chansons sur des poèmes de C. Balmont Dix tableaux psychologiques pour piano Trois poésies sur des textes de C. Balmont et V. Soloviov pour voix et piano
ROSLAVETZ	Sonate pour violoncelle et piano

Nicolas Roslavetz, Arthur Lourié, Yefim Golyscheff et Nicolas Obouhov sont les quatre compositeurs originaires de Russie chez qui prend corps, vers 1914, l'idée de composer avec douze sons (dont on postule l'équivalence). Dans le cadre de ce programme, un concert est réservé en propre à Arthur Lourié et un autre à Nicolas Roslavetz.

Dans les œuvres que **Nicolas Roslavetz** composa en 1913/14, il appliqua pour la première fois son «système nouveau d'organisation sonore», qui repose sur la possibilité de transposer à volonté des complexes de sons librement agencés, comportant en général (dans un ordre d'intervalles fixe) six à huit sons, et dont procède la totalité de l'événement mélodique et harmonique.

Sa **Sonate pour violoncelle et piano** vit le jour à Kharkov en 1921. A cette époque, une certaine «maturité» classique devient sensible dans les œuvres de Roslavetz : son nouveau système de composition a fait ses preuves et peut désormais servir de base solide à des combinaisons et à des constructions très élaborées. Le plus souvent, le matériau harmonique de cette sonate est formé par des complexes de sons où l'organisation des intervalles — et les diverses transpositions qui y correspondent — échappe à l'emprise du majeur et du mineur. Du point de vue de la structure, la forme-sonate avec reprise est conservée pour l'essentiel, au sens toutefois de la sonate «élargie», en un mouvement, telle que l'aimait le Romantisme tardif et telle qu'on la rencontre à cette époque chez de nombreux compositeurs russes : au lieu de deux thèmes on en trouve de mulitples (ici, environ huit), et les différents éléments formels se développent dans un rapport organique, s'interpénètrent ; la reprise est entrecoupée par l'insertion de nouveaux matériaux. Les modèles rythmiques et les impulsions instrumentales acquièrent une signification formelle propre.

Yefim Golyscheff, né le 8 (20) septembre 1897 à Khersone/Ukraine, mort le 25 septembre 1970 à Paris, était compositeur et peintre. Il débuta comme enfant prodige du violon et, en 1905, accompagna en tant que soliste une tournée de l'Orchestre symphonique d'Odessa. En 1909, il alla à Berlin avec son professeur Fiedemann — son frère y poursuivait déjà des études au Conservatoire Stern. En 1914, à l'âge de dix-sept ans, il composa son **Trio**, fondé sur des «structures dodécaphoniques stables» — œuvre qui devait être publiée en 1925 à Berlin.

A partir de 1924, dans de nombreux écrits relatifs à Yefim Golyscheff, le compositeur et théoricien de la technique dodécaphonique Herbet Eimert a attiré l'attention sur le fait que ce compositeur russe en vint plus tôt que Schoenberg, et indépendamment de lui, à l'idée d'une technique de composition utilisant douze sons. A Berlin, Golyscheff fut en rapport avec Ferruccio Busoni qui l'encouragea dans ses projets de compositions, parmi lesquelles des opéras , de la musique de chambre et des œuvres vocales — restées toutes inédites. Un poème symphonique accompagné d'actions, «Le Chant Glacé», fut créé en 1920 sous la direction de Georg Weller. Lorsque Golyscheff dut s'enfuir d'Allemagne en 1933, comme Juif et «artiste dégénéré», tous ses travaux, aussi bien dans le domaine de la musique que dans celui des arts plastiques, furent perdus.

Les idées qu'il développa en tant que peintre et «artiste de happening» n'eurent pas moins d'importance. Comme peintre, il fut d'abord élève de son père, qui était lié d'amitié avec Vassili Kandinsky. En 1918/19, il fut co-fondateur à Berlin du «Groupe de Novembre» des Dadaïstes berlinois et signataire avec Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck du «Manifeste Dada». Il créa des «anti-œuvres d'art», comme par exemple des autoportraits en boîtes de cigares, et présenta lors d'expositions Dada son «anti-symphonie» (Guillotine Circulaire Musicale) en trois parties : «Piqûre Provocatrice/ Cavité Buccale Chaotique ou l'Avion Sous-Marin/ Hyper-Petit-Fa-Dièse-Majeur Pliable», et un morceau appelé «Manœuvre Haletante». En même temps, il étudia les sciences naturelles et travailla comme ingénieur du son dans la compagnie des «Films Tobis».

En 1933, Golyscheff s'enfuit d'abord au Portugal, puis gagna l'Espagne où il exerça la profession de chimiste jusqu'à la guerre civile ; il se réfugia en France en 1938, y fut interné avant d'y vivre pendant la guerre dans la clandestinité. De 1956 à 1966, il habita à Sao Paulo où, avec l'appui de Walter Zanini, directeur du Musée d'Art Moderne de l'Université, il se remit à peindre, acquit la nationalité brésilienne, anima le groupe brésilien «Musica Nova», mais sans plus jamais composer lui-même. Il vécut à Paris de 1966 jusqu'à sa mort ; ses tableaux sont exposés dans différents musées français et à Sao Paulo.

Le **Trio** comprend cinq mouvements dont les quatre premiers sont datés, sur l'édition, par la formule «provenant de compositions antérieures à 1925» (nous tenons de vive voix qu'ils furent commencés en 1914), et le dernier de «1925».

Ils sont exclusivement constitués de «structures dodécaphoniques stables» — comme les appelle Golyscheff : courts fragments où est utilisée à chaque fois la totalité des douze intervalles. Dans la notation musicale, les signes # et ♭ sont supprimés ; les intervalles chromatiques sont désignés par des croix inscrites dans la tête des notes : porté sur la ligne de sol, ♩ désigne un sol dièse, etc. Sur le plan formel, on trouve une réminiscence de la forme-sonate dans le 2ème mouvement ; pour le reste, nous sommes en présence de formes ouvertes et de variations ; une certaine combinaison des mouvements apparaît à travers les correspondances rythmiques.

Nicolas Obouhov, né le 10 (22) avril 1892 à Koursk, mort le 13 juin 1954 à Paris, fut élève de Maximilian Steinberg et de Nicolas Tcherepnine au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Ses premières compositions furent très remarquées lors d'un

concert de Musique Nouvelle organisé en 1915 par la revue «Mouzikalnyi Sovremennik» (Le Contemporain Musical). En 1918, il émigra à Paris, où sa rencontre avec Maurice Ravel devait marquer pour lui une étape importante. Il mit au point avec Pierre Duvillier un instrument électronique, la «Croix Sonore», qu'il utilisa dans ses compositions. Comme Golyscheff — et en précisant dans ses manuscrits la date exacte de son invention : 8 juillet 1915 — Obouhov emploie un mode particulier de notation musicale qui fait ressortir la «mise à égalité» des douze sons en désignant les degrés chromatiques au moyen de croix placées sur les lignes de note, et en supprimant les signes habituellement utilisés. Il appliqua ce système de notation musicale à l'œuvre qui occupe une place centrale dans sa production : «Kniga Zhizni» — «Le Livre de Vie» —, commencée en 1914 et terminée pour l'essentiel en 1926 à Paris, mais dont il ne cessa de remanier ultérieurement certaines parties, et dont l'orchestration prévue resta inexécutée jusqu'à sa mort. De même que règne dans le Christianisme orthodoxe l'idée que les tableaux de Saints ne sont pas peints par la main de l'homme, mais sont un don du Ciel, Obouhov s'est toujours regardé, par rapport à cette œuvre dramatico-religieuse, comme un «découvreur» et non comme un auteur. Obouhov, qui parlait à l'occasion de la «structure psychanalytique» de ses compositions, a pris le total chromatique de douze sons pour point de départ de ses réflexions sur l'harmonie — consignées dans son «Traité d'Harmonie Tonale, Atonale et Totale» —, avant de développer un système d'intervalles gradués et le principe de non-répétition d'un son. La philosophie de son œuvre doit beaucoup à l'influence qu'exercèrent sur lui, à l'époque de sa jeunesse en Russie, Scriabine et le poète Balmont — dont il mit de nombreux textes en musique.

Les Lieder **Je t'attendrai, N'attends rien, L'Agneau est notre remords, Le Pasteur est notre consolation,** furent publiés du vivant du compositeur et se rattachent à l'ensemble d'idées dont est constitué son «Livre de Vie» ; les deux premiers sont datés de 1913, les derniers de 1918. Ils témoignent, dans leur opposition, des contrastes qui marquent la pensée du compositeur (par exemple : Le Christ-Judas, la Colombe et le Dragon), et qu'il conçoit comme formant un tout. Ces Lieder exigent de la voix un maximum d'intensité expressive. Dans **L'Agneau est notre remords**, les indications de chant spécifient : «criant avec extase» — «avec joie extatique» — «râlant et poussant un cri perçant» — «sanglotant, avec extase», etc.

Extrêmes aussi, par leur brièveté, sont ses **Dix Tableaux Psychologiques** en forme de pièces miniatures pour piano, datées de janvier/février 1915. La «miniature» pour piano a constitué, dans la Russie de cette époque, un genre explosif : avant de pénétrer dans d'autres genres, c'est sous cette forme que se sont donné libre cours toutes les audaces révolutionnaires. Les «Trois Compositions» et les «Quatre Compositions» de Roslavetz, par exemple, ou bien encore les «Synthèses» et les «Formes en l'Air» de Lourié, les «Evénements» de Polovinkin, sont des «miniatures» pour piano. Mais les **Tableaux** d'Obouhov les dépassent toutes en brièveté — la deuxième de ces pièces, **Effort Désespéré**, comporte seulement six mesures, la huitième, **Légèreté**, quatre en tout et pour tout, et aucune n'excède quatorze mesures. Jamais encore on n'a poussé si loin l'aphorisme en musique!

Obouhov a procédé lui-même à la «Réduction pour deux voix et piano» de son œuvre cardinale «Le Livre de Vie», vraisemblablement pour donner à ce vaste ouvrage — qu'il faut s'imaginer comme un Mystère de Pâques s'étirant sur des heures, et qui n'a toujours pas été joué jusqu'à maintenant — une chance d'être présenté sous des dimensions plus modestes. Quant à l'œuvre dans son intégralité, qui se compose de sept parties, Obouhov précise :
«Doit être accomplie chaque année la nuit de la première et le jour de la seconde résurrection du Christ, des heures du soir et du matin à minuit et à midi sans interruption.» Boris de Schloezer expose en ces termes le contenu symbolique de l'ouvrage (in Revue Musicale, 1972, N° 290-291, p. 53) : Le Christ et Judas, la Colombe et le Dragon ne sont qu'un. Ils s'incarnent en la personne du Bienheureux qui est symbole de l'Homme ; au cours de l'évolution du Bienheureux, les éléments qui le constituent se séparent, se combattent. Mais au moment suprême, le Christ étant sur la croix, le Bienheureux entre en Extase, le Christ et Judas, la Colombe et le Dragon se reconnaissent, s'unissent définitivement. Le Mystère s'accomplit. C'est le règne du Pasteur tout-puissant, de l'Homme ayant recouvré son unité et glorifié.

Vendredi 22 juin, à 18 h 30 :

EXPRESSIONNISME - CONSTRUCTIVISME - POLYRYTHMIE : L'ŒUVRE D'ALEXANDRE MOSSOLOV

Avec A. Terrier, soprano, A. Minck, piano, P. Strauch, violoncelle
et le quatuor InterContemporain

MOSSOLOV

Légende op. 5 pour violoncelle et piano
4e Sonate op. 11 pour piano
Deux nocturnes op. 15 pour piano
Les annonces op. 21 pour voix et piano
1er Quatuor à cordes op. 24

Alexandre Mossolov, né le 29 août (11 sept.) 1899 à Kiev, mort le 12 juillet 1973 à Moscou, étudia de 1921 à 1925 au Conservatoire de Moscou dans les classes de Miaskovsky (composition) et G. Prokofiev (piano); il fut journaliste à la radio en 1927-29; parallèlement à ses activités de compositeur, il mena d'importantes recherches dans le domaine de l'ethnographie musicale.

Mossolov est l'auteur de quatre opéras, d'oratorios, de six symphonies et d'autres œuvres pour orchestre parmi lesquelles la célèbre «Fonderie d'Acier» (1928) et des concertos pour piano, violoncelle et harpe; il édita et arrangea de nombreuses chansons populaires, composa pour divers ensembles nationaux et écrivit des chœurs et des mélodies.

Ses œuvres des années 20 en firent un des représentants les plus conséquents de la «Nouvelle Linéarité» et de la «Nouvelle Objectivité», conception musicale anti-romantique dont la froideur prend parfois un caractère de provocation.

«Mossolov atteignit le comble de la laideur dans son cycle vocal, **Les Annonces**, œuvre d'un cynisme répugnant: les réalités de la vie, les tâches de l'art, la voix humaine et l'instrument de musique y sont bafoués au-delà de toute mesure», jugeait bon d'écrire en 1948 A. I. Chaverdian — dans un livre-programme sur les «Voies du développement de la musique soviétique» (Moscou/Léningrad, 1948) — contre un cycle vocal que Mossolov avait composé dans les années 20 et où, au lieu d'épanchements poétiques, il avait mis en musique des annonces de journaux (comme l'avait fait Hans Eisler ou Darius Milhaud avec un catalogue de machines agricoles).

A l'origine de la fascination qu'exerça le Futurisme sur ces compositeurs, on trouve l'idée de «machine». En découvrant l'univers de la technique moderne, l'univers des machines et des appareils, le monde multiple des bruits, le Futurisme avait eu la révélation du beau, de l'actuel et du réel. La machine était un symbole de puissance et de réalité, sa beauté était la beauté de l'objectif, de l'inexorable. La musique se donna pour but d'être objective et inexorable. (Paradoxalement, la proclamation de cette découverte n'alla pas sans pathos). Alexandre Mossolov a voulu élever un monument à la gloire de la machine dans sa célèbre œuvre pour orchestre «Les Fonderies d'Acier». Les éléments qui composent cette partition ne sont pas des thèmes ou des motifs au sens traditionnel — il s'agit là d'éléments «tournants», d'une rotation de brèves impulsions et de figures; ces éléments ne changent pas en eux-mêmes (comme un motif chez Beethoven ou Bach), ils peuvent seulement être introduits dans le circuit ou en être retirés, être remplacés et permutés. Mais au milieu de ce morceau de musique «objectif» s'élève, pathétique, exalté comme un thème de Richard Wagner, l'hymne triomphal d'un groupe de cors.

Mossolov était un esprit d'une originalité comparable à celle de Prokofiev ou de Chostakovitch jeune, mais ses œuvres de jeunesse l'ayant rendu plus impopulaire encore que ces deux compositeurs, il est presque oublié aujourd'hui en Union Soviétique; ce n'est que très récemment qu'il y a eu des tentatives pour le redécouvrir. A l'Ouest aussi, jusqu'à présent, il reste tout à apprendre sur ce musicien.

La **Légende pour violoncelle et piano opus 5** présente un thème dodécaphonique et se caractérise par des impulsions et des figures fortement mécaniques. L'ensemble du morceau donne lieu à de continuels changements de mesure et de tempo. L'augmentation et la diminution chromatiques des intervalles font partie des procédés musicaux utilisés, de même que sont fréquemment chromatiques la mélodie et les thèmes; des zones tonales s'y trouvent toutefois juxtaposées ou intercalées.

La **Quatrième Sonate pour piano opus 11,** qui date de 1925, est plus courte que la «2ème» ou la «5ème Sonate» — de forme aphoristique, pourrait-on presque dire. Sur le plan harmonique, la gamme complète des douze sons y joue un rôle prépondérant, de même que, dans les structures de détail, le principe russe de transposition des complexes sonores. Du point de vue formel, le principe néo-classique s'engage dans la voie d'un constant renouvellement du discours (démarche que l'on retrouve chez Prokofiev et Chostakovitch): seules quelques «récurrences» rappellent encore les matériaux de l'exposition; pour le reste, la musique progresse à la manière d'un récit.

Les **Deux Nocturnes opus 15** furent édités en 1928 chez «Universal Edition». Ils montrent — à titre d'exemple — que même la musique de la «Nouvelle Objectivité» n'a nul besoin de renoncer à la virtuosité.

Les Annonces opus 21 ont constitué une pierre d'achoppement jusque dans les années 40 — et cela alors même que ces mélodies portent la marque d'une relative tonalité (illustration du fait, d'ailleurs, que l'évolution musicale conduisant de la tonalité à l'atonalité n'a rien eu de rectiligne: il a existé une atonalité post-romantique, à laquelle succéda une «néo-tonalité»). Il s'agit sans doute d'une tonalité apparente; la conscience de son caractère relatif se tient à l'arrière-plan. Par leur mélange d'ironie et de compassion, par l'économie et la densité de l'écriture, la maîtrise avec laquelle s'y trouvent utilisées de nouvelles techniques tonales, ainsi que par leur authenticité expressive, ces mélodies se situent à la tête de ce que l'art russe du lied a pu produire au cours de cette décennie. On admire jusqu'à aujourd'hui la musicalité spécifiquement russe de leur langue. Est-ce justement ce qu'elles reflètent du «Socialisme Réaliste» qui les a rendu si inacceptables du point de vue du «Réalisme Socialiste»?

Le **1er Quatuor à cordes opus 24**, qui date de 1926, présente des similitudes — en particulier dans le premier mouvement — avec la composition «mécanique» des «Fonderies d'Acier» : agencement de pièces détachées évoquant un jeu de construction, fort chromatisme, qui ne va cependant pas jusqu'au dodécaphonisme; nous voyons plutôt régner ici le principe d'«économie» que l'on rencontre également chez Chostakovitch: de la gamme complète des douze sons, un seul son reste inutilisé, il est en quelque sorte «économisé», il n'apparaît pas

— si bien que l'on a affaire à une «structure à onze sons». Nous trouvons là un principe qu'a développé Roslavetz, à savoir que la gamme complète des douze sons fait appel, pour se constituer, à différentes voies instrumentales. Sur le plan formel, les mouvements de ce quatuor sont souvent raccrochés entre eux par l'utilisation de thèmes et de motifs isolés — principe historique, conservateur.

L'élaboration mélodique ne traduit pas uniquement la recherche de voies nouvelles. Certains passages rappellent très clairement que Mossolov ne fut pas seulement un compositeur d'avant-garde mais aussi un prospecteur et un collectionneur de chansons populaires.

Jeudi 28 juin, à 18 h 30 :

LES FORMES CLASSIQUES

Avec J.-C. Henriot, piano et le Quatuor InterContemporain

POLOVINKIN	2e Sonate op. 13
PROKOFIEV	2e Sonate op. 14
CHOSTAKOVITCH	1re Sonate op. 12
MIASKOVSKY	2e Quatuor op. 33
ROSLAVETZ	Quatuor n° 1 (création française)

Vers 1925 — un peu plus tôt à Léningrad, un peu plus tard à Moscou — se produisit dans la musique russe (comme dans celle du reste de l'Europe) un changement de style d'une importance capitale. On peut le caractériser par les notions de «post-romantisme moderne» et de «courant linéaire moderne» ou «néo-classicisme». Le post-romantisme moderne avait élevé la culture sonore à un niveau encore jamais atteint; il avait subordonné au son, au déploiement sonore, le rythme, le mètre et la mélodie. Chez les néo-classiques, le son perdit de l'importance par rapport à la «ligne», transparente et chargée de tension. Dans le post-romantisme moderne, le principe de la tonalité historique était progressivement entré dans la phase de complète dissolution. Les complexes sonores qu'aboutissait à former l'accumulation des sons avaient rendu caduques les «fonctions» harmoniques. C'est en cherchant à donner à la musique de nouveaux principes organisateurs que les compositeurs de cette époque inventèrent les premières techniques liées au complexe de sons et à la «série».

Les néo-classiques ont d'abord complètement écarté ces expériences et ces acquisitions: ils rétablirent dans ses droits le diatonisme classique et rendirent à l'accord parfait sa souveraineté sur les degrés de la gamme. Alors que le post-romantisme moderne s'était complu aux frontières de la consonance et de la dissonance (dans les troublantes sonorités dont s'enveloppent l'«accord de L'Or du Rhin» et l'«accord de Tristan»), on vit réapparaître chez les néo-classiques une claire séparation entre celle-ci et celle-là: d'un côté, on aime de nouveau la pureté de l'accord parfait, de l'autre, c'est à la dissonance aiguë liée à l'emploi du demi-ton que va la prédilection.

Le post-romantisme avait dilué le rythme, le mètre s'y était perdu dans le vague. Avec les néo-classiques refit son entrée la joyeuse banalité du pas de marche, le «mouvement de une...deux!» (comme l'appelait H.H. Stuckenschmidt). Aux transitions fluides, aux diminutions progressives se substitua le contraste tranché — qui confirme les structures thématiques — entre les blanches et les noires, les noires et les croches. Avec Scriabine, le post-romantisme moderne avait libéré la mesure de ses traditionnels points d'ancrage. Le «courant linéaire moderne» — la génération de Stravinsky, Prokofiev et Chostakovitch — les remit en vigueur et les accentua, au moyen par exemple de répétitions de sons et d'ostinatos. Chez les «linéaires modernes», le thème a recouvré sa suprématie dans l'écriture musicale, la fonction organisatrice qu'il avait souvent perdue dans le post-romantisme moderne au profit de matériaux non-thématiques: entrelacs de sons, «figures» et impulsions.

Sans doute ne s'agit-il pas, dans ce néo-classicisme, de retour en arrière et de renaissance d'un style (comme en connut le 19ème siècle), ni de classicisme dans l'acception respectueuse et sérieuse du mot. La référence au classicisme s'empreint ici de distance ironique; on peut lui appliquer ce que Brecht disait de la

relation d'un metteur en scène avec les pièces classiques: «Par de judicieuses amputations et en combinant adroitement plusieurs scènes, il donne un sens nouveau à des œuvres classiques — ou du moins à certaines de leurs parties — dont le théâtre ne parvient plus à comprendre et à extraire le sens ancien. C'est en cela qu'il tient à la valeur des matériaux que lui offrent ces pièces !» Parmi les procédés stylistiques qui permirent d'obtenir un effet de distanciation musicale, on trouve la bitonalité, des modulations «absurdes», une instrumentation insolite, des ruptures dans les espaces de temps habituels. Les formes musicales se débridèrent à cette époque néo-classique... Au lieu des reprises chères au classicisme, on vit apparaître le principe du libre raccordement des éléments d'une composition, l'emploi arbitraire des réminiscences et un renouvellement continuel, quasi «épique», du matériau sonore. (Dans les «2ème et 3ème Symphonies» de Chostakovitch, par exemple, on ne trouve plus trace de la répétition d'un thème).

Léonid Polovinkin, né le 1er (13) août 1894 à Kourgan, mort le 8 février 1949 à Moscou, acheva en 1924 ses études au Conservatoire de Moscou où il fut élève de A. Ilyinsky (contrepoint), Reinhold Glière (fugue) et G. Catoire (analyse des formes); à partir du milieu des années 20, il dirigea le principal Théâtre pour enfants de Moscou. Il composa des opéras (parmi lesquels des opéras pour enfants et des opéras basés sur des contes), des opérettes, neuf symphonies, des suites d'orchestre, un concerto pour piano, de la musique de chambre et des pièces pour piano (dont cinq sonates et des «petites formes» intitulées «Evénements»). Son style, essentiellement diatonique, se caractérise par des thèmes traditionnels, bien qu'il fasse aussi usage des techniques du complexe de sons.

Sa **2ème Sonate opus 13**, datée de 1924, présente une structure nettement polyphonique et fait penser à Bartok et Hindemith; la préférence accordée aux notes graves y apparaît typiquement «russe». L'introduction de gammes altérées — telles que «xxoxoxoxoxoo ou xoxxooxxxoxo» (x=son ; o= absence de son) — contraste avec l'emploi des degrés diatoniques; en conséquence, la mélodie est dominée par un rapport de tension entre les parties qui relèvent de la tonalité diatonique traditionnelle et celles qui relèvent d'échelles altérées. Sur le plan structural, c'est aux thèmes qu'est dévolue la fonction organisatrice; leur forme n'est pas toujours fixe, elle varie parfois. Il arrive que leur succession s'écarte du schéma classique de la sonate.

Serge Prokofiev, né le 11 (23) août 1891 à Sontsovska/Gouv. de Iekaterinoslav, mort le 5 mars 1953 à Moscou, commença à apprendre le piano avec sa mère dès l'âge de 5 ans, et composa presque aussitôt; en 1902, il étudia la composition auprès de Reinhold Glière, puis, à partir de 1904, suivit les classes de A. Liadov, N. Rimsky-Korsakov et I. Vitol au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. En 1908, il fit ses débuts publics de pianiste à l'occasion des «Soirées de Musique Contemporaine» et, en 1912, donna son premier récital «à part entière». En 1915, il alla à Rome jouer son «2ème Concerto pour piano». De 1918 à 1932, Prokofiev vécut à l'étranger (Japon, Etats-Unis, Allemagne, France), tout en maintenant le contact avec la Russie où il donnait des concerts. Il revint s'installer dans son pays en 1932. Ses grands talents de compositeur y furent reconnus, mais en 1948 — comme Chostakovitch, Khatchaturian, Popov et Miaskovsky — il fut lui aussi blâmé pour «tendances formalistes». Par leur curieux mélange d'éléments lyriques et sarcastiques, ses œuvres de jeunesse (**2ème Sonate pour piano** «Suite

Scythe») forment un pont entre le post-romantisme de l'époque de Scriabine et le classicisme de Stravinsky.

De sa **2ème Sonate pour piano** (1912) — dont certaines parties (le scherzo) remontent à l'époque où il étudiait chez A. Liadov — on peut dire qu'elle marque la «percée» de son style et qu'elle représente une œuvre classique du 20ème siècle. Jouée pour la première fois à Moscou en 1914, elle fit partie du programme avec lequel le compositeur émigré commença à gagner sa vie aux Etats-Unis et en Europe; son finale rappela à un critique new-yorkais «la charge d'un troupeau de mammouths sur un plateau d'Asie». Miaskovsky la comptait parmi ses œuvres de la «période crache-feu». De nos jours, où machines et moteurs ne représentent plus rien de nouveau dans la musique, la poésie de cette sonate apparaîtra peut-être avec plus de force.

Dimitri Chostakovitch, né le 12 (25) septembre 1906 à Saint-Pétersbourg, mort le 9 août 1975, étudia au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans les classes de L. Nikolaiev (piano) et M. Steinberg (composition). Pianiste, il fit ses débuts en public dès 1923 et reçut en 1927 un diplôme d'honneur au Concours Chopin de Varsovie. A partir de 1927, il travailla pour différents théâtres de Moscou et de Léningrad (dont le Théâtre Meyerhold), et développa de nouvelles formes de théâtre musical dans son opéra «Le Nez», inspiré de Gogol. Après avoir été représenté avec succès en Union Soviétique et à l'étranger, son deuxième opéra, «Lady Macbeth de Mtsensk», fut l'objet en 1936 des premières attaques antimodernistes de la «Pravda» et disparut du répertoire. Dans la crainte d'autres conflits, Chostakovitch mit fin aux répétitions de sa «4ème Symphonie» (elle ne fut jouée pour la première fois qu'en 1961) et se prêta à certains compromis dans ses œuvres ultérieures.

A l'étranger, Chostakovitch est peut-être le plus connu des compositeurs soviétiques. Dans l'esthétique de la «Nouvelle Objectivité», son œuvre incarne de manière très conséquente le style «linéaire» du courant moderne soviétique.

Sa **1ère Sonate pour piano opus 12** naquit en 1926. Elle comporte un seul mouvement, forme caractéristique du post-romantisme. Le chromatisme domine l'agencement mélodique où — par «mesure d'économie» en quelque sorte — un ou deux degrés manquent fréquemment à la gamme utilisée pour constituer une structure dodécaphonique pleine et entière. Sur le plan formel, on trouve appliqué ici le principe typiquement néo-classique d'un renouvellement continu du matériau sonore — la reprise n'est que «ponctuelle», au sens où seuls quelques éléments du début sont répétés, entre lesquels viennent s'insérer des apports nouveaux. La technique est empreinte de virtuosité. C'est le compositeur lui-même qui joua pour la première fois cette œuvre en public, en 1927.

Nicolas Miaskovsky, né le 8 (20) mai 1881 près de Varsovie, mort le 8 août 1950 à Moscou, fut élève de Reinhold Glière, A. Liadov et N. Rimsky-Korsakov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg avant d'enseigner lui-même au Conservatoire de Moscou où Mossolov, Khatchaturian, Kabalevsky et Chebaline comptèrent parmi ses élèves. Il écrivit des œuvres pour orchestre dont vingt-huit symphonies, deux concertos pour violon et violoncelle, des œuvres pour orchestre de chambre, de la musique de chambre (entre autres, treize quatuors), des mélodies, mais également de nombreux articles et critiques: il fut un des critiques les plus clairvoyants de la vie musicale entre 1911 et 1914.

Son style de composition est personnel, rigoureux et d'une architectonique classique. Par le plaisir qu'il prend aux sons très différenciés et aux accords altérés, ainsi que par son goût marqué pour un chromatisme systématique, il est bien un produit du post-romantisme moderne ; mais d'autre part, par sa linéarité et la place qu'il réserve au contrepoint, il incline vers le style de la génération suivante et l'annonce.

Le **2ème Quatuor opus 33 n°1,** publié en 1932, se caractérise par un chromatisme extrêmement poussé qui le situe à la limite de la technique dodécaphonique, mais il témoigne aussi d'une utilisation systématique de la technique du complexe sonore. Le contrapuntisme très développé de l'écriture rend flottante la frontière qui sépare un thème d'un motif — un «thème» se réduit souvent à un certain agencement du tissu contrapuntique. La forme est rigoureuse et concentrée.

Nicolas Roslavetz, né le 5 janvier 1881 (24 décembre 1880) à Douchatino/Gouv. de Tchernigov, mort le 23 août 1944 à Moscou, témoigne dans ses œuvres des années 20 — après les audacieuses expériences futuristes et constructivistes des années 10 — d'une certaine «décantation», d'un penchant pour les formes classiquement agencées.

Le **1er Quatuor opus 6** est une œuvre de jeunesse qui fut composée en 1911, lorsque Roslavetz était encore sous l'influence de Scriabine. Pourtant on y trouve déjà quelques-unes des caractéristiques qui feront l'essentiel de l'art de Schoenberg : adoption de l'atonalité, idée de variation fondée sur une cellule génératrice unique (ici un dessin chromatique de sept notes) et emploi de quartes justes superposées. L'œuvre se situe ainsi à mi-chemin entre la «Symphonie de chambre opus 9» de Schoenberg (1906/07) et «Prométhée» de Scriabine (1908/10).

Lundi 2 juillet, à 18 h 30 :

LES DÉBUTS DU DODÉCAPHONISME RUSSE : L'ŒUVRE D'ARTHUR LOURIÉ

2e PROGRAMME

Avec L. Koblyakov, récitant, J.-C. Henriot, piano et la Quatuor InterContemporain

LOURIÉ

Deux poèmes op. 8 pour piano
Synthèses pour piano
Teni (ombres) pour piano
Koldovstvo (magie) pour piano
Formes en l'air pour piano
Quatuor à cordes
Notre marche (vers de Maïakovsky, Manifeste futuriste pour récitant et piano)
Berceuse de la chevrette pour piano

Arthur Vincent Lourié, né le 14 octobre à Saint-Pétersbourg, mort le 12 octobre 1966 à Princeton/New Jersey, était le fils d'un menuisier. Il apprit très jeune le piano, embrassa à 14 ans la foi catholique, étudia au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dans les classes de A. Drozdov et M. N. Barinova (une élève de Busoni), quitta cette école avant l'examen, continua de se former en autodidacte et se joignit au Mouvement Futuriste russe (au sein duquel il fut le seul musicien) ; en 1918, il composa pour celui-ci une **Marche**, sur un texte de Maïakovsky. Il se lia d'amitié avec Anna Ahmatova, dont il fut un des premiers à mettre les vers en musique, et avec Alexandre Blok — deux figures auxquelles il vouait une grande admiration. Comme A. Bloch, il fut un partisan enthousiaste de la Révolution d'Octobre et, en 1918, se vit nommé par Lounatcharsky au poste de délégué à la musique dans le Commissariat du Peuple pour l'Instruction. Il y fut chargé, entre autres tâches, de la nationalisation des éditions musicales.

«Tout comme mes amis, l'avant-garde de la jeunesse — artistes et poètes —, je crus en la Révolution d'Octobre et m'y ralliai sur-le-champ. Grâce à l'appui que nous offrit la Révolution d'Octobre, on nous prit au sérieux, nous les jeunes artistes, les excentriques qui aspirions à aller de l'avant. Aux garçons fantasques que nous étions, on promit que nous pourrions réaliser nos rêves et que l'art pur serait préservé non seulement de toute ingérence politique, mais qui plus est, de toute violence. On nous donna entière liberté pour faire tout ce qui nous semblait souhaitable dans notre domaine ; c'était la première fois dans l'histoire qu'une telle occasion se présentait. Jamais il n'y avait eu au monde quelque chose de pareil. A cause de cette confiance que l'on plaçait en nous, nous étions des partisans inébranlables de la Révolution ; notre Mouvement s'affermit aussi en raison du soutien que lui apporta Lénine, lequel était enclin à donner à la jeunesse toute possibilité de s'épanouir. Personne ne vint entraver les fantaisies décoratrices des artistes Futuristes : pendant la Révolution, toutes les palissades, tous les ponts, tous les murs des maisons furent peints de la manière la plus invraisemblable, avec l'imagination la plus extravagante. C'était une époque fantastique, incroyable, et le Futurisme fut la chose la plus pure qu'il m'ait jamais été donné de connaître...»

Le motif qui poussa le Commissaire à la Musique, Lourié, à ne pas retourner d'un voyage de service à Berlin en 1921 demeure obscur. Par la suite, en effet, il ne prit jamais de position hostile à l'Union Soviétique ou contraire à ses idéaux de jeunesse ; il se peut que son action se soit heurtée à des résistances non seulement du côté des professeurs «académiques» de l'enseignement supérieur, mais aussi dans les rangs de l'Association des Musiciens Prolétariens. Il se pourrait également que les fonctions d'un Commissaire à la Culture aient assez peu correspondu, en définitive, au tempérament d'un «homme profondément sceptique,

cultivé, fin», d'un «esthète amateur de subtils paradoxes» (Sabaneev) qui avait étudié à la Faculté de Philosophie de Saint-Pétersbourg et qui, en plus de la musique, portait un intérêt agissant à la littérature et à la peinture (il était lui-même écrivain).

A Paris, une étroite amitié (qui se transforma plus tard en hostilité) le lia avec Stravinsky. Il participa aux activités de la «Société Internationale de Musique Nouvelle» et, lors d'entretiens sur l'avenir «mécaniste» de la musique, entra en rapport avec Edgar Varèse. A partir de 1941, il vécut aux Etats-Unis.

Ses œuvres de jeunesse semblent, au début, s'inspirer de modèles impressionnistes («Cinq préludes fragiles, «Deux estampes»); mais en 1912 déjà, on peut observer une «condensation» constructiviste menant à l'utilisation, dans le second des **Deux Poèmes de l'opus 8**, de structures à douze sons, du type de celles que l'on voit apparaître plus tard dans les **Synthèses** (1914) sous forme de séries systématiquement agencées. A la même époque, Lourié réfléchit à la chromatique du quart de ton. Sont également caractéristiques de cette période l'emploi structurel que fait Lourié de la série de demi-tons et surtout une «damaturgie» atonale des valeurs harmoniques qui s'apparente aux techniques de l'écriture sérielle. Cependant, dès 1917, il se détourna de ces techniques en faveur d'une nouvelle diatonique et d'une nouvelle simplicité — par exemple, dans les «Huit Scènes d'Enfance Russe»; dans cette œuvre comme dans la cantate pour chœur «Vkoumiriou Zolotogo Sna», il se rattache étroitement aux traditions du chant populaire et de la musique sacrée russes. Lourié, dont l'évolution a souvent connu un cours capricieux et dont l'œuvre comporte une grande variété d'aspects contradictoires — un mysticisme ardent y côtoie une objectivité réduite aux formes d'expression les plus concises — doit toutefois être regardé comme un des premiers et des plus importants représentants du Futurisme dans la musique: non seulement pour sa **Marche** futuriste, son «Smoking-Sketch» ou «Upman» (qui n'est pas sans rappeler l'univers stylistique d'un Kurt Weill), mais aussi et surtout pour l'architecture mécaniste de son écriture musicale, particulièrement nette et conséquente dans le **Quatuor à cordes** (1915). Dès le début (et il faut mentionner ici les «Mélodies grecques» sur des vers de Sapho, 1914), le laconisme le plus extrême paraît inhérent à la démarche créatrice de Lourié; ce trait ne fera que s'accentuer dans ses compositions ultérieures (ainsi, dans les **Berceuses de la chevrette**, 1936), et annonce «l'art minimal» de John Cage et Morton Feldman. La question de savoir dans quelle mesure Lourié pourrait avoir été influencé par Erik Satie et avoir lui-même exercé une influence sur les «minimalistes» américains n'a pas été éclaircie jusqu'à ce jour.

Au regard des connaissances actuelles, les **Deux Poèmes** de l'année 1912, successivement **Essor** et **Ivresse**, sont la première œuvre où l'on trouve une utilisation systématique de structures à douze sons: les mesures vingt-et-un, vingt-trois et vingt-quatre d'«Ivresse» — qui forment le noyau compositionnel du morceau — représentent respectivement des structures dodécaphoniques complètes.

Les **Synthèses** de l'année 1914, cinq brefs mouvements avec les indications de tempo (lent — modérément animé — vite — assez vite, mais toujours mesuré — mesuré) donnent lieu à l'utilisation, entre autres, de structures dodécaphoniques complètes, auxquelles s'opposent des structures non-dodécaphoniques qui sont ordonnées en séries symétriques, au sens d'une «série» et

de sa «récurrence». Dans un passage de la deuxième **Synthèse**, Lourié remplace par un silence continu la structure dodécaphonique complète que laisserait attendre la série en cours — paradoxe qui équivaut, pour ainsi dire, à l'annulation de cette structure: substitution du néant musical au «tout» musical.

Les miniatures pour piano **Teni** et **Koldovstvo (Ombres** et **Magie)** appartiennent au cycle «Dnevnoi Ouzor» («Dessin de jour»), qui date de 1915. Ici, pour la première fois apparaît distinctement chez Lourié — en tant que possibilité artistique — la tendance à la «réduction», au repli de l'œuvre sur soi.

Formes en l'air constituent le premier exemple de «partition graphique» (du type de celles qu'on rencontre chez Sylvano Bussotti ou André Boucourechliev): les notes et les portées font partie intégrante de la composition graphique comme les lettres dans la poésie visuelle d'un Guillaume Apollinaire.

Lourié observe parfois aussi ce principe graphique dans son **Quatuor à cordes** (1915), dont la structure présente l'aspect d'un étrange «jeu de construction»: il est formé, en quelque sorte, par un assemblage de pièces détachées invariables qui peuvent être alignées, répétées, interverties puis rétablies de nouveau; mais aucune transition, aucun développement organique ne les relie entre elles. Technique qui rappelle le montage des plans d'un film, et qui devait prendre de l'importance dans la décennie suivante, celle de la «Nouvelle Objectivité» dont Lourié est à beaucoup d'égards un précurseur.

Lourié composa l'«hymne futuriste» **Notre Marche** en 1918 sur un poème de Maïakovsky; il le dédia à ses amis Futuristes Bruni, Mitouritch, Pounine, Tatline, Klebnikov, Maïakovsky, Arens, Poletaiev et Petnikov. Il s'agit d'une marche au sens propre qui commence sur une mesure à trois temps.

Les **Berceuses de la chevrette** furent composées en 1936, pendant la période de l'exil à Paris. Ce morceau, d'un réductionnisme musical très poussé, préfigure «l'art minimal» d'un Morton Feldman. Là aussi, Lourié a frayé le chemin à de nouvelles perspectives musicales.

Arthur Lourié: Notre Marche (Vers de Vladimir Maïakovsky)

Faites gronder les places sous les pieds de la révolte,
Plus fort le rang des hommes fiers et nus !
Avec les flots d'un deuxième déluge
Nous lavons les villes du monde.

Lent, l'attelage des jours, des taureaux tachetés,
Lentement s'attèlent les années.
Notre Dieu est une course,
Notre cœur un roulement.

Y a-t-il plus céleste que notre or?
Que nous importe les piqûres d'une guêpe?
Nos armes ce sont nos chants;
Notre or, nos voix éclatantes.

Des prairies vert-de-rainette
En un jour couvrirent la terre,
Arc-en-ciel donne un arc !
Un orbe rapide au galop des années.

Voyez dans le ciel ces mornes étoiles !
Nos chants, nous les filons sans lui.
Hé, la Grande Ourse ! Vivants
Fais-nous aller au ciel.

Bois et chante de joie !
Le printemps a débordé,
Cœur, bats la charge !
Notre poitrine est un tambour de bronze.

Vendredi 14 septembre et lundi 1er octobre, à 18 h 30 :

LES DÉBUTS DU DODÉCAPHONISME RUSSE : L'ŒUVRE DE NICOLAS ROSLAVETZ

3e Programme

Avec J. Manning, soprano, P.-L. Aimard, C. Lavoix et A. Minck, pianos, M. Le Dizès-Richard et S. Gazeau, violons, P. Strauss, violoncelle

ROSLAVETZ

Sonate pour violon et piano n° 1
Quatre compositions pour chant et piano
Trois compositions pour piano
Deux compositions pour piano
Méditation pour violoncelle et piano
Sonate pour violon et piano n° 4

Nicolas Andreïevitch Roslavetz, né le 5 janvier 1881 (24 déc. 1880) à Douchatino/Gouv. de Tchernigov, mort le 23 août 1944 à Moscou, était fils de paysans. Il s'initia au violon chez son oncle, continua son apprentissage avec un «violoniste de noces» juif avant d'étudier la théorie musicale et l'harmonie auprès de A. M. Abaza à Koursk; en 1902, il entra au Conservatoire de Moscou où il suivit les classes de I. V. Hrimaly (violon), A. Ilyinsky (contrepoint, fugue et théorie des formes) et Serguei Vassilenko (instrumentation et composition). En 1912, il reçut la grande Médaille d'argent pour sa composition d'examen, la cantate «Ciel et Terre» sur un texte de Byron.

En 1922, il dirigea temporairement le Conservatoire de Kharkov/Ukraine, puis, au cours des années 20, travailla à la rédaction des Editions Musicales d'Etat à Moscou. Il édita dans cette ville la revue «Culture Musicale» (Mouzikalnaïa Koultoura) qui s'intéressait aux problèmes de la musique et de la société contemporaines d'un point de vue progressiste et marxiste, et il fut jusqu'en 1929 un membre actif de l'«Association de Musique Contemporaine», réorganisée alors pour devenir la «Société Pan-russe de Musique Contemporaine».

Aussi bien comme compositeur que comme critique musical, Roslavetz a représenté un phénomène important dans la vie musicale soviétique des années 20. C'est à sa plume, par exemple, que l'on doit d'avoir découvert en Russie le «Pierrot Lunaire» de Schoenberg. Il s'opposa avec force aux exigences traditionalistes de l'«Association des Musiciens Prolétariens» qui, vers 1924 déjà, entendait fonder la culture musicale socialiste sur les formes de la symphonie classique et sur le chant folklorique, et combattait Schoenberg et Stravinsky «comme représentants d'une tendance archibourgeoise». Il déplora les premières orientations de la politique musicale soviétique («Nous nous souvenons tous de ce qu'il est resté de la musique russe après son choc avec la Révolution: table rase») et défendit l'idée selon laquelle, en Russie, «l'époque de la musique bourgeoise n'était pas encore organiquement morte», et que «le prolétariat victorieux devait mener à son accomplissement tout ce que cette culture recélait d'inachevé, tout ce qu'elle n'avait pas amené à maturité».

Sur le plan esthétique, Roslavetz fut le représentant d'une théorie du positivisme musical qui combat l'idée selon laquelle l'émotion peut être appréhendée objectivement, et qui attend le salut de la musique d'un «système nouveau et stable d'organisation sonore». Il formula son programme en ces termes:

«Qu'on en finisse une bonne fois avec l'anarchie sonore actuelle, impressionniste ou expressionniste, elle conduit la musique dans une impasse; priorité aux recherches créatrices, à la découverte des lois nouvelles de la pensée musicale, de la nouvelle logique sonore; élaborons de nouveaux systèmes clairs et précis d'organisation sonore...! Pour les tenants de l'anarchie esthético-idéaliste, les mots «système», «précision» et «organisation» sentent le soufre, naturellement ! Dans

leur aveugle tâtonnement au fond des gouffres obscurs de l'«intuition» et du «transcendantalisme», ces esthètes ont complètement oublié une vérité claire et simple pour ceux qui voient, à savoir que rien d'organique ne peut se constituer, aucun art sain, fort et vrai ne saurait se développer si ce n'est sur la base d'un système, d'un plan, d'un principe...» (N. A. Roslavetz, in Sovremennaia Muzika, mars 1924, p. 33-36).

Au cours des années 1913-19, Roslavetz développa dans ses œuvres un système de complexes sonores où apparaît en permanence une tendance à l'organisation dodécaphonique, et une technique impliquant l'emploi de séries non-dodécaphoniques «rétrogradées» — techniques qui culminèrent en une ingénieuse synthèse dans son «Concerto pour violon» (1925). La critique contemporaine reconnut dans les créations de Roslavetz une «forte aspiration à la concision, la recherche d'un style clair et «moulé», dont l'effet de cohérence répond à des principes «d'airain»». En 1914 déjà, Nicolas Miaskovsky écrivait dans la revue «Muzika», à propos des premières partitions éditées de ce compositeur: «Ce sont des œuvres qui auront du mal à se faire rapidement admettre, même si la compréhension pour la musique moderne tend de nos jours à augmenter. En effet, les harmonies de Roslavetz, l'extrême imbrication de ses thèmes, la subtilité et l'ingéniosité de son écriture sont si inhabituelles — surpassant même ce que peuvent offrir dans ce domaine les dernières œuvres de Scriabine — qu'elles ont toutes chances de rester inaperçues, sinon de recevoir un accueil hostile». Comparant les «accords à six, sept ou huit sons de Roslavetz, dans leur agencement caractéristique» avec la technique de composition de Scriabine, Miaskovsky parvient à la conclusion «qu'on n'a pas affaire ici à des choses de même nature: les harmonies de Roslavetz découlent d'autres sources que celles de Scriabine. Elles ne dérivent pas d'un principe essentiellement harmonique; elles sont basées sur un principe qui, selon une logique inflexible, conduit à des créations spécifiques et d'une singulière unité» (Ibid.).

On peut comparer les premières «petites formes» pour piano de Roslavetz à celles de Schoenberg ou de Webern. En fait, Roslavetz est un compositeur conservateur; son langage sonore a ses racines dans le post-romantisme de la «Belle Epoque» dont il a dressé la somme des ressources expressives, tout comme Jean-Sébastien Bach a constitué l'aboutissement de la musique baroque.

La **1ère Sonate pour violon et piano** naquit en 1913, la **4ème** en 1920. Roslavetz avait fait du violon «son» instrument — c'est au violon qu'on peut le voir confier ce que son langage a de plus personnel, alors que (à la différence de Scriabine) ses partitions pour piano sont à la limite de l'injouable. Une comparaison des œuvres qu'il écrivit vers 1913 avec celles qui datent des années 20 montre que, parti d'expériences naïves et hardies, Roslavetz évolua vers des solutions de caractère plus «académique».

C'est dans ses lieder datés de 1913, «Vous porter l'amour dans un flacon choisi», sur un texte de Constantin Bolchakov, et «Le cimetière aux loups», sur un texte de David Bourliouk, que Roslavetz appliqua pour la première fois sa technique de transposition des complexes de sons (atonals) — lieder qui sont inclus dans le cycle **Quatre compositions pour chant et piano**. Du point de vue littéraire, Roslavetz se montra à la hauteur de son temps en choisissant ces textes: il mit en musique les principaux poètes futuristes de l'époque. La manière dont il le fit a

souvent été perçue et décrite comme «intellectuelle» — «il portait plus à l'admiration qu'il ne touchait», écrivit Sabaneev. Peut-être appartient-il seulement à nos générations de réviser ce jugement.

Les **Trois compositions** de 1912 et les **Deux compositions** de 1915, pour piano, représentent deux œuvres-clés dans la production de Roslavetz. Dans les **Trois compositions**, il utilise exclusivement la technique des complexes de sons: chaque composition n'est respectivement formée que d'un seul complexe de sons dans différentes transpositions. Dans le 1er mouvement des **Deux compositions**, le complexe de sons initial donne lieu à dix degrés de transposition, sans qu'un seul degré soit répété — principe qui est également à la base de la série dodécaphonique chez Schoenberg (dans la série dodécaphonique, aucun son ne peut se répéter). Les deux degrés manquants sont délibérément réservés au centre de la composition. Dans le 2ème mouvement des **Deux compositions**, «Quasi poème», Roslavetz recourt pour la première fois au principe de la série de sons symétrique: une série de sons débouche, à un point axial, sur sa propre rétrogradation.

Ce principe axial est prédominant dans la **Méditation** pour violoncelle et piano: la partie médiane du morceau — une fugue — consiste en une seule grande série rétrogradée.

Nicolas Roslavetz: Quatre Compositions

1) **Marguerites (Igor Severianine)**
Oh regarde ! Toutes ces marguerites,
Ici, là, et là-bas...
Elles fleurissent; il y en a tant, à foison
Elles fleurissent...
Trois nervures sur leurs pétales — comme des ailes,
De la soie blanche.
Vous êtes la puissance de l'été !
La joie de l'abondance !
Vous êtes une armée d'allégresse !
Pour les fleurs, Terre, voilà la rosée prête
Qui donne sa sève à la tige...
O jeunes filles ! Etoiles de marguerite !
Je vous aime...

2) **Vous portez l'amour (Constantin Bolchakov)**
Vous portez l'amour dans un flacon choisi,
Dans le cristal taillé d'une âme hardie,
Dans les roses bleues des yeux le sourire du cœur se noie
Dans les roses bleues des yeux les boutons de rose sont cois.
Ame des vers en rêve, captif de leur élégance
Un regard jeté sur les roses aux boutons de rose bleus,
Vous m'avez chuchoté, chuchoté tout près,
Ce que vous m'avez chuchoté, tant, tant de fois.

Vous portez l'amour dans un flacon choisi,
Dans le cristal taillé d'une âme hardie,
Et le parfum des roses n'enterrera pas mes rêves,
Ce que vous m'avez chuchoté,
Ce qui en silence fut dit.

3) **Le cimetière aux loups (David Bourliouk)**
Le cimetière tout entier luit faiblement,
Comme une humble masure,
Comme le lit mauvait du fleuve de la vie passée,
Assombri de glace.
Au-dessus du cimetière pendent des lanternes,
Dans les lanternes brûlent les lampes,
Et pour chaque coudée s'empreint dans la glaise
Le geste devenu plus sage de la main;
Le vent balance les petits berceaux,
Frémissements, soupirs, bruissements, craquements,
Pleurs de la pluie, pluie légère
Qui sème de poussière les branches des tilleuls.

4) **Le coucou (Wasilisk Gnjedov)**
Coucou !
Me voilà !
Et où est la petite outarde ?
Les nids des rossignols ont jailli
Le gazouillis des oisillons a rempli la forêt
Coucou !
Me voilà !
Les petites outardes s'attardent, découragées,
La forêt, de jonquilles a jauni
Coucou !
Regarde !
Le hêtre se hérisse comme un choucas
Regarde-le ! Regarde !
Et où est passée la petite outarde ?

Mercredi 19 septembre, à 18 h 30 :

LES COMPOSITEURS FRANÇAIS EN U.R.S.S.

Programme à confirmer

La révolution de 1917 n'interrompit pas la vie musicale, et, bien au contraire, les salles de concert ne désemplirent pas. C'est du moins ce qu'affirment des témoins comme Boris Schwarz dans son livre sur la musique et la vie musicale en Union Soviétique de 1917 à 1970, paru à Londres en 1972. Par la suite l'époque de la guerre civile mit un frein pour un temps au développement culturel. Les compositeurs demeurés en Union Soviétique comme Serge Prokofiev ou Arthur Lourié se trouvèrent isolés du reste du monde et des évolutions qui s'y produisaient. C'est pourquoi les premiers efforts entrepris par «L'Association pour la Musique Contemporaine» créée en 1924 visèrent entre autres à renouer le contact avec les courants européens que l'on continuait à ressentir comme déterminants. Cette association constituait la section soviétique de la Société Internationale pour la Nouvelle Musique ; elle chercha un correspondant à l'Ouest et le trouva grâce à «Universal Edition» qui devint le représentant de l'ensemble des éditeurs de musiques soviétiques. Inversement, les plus célèbres artistes du monde occidental furent invités à venir en Union Soviétique. Ces échanges atteignirent leur apogée en 1927-1928. Par la suite, les sociétés musicales et les Conservatoires furent réorganisés sous le signe d'une «prolétarisation» et les contacts avec l'Ouest furent freinés.

Dès 1923, le chef d'orchestre Oskar Fried, les pianistes Egon Petri et Arthur Schnabel ainsi que le violoniste hollandais Alexander Schmuller furent invités à Léningrad. A l'Institut d'Histoire de l'Art on joua la «Sonate pour piano à quatre mains» de Poulenc, le «Fox Trot» et la «Sonatine» de Georges Auric à côté d'œuvres de Hindemith, Bartok, Schreker et Schoenberg. Un concert de musique symphonique et de musique de chambre sous la direction de A. Hauck tout comme les concerts de A. Schmuller comportèrent à leur programme des œuvres de Darius Milhaud.

A Moscou lors de la saison 1925-1926, le chef d'orchestre Pierre Montreux joua notamment «Pacific 231» d'Arthur Honegger. La même année Darius Milhaud et Jean Wiener vinrent également à Moscou où Wiener donna un «concert franco-américain». D'autres œuvres de Milhaud furent à l'affiche cette saison-là. Bien sûr des compositeurs comme Claude Debussy (joué par la pianiste Beckman-Stcherbina), Ravel (qui figurait dans les concerts du Quatuor du Conservatoire de Moscou) ou Poulenc et Honegger (joués lors des soirées «Musique contemporaine» de l'Institut de musicologie) n'étaient pas des inconnus. Debussy figura également au programme des concerts du Quatuor Stradivarius à Moscou, pendant la saison 1926-1927. Des concerts Ravel eurent également lieu en 1927 à Rostov sur le Don et on peu dire qu'à cette époque Ravel, Honegger et Poulenc furent les musiciens français les plus joués en Union Soviétique.

La même année les solistes parisiens Josef Szigeti et José Iturbi furent invités à Moscou. Pendant la saison 1928-1929 de l'Orchestre Philharmonique de Léningrad, les programmes comportèrent des œuvres de Milhaud et Ravel, et le Théâtre Académique de Léningrad monta l'«Antigone» de Honegger. Le 2 mars 1929 Claudio Arrau joua à Moscou des œuvres de Debussy et Ravel et, depuis lors, il y eut peu de changements dans cette sélection des compositeurs français donnés en Union Soviétique.

Samedi 22 septembre, à 18 h 30 :

LES FORMES NÉO-CLASSIQUES

Avec J.-C. Pennetier, piano et les Solistes de l'Ensemble InterContemporain : L. Beauregard, flûte, M. Arrignon, clarinette, J. Wetherill, basson, J.-J. Gaudon, trompette, M. Le Dizès-Richard, violon, P. Strauch, violoncelle, M. Marder, contrebasse

DECHEVOV	Marche op. 1, n° 2 pour piano Scherzo op. 6 pour piano
CHEBALINE	Poèmes d'A. Blok op. 7
KORTCHMARIOV	American pour piano
POPOV	Septuor op. 2

Le changement de style qui s'opère chez les compositeurs soviétiques au milieu des années 20 ne concerne pas uniquement quelques courants expérimentaux d'avant-garde, il s'étend à l'ensemble de la composition contemporaine sans exception. Ce sont non pas des détails de style mais la conception même de la musique qui est changée. «Nouvelle Linéarité», «Nouvelle Objectivité», tels sont les qualificatifs utilisés pour désigner une révolution de la pensée musicale qui permit à la génération née après 1900 de s'émanciper radicalement du style et des conceptions de la génération précédente (post-romantique). En URSS ces nouveaux compositeurs sont Chostakovitch, Chebaline, Dechevov, Kortchmariov, Popov et, à l'étranger, Stravinsky et Prokofiev. De même que la «poésie musicale» de Stravinsky est le fruit d'une confrontation avec «l'œuvre d'art totale» de Richard Wagner, Chostakovitch se situe à l'opposé de Scriabine. Il est possible que l'auditeur d'aujourd'hui ne remarque plus les différences et qu'il perçoive même des analogies entre les pôles jadis opposés. Et pourtant cette rupture de style ne doit pas être perdue de vue aujourd'hui. Alors que les disciples post-romantiques de Scriabine ont encore le goût d'une large palette sonore et construisent un monde sonore fantastique sur le système tempéré (source du dodécaphonisme), la jeune génération s'intéresse à un déroulement sonore purement linéaire.

Dans le Néo-Classicisme l'idée d'un système sonore pur ressurgit et avec elle l'importance de l'accord et la dualité consonance/dissonance. Le courant post-romantique moderne avait maintenu et élargi à l'infini les formes classiques. Avec le néo-classicisme on les détruisit, les morcela, on ne chercha plus à savoir si une mélodie pouvait être chantée. La ligne sonore acquiert l'objectivité d'une pièce de machine dont les possibilités techniques ne sont limitées que par celles de l'instrument qui les produit. Le rythme devient également «objectif», machinal, soustrait à l'arbitraire psychologique. La machine incarne le symbole de la réalité, de la force et de la vérité. L'individu et l'âme tombent en disgrâce tout comme l'Europe et ses traditions. Ou doivent-ils être purifiés ? Curieusement c'est dans les années 20 que renaît l'enthousiasme pour la musique ancienne, pour celle de Bach et Haendel, Schütz et Perotin, musique considérée comme exempte d'émotions. Ce n'est pas le contenu expressif mais le «corps» de la musique qui semble maintenant important : les propriétés acoustiques des sons, les proportions de la forme musicale. A bien des égards notre pensée musicale actuelle est encore influencée par les idées de cette époque : elles expliquent notre idée de la musique nouvelle, notre classification des domaines musicaux, notre conception des critères de qualité objectifs...

Vladimir Dechevov, né le 30 janvier (11 février) 1889 à Saint-Pétersbourg, mort le 27 octobre 1955 à Léningrad, fit ses études au Conservatoire de Léningrad auprès de L. Nikolaïeff, A. Liadov et M. Steinberg. Pendant les années 20 il enseigna et travailla également au «Théâtre de la jeunesse ouvrière» à Léningrad. Il composa un opéra («Glace et acier»), des ballets, des suites pour orchestre (entre autres sur des thèmes exotiques), de la musique de chambre, des musiques de scène et de films. Dechevov est l'un des premiers représentants conséquents de la rythmique comme centre de gravité, et de la «Nouvelle Linéarité», de la «Nouvelle Diatonique» ; son style est proche de celui de Prokofiev, Honegger ou Poulenc. Il s'intéresse également à la technique des complexes de sons et aux constructions chromatiques mécanistes. La musique de scène occupe une grande place dans son œuvre. Son opéra «Glace et acier» a été comparé au «Nez» de Chostakovitch et à «Vent du Nord» de Knipper, mais, dans un premier temps, il ne connut pas le succès. Milhaud considérait Decherov comme l'un des jeunes compositeurs de Léningrad les plus talentueux.

Son **Scherzo op. 6** fait un large usage des constructions chromatiques mécanistes qui sont caractéristiques de l'harmonie de ses œuvres de jeunesse : ces compositions sont pour ainsi dire élaborées à «la table de dessin» et construites loin de toute sentimentalité, dans une anti-émotionnalité résolue.

Visarion Chebaline, né le 29 mai 1902 à Omsk, mort le 28 mai 1963 à Moscou, fut l'élève de Miaskovsky au Conservatoire de Moscou où il enseigna à partir de 1928.

Contemporain de Chostakovitch et de Prokofiev, il fit partie des représentants convaincus de la nouvelle musique en URSS. Membre de l'«Association pour la musique contemporaine», il se défendit contre toutes les tentatives faites pour l'en éloigner et participa à l'Ensemble de Georg Rimsky-Korsakov (musiques à quarts de tons). Sa symphonie dramatique «Lénine opus 16» fut attaquée dès sa première représentation par l'«Association des musiciens prolétariens» malgré le grand succès remporté auprès du public. Elle disparut du répertoire et ce n'est qu'en 1959 qu'elle fut publiée. Chebaline a composé un opéra comique, une comédie musicale, des morceaux pour orchestre dont quatre symphonies, des concertos pour violon et cor, de la musique de chambre, des œuvres pour piano et de la musique chorale.

Ses **Chants op. 7 et 9** utilisent avec mesure des moyens mélodiques comme la mélodie en demi-ton et un niveau mélodique à la chromatique variée ; leur caractère expressif vient du plus profond de la langue russe.

Clément Kortchmariov, né le 21 juin (3 juillet) 1899 à Vernednieprovsk, district de Yekaterinoslav et mort le 7 mars 1858 à Moscou, fit ses études au Conservatoire d'Odessa puis s'établit en 1923 à Moscou et vécut de 1939 à 1947 au Turkestan. Il composa des opéras (notamment «Ivan le Soldat», «Dix jours qui ébranlèrent le monde»), des ballets, des opérettes, des symphonies vocales, des œuvres orchestrales, de la musique de chambre, de la musique chorale, il recueillit et publia des chants populaires turkmènes.

Sa miniature pour piano **American** est une «composition d'après un modèle», inspirée par un ragtime américain de Scott Joplin ou Roll Morton. A

l'époque du «Nouvel Objectivisme» l'Amérique jouissait d'une considération toute particulière en tant que pays de l'espoir et du futur. Cette œuvre utilise les moyens modernes de distanciation par rapport au modèle initial.

Gabriel Popov, né le 30 août (12 septembre) 1904 à Novotcherkask, mort le 17 février 1972 à Repino, fut l'élève de Chtcherbatchov et de Nikolaieff au Conservatoire de Léningrad. En 1920-21 il devint responsable des concets à Rostov sur le Don, puis pédagogue dans différents instituts de Léningrad. Il a composé des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des œuvres pour piano, de la musique chorale, des musiques de films et de radio.

Popov est parmi les compositeurs soviétiques des années 20 le tenant du contrepoint; il a également une prédilection pour les formes archaïques et baroques. Il a écrit des fugues et des suites qui utilisent les techniques du renversement et de la démarche de crabe.

Son **Septuor op. 2** (1926/27) comporte des éléments mécanistes et un système compliqué de schémas rythmiques. La mélodie qui utilise la gamme chromatique est proche des structures dodécaphoniques (certains thèmes contiennent les douze tons).

Vendredi 28 septembre, à 18 h 30 :

LES EXPÉRIENCES SUR LES ÉCHELLES MUSICALES

Avec H. Sermet, piano et le Quatuor InterContemporain

FEINBERG	Trois préludes op. 15 pour piano
KREIN	Les Ornements, Trois chants sans paroles op. 42 pour voix et piano
PROTOPOPOV	2e Sonate op. 5 pour piano
ROSLAVETZ	5 Préludes pour piano
MIELKICH	Quatuor à cordes n° 2 op. 18

L'analyse de la musique conduit obligatoirement à l'évocation de ses gammes. L'Est de l'Europe n'a jamais connu la «dictature du majeur et du mineur» propre à la musique d'Italie et d'Europe centrale; dans les musiques populaires de ces pays il y a toujours eu des gammes libres «modales» qu'un Chopin en Pologne ou un Liszt en Hongrie ont reprises. C'est avec l'harmonie romantique que se posa le problème des gammes différentes du majeur et du mineur. C'est sans doute Ferruccio Busoni qui s'exprima le premier à ce sujet dans son «Projet d'une nouvelle esthétique de la musique» :

«... Je crois que l'échelle majeure et mineure et leur rapport de transposition, que le «système de douze demi-tons», constituent un véritable anachronisme.

Certains ont compris comment on peut ordonner (graduer) différemment les intervalles de la suite de sept notes; c'est déjà perceptible par moments chez Liszt, ce l'est plus encore dans le mouvement actuel. Le désir, la nostalgie, l'instinct s'y expriment, mais une conception consciente et claire de ces moyens accrus me semble en être absente.

Une expérience m'a permis d'obtenir toutes les possibilités existantes à partir des sept notes et j'ai ainsi réussi à avoir 113 échelles différentes par la réduction ou l'augmentation des intervalles. Ces cent treize échelles (à l'intérieur de l'octave Do-do) comprennent la plupart des «vingt-quatre modes» connus, mais aussi une série de modes nouveaux d'un caractère particulier. Mais même ainsi la richesse n'en est pas encore épuisée, puisque l'on peut encore «transposer» chacune de ces cent treize échelles et même mélanger deux (ou plusieurs, pourquoi pas ?) de ces modes en harmonie et mélodie.

La gamme do-ré bémol-mi bémol-fa bémol-sol bémol-la bémol-si bémol-do sonne déjà assez différemment de la gamme ré bémol mineur, si on prend do comme son fondamental. Si on la joue sur un accord en do majeur usuel comme harmonie, on obtient un effet harmonique nouveau...»

On rencontre déjà fréquemment de telles «échelles busoniennes» dans la phase post-romantique de la musique russe moderne. Des théoriciens russes — et d'autres — y ont réfléchi. Ainsi P. Stefan commente dans les «Feuilles musicales de l'Aube» une nouvelle échelle de neuf degrés, découverte par Tcherepnine (ré-mi bémol-fa-fa dièse-sol-la-si bémol-si-do dièse-ré). Dans «Musique Soviétique» A. Dolzhanski mentionne la présence de telles échelles chez Chostakovitch, et Sabaneev signale que des échelles avec une seconde augmentée sont caractéristiques d'un «langage musical juif» influencé par la musique iranienne et arabe, parmi les compositeurs russes. Le musicologue moscovite Youri Holopov a

fait part récemment dans «Recherche musicale» de sa découverte: Les échelles symétriques («échelles dont les possibilités de transposition sont limitées» comme les appelle Messiaen) sont un moyen stylistique spécifique des Romantiques russes; elles furent déjà utilisées par Glinka, Moussorgsky et d'autres musiciens classiques pour obtenir une couleur nationale.

Les sources russes de la technique dodécaphonique sont à l'origine liées à de telles échelles. On peut expliquer le complexe dodécaphonique comme étant une forme particulière du complexe non-dodécaphonique; des ordres dodécaphoniques — comme chez Roslavetz — naissent du désir de classer de manière systématique les échelles librement créées et leur transposition. L'exploitation systématique des douze intervalles de demi-ton représente une possibilité, parmi d'autres. Dans ce programme, nous sommes en présence de compositions dans lesquelles des échelles libres «partielles» déterminent le style et sont employées parfois de manière très systématique.

Samuel Feinberg, né le 26 mai 1890 à Odessa et mort le 22 octobre 1962 à Moscou, sortit du Conservatoire de Moscou en 1911. Il revint y enseigner le piano à partir de 1922. Comme Prokofiev et Miaskovski il débuta dans les «concerts de jeunes pianistes», créés en 1908 par la municipalité de Moscou; il fit des tournées en Union soviétique et à l'étranger. Il a composé trois concertos pour piano, onze sonates pour piano, des cadences de concerto inspirées de Mozart et de Beethoven; il acquit une certaine célébrité comme interprète de Scriabine.

Dans le deuxième de ses **Trois Préludes op. 15,** composés en 1922, intervient une «échelle symétrique» que l'on retrouve souvent chez les compositeurs russes et que l'on obtient en élevant à l'échelle dodécaphonique complète un accord de septième diminué. Cette échelle qui se compose donc de tons et de demi-tons alternés a la forme suivante si l'on désigne par x un ton existant et par o un ton absent:

xxoxxoxxoxxo

Pour cette échelle comme pour l'accord de septième réduit il n'existe que deux possibilités de transposition:

xoxxoxxoxxox

oxxoxxoxxoxx

C'est cette échelle que l'on retrouve dans les premières mesures du Final de la «Sonate en si bémol, op. 35» de Frédéric Chopin.

Alexandre Krein, né le 8 (20) octobre 1883 à Nijny Novgorod, mort le 21 mai 1951 à Stara Ruza (district de Moscou), fut l'élève de Nikolaiev et de Yavorsky au Conservatoire de Moscou. Son style a une grande richesse de sonorité, il est «émotionnel», chargé souvent d'un pathétique très personnel. Sabaneev en fait un représentant caractéristique de l'«école nationale juive» — école qui commençait alors à se constituer en Russie (et à laquelle est consacré un autre programme de ce cycle). Il a composé un opéra («Zagmuk»), des ballets, des œuvres pour orchestre et de la musique de chambre.

Ses **Ornements - trois chants sans paroles —** furent composés entre 1924 et 1927. Il y utilise de manière particulièrement convaincante des échelles libres alternées qui déterminent le caractère expressif de ces morceaux.

Serge Protopopov, né le 2 avril 1893 à Moscou, mort en 1954 à Moscou, fit partie comme Krein et Mielkich du cercle d'élèves de Yavorsky; c'est aussi un théoricien important qui publia des travaux sur Jean-Sébastien Bach, Saint Jean Chrysostome, sur les «éléments pour la construction de la langue musicale» et sur la théorie des modes de Yavorsky. Il composa des œuvres pour piano, des Lieder et des chorals. On ne le mentionne pas actuellement dans les écrits soviétiques.

Dans sa **Deuxième Sonate op. 5,** il procède à une expérience intéressante où il considère l'échelle décrite chez Feinberg, composée alternativement de tons et de demi-tons, comme un complexe de tons, c'est-à-dire que tous les sons de cette sonate en un mouvement reposent sur cette échelle. Dans les passages dynamiques un seul son est transposé — les degrés, sur lesquels la transposition s'attarde, sont identiques aux degrés fondamentaux de cette échelle. Dans les passages lents tout le matériel sonore repose exclusivement sur cette échelle et sur une de ses deux transpositions. Il n'y a pas d'autres sons.

Nicolas Roslavetz, né le 5 janvier 1881 (24 décembre 1880) à Douchatino, district de Tchernigov, mort le 23 août 1944 à Moscou, est certainement le plus important parmi les compositeurs russes oubliés de ce siècle. Pour ses **Cinq préludes** des années 1919-1922 il utilise des échelles dans le genre de celles créées par Busoni, comme des ensembles de sons d'où sont déduits tous les événements mélodiques et harmoniques. Il s'agit, la plupart du temps, d'échelles de huit ou de neuf tons qu'il transpose de façons diverses.

Dimitri Mielkich, né le 11 février 1885 à Moscou, mort en 1943 à Moscou, fut l'élève de Yavorsky. Il composa des symphonies, des poèmes symphoniques, de la musique de chambre et des œuvres pour piano. Il fait partie des compositeurs russes méconnus et oubliés à tort. Il n'est pas mentionné dans les écrits soviétiques récents.

Le **Deuxième Quatuor à cordes**, daté de 1928, est une œuvre charnière où l'on trouve à la fois les sonorités du courant post-romantique chères à l'entourage de Scriabine et de la «Nouvelle Linéarité» représentée par Prokofiev et Chostakovitch. Au point de vue harmonique, le mouvement est caractérisé par une forte chromatique; la mélodie, dont le niveau change continuellement, se constitue autour d'un élément fondamental, les demi-tons. A l'intérieur de ces structures, l'octave ne forme pas toujours la plus grande unité périodique, ce qui rappelle la théorie d'Ivan Wyschnegradsky sur un «espace non-octaviant».

Dans la construction formelle du quatuor à quatre mouvements, le matériel non-thématique (impulsions, motifs, figurations) joue son rôle propre. La reprise classique apparaît sous une forme morcelée et transformée. Des motifs sont répétés dans un rythme particulier, indépendamment de la répétition des thèmes. Dans le quatrième mouvement sont repris les thèmes et les motifs du premier et du troisième mouvement.

Dimanche 30 septembre, à 18 h 30 :

ROMANTISME ET EXOTISME

Avec A. Minck, piano, le Quatuor InterContemporain et les Solistes de l'Ensemble InterContemporain : A. Marion, flûte, D. Pateau, hautbois et cor anglais, A. Damiens, clarinette, J.-M. Lamothe, basson, J. Ghestem, violon, P. Muller, violoncelle

VASSILENKO	Quatuor sur thèmes turkmènes op. 65
DSEGUELIONOK	Une chanson de Tagore op. 10 pour voix et piano Aux pas mesurés de la caravane op. 13 pour voix, violon, violoncelle et piano
YEVSEEV	Chant douloureux op. 16 pour violoncelle et piano
LITINSKY	Quatuor - Suite n° 4 pour quatuor à cordes

L'intérêt pour les cultures musicales non-européennes de l'empire russe, pour la musique caucasienne et pour celle de l'Asie centrale a une longue tradition en Russie. On le trouve déjà à l'époque romantique, c'est-à-dire aux débuts de «l'Ecole Nationale Russe». Un des «pères de la musique nationale russe», Glinka, a été le premier à voyager dans le Caucase en 1829, à s'enthousiasmer pour la musique populaire de là-bas et à utiliser plus tard dans ses œuvres des mélodies tartares et persanes. Balakirev (1837-1910) continua cette tradition avec sa Fantaisie pour orchestre «Tamara» (d'après un texte du poète Lermontov qui fut également fasciné par le monde du Caucase). Le même intérêt se retrouve chez Borodin (1834-1887) qui dédia à Franz Liszt ses «Esquisses de la steppe d'Asie centrale» ou chez Rimsky-Korsakov (1844-1908) dans des œuvres comme «Schéhérazade» ou le «Conte du tsar-sultan». A une époque où en Europe Centrale on pensait encore en termes «eurocentristes», il y avait déjà en Russie un sens de l'orientalisme qui s'est poursuivi jusqu'à nos jours. Cette orientation a revêtu des expressions spécifiques en fonction de l'esthétique de chaque compositeur. Depuis la «Suite du ballet Pulcinella» de Stravinsky on connaît la notion de «composition d'après un modèle» : un compositeur se saisit d'un modèle exotique ou historique en musique, l'imite, s'identifie avec lui ou s'en détache d'une manière ironique et sceptique, distanciation qui est destinée à amuser «l'auditeur initié».

Dans la «Suite de Pulcinella» Stravinsky se sert des thèmes de Pergolèse ; cette manière de composer d'après un modèle était tout à fait courante dans son entourage russe. Les titres de cette époque témoignent d'une mode largement répandue : «Suite chinoise», «Danse orientale», «Tableaux turkmènes» de Vassilenko «Chansons des Balkans» de Yevseev, «Suite de Samarkand», «Chanson turkmène», «Chanson afghane» de Mossolov, sans compter beaucoup d'autres titres semblables chez Krein, Alexandrov, Lourié, Stravinsky, Protopopov et d'autres compositeurs.

Au début du Romantisme, époque à laquelle remonte cette notion de «composition d'après un modèle», il s'agissait non pas de souligner son scepticisme, ni d'utiliser les moyens modernes de distanciation, mais au contraire de s'approcher le plus possible du modèle initial. Le compositeur poursuivait un concept que Goethe appelait «apparentement» ; pour ce faire il abandonnait sa propre individualité et son éducation européenne, il ignorait volontairement les techniques académiques telles l'imitation, le contrepoint ou le travail du motif, pour ne faire qu'un avec le modèle exotique. Ainsi naquirent des techniques non-conventionnelles de compositions, des «formes en jeu de construction» d'une esthétique tout à fait romantique.

Serge Vassilenko, né le 18 (30) mars 1872 à Moscou, mort le 11 mars 1956 à Moscou, entra au Conservatoire de Moscou chez Taneev et Ippolitov-Ivanov après avoir fait des études de droit. Il enseigna à partir de 1906 dans ce même Conservatoire où Alexandrov, Polovinkin et Roslavetz comptèrent parmi ses élèves; il fonda les «Concerts historiques pour tous» et travailla également à partir de 1917 comme chef d'orchestre. Il a composé cinq opéras, neuf ballets, des opérettes, des œuvres pour orchestre et de nombreuses œuvres pour des ensembles folkloriques et des chorales. On le considère comme le représentant principal de cet «exotisme moderne»; son travail sur des éléments exotiques et archaïques l'a amené à des créations tout à fait contemporaines. Son **Quatuor d'après des thèmes folkloriques turkmènes op. 65** utilise ainsi, à côté du matériel purement tonal, des rythmes et des tournures harmoniques qu'on rencontre d'habitude chez Prokofiev ou Chostakovitch.

Alexandre Dseguelionok, né le 12 (24) août 1891 à Moscou, mort le 31 janvier 1969 à Moscou, termina ses études à l'Ecole de musique et d'art dramatique de la Société Philharmonique de Moscou où il suivit, en 1914, la classe de piano, et, en 1918, la classe de composition de Korechtchenko. Il fonda en 1919 un Conservatoire populaire, où il exerça les fonctions de directeur et de professeur; à partir de 1926 il enseigna le piano à l'Ecole Technique du district. En tant que compositeur, il a créé un opéra, des œuvres pour orchestre (suites, poèmes symphoniques, une symphonie, deux concertos pour violoncelle, des œuvres pour orchestre de cuivres, de la musique de chambre et des Lieder).

Dseguelionok est le plus résolument «naïf» des compositeurs de cette époque (on peut même se demander s'il ignore volontairement l'éducation et la technique académiques, ou s'il n'en a tout simplement pas). Sa manière de composer ressemble à la «peinture du dimanche» du Douanier Rousseau. Il aime les modèles et les textes exotiques et parmi les formes traditionnelles de la composition, il ne laisse subsister que les éléments archaïques (comme le «Bordun» et le «Cantus firmus»). On cherche en vain chez lui des techniques de transformation de motifs. Une pentatonique sans tons prédominants marque souvent son style harmonique; mais, malgré sa simplicité raffinée, il existe chez lui des points de rencontre avec la technique des complexes de sons de Scriabine ou Roslavetz.

Dans ses **Lieder d'après Tagore op. 10**, on rencontre presque partout des échelles diatoniques mais qui ne sont pas utilisées d'une manière fonctionnelle; la tonalité ainsi créée n'est qu'apparente. L'échelle domine: les mélodies et les harmonies sont développées à partir de l'échelle, et non pas le contraire (un principe qui correspond à la technique des complexes de sons). Dans les **Lieder op. 13** d'après Duchêne ce sont des échelles altérées comme les préconisait Busoni — des échelles de huit tons, soit par exemple la structure: «xxxxoxoxxoxo» (x=ton, o=pas de ton), sur lesquelles il pratique le même procédé.

Serge Yevseev, né le 13 (25) janvier 1894 à Moscou, mort le 16 mars 1956 à Moscou, fut l'élève de Medtner et Conus et fit plus tard ses études chez Catoire et Taneev au Conservatoire de Moscou, où il enseigna à partir de 1922. Il composa des œuvres pour orchestre, dont trois symphonies, de la musique de chambre, des œuvres pour piano et des œuvres vocales. Son point de départ est le

style de Scriabine au point de vue sonore; plus tard il évolua vers la «nouvelle linéarité».

Son **Chant douloureux op. 16,** imprimé en 1928, fait encore partie des traditions du courant «post-romantique moderne», avec ses échelles changeantes, parfois systématiquement transposées et altérées, avec sa mélodie d'une grande richesse d'ornements et à la structure rythmique compliquée qui tend vers le chromatisme, d'un caractère expressif tout à fait émotionnel. La polyphonie du morceau semble inspirée par des modèles folkloriques. Dans sa forme il s'éloigne de la symétrie classique et s'approche des formes souples du Néo-classicisme.

Henri Litinsky, né le 4 (17) mars 1901 à Lipovets, près de Kiev, termina en 1928 ses études au Conservatoire de Moscou chez Glière. Il fut nommé assistant à partir de 1928, professeur de composition à partir de 1933. Il a composé des opéras, des ballets dont une «Suite daghestanienne», des chorales d'après des poèmes yakutes, des œuvres pour orchestre, de la musique de chambre (dont onze quatuors). Il a également publié des recherches dans le domaine de la polyphonie.

Son **Quatuor Suite n°4** est une «composition d'après un modèle» d'un type particulier qui se distingue du courant «post-romantique moderne». Le but recherché ici n'est pas de se rapprocher des langages sonores exotiques, mais du modèle archaïque du Nostre-Dame-Organum du XIIe siècle (qui a lui-même des parallèles non encore analysés avec la musique populaire de Géorgie). Ceci concerne particulièrement le premier mouvement, «Presto», aussi bien dans sa rythmique modale-uniforme que dans l'utilisation de sonorités de quinte et de quarte et dans l'absence de sonorité des tierces et des sixtes ou dans les motifs.
La distance d'avec le modèle est introduite ici par des moyens modernes, comme les échelles mouvantes, la polytonalité et des diminutions osées, sinon excentriques dans la rythmique. Au point de vue formel, il n'y a pas de «travail des motifs», mais des éléments bien précis qui sont seulement alignés et superposés. Un thème central fait fonction de couplet dans une forme libre de Rondo.

Samedi 6 octobre, à 18 h 30 :

L'ÉCOLE JUIVE EN RUSSIE : LE ROMANTISME MODERNE

Avec A. Queffelec, piano, M. Arrignon, clarinette, P. Muller, violoncelle et le Quatuor InterContemporain

GNESSINE	Sonate-Ballade op. 7 pour violoncelle et piano
DROZDOV	Sonate-Fantaisie op. 10 pour violoncelle et piano
VEPRIK	Chant rigoureux op. 9 pour clarinette et piano
JITOMIRSKY	Quatuor à cordes op. 13

Les courants musicaux en URSS entre 1920 et 1930 ne présentent guère d'unité. Il faut distinguer deux grandes tendances qui se sont succédées et qu'on pourrait appeler: le «Post-Romantisme moderne» et la «Nouvelle Linéarité». Le premier courant se rattache à Scriabine, le second à Stravinsky, Prokofiev et, plus tard, au jeune Chostakovitch. Dans le cadre de ces deux tendances un grand nombre de compositeurs intéressants sont restés pratiquement inconnus à l'Ouest. C'est à Pétrograd/Léningrad que le nouveau style linéaire s'est d'abord imposé, Moscou a suivi ensuite. Certains compositeurs ont évolué lentement. Ce programme traite de la première tendance: le courant post-romantique moderne. Son style est caractérisé par un goût pour des sons très différenciés (la technique pré-sérielle est un enfant de cette époque), pour un rythme déchiré, également très différencié, une certaine émotivité de l'expression ainsi que par le goût pour l'ornement. En ce qui concerne la structure formelle, ce courant se caractérise par une tendance à l'enchaînement organique qui préfère les liaisons aux contrastes.

«L'Ecole musicale juive» constitue l'une des composantes de ce Post-Romantisme moderne. Leonid Sabaneev a écrit un livre qui porte ce titre, paru en 1927 aux Editions Universal à Vienne, et dans lequel il se demande pourquoi ce fut précisément la Russie qui vit naître une expression nationale juive dans le domaine de la musique. A cette époque, environ 70% des Juifs vivaient en Union Soviétique — principalement dans l'Ouest et le Sud du pays. Par conséquent des éléments de la musique ukrainienne, polonaise, hongroise,iranienne et caucasienne ne manquèrent pas d'influencer ce mouvement musical. Sabaneev considère comme caractéristique du «langage musical juif» des échelles avec une seconde démesurée (caractéristique d'un «type iranien» alors que les chants juifs étaient à l'origine pentatoniques). En ce qui concerne le style, Sabaneev note que l'ornementation mélodique est particulièrement développée, que le ton est passionné, émotionnel, que la structure est au fond à une voix: caractéristiques qui n'appartiennent pas seulement à la musique juive liturgique ou populaire (en 1908 avait été fondée à Saint-Pétersbourg une Société de musique populaire juive; une section s'ouvrit à Moscou en 1913 et d'autres, plus tard, à Kiev et Karkhov). Sabaneev trouve également les prémisses de ce style national dans la musique contemporaine savante. Il cite dans ce contexte les compositeurs Krein, Gnessine, Streicher, Feinberg, Jitomirsky et Veprik.

On peut discuter ces théories et faire remarquer qu'on retrouve aussi des caractéristiques stylistiques analogues chez d'autres compositeurs non juifs du Sud et de l'Ouest de l'URSS, comme Drozdov et l'ukrainien Lyatochinsky. Mais il est incontestable que l'idée d'une musique juive existait chez des compositeurs de cette époque, par exemple chez Krein et chez Gnessine après son voyage en Palestine (1917), qu'ils traitaient dans leurs œuvres de thèmes juifs, qu'ils composaient des chansons en hébreu et en yiddish, etc... Trois des compositeurs cités — Gnessine, Jitomirsky et Veprik — sont proposés dans ce programme.

Michel Gnessine, né le 2 février 1883 à Rostov sur le Don, mort le 5 mai 1957 à Moscou, fut l'élève de Rimsky-Korsakov et de Liadov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg d'où il fut exclu temporairement après les troubles de 1905. Ses œuvres furent jouées à partir de 1907 au cours des «Soirées de musique contemporaine» et dans les concerts symphoniques de Siloti. A Rostov il fut co-fondateur du Conservatoire du Don qu'il dirigea de 1920 à 1921. En 1923 il devint professeur de composition et de théorie à l'Ecole de musique «Gnessine» à Moscou, fondée par sa sœur Elena, et à partir de 1925 professeur au Conservatoire de Moscou. Il a composé un opéra («La jeunesse d'Abraham») beaucoup de cantates, des œuvres pour orchestre, de la musique de chambre, des chorales, des Lieder et poursuivit des recherches intensives dans le domaine de la chanson populaire. Son œuvre de compositeur s'intègre dans la lignée traditionnelle de l'Impressionnisme (Debussy); le principe de la forme organique prédomine également dans ses œuvres.

Sa **Sonate Ballade opus 7,** offre — dans sa nouvelle rédaction de 1921 — l'exemple d'un thème qui mériterait une étude à lui seul: le destin de la sonate dans le courant post-romantique moderne. Une des formes caractéristiques est la sonate élargie (voir la sonate en la majeur de Mozart) en un mouvement, avec des possibilités de développement insoupçonnées. La reprise est à peine esquissée, parfois morcelée et variée. Le thème du début est souvent répété à la fin. Le traitement des thèmes chez Gnessine a pour particularité de faire apparaître le thème d'abord comme motif et de le développer ensuite en thème. La rythmique est indéterminée — la mesure change perpétuellement. La structure formelle consiste en une variation avec un thème principal qui se répète souvent, en tout huit fois et en motifs sans cesse renouvelés. La plupart du temps le piano et le violoncelle restent opposés dans leur thématique. Le mouvement a plusieurs reprises dont deux assez longues.

Anatole Drozdov est né le 23 octobre (4 novembre) 1883 à Saratov, et mort le 10 septembre 1950 à moscou. Pianiste, compositeur et musicologue, il fit des études de droit à Paris de 1902 à 1904, puis suivit simultanément les cours de la Faculté de Droit et du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il participa en 1905 aux manifestations d'étudiants et termina en 1909 ses études de piano avec une mention. Il fut de 1911 à 1916 directeur de l'Institut musical «Ekaterinodar», puis chargé de cours de théorie musicale au Conservatoire de Pétrograd, professeur d'histoire musicale au Conservatoire de Saratov et au Conservatoire de Moscou. De 1922 à 1931, il enseigna le piano à l'Ecole technique musicale «Scriabine», devint de 1932 à 1944 lecteur et pianiste à la Philharmonie, et fut de nouveau, de 1941 à 1946, chargé de cours à l'Institut pédagogique de musique «Révolution d'octobre». Parallèlement critique et écrivain musical, il composa des œuvres pour orchestre, pour piano, des musiques de chambre plus tournées vers les idéaux classiques que vers Scriabine. Il publia et arrangea de la musique populaire ukrainienne.

Sa **Sonate-Fantaisie** fut créée en 1919. C'est un mouvement d'une mélodie et rythmique «douce», une métrique fragile; dans la forme plus de variations que de contrastes — aux variations du thème s'ajoutent continuellement de nouveaux ensembles ou motifs. Il n'y a pas de frontière stricte entre les éléments thématiques et les éléments figuratifs, ni de contrastes de matériel entre le piano et le violoncelle. Il n'y a qu'une seule reprise, légèrement variée. Au point de vue harmonique, le mouvement est d'une chromatique supérieure et comporte des esquisses d'une superposition bitonale.

Alexandre Veprik est né le 11 (23) juin 1899 à Balta (près d'Odessa) et mort le 13 octobre 1958 à Moscou. Elève de piano de Wendling au Conservatoire de Leipzig, il fit ses études au Conservatoire de Pétrograd chez Jitomirsky de 1918 à 1921 et enseigna l'instrumentation au Conservatoire de Moscou de 1923 à 1943. Participant en tant que fonctionnaire à des réformes de pédagogie musicale, il entreprit en 1927 un voyage d'études en Autriche, Allemagne, France et fit la connaissance de Schoenberg, Hindemith, Ravel et Honegger. Dans le conflit autour de l'opéra «Lady Macbeth» de Chostakovitch en 1936, il prit une part active à la défense de cette œuvre. Il a composé deux opéras, des suites et des cantates pour chœurs et orchestre, des symphonies, les «Chants et danses du ghetto» pour orchestre, de la musique de chambre, des chansons en hébreu. Il collectionnait des chansons populaires ukrainiennes et publiait des ouvrages de musicologie.

Le matériel harmonique de son **Chant rigoureux opus 9**, 1926, est constitué d'«échelles partielles» non-diatoniques; la mélodie y est la plupart du temps diatonique. Au point de vue rythmique le mouvement n'a pas de temps forts marqués, mais un mètre doux, planant, relevé par des figurations libres: il n'y a pas de mesure obligatoire. Les thèmes apparaissent sous une forme morcelée, agrémentés d'épisodes figuratifs. Dans la suite des thèmes, le mouvement suit le schéma classique, mais dans la structure des éléments il est plutôt «organique». On remarque une préférence pour les registres de basse, pour le piano comme pour la clarinette.

Alexandre Jitomirsky, né le 11 (23) mai 1881 à Herson, mort le 16 décembre 1937 à Léningrad, fit des études de violon à Odessa chez Mlynarksy, séjourna à Vienne de 1898 à 1900, et suivit les cours de Rimsky-Korsakov, Liadov et Glazounov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dont il sortit avec la grande médaille d'argent. Dès 1902 il enseigna dans des écoles de musique de Saint-Pétersbourg. Il a composé des œuvres pour orchestre d'un caractère souvent programmatique, de la musique de chambre et des Lieder. Dans ses «Lieder opus 14» il utilise en 1928 un procédé sériel qui ressemble fort à celui d'Arthur Lourié: un système dont les séries marchent en crabe.

Son **Quatuor à cordes opus 13** (1923) constitue peut-être le sommet de la «structure formelle organique» dans la musique moderne russe. Il est pratiquement impossible d'analyser cette structure puisqu'elle est composée d'éléments mouvants qui changent continuellement leur identité (il n'existe entre eux qu'un rapport de ressemblance et non de similitude). Les limites sont remplacées par des transitions, ce qui contraste radicalement avec les quatuors du type «jeu de construction» tels qu'on les rencontre chez Lourié ou Mossolov. Du point de vue de l'harmonie ce quatuor est de type chromatique supérieur — l'échelle dodécaphonique complète est utilisée, en moyenne, à l'intérieur de trois mesures, mais il n'y a pas de lois sérielles. Dans la mélodie le style est expressif et différencié — sans contrastes brutaux, ni délimitations structurelles établies. L'ensemble de l'œuvre revêt un caractère lyrique et passionné.

Samedi 13 octobre, à 20 h 30 :
Radio-France - Auditorium 104

CONCERT DE CLÔTURE PARIS/MOSCOU MUSIQUE SYMPHONIQUE 1900/1930

Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France
Direction : Sylvain Cambreling

MOSSOLOV	Zavod (les Fonderies d'Acier) op. 19 Concerto pour piano et orchestre op. 14
ROSLAVETZ	Concerto pour violon et orchestre (1925) (création française)
SCRIABINE	Le Poème de l'Extase

Coproduction avec Radio-France

Alexandre Mossolov, se reporter au programme du 22 juin.

En 1925 **Roslavetz** écrivit son **Concerto pour violon** dont seuls des extraits pour piano furent publiés de son vivant. Dans l'ensemble de son œuvre, ce Concerto représente un «opus summum» où on trouve réunies les différentes techniques de complexes de sons et de séries que Roslavetz développa à partir de 1913. Sa technique de complexes de sons est utilisée à la manière de la polyphonie, c'est-à-dire que plusieurs complexes de sons sont utilisés simultanément et que leur rapport obéit aux lois du dodécaphonisme. Un peu comme dans les «Tropiques» de Joseph Matthias Hauer, où s'opposent deux groupes de six tons qui s'excluent et se complètent en une somme de douze tons, Roslavetz n'utilise pas ici les seuls complexes de sons mais transpose en même temps leurs complexes complémentaires — résultant des degrés zéro des complexes.

Du point de vue de la forme, ce Concerto — dont les épisodes se déroulent librement — se rapproche des formes du Néo-Classicisme. Entre les thèmes qui reviennent, se glisse un matériel de motifs libre qui est organisé par sa structure rythmique. Le 1er mouvement finit par une cadence du violon solo qui fait la transition immédiate avec le second mouvement. Là les structures rythmiques sont encore plus complexes. Dans le troisième mouvement ce n'est plus la gamme dodécaphonique complète mais des gammes altérées qui prédominent. La limite entre thèmes et motifs est mouvante; la forme est cyclique avec une reprise légèrement modifiée. Le principe du renversement des thèmes est également utilisé.

Alexandre Scriabine, né le 25 décembre (6 janvier 1873) 1872 et mort le 14 (27) avril 1915 est l'un des grands de la musique russe. De nombreux travaux lui ont été consacrés récemment, en particulier le livre de Manfred Kelkel (Ed. Amphion) qui a également établi la programmation et les notes de la série de concerts Scriabine donnés dans le cadre de Paris-Moscou (cf. Plaquette IRCAM «Scriabine et ses contemporains»).

On tend maintenant à discerner dans l'œuvre de Scriabine une continuité sans rupture qui se développe logiquement à partir de l'harmonie romantique, incarnée par Chopin, jusqu'au système de composition dans lequel le son artificiel se situe comme élément central, comme complexe de sons dont dérivent tous les événements mélodiques et d'accords. Dès 1933 Zofia Lissa avait comparé ce système de Scriabine et ses procédés avec la série dodécaphonique de Schoenberg.

Le Poème de l'Extase naquit d'un double projet, littéraire et musical. Scriabine entreprit en 1904 d'écrire un poème philosophique résumant sa conception du monde. Ce texte fut terminé probablement en avril 1906. Le compositeur le fit imprimer à ses frais et le distribua à tous ses amis. Parallèlement la partition fut d'abord conçue comme une symphonie en quatre mouvements mais, dans sa forme définitive, il s'agit de la «combinaison d'un poème symphonique et d'une symphonie en un mouvement bâtie selon un plan de forme sonate très élargie. Scriabine ne devait terminer l'œuvre qu'en décembre 1907, après son retour d'Amérique» (M. Kelkel).