

CHOSTAKOVITCH ET SON ÉCOLE DANS LE CONTEXTE DE LA CULTURE MUSICALE SLAVE

LIUBOV BERGER*

La musique, langage artistique généralisant, s'oppose aux différentes langues humaines, nationales, en cela qu'elle est une langue régionale, c'est-à-dire une langue propre à une région culturelle réunissant des nationalités différentes. Les Slaves appartiennent à la région culturelle ouest-européenne. Le développement musical de ces peuples s'inscrit dans le cours de l'histoire du système musical ouest-européen, à laquelle il a contribué activement durant les deux derniers siècles.

Cela étant, il est possible d'identifier la musique des peuples slaves qui a constitué son dialecte national au sein même de la langue musicale de la région culturelle ouest-européenne. La musique des différents peuples slaves constitue une communauté fondamentale, dont nous pouvons repérer deux aspects. Le premier d'entre eux découle de prémisses historico-sémantiques et culturo-ethnographiques communes. Il se dévoile à travers le folklore, qui diffère substantiellement du folklore des autres peuples européens et s'est mieux conservé au fil des siècles en raison des particularités du développement culturel de la frange orientale de l'Europe. Au début du XX^e siècle, à l'époque où le système musical européen

* Cet article est la version écrite d'une conférence prononcée par l'auteur lors d'un symposium organisé par l'UNESCO sur le thème suivant : « La contribution des peuples slaves à la culture musicale de l'Europe » (Brno, Tchécoslovaquie, 9-14 octobre 1978). Il a été publié pour la première fois en russe dans *Ėpistemologija iskusstva*, Moscou, « Russkij mir », 1997, p. 281-288.

éprouvait un besoin de renouvellement, Stravinsky lui injecta une bouffée d'oxygène par le biais de sa mise en œuvre originale du folklore russe (*originale* également dans le sens où elle était proche de l'*original*). En effet, Stravinsky a su renoncer au modèle de pensée musicale ouest-européen. Il affirmait ne se fier qu'à sa propre oreille et ne pouvoir utiliser les notations de folklore russe réalisées par d'autres personnes que lui, car ces notations étaient inévitablement altérées par le niveau de compréhension, les modèles de pensée et de perception du récepteur. Et quand l'ensemble folklorique Dmitri Pokrovski¹ se mit à étudier d'après nature l'authentique folklore villageois des différentes régions russes et à l'imiter, alors cette musique nous parvint telle que Stravinsky l'avait entendue initialement. Ainsi, lorsqu'il s'agit de se libérer du stéréotype de pensée européen, de son modèle universellement adopté, les caractéristiques originales et les particularités du folklore slave ancien s'avérèrent extrêmement fécondes. L'œuvre de Janaček constitue une autre illustration de ce phénomène. Une situation analogue se fit jour avec Bartok, dans la Hongrie voisine, appartenant elle aussi à l'Europe orientale, bien que non slave. Bartok anticipa sur les recherches ultérieures des musiciens occidentaux en direction des folklores issus d'autres régions culturelles, des régions orientales.

Un autre aspect important de la communauté musicale slave tient au développement historique et social tragique de ces pays qui ont servi de rempart contre l'invasion tatare. Cela a conféré une certaine âpreté humaine et dramatique aux représentations sociales dans l'art des peuples slaves ; cela a conduit à la conception du drame national populaire et à la psychologisation profonde des émotions (trait marquant du XX^e siècle). C'est de là qu'émane le « triangle sacré » des compositeurs dramaturges slaves, Moussorgski-Janaček-Chostakovitch. La dimension du drame national populaire est également nettement perceptible dans l'œuvre symphonique de Chostakovitch. La parenté entre les opéras de Janaček sur des sujets russes (*De la maison des morts* d'après Dostoïevski et *Katja Kabanova* d'après Ostrovski) et l'opéra de Chostakovitch inspiré de Leskov *Katerina Izmailova* ne fait pas non plus de doute, que ce soit au niveau des idées ou des images.

1. Ensemble vocal créé à Moscou en 1973 par Dmitri Pokrovski (1944-1996) sous l'égide de l'Union des compositeurs de la RSFSR, spécialisé dans l'étude du folklore musical russe et de ses différentes traditions. A travaillé sur l'interprétation de ce répertoire en se fondant sur des études musicologiques.

Toutefois, il est à noter que l'opéra de Chostakovitch, bien que nettement plus tardif, s'avère plus traditionnel sur le plan de la composition, avec des numéros vocaux fermés et un mélodisme plus affirmé. L'œuvre de deux grands compositeurs russes, Chostakovitch et Prokofiev (qui le précède légèrement), a déterminé dans une large mesure le style de la musique soviétique au milieu du XX^e siècle et, dans une mesure moindre, bien avant. Ainsi, l'influence de ces musiciens slaves, russes, s'est avérée tout aussi déterminante pour le développement musical des autres républiques nationales.

Arrêtons-nous sur le cas de Chostakovitch. On ne peut nier l'influence partielle de sa musique jusque dans les pays d'Europe occidentale, principalement dans les années 1950 et dans des œuvres marquées par une inspiration dramatique et sociale, consacrées à la lutte contre le fascisme, à la guerre et à la victoire – thèmes qui étaient d'une actualité brûlante au sortir du deuxième conflit mondial et qui ont hanté pendant longtemps l'imaginaire des compositeurs. L'influence du symphonisme de Chostakovitch, auréolé de la monumentalité du drame populaire, se retrouve même dans un pays comme la Norvège, pourtant éloigné de la Russie et de l'aire slave (cf. l'*Épopée symphonique* de Johan Kvandal, 1962 ²). Les autres manifestations de l'influence de Chostakovitch, à l'étranger et surtout en Russie, sont liées à sa façon originale de traduire en musique les profondeurs psychologiques de la pensée, inséparable du dramatisme et du tragique de son art ancré dans la réalité sociale. En ce sens, Chostakovitch poursuit dans le domaine musical la tradition de Dostoïevski, fondateur de la littérature du « torrent de la conscience » et de la « polyphonie des consciences » qui a tant marqué le XX^e siècle. Ce n'est point un hasard si Joyce mentionne Dostoïevski comme le point de départ de son inspiration.

À ces images originelles (représentation du processus mental, du flux intérieur de la pensée) sont reliées de nombreuses particularités des moyens expressifs propres à la musique de Chostakovitch. C'est le cas, en particulier, de ses procédés harmoniques, de son sens subtil des changements d'harmonie intervenant sur la mélodie statique, en particulier la transition très caractéristique chez lui du Majeur au mineur qu'il opère en gardant la même tierce. (Exemple : Do Majeur-do dièse mineur sur la même tierce mi, donc change-

2. Connue également sous le titre de Symphonie « *Epos* ». Johan Kvandal, compositeur norvégien né à Oslo en 1919.

ment sur seconde mineure). Ces procédés visent à exprimer le mouvement psychologique intérieur, le processus mental.

L'impact psychologique de la musique de Chostakovitch, de même que celui de ses méthodes d'écriture « psychologiques », fut immense. Surtout dans les années 1950-1960. La dimension spirituelle et éthique de son œuvre, la lumière de son génie ont éclairé l'existence de ses contemporains et permis à de nombreux compositeurs soviétiques de se lancer dans l'arène de la création. Chostakovitch a littéralement illuminé et sanctifié la création musicale en Union soviétique. Sa musique a engendré un nombre colossal d'adeptes.

Parmi les compositeurs appartenant à l'école de Chostakovitch, je mentionnerai avant tout ceux qui retiennent l'attention par la nouveauté des images et des procédés employés.

La génération des compositeurs soviétiques qui s'est constituée dans les années 1950 et au début des années 1960 se distingue par la présence de créateurs importants, à la forte individualité. Ces compositeurs faisaient partie des audacieux qui s'enthousiasmaient pour l'art contemporain aussi bien soviétique qu'occidental. En vouant un culte à l'œuvre de Chostakovitch, ils s'opposaient involontairement au courant officiel de cette époque où Chostakovitch et Prokofiev étaient en disgrâce (entre 1948 et le milieu des années cinquante). En ce temps-là, en Union soviétique, les contacts professionnels avec la culture musicale occidentale se renouaient à peine et restaient très problématiques. Mais ils s'étaient tout de même rétablis. Ces circonstances ont permis l'émergence de personnalités entreprenantes, audacieuses et indépendantes, au mental solide, fidèles à leurs convictions de créateurs et à leur appartenance nationale. Telle est cette génération qui a offert à la musique soviétique toute une pléiade de talents.

L'ouverture de certains de ces créateurs à la musique contemporaine a été favorisée par le compositeur communiste italien Luigi Nono, qui a séjourné à plusieurs reprises en Union soviétique au cours des années soixante.

L'influence du style de Chostakovitch (comme celle de Prokofiev) s'était déjà manifestée çà et là dans la musique de la génération précédente, chez des professionnels sérieux et respectés comme Weinberg ³ et Peïko ⁴ à Moscou, Kliouzner ⁵ à Leningrad,

3. Moiseï Weinberg [Moisej Samuilovič Vajnberg] (1919-1996).

4. Nikolaï Peïko [Nikolaj Ivanovič Pejko] (1916-1995).

5. Boris Kliouzner [Boris Lazarevič Kljuzner] (1909-1975).

Abélilovitch à Minsk. Parmi les nombreuses personnalités à avoir subi de très près et très fortement son ascendant, on peut aussi citer le nom de Boris Tchaïkovski ⁶. Toutefois, la génération suivante a bénéficié d'impulsions nouvelles et de nouveaux horizons musicaux, ce qui a produit des compositeurs à l'individualité très marquée et très divers. Afin de comprendre certains de leurs traits stylistiques, il est utile de faire une remarque au sujet de l'utilisation du folklore dans la musique de Chostakovitch.

Chostakovitch, qui était citadin, s'est assez fréquemment tourné vers le folklore de la petite bourgeoisie urbaine de l'époque de sa jeunesse et il emploie assez couramment les intonations du folklore juif, avec son expressivité tragique acérée. L'œuvre de Chostakovitch est habitée par le thème de l'humanité, le thème de la compassion pour l'« homme modeste » [*malen'kij čelovek*], semblable aux héros de Gogol et de Charlie Chaplin. Mais en intégrant à sa création les intonations expressives typiques du folklore de la petite-bourgeoisie juive contemporain de sa jeunesse, Chostakovitch les purifie de toute appartenance nationale ou sociale et s'en sert pour l'expression dramatique de ses propres émotions. Des émotions de grande envergure, jamais étroitement personnelles, mais liées avant tout à son pays, son époque et sa vie.

Ce folklore urbain est également utilisé par Chostakovitch dans une forme littérale, comme en témoigne l'exemple bien connu de la chanson de rue odessite des années 1920 « *Kupite bubliki* » (« achetez des biscuits ») citée dans le concerto pour violoncelle.

Cette irruption des conflits dramatiques réels de la vie du peuple, de ses images sonores, dans la conception de la musique instrumentale, dans le drame instrumental, révèle l'unité interne de l'œuvre théâtrale et instrumentale de Chostakovitch. Parmi les musiciens de la génération mentionnée, Alfred Schnitke ⁷ est celui qui va le plus loin dans cette direction. Schnitke donne à entendre le monde en associant les sonorités qui l'entourent avec la musique du quotidien urbain et les genres de masse de tout acabit : chansons, marches militaires, jazz, liturgie funèbre. Ces associations permettent de se représenter sur le plan sonore ce que fut la vie dans les villes soviétiques durant ces années ; dans les œuvres de Schnitke, elles sont combinées avec des allusions à la musique classique, si importantes et significatives sur le plan éthique dans l'univers intérieur du compositeur, et qui contrastent avec le monde

6. Boris Tchaïkovski [Boris Aleksandrovič Čajkovskij] (né en 1925).

7. Alfred Schnitke [Al'fred Gar'evič Šnitke] (1934-1998).

extérieur. Ces larges associations et allusions permettent de retransmettre avec un laconisme particulièrement efficace un volume considérable d'émotions et de pensées (ce qui correspond à un problème très contemporain : le traitement du flux croissant d'informations).

C'est ainsi que sont conçues la Première symphonie et le Premier concerto grosso de Schnitke. Le compositeur rend à ce genre ancien qu'est le concerto grosso sa signification littérale de « grand concerto ». Le genre est réinterprété comme un tableau de la vie elle-même qui s'engouffre dans l'univers intérieur du compositeur. Le « Grand concerto » (Concerto grosso) de Schnitke témoigne de l'ampleur de cette combinaison d'images-associations au sein desquelles vit de nos jours l'*intelligent* russe de la ville. Le double principe national et populaire se manifeste chez Schnitke à travers des associations concrètes de sonorités émanant du quotidien contemporain des villes russes. Pour comprendre cet idiome musical, il est souhaitable que les auditeurs de cette musique soient familiarisés avec le contexte de la vie contemporaine en Russie. Je risquerai une comparaison avec l'*Ulysse* de Joyce, dont le lecteur doit connaître les circonstances liées à l'histoire et à l'actualité politique irlandaises auxquelles le flot de conscience des héros fait allusion.

Les ensembles de musique de chambre de Schnitke (son quatuor, son quintette) sont très puissants de pensée et de sentiment, ils manifestent une vision artistique très personnelle, originale, et présentent des procédés d'écriture instrumentale intéressants. Le quatuor, composé dans les années 1960, se distingue par une écriture sonore très subtile et, comme toujours chez Schnitke, présente une grande profondeur d'émotion et de pensée. Le quintette, qui produit sur l'auditeur une impression puissante, à la fois rafraîchissante et captivante, semble ouvrir une fenêtre sur la vie authentique.

Le style et les procédés de Chostakovitch (principalement, la tradition des monologues instrumentaux linéaires pleins de recueillement et des dialogues polyphoniques) sont repérables dans l'œuvre de Schnitke qui n'en conserve pas moins son originalité. C'est dans les œuvres des années 1960 que cette empreinte est la plus perceptible, dans son célèbre concerto pour violon et orchestre de chambre (le deuxième).

Cette même génération possède un autre compositeur puissant et digne d'intérêt en la personne de Sofia Goubaïdoulina ⁸, qui s'est

8. Sofia Goubaïdoulina [Sofija Asgastovna Gubajdulina] (née en 1931).

formée elle aussi dans le sillage de Chostakovitch. Goubaïdoulina est un compositeur sans cesse à la recherche de nouvelles voies, sa musique dénote une pensée créatrice et une démarche innovante, bien que ses intentions n'aient pas toujours été très claires par le passé. Mais depuis quelques années, elle est animée par un véritable élan créateur et compose des œuvres superbes, vérifiant l'antique opinion selon laquelle la quarantaine constitue une sorte d'acmé, de maturité spirituelle. L'une de ses dernières œuvres, *Roubaïat* pour voix et orchestre à cordes, composée sur des vers d'Omar Khaïam, est une œuvre forte, au dessein dramatique clair et à l'expressivité très concentrée qui retrouve les traits de ses cantates sur des vers d'Anna Akhmatova (connues en Tchécoslovaquie, où on les a interprétées). Une autre œuvre présentant des traits nouveaux et inhabituels est son concerto pour piano que l'on a entendu au printemps dernier à la Maison des compositeurs de Moscou. Parmi ses toutes dernières compositions, on peut citer le quatuor pour deux flûtes, la sonate en duo pour deux bassons, des pièces pour orgue et percussions, pour violoncelle et orchestre de chambre, un concerto grosso pour orchestre de variété et orchestre symphonique.

À Leningrad, deux compositeurs émergent du lot des musiciens de talent de cette génération : Sergueï Slonimski⁹ et Boris Tichtchenko¹⁰. Ce dernier, disciple direct de Chostakovitch, est un symphoniste naturel qui compose pour le grand orchestre traditionnel des symphonies monumentales et des concertos pour instruments, ainsi que des œuvres de musique de chambre instrumentales et vocales et des œuvres théâtrales. Tiščenko est sans doute le plus proche du style de Chostakovitch, auquel il reste attaché aujourd'hui encore, néanmoins sa musique, conséquente sur le plan de la pensée et de l'expression, révèle l'individualité de son auteur et une perception cosmique de l'existence. On se souvient de l'impression profonde et forte produite par sa Cinquième symphonie, dédiée à la mémoire de Chostakovitch (pas seulement la personne, le maître et l'ami, mais aussi Chostakovitch en tant que manifestation hors du commun de la nature et de l'esprit humain).

La correspondance entre Tichtchenko et Chostakovitch présente un intérêt capital. Tichtchenko a autorisé la lecture de certaines lettres à la Maison des compositeurs, lors de réunions consacrées à la mémoire de Chostakovitch. La vivacité intellec-

9. Sergueï Slonimski [Sergej Mixajlovič Slonimskij] (né en 1932), fils de l'écrivain Mixail Slonimskij.

10. Boris Tichtchenko [Boris Ivanovič Tiščenko] (né en 1939).

tuelle, la sensibilité musicale et l'exigence éthique des deux interlocuteurs confèrent à ces échanges un caractère inoubliable.

Edison Denissov ¹¹ est lui aussi devenu compositeur grâce au soutien de Chostakovitch. C'est rongé par le doute qu'il est arrivé à Moscou après des études de mathématiques à Tomsk. Et ce n'est qu'après l'approbation du maître qu'il a embrassé la carrière professionnelle de compositeur. Au cours de ses années d'études, il s'est passionné pour l'œuvre de Chostakovitch dont il était très proche. Ensuite, Denissov a emprunté une autre voie, happé par les nouvelles perspectives sonores que lui ouvrait la musique d'Europe occidentale. Il a consacré beaucoup d'énergie à rencontrer les musiciens des pays occidentaux, ce qui explique que son nom soit le plus connu là-bas. Si la musique de Denissov est connue et appréciée en occident, c'est parce que son œuvre correspond aux modèles de pensée musicale en vigueur en Europe occidentale – modèles qu'il suit tout en développant sa propre manière. Néanmoins, cette tendance l'a sans doute éloigné de ses racines nationales. Mais sa musique a toujours attiré l'attention de ceux qui s'intéressent à la nouveauté en art et ses méthodes de composition ont favorisé l'évolution de la connaissance musicale dans les milieux professionnels soviétiques – ce dont nous lui sommes reconnaissants.

Il est impossible de nous attarder dans le cadre de ce travail sur tous les autres compositeurs soviétiques de cette génération dignes d'intérêts : que ce soient, à Moscou, Rodion Chhtchédrine, mondialement connu ¹², ou Youri Boutsko ¹³, représentant de la mouvance « slave », ou encore, parmi les plus jeunes, Viatcheslav Artiomov ¹⁴, au talent très original, Victor Sousline ¹⁵, ou encore Edouard Artemiev ¹⁶ qui se passionne pour la musique électronique et travaille avec succès pour le cinéma.

Dans les républiques soviétiques, des compositeurs intéressants se sont formés sous l'égide manifeste du style de Chostakovitch, combinée avec d'autres influences stylistiques. Parmi les Ukrainiens, proches par la tradition slave, on peut citer en particulier Leonid Grabovski ¹⁷, Valéri Silvestrov ¹⁸ et d'autres, qui appar-

11. Edison Denissov [Èdison Vasil'evič Denisov] (1929-1996).

12. Rodion Chhtchédrine [Rodion Konstantinovič ŠČedrin] (né en 1932).

13. Youri Boutsko [Jurij Markovič Bucko] (né en 1938).

14. Viatcheslav Artiomov [Vjačeslav Vasil'evič Artëmov] (né en 1940).

15. Victor Sousline [Viktor Evseevič Suslin] (né en 1942).

16. Edouard Artémiev [Èduard Nikolaevič Artem'ev] (né en 1937).

17. Léonid Grabovski [Leonid Grabovskij] (né en 1935).

18. Valentin Silvestrov [Valentin Vasil'evič Sil'vestrov] (né en 1936).

tiennent eux aussi à cette génération (ils sont un peu plus jeunes). Sil'vestrov constitue un phénomène spécifique, à part ; sa musique, originale et raffinée, séduit toujours par la beauté particulière de ses sonorités, sérielles et néo-impressionnistes ; elle touche par son authenticité et la modestie de son expression.

Parmi les autres musiciens talentueux ayant subi l'empreinte de Chostakovitch, le compositeur estonien Arvo Pärt ¹⁹, lui aussi de la même génération, se distingue par son originalité. L'évolution de sa création présente un intérêt particulier. Une des premières œuvres d'Arvo Pärt ayant accédé à la notoriété, *Perpetuum mobile*, qui remonte au début des années 1960, constitue un exemple particulièrement intéressant de reconstruction créatrice et d'élaboration originale à partir des méthodes de composition propres à Chostakovitch. Si l'on compare cette œuvre avec le premier mouvement de la VII^e symphonie de Chostakovitch, on note la reprise du principe de l'ostinato emprunté au célèbre « épisode de l'invasion » de la symphonie de Chostakovitch. Dans l'œuvre de Pärt que nous avons mentionnée, on peut suivre les différentes étapes de la réinterprétation de ce procédé. Et le résultat n'en demeure pas moins original, la composition orchestrale pointilliste, à la symétrie sérielle complexe, au dessein dramatique très clair, combine l'influence de Chostakovitch avec celle de certaines pièces orchestrales de Penderecki (*Anaklasis*, par exemple). Cela constitue une solution particulièrement intéressante au problème de l'incarnation par l'art des nouveaux concepts scientifiques. [...]

Il est important de souligner que le haut potentiel éthique et professionnel de la musique de Chostakovitch continue d'inspirer la création vivante en Union soviétique, et ceci alors même que les compositeurs empruntent des chemins complètement différents. L'envergure, la profondeur et la hauteur de vue de l'œuvre de Chostakovitch constituent le point de mire de la musique soviétique.

Il est symptomatique qu'au cours des dernières décennies, le style et les procédés d'expression de Chostakovitch aient fortement influencé le développement des compositeurs issus des républiques nationales, d'Asie centrale en particulier. L'influence de Chostakovitch est considérable sur les compositeurs intéressants originaires du Caucase et de Transcaucasie. Et pourtant ces écoles nationales (c'est surtout le cas en Géorgie, Arménie et Azerbaïdjan)

19. Né en 1935.

présentent des orientations artistiques variées, combinant de façon originale la tradition nationale avec un fond culturel large. Elles incluent des individualités nettement affirmées et requièrent une attention spécifique. Parmi les compositeurs connus de la génération des « quarante ans », on compte Tigran Mansourian ²⁰ (Erevan) et Ghia Kantcheli ²¹ (Tbilissi). Dans les républiques d'Asie centrale, l'influence de Chostakovitch est plus directe. Il est vrai que cela concerne davantage les moyens d'expression qu'une adhésion au contenu interne. Les procédés d'expression propres à Chostakovitch se marient de façon inhabituelle avec l'impressionnisme et certains effets sonores, de même qu'avec la tradition d'Aram Khatchatourian. Ils s'accordent pleinement avec l'hédonisme musical des pays d'orient et le matériau thématique national. Parmi les effets dramatiques relevant du symphonisme de Chostakovitch, certains sont particulièrement populaires : les *tutti fortissimo*, les roulements de timbale, les alternances soudaines et brutales entre des culminations orchestrales tonitruantes et la douce tranquillité des *sol*i monologiques, ou encore les différents moyens d'élaboration du tissu polyphonique orchestral. Tous ces procédés figurent à présent dans l'arsenal de la musique symphonique et théâtrale des musiciens d'Asie centrale.

Il est important de constater que les traits stylistiques de la musique de Chostakovitch, russe (slave) par son orientation, et son caractère figuratif (dramatique et psychologique) ont constitué l'idiome communément employé par les musiciens d'URSS à un niveau plus général, définissant ainsi une sorte de style classique « soviétique ».

Union des compositeurs de l'URSS
Traduction et notes de Pascale Melani

20. Tigran Mansourian [Tigran Mansurjan] (né en 1939).

21. Ghia Kantcheli [Gija Kančeli] (né en 1935).