



## Lénine, Staline et la musique (2) : Destins et fuites

vendredi 29 octobre 2010 par [Thomas Rigail](#)



**Studio for new Music Moscow**  
DR

Dans ce cycle « Lénine, Staline et la musique », et comme cela est courant dans les cycles de la Cité de la musique, c'est avec la musique de chambre que l'on rencontrera les concerts les plus proches des problématiques en jeu, donnant à entendre des œuvres choisies avec soin, souvent dans des interprétations attentives et abouties. En invitant ici deux ensembles russes qui concentrent leur activité sur la musique contemporain mais qui participent également à la redécouverte de l'avant-garde des années 1920, la Cité de la musique s'assurait à priori un solide niveau qualitatif : cela sera se vérifiera avec le remarquable concert des solistes du Studio for New music Moscow, mais beaucoup moins avec celui du décevant Moscow Contemporary Music Ensemble.

A l'opposé du [concert consacré par Gennady Rozhdestvensky à Prokofiev](#), celui des solistes du Studio for New Music Moscow, qui se concentre sur des compositeurs proches de l'esthétique de Scriabine et qui en continuent les recherches sur l'atonalité et l'invention de systèmes harmoniques pouvant palier à la fin du système tonal – recherches qu'il ne faut pas voir comme les quêtes d'épigones, puisqu'elles ont pour un Lourié ou un Roslavets débuté en parallèle de celles de Scriabin et s'en éloignent parfois sensiblement –, rend compte, et avec brio, d'un segment méconnu de l'histoire de la musique. Cette période de la modernité, encore connue de manière très

parcellaire, fait partie de ces recherches presque mortes-nées à cause de l'histoire alors même que leur richesse aurait pu constituer un sérieux contrepoint aux recherches sérielles viennoises. Les situations sont complexes : Loulié part, déçu du nouveau régime, pour Paris en 1924 (on le retrouve un temps auprès de Stravinsky) avant de s'évanouir dans un exil aux USA ; Wyschnegradsky émigra en France où ses innovations sur l'écriture microtonale, en dépit de l'intérêt après guerre d'un Messiaen ou d'un Boulez, ne rencontrèrent qu'un écho limité ; Roslavets se voit refuser tout poste officiel dès le début des années 30 et meurt en 1944 : beaucoup de ses partitions sont perdues, son nom est effacé de l'histoire de la musique russe et ses œuvres restent bannies d'URSS jusqu'en 1989, rendant sa réhabilitation particulièrement difficile y compris à l'Ouest ; Mossolov évacua progressivement, dès le début des années 30, toute modernité de ses œuvres pour finir par œuvrer, après un passage au Goulag en 1937-38, dans un style réaliste socialiste banal – il mourra dans la solitude, oublié. Quant à Chostakovitch, son histoire est bien connue, trop sans doute, faisant de lui un symbole de la résistance intérieure et des victimes des vicissitudes des systèmes totalitaires alors qu'il est loin d'être le seul compositeur à avoir été dans une telle position. A ces compositeurs joués par le Studio for New Music Moscow, on peut ajouter ceux joués par le Moscow Contemporary Music Ensemble le samedi 16 octobre : Sergueï Protopopov publie 11 œuvres entre 1917 et 1931, avant de semble-t-il cesser complètement d'écrire après avoir vu ses théories sur le langage musical (fortement influencées par le professeur Boleslav Yavorsky, qui marquera aussi Chostakovitch) discréditées par les nouvelles idéologies montantes. Quant à Yefim Golishev, ce membre du Novembergruppe qui officia surtout en Allemagne avant de s'exiler, n'a laissé qu'une seule œuvre, un trio à cordes, le reste, comprenant deux opéras et diverses autres pièces, ayant été semble-t-il détruit par les nazis. Le constat est accablant, et l'est plus encore quand on entend les œuvres, surtout quand elles sont aussi justement exécutées que durant le concert des solistes du Studio for New Music Moscow, car par delà l'intelligence du programme, c'est la qualité d'interprétation qui est remarquable : ces solistes sont de dignes représentants de ce mélange de domination technique et d'intensité, capable d'atteindre un haut degré de lyrisme dans les partitions les plus dangereuses sans jamais laisser transparaître la moindre trace de mauvais goût ou de superflu, que l'on associe avec la virtuosité russe. Le violoncelle d'Olga Galochkina, la subtilité de son archet, la continuité de ses phrases qui sont tendues jusqu'au bout de leur intensité quand l'instrument doit chanter et qui assurent le reste du temps une présence ronde et pleine à l'arrière-plan, assurent chaque fois qu'elle intervient une solidité tout juste prodigieuse aux œuvres. Le violoniste Stanislav Malyshev, un peu en retrait dans le trio de Chostakovitch, se met au même niveau dans le trio de Roslavets et plus encore dans le quatuor de Mossolov : l'autorité radicale de ses phrases, leur luminosité qui intègre la violence de l'expression dans un timbre d'une qualité jamais démentie et une assurance d'intonation absolue, laissent pantois. Les trois autres musiciens présents, un peu plus distants, ne sont pas moins solides, mais ces deux membres portent les œuvres à l'accomplissement de leur potentiel.

Intelligence du programme, disions-nous, car il rend sensible l'effervescence créatrice de ce groupe, chaque compositeur traçant sa voie autour des bouleversements du système tonal mis en branle par Scriabine, et met en exergue les polarités en jeu dans ces recherches, et en particulier la tension entre la mise en question du système harmonique et le déploiement du matériau mélodique dans le chant. Pour Chostakovitch, plus jeune que les autres, arrivant après eux, l'enjeu est le rapport

entre l'héritage de ces cadets expérimentateurs, celui d'un langage dispersé jusqu'au dépouillement, d'une violence toute intériorisée dans les rapports harmoniques, et la tradition d'un lyrisme mélancolique russe provenant du romantisme, qui s'exprime dans de mélodies qui semblent s'extraire du sinistre quasi-atonalisme ambiant, conduites par la conviction de leur naïveté, extatiquement données à l'orée de la sensiblerie mais qui trouvent leur force dans ce frôlement de la limite. Ce trio de jeunesse est d'une curieuse insouciance alors que le souci l'entoure et l'opprime : ici, la capacité des musiciens à donner corps à cette insouciance, à en assumer l'ardente émotivité dans toute sa richesse, évitant ainsi tout sentimentalisme, tout en maintenant l'œuvre dans sa rigueur formelle, la pianiste Mona Khaba assurant une continuité parfaite à l'arrière-plan sans jamais avoir besoin de découper la partition, est à peu près formidable.

Il y a quelque chose de ce lyrisme dans le *trio n°3* (1921) de Roslavets, mais replacé dans une recherche plus aboutie sur le plan harmonique : si la partie de piano, dans son languissant erratisme, ses motifs courts dans une fuite éternellement recommencée vers l'aigu, ses fragments hésitants d'accords reconfigurés dans un geste post-romantique en une virile polyphonie, pourrait constituer une sonate tardive de Scriabine, l'écriture mélodique du violon et du violoncelle se développe par-dessus elle, comme un personnage de tout autre caractère et pourtant du même monde, en de longues et sinueuses phrases marquées par l'influence des viennois (on pense nettement à Berg, ou au Schönberg de la transition entre tonalité et atonalité, comme dans le *deuxième quatuor*), d'une éloquente mélancolie que l'atonalité, loin d'en atténuer l'intensité, renforce d'une subtile évanescence. Contrairement à Schönberg ou Webern, l'atonalité, articulée autour d'accords synthétiques qui regroupent le matériau harmonique et mélodique (sous la forme d'échelles) dans une structuration systématique consciente (système auquel Roslavets parvient vers 1919, après une décennie de recherches), ne passe pas par la dispersion du matériau qui renverrait la question de la continuité à celle de l'organisation structurelle en libérant au premier plan un expressionisme agressif dans sa complexité de surface, mais s'incarne dans un geste essentiellement lyrique, aux frontières de la possession, et elle confère à un caractère mélodique hérité du romantisme une ambiguïté tout à fait nouvelle, une équivocité du sens qui évacue toute tentation de facilité. L'œuvre trouve sa beauté dans la réunion de ces deux trajectoires : élancés et ardents, se déchirant dans les aigus ou folâtrant dans une sensualité morbide, les chants du violon et du violoncelle s'attisent mutuellement dans l'incertitude, l'errance déchirée, l'intensité détachée de tout sentiment ou de toute représentation, se déployant comme une pure respiration, troublée et haletante, sur un piano qui semble dans la proche distance ébaucher, structurer, diriger le flux incandescent. La pièce ne se refuse pas les répétitions structurelles, les points d'ancrage audibles du déroulement, dans une forme complexe arrangeant de multiples thèmes et leurs variations, mais sa force formelle réside dans la continuité que ce lyrisme tout en souplesse dégage au cœur de l'harmonie atonale, réorganisée sur le plan mélodique sous la forme d'échelles qui maintiennent une cohérence immédiatement sensible par-delà l'utilisation des douze tons. Il faut une intense concentration de chaque instant pour en rendre toute la beauté : sous les doigts du trio qui portent la science du phrasé à un degré rarement atteint, leur donnant une souplesse parfois tétanisante, l'œuvre devient une frémissante déchirure, d'une intensité lyrique que la musique de Scriabine ne connaît pas, et s'impose comme un chef d'œuvre. L'homogénéité et la rigueur des musiciens sont telles qu'il semble que l'on n'entende qu'une seule ligne de quinze minutes, à l'intérieur de laquelle chaque

élément ne serait qu'un degré différent dans le souffle. Si Olga Galochkina assure une richesse de timbre et une consistance sonore remarquables, Stanislav Malyshev peut dans cette œuvre laisser sonner ses aigus d'un rayonnement et d'une qualité d'intonation rares, soutenus par un vibrato d'une intensité qui ne paraît jamais hypertrophiée. La pianiste Mona Khaba semble un peu dépassée dans les dernières pages par cette force prodiguée par ses deux compagnons de jeu, et son piano, bien que puissant, se fait légèrement flou, mais elle assure dans le reste de la partition un piano très précis, à l'abandon contrôlé.

*La Méditation sur deux thèmes de la journée de l'Existence* (1919) de Wyschnegradsky, pour violoncelle et piano, est comme son nom l'indique une pièce écrite en parallèle de *La journée de l'existence*, sorte d'oratorio pour récitant, chœur et orchestre, débuté en 1916 à Saint-Pétersbourg et créé en France seulement en 1978. Cette œuvre, dans la droite lignée du *Poème de l'extase* et des expérimentations du dernier Scriabine, vaste architecture opulente imprégnée de philosophie hindouiste, représentative d'un mysticisme hérité du symbolisme littéraire russe pré-révolutionnaire (on citera le texte du chœur final, significatif : « au temps opportun je t'ai entendu/et au jour du salut je t'ai assisté. Voici, à présent, c'est le temps opportun/voici, à présent, c'est le jour du salut/je suis alpha et omega/le premier et le dernier/le commencement et la fin ») constitue une pièce de jeunesse, un peu naïve, qui montre à quel point Scriabine a marqué une génération de compositeurs russes. *La Méditation* réutilise les deux thèmes principaux de l'œuvre : le système musical employé est très proche dans son chromatisme et l'usage des modes de la musique tardive de Scriabine, et les expérimentations sur les micro-intervalles au violoncelle sont ici à leurs balbutiements, apparaissant comme un raffinement du chromatisme plutôt qu'un nouveau système harmonique. La pièce paraît hésitante, mais semble faire de cette hésitation son fondement, en se déployant graduellement, au travers de micro-intervalles et de chromatismes, autour d'un bourdon premier.

Des compositeurs présentés, le plus étonnant est sans doute Arthur Lourié. De cette esthétique insaisissable, évoquant tour à tour Scriabine, Debussy, Ornstein, Rachmaninov, Prokofiev, Webern, parfois même Stockhausen ou Crumb, qui peut dans une pièce faire vibrer un anecdotisme poétique que ne renieraient pas les compositeurs français du début du XX<sup>ème</sup> siècle, dans la suivante atteindre un haut degré de dissonance généralisé, dans des agrégats qui s'entrechoquent ou se délitent aux frontières du silence, on tirera des moments, des épiphanies créatives, plutôt qu'une trajectoire. Dans ses pièces les plus avancées comme *Synthèses* ou ces *Formes en l'air*, le temps se dilate, le silence devient un élément essentiel de structuration, la résonance un élément harmonique, les clusters sont jetés dans les registres extrêmes, les lignes se disloquent ou se composent de grappes de sons épars, le tout avec une radicalité des choix d'écriture qui laisse songeur tant cette radicalité ne resurgira vraiment dans l'esthétique du piano seul que quarante ans plus tard, dans les pièces sérielles ou post-sérielles. Avec *Formes en l'air* (1915) pour piano seul, œuvre dédiée à Picasso, Lourié fait exactement ce que le titre annonce : il dispose les motifs, coupés courts, sur des portées disposées « en l'air » sur la page, chaque élément, isolé dans sa pertinence ayant sa propre portée et sa propre place sur la partition. Technique moins anecdotique qu'elle n'en a l'air, car Lourié, trouvant l'inspiration chez les peintres de son temps, incarne sur le papier la conception formelle de la pièce, conception dans laquelle les traits atonaux deviennent des objets musicaux indépendants, des formes en soi, qui se dispersent dans le vaste espace de la résonance sans jamais, pourtant, se

disloquer dans la dispersion des sons, y préférant l'évidence de traits comme autant de fulgurances nocturnes. Dans cette partition qui laisse une certaine liberté d'exécution (il n'y a pas d'indication de tempo ni de mesure), la pianiste Mona Khaba se montre remarquable, en particulier dans la gestion du temps et de la pédale, faisant sonner les formes non comme des éléments épars, mais comme des fragments surgissant de l'invisible.

Il fallait une œuvre pour achever ce programme : cela sera le *Quatuor n°1* de Mossolov. Le matériau mélodique est réduit à des ostinatos, d'un chromatisme lancinant ou agressif, chaque mesure nouvelle, avec sa propre métrique et son propre tempo, étant le plus souvent immédiatement répétée, une, deux, quatre fois, martelée avec une violente obstination. Le phénomène de réification du rythme apparu dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky est porté ici à sa quintessence : le contenu mélodique et harmonique est totalement coordonné au rythme, à la métrique et à la vitesse, et la forme elle-même est réduite à ces objets musicaux qui ne sont plus que des choses, avec leurs bords et leur contenance, mais presque dénuées de définition, de couleur et de finalité formelle, des choses en tant que choses, posées les unes à la suite des autres dans la rigidité de la composition réifiée, réduites à l'acte de « poser ensemble ». C'est la mécanisation du contenu musical : la répétition n'a pas de valeur formelle, elle n'est qu'un automatisme, qu'une nécessité sans raison, une manière, face à l'insupportable absence, de remplir un champ de ruines. Le geste de Lourié, dépassant Scriabine, est renversé : il ne s'agit plus d'entendre l'invisible ou de saisir la sensualité des formes. Les éléments envahissent, dans la brutalité de leur présence, un espace auquel on a dénié l'infini et qui n'existe plus que par la limite des choses. Il y a bien quelques thèmes, souvent au premier violon, mais ils sont décharnés, réduits à quelques notes dans un aigu geignard, qui sont elles-mêmes systématiquement répétées, comme si toute volonté expressive devait être tuée dans un bégaiement de machine rudimentaire. Ce qui s'exprime dans ces thèmes, et totalement à l'opposé de Roslavets qui trouvait la voie pour honorer le chant dans l'atonalité, c'est l'écrasement de la parole musicale dans la modernité : la répétition formelle permanente empêche de concevoir une structure signifiante, une respiration, un parcours, tout n'y est qu'objets vomis par une machine abstraite, recyclés, reproduits et régurgités à nouveau dans une accumulation impossible à stopper, recouvrant toute possibilité de sens de la chose manufacturée, construite et vide de toute autre chose qu'elle-même. Ce thème, presque mélancolique, à l'*adagio* des dernières pages du deuxième mouvement, entouré d'harmoniques grimaçantes et d'arpèges, ne peut même pas faire office de souvenir réel : c'est le chant balbutiant d'un égaré, absolument seul dans les ruines, mais déclamé par automatisme, par obligation envers l'humanité, parce qu'il doit bien rester quelque chose du passé, même si ce n'est qu'une image publicitaire mal reprographiée, pour que puisse se conserver l'illusion. Le scherzo semble détourner, avec la malignité d'une machine inconsciente, la légèreté d'un scherzo traditionnel, en n'hésitant pas à se moquer du virvolement vide des thématiques ou des nuances *ppp* comme des réflexes conditionnés : c'est, dans son imperturbable froideur, grotesque, hargneux, méchant. Le traitement du son achève de couper la respiration : *pizz* arrachés dans les graves et *sul ponticello* discordants dans le premier mouvement, portamento en forme de rictus et harmoniques dans le deuxième, tremolo *sul ponticello* dans le quatrième, le son est sali, distordu, déconnecté de la main qui le crée. Les traits rapides, trop rapides pour être définis, les motifs tournants sur eux-mêmes ou chutant encore et encore imiteront les bruits de l'usine, mais on ne trouvera pas vraiment d'amoncellement de figures

gentiment illustratives : c'est la structure formelle d'un monde sans hommes qui pénètre la musique et y laisse son œuvre de désolation. C'est bien la forme qui affecte ici : on la trouvera bête, avec ses répétitions sans fin, son absence de développement, de variation, de richesse thématique, de tout ce qui avait fait la grandeur de la musique jusque là, mais c'est pourtant là que gît son sens, sa radicalité, son désespoir. Succession de séquences indifférenciées, articulées à des choses de valeur égale, dénuées de contenu, l'œuvre ne dit que l'autorité du mécanisme, la transformation du geste en fonction normalisée, la disparition de l'humain dans l'artefact. Une fois les justifications idéologiques et sentimentales évacuées, ne demeure que l'absurdité du système, donné ici dans sa manifestation matérielle réelle, hors de sa puissance structuratrice idéale et mensongère. C'est évidemment la limite de l'œuvre : cette contamination, effrayante, des structures musicales, ne peut pas donner autre chose qu'une musique grotesque et absurde, qui ne procurera guère de plaisir esthétique immédiat et tient l'auditeur à distance. Une trajectoire, empruntée par Roslavets, obsédante comme un souvenir chez Chostakovitch (y compris dans son œuvre à venir), évoquée par Lourié, s'y consume : le lyrisme devient marchandise, le mystère s'évanouit dans le rudolement des motifs-machines, les reliquats pathétiques sont écrasés. En Europe occidentale, à la même époque, on loue le progrès, parfois dans une joyeuse fête quasi-burlesque un peu brutale, mais sans jamais incarner avec cette absence totale de complaisance l'horreur qui s'y dissimule : même la *symphonie n°2* de Prokofiev, avec son puissant et parfois excitant brouahaha, n'a pas cette froide absurdité qu'a le quatuor de Mossolov, qui n'est jamais vraiment palpitant en dépit du tranchant de ses rythmes et de ses ostinatos. Ici, tout est à nu.

Les solistes du Studio for New Music Moscow délivrent cette violence froide, dénuée d'angoisse véritable, avec un engagement total, dans un mélange de rudesse et de désespoir lyrique qui surgit dans un vibrato ou un l'angle d'un phrasé, qui rend la partition plus poignante encore. La qualité des archets de l'ensemble est exceptionnelle : le son est contrôlé jusque dans sa saleté, et le tout sonne avec une hargne impressionnante sans jamais s'échapper d'une maîtrise totale de chaque note. En bis, le violoniste annonce le scherzo du quatuor de Mossolov, « a little faster », sans doute parce qu'il a trouvé qu'ils ne l'avaient pas pris assez vite la première fois... « A little faster », en russe, ça doit vouloir dire le plus vite possible : le résultat, absolument fou, reste parfait de qualité sonore et d'engagement (dont l'exemple le plus frappant est les glissandi de violoncelle au chiffre 6 et l'ostinato au *vivace* qui suit, d'une force écrasante – comme dans tout le quatuor du reste). Ce bis achève (littéralement !) un programme passionnant, maîtrisé intellectuellement et physiquement par des interprètes brillants : c'est de loin le meilleur concert du cycle.

Ce n'est malheureusement pas tout à fait le cas du concert donné au sein du forum intitulé « Utopies révolutionnaires : musique et avant-garde sous Lénine », par un ensemble équivalent au Studio for New Music Moscow, l'un des ensembles de musique contemporaine les plus actifs en Russie, le Moscow Contemporary Music Ensemble (MCME). Cet ensemble a été créé par Iouri Kasparov en 1990 à la suite de la recreation de l'AMC, dont Edison Denisov fut nommé président, après un énième conflit avec une Union des compositeurs très affaiblie. Le MCME devait favoriser la création d'œuvres en Russie mais aussi réhabiliter la musique des années 20 : il se trouve ici a priori tout à fait à sa place, mais il est plus que curieux de proposer dans la trajectoire du forum (musique « sous Lénine », donc *à priori* entre 1917 et 1924) une œuvre de Lourié écrite en 1915, des œuvres de Wyschnegradsky écrites bien après la

période donnée ou une pièce d'Efim Golichev qui bien que russe travailla principalement en Allemagne à cette époque. Les recherches de ces deux derniers compositeurs sont certes liées aux interrogations nées autour de la révolution, mais face au programme idéal, parce que pensé dans la matière de la musique, conçu par le Studio for New Music Moscow, on peut rester perplexe. Plus important, c'est l'interprétation qui déçoit ici : sans leur demander d'atteindre le niveau affiché dans le concert dont nous venons de parler, il faut avouer que les exécutions ne dépasseront guère le médiocre. Ce qui ressort le mieux ici, ce sont les pièces pour deux pianos en quart de tons de Wyschnegradsky, *Dialogue à deux*, *Préludes op.22* et *Intégrations*, sans doute grâce au pianiste Vyacheslav Poprugin qui parvient à tenir correctement la forme obscure de ces œuvres évanescences, au froid mystère.

*Les Pleurs de la Vierge Marie* (1915) d'Arthur Lourié est une œuvre curieuse, un moment très loin des pièces pour piano radicales que le compositeur produit à la même époque. Dans cette pièce pour voix, violon, alto et violoncelle, qui utilise une chanson du XIII<sup>ème</sup> siècle en ancien français, pas de dissonance extrême mais un archaïsme mêlant frottements harmoniques prononcées et modalité retrouvée, qui rappellera les sombres couleurs mystiques employées un peu plus tard par André Caplet, et qui se déploie ponctuellement dans une belle mélancolie que le trio ne parvient malheureusement pas à rendre : alors que le traitement, varié à chaque strophe, offre de belles possibilités formelles aux instrumentistes, ceux-ci restent ici dans une univocité de ton dommageable, hésitant sur la direction à donner à la partition. La soprano Ekaterina Kichigina n'est guère meilleure : la prononciation est impossible et le ton de lamentation maintenu jusqu'à l'irritation. Cette œuvre, aux racines esthétique étonnamment françaises, qui plongent directement vers la musique de Debussy mais aussi, là encore dans l'esprit d'un Caplet, vers le plain-chant, est une partition dont on entrevoit seulement ici les beautés, et qui préfigure les œuvres, souvent d'inspiration religieuse, que Lourié écrira entre 1924 et 1941 alors qu'il vit à Paris.

*Jeunesse* de Sergueï Propopov est une autre œuvre qui intègre la voix à la musique de chambre : ici le langage est atonal, les lignes dispersées et la musique errante, chaque instrumentiste semblant jouer à part sans que l'on sache si cela est dû à la partition ou à l'ensemble, qui trouve néanmoins une belle étrangeté dans les dernières minutes, avec une cohésion violon/piano plus prononcée.

L'œuvre la plus étonnante du programme est le trio de Golishev : publié en 1925, mais sans doute écrit une décennie plus tôt, il utilise des ensembles de hauteurs et de durées coordonnées qui préfigurent le système sériel intégral et laisse les dynamiques du dernier mouvement à la discrétion des exécutants. Le résultat sonore est proche des œuvres les moins expressionnistes de l'école de Vienne, avec en particulier un curieux quatrième mouvement qui use de staccatos sarcastiques sur un arrière-plan au chromatisme prononcé. Là encore, les musiciens déçoivent : l'équilibre n'est pas très bon, les lignes sont ramassées sur leur errance, les timbres sont durs. Quand les solistes du Studio for New Music Moscow laissaient briller la grandeur immanente des œuvres, le MCME les abandonne dans l'ordre de la curieuse petite musiquette : dommage.