

## Quarante-cinq

J'ai 45 ans et il me semble nécessaire d'essayer enfin de comprendre mon vécu de musicien.

J'ai étudié la composition pendant dix-sept ans, avec Sergueï Volfenzon<sup>1</sup> à l'Ecole de musique pour enfants doués de Leningrad, avec Vadim Salmanov<sup>2</sup> au Conservatoire de Leningrad, et avec Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. J'écris de la musique depuis déjà trente ans et mon catalogue comporte plus de 100 opus. J'ai enseigné aussi pendant plusieurs années la composition et d'autres matières musicales.

Ma vie musicale consciente est divisée en deux périodes presque égales d'une quinzaine d'années, à Leningrad, puis en France. C'est pourquoi ma réflexion se base sur ces deux expériences musicales (soviétique et française), si différentes au premier regard.

Le plus important pour un compositeur est de connaître et comprendre la littérature et l'histoire des religions. Les détails de sa foi sont ensuite le fait de sa biographie personnelle. Le parallèle entre les différentes religions et esthétiques littéraires est une évidence. Le but poursuivi a toujours été le même : élaborer un compromis satisfaisant pour vivre ensemble. Les civilisations sont basées sur l'entente réciproque des gens, et non pas sur leur opposition.

Les civilisations ne sont pas éternelles. Comme toute vie humaine, elles obéissent à la loi des cycles. Certaines meurent, d'autres naissent. Mais, de même que pour les hommes, en naissant sous une autre forme, elles portent dans leur code génétique le poids historique complet du passé. Le défi de chaque époque est de conserver ce qui est vital et de larguer sans pitié le lest historique inutile. C'est sans doute cela qu'on appelle « le problème de la tradition et de la novation ».

Malgré l'évidence de ce mécanisme de l'histoire, il est très difficile de comprendre si nous nous trouvons aujourd'hui sur la pente descendante ou bien montante, à la fin d'un cycle ou au début d'un nouveau. Comme l'a dit avec justesse le poète, « Qui viendra, nul ne sait. »<sup>3</sup>

Conscients de notre propre impuissance devant le présent, nous devons être particulièrement attentifs au passé, à la tradition, et en même temps complètement libres et ouverts vers l'avenir. C'est une tâche difficile.

L'Union soviétique, comme d'ailleurs aussi la Russie du passé, est un « Orient-Occident éternel ». De nombreux grands penseurs ont essayé de déterminer sa place dans le monde. Il m'a fallu y réfléchir également. Mes modestes observations à ce sujet rejoignent tout à fait les idées que Nikolaï Berdiaev<sup>4</sup> a exposées, de façon géniale à mon avis, dans son livre *L'Idée russe*. J'en ai retiré pour moi-même ceci : l'idée de la spécificité de l'histoire russe, de sa logique, et en conséquence l'acceptation de toutes ses étapes, périodiquement si

---

<sup>1</sup> Sergueï Volfenzon (1903-1992), compositeur soviétique, professeur à l'Ecole spéciale du Conservatoire de Leningrad.

<sup>2</sup> Vadim Salmanov (1912-1978), compositeur soviétique, professeur de composition au Conservatoire de Leningrad.

<sup>3</sup> Joseph Brodsky (1940-1996), poète russe.

<sup>4</sup> Nikolaï Berdiaev (1874-1948), philosophe russe.

contradictoires et si terribles. A nous qui sommes éloignés dans le temps de Berdiaev, il nous revient maintenant d'intégrer à notre conscience la terreur révolutionnaire et la monarchie surréaliste stalinienne, car tout cela est aussi sans doute une partie de l'héritage russe.

Cependant, personne ne peut accepter facilement des dizaines de millions de victimes. C'est pourquoi la période de la glasnost et de repentir dans tout le pays est très importante. La continuation de l'histoire russe et soviétique n'est possible que si on garde toujours à l'esprit le sang versé des martyrs de toutes les dernières décennies. Le plus important est de se débarrasser pour toujours du chauvinisme russo-soviétique d'une grande puissance.

Nous disposons de traditions multiséculaires qui répriment sans pitié toute opinion dissidente. La nouvelle vraie démocratie serait sans doute celle qui réunirait les émigrations intérieure et extérieure, même si elles semblent peu compatibles. Ces résistances souterraines réunies devraient devenir légales. Une nouvelle société naîtrait sur la dynamique de cette confrontation, comme dans la meilleure tradition occidentale.

Le rôle de la musique dans la vie de l'humanité est fondamental, mais sa divinisation lui est fatale. L'évolution des cent-cinquante dernières années en est une leçon : depuis le « pathos sacré » de Wagner, Liszt ou Berlioz, en passant par l'égoïsme des écoles nationales, nous sommes arrivés aujourd'hui à son autodestruction.

On comprend les raisons de cette décadence, mais les germes du vivant dans la création musicale sont indestructibles. Nous devons les préserver et les transmettre aux générations suivantes.

Ce que nous portons en nous depuis l'enfance - la tradition directe - est la base de tout, même si cela peut nous sembler pauvre et banal. Cependant, il est indispensable de corriger cette tradition à l'aide de l'intellect. Sinon, nous allons nous noyer dans un océan de musiques inutiles. Une analyse scrupuleuse est nécessaire. Elle commence par un long voyage dans l'histoire de la musique mondiale.

Au début il y avait... les « primitifs », le folklore avant les systèmes musicaux professionnels : la Polynésie, les Indiens des deux Amériques, l'Afrique noire, nos peuples du Nord - le folklore mondial le plus vieux et le plus authentique.

Cette musique est une d'une richesse inépuisable. Ces documents spontanés, nés avant les systèmes musicaux professionnels, nous aident à comprendre ce qui, dans notre art, est éternel et hors de l'histoire.

Quelles sont donc les observations générales ?

1. Fonctionnalité. Place primordiale de la musique dans la vie d'un homme, de la famille, de la collectivité.
2. Lien ininterrompu avec les mots. Prédominance de la musique vocale sur la musique instrumentale.
3. Unidimensionnalité de la dynamique. Etalon de cette dynamique : la voix, la parole (à quelques rares exceptions près).
4. Relative simplicité. Echelles des hauteurs rudimentaires, et en même temps leurs très grandes variétés d'un peuple à l'autre.
5. Mystère du timbre. Sensibilité particulière du vécu transmis à travers le son. Fragilité difficile à définir.

6. Très grande intensité rythmique. Vitesse du temps musical.
7. Organisation du discours par des courts motifs.
8. Primauté de l'idée de variation sur celle du développement.

Il se trouve que la perception de l'Européen contemporain est tout à fait parallèle à cela. Après de longs siècles de léthargie rythmique, nous sommes ramenés à un état d'activité rythmique, grâce au jazz, au rock et, en partie, à l'avant-garde.

Notre perception du timbre et de la dynamique s'est aussi nettement affinée.

La perte par l'Eglise de son monopole multiséculaire sur la parole créatrice nous a donné cet immense espace aussi. Maintenant, nous disposons de la parole aussi librement que nos lointains prédécesseurs. Il reste seulement à comprendre ce que nous avons à dire !

Les canons séculaires de la forme classique européenne, appelant à des liens logiques directs, sont affaiblis eux aussi. La réalisation musicale intuitive des compositeurs d'aujourd'hui est d'une certaine façon analogue à celle des « primitifs ». Cependant, nous n'avons pas suffisamment conscience de ce processus.

Je répète donc que les « primitifs » nous sont aujourd'hui aussi indispensables que l'air.

Cependant, il me semble nécessaire d'étudier les systèmes des musiques traditionnelles. La théorie musicale de la Grèce ancienne en est un dénominateur commun remarquable. Elaborée soigneusement, d'une finesse et d'une unité extraordinaires, elle reste la pierre angulaire de notre histoire musicale. C'est à partir d'elle que, sans y prêter attention, nous comptons nos siècles musicaux. Je pense qu'il est possible de mesurer avec elle les musiques traditionnelles orientales. Inde, Chine, musiques arabes : le parallèle est évident.

L'étude des musiques traditionnelles du passé (vivantes encore aujourd'hui) me semble tout à fait actuelle car nous avons été projetés hors du système musical unique européen il y a déjà presque un siècle.

Cette question ne s'est pas posée avant Mahler. Les systèmes musicaux des grands compositeurs du 20<sup>e</sup> siècle, c'est la tentative de se limiter pour ne pas se perdre dans le chaos de la modernité. Certains, comme Chostakovitch, Bartók, Prokofiev, les ont trouvés d'une façon spontanée. D'autres, comme Berg, Webern, Hindemith, Messiaen, les ont cultivés de façon consciente. L'histoire a démontré que toutes ces recherches difficiles de systématisation ne résistaient pas au temps. Les systèmes n'ont pas réussi à survivre à leurs créateurs. La dodécaphonie, en réalité, se révèle être la particularité du style de Schönberg.

Il est nécessaire de réfléchir au sens de la systématisation globale, introduite dans la conscience musicale européenne par les compositeurs d'avant-garde (Boulez et son école), après la Seconde guerre mondiale. J'ai entendu Messiaen dire pendant ses cours : « Ils ont dénaturé le sens de mes recherches ». Il parlait des « Quatre études de rythme » qui, avec les œuvres de Webern, sont devenues une plateforme idéologique pour la musique contemporaine. Pour la première fois dans notre histoire, des compositeurs ont réussi à supprimer tout ce qui était spontané et vivant dans leur art. L'Etat a largement soutenu ce mouvement car il était particulièrement commode de manipuler des compositeurs enfermés dans leur schéma cérébral. C'est ainsi que la doctrine avant-gardiste est devenue de façon officielle l'idéologie dominante dans les pays d'Europe occidentale. Il faut reconnaître que l'Europe orientale, y compris l'URSS, n'en sont déjà plus très loin.

Je voudrais tout de même croire qu'il y a encore dans la musique européenne suffisamment de cellules vivantes pour rejeter cet extrémisme.

L'Europe « post-système » doit probablement revenir à ses sources, en s'appuyant sur ce qui systématise le temps même, c'est-à-dire la vie. On a envie de voir les nouvelles tentatives individuelles de systématisation seulement comme des machines artisanales. Chaque compositeur est libre d'inventer son système. Mais la valeur esthétique de cette invention est nulle. Il faut reconnaître que la figure de Conrad Beissel dans *Docteur Faustus* de Thomas Mann est prophétique. Son étrange activité musicale imaginative prend aujourd'hui un vrai sens humoristique.

Maintenant, au sujet de l'harmonie : l'harmonie tonale, voilà le système ! Claire, logique, elle donne un cadre pour capter les sentiments humains les plus différents. Elaborée et codifiée progressivement pendant plusieurs siècles, elle s'impose de plus en plus dans le monde entier, avec la musique classique, le jazz, le rock, la musique baroque et la variété... Malheureusement, la science musicale lui a réglé son compte depuis plus d'un siècle. Plusieurs compositeurs de cette époque ont fait de même.

Personnellement, je n'ai pas eu l'audace de renoncer à l'harmonie fonctionnelle. En raison de cette « faiblesse », je peux être assimilé aux conservateurs. A mon avis, l'harmonie ne peut être ressentie, dans ses dimensions verticale et horizontale, que par l'émotion directe. Berg est le dernier qui, au prix d'efforts et de souffrances incroyables, a su créer un tissu harmonique complexe contrôlé émotionnellement.

Mais je n'insiste pas pour laisser notre système harmonique inchangé. Je veux tout simplement conserver notre oreille harmonique unique, exercée pendant des siècles.

L'harmonie tonale peut se révéler être un gigantesque pont entre les intervalles spontanément purs des « primitifs » et le chromatisme ainsi que les micro-intervalles de la musique d'aujourd'hui.

Maintenant, la mélodie. Nous la recevons de façon spontanée comme une grâce. Elle est déjà la concentration de l'essentiel chez les « primitifs ». Son polissage s'est réalisé au cœur des différentes religions. L'étude des neumes, que ce soit dans le chant grégorien, les chants sacrés orthodoxes ou la musique indienne, nous permet de faire la lumière aussi sur ce mystère.

L'oreille (parfois le cœur) de l'homme contemporain accumule des dizaines de milliers de mélodies de divers pays et époques. C'est une situation unique. D'après mes observations, c'est seulement la mélodie même (ou ses bribes) que l'homme perçoit clairement, c'est-à-dire de façon plus ou moins identique au signe musical. Il ressent tout le reste comme des sortes de taches énergétiques.

Il me semble que la musique d'aujourd'hui doit essayer à nouveau de rapprocher entre elles la création, l'interprétation et l'écoute. Elle doit, à tous les maillons de la chaîne, être claire, homogène et sans ambiguïté. Je crois que la mélodie joue le rôle principal dans ce rapprochement.

Je me souviens de Evlakhov<sup>5</sup> nous disant : « Recherchez une large mélodie ». Je me souviens aussi de l'enthousiasme mélodique de Salmanov et des mots de Messiaen dans une lettre qu'il m'a adressée le 30 avril 1979 : « ... Il est important de trouver à nouveau ce qu'il y a dans le folklore et chez les oiseaux, c'est-à-dire la mélodie originale et spontanée ». Les maîtres avaient raison.

Ensuite, nous rentrons dans le champ de la polyphonie. Apparue comme un compromis dans le quotidien religieux du début de notre millénaire, elle a affiné pendant de nombreux siècles une mentalité particulière de l'Européen. Bach est certainement le sommet de cette technique. Sa quintessence : les fugues pour clavier. C'est l'illusion d'un contrôle simultané de plusieurs voix par l'esprit humain, un entraînement intellectuel remarquable et vivant, nécessaire jusqu'à aujourd'hui. Malheureusement, la polyphonie reste organique uniquement dans la pensée clavieristique. Pour les autres instruments, elle est, dans le meilleur des cas, une adaptation maladroite. Les excursions polyphoniques des grands compositeurs du siècle passé, c'est le rêve d'un paradis perdu. La polyphonie pour les ensembles et les orchestres n'a de sens que si elle est complètement contrôlée par l'oreille.

En relation avec cela, il faut aborder les problèmes du jeu d'ensemble en général. Dans l'ensemble musical religieux multiséculaire, il y avait un sens extra-musical. Les musiciens n'étaient pas libres, leur rôle était secondaire par rapport à la parole, au dogme. L'ensemble était en réalité une variante de l'unisson légèrement amélioré par les règles de la polyphonie. La pratique d'ensemble et d'orchestre à partir du 17<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui est née pour d'autres raisons. Mandelstam<sup>6</sup> a écrit : « Le ballet classique, ce sont des esclaves. » Sa phrase peut être appliquée aussi à l'orchestre. Esterhazy<sup>7</sup> ne savait que faire de ses serfs. De cette façon-là, il les « occupait ». Pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle, s'est développé de façon progressive l'asservissement des musiciens d'orchestre. L'interprète aux cymbales de Zochtchenko<sup>8</sup> est une variante du fonctionnaire-esclave pétersbourgeois de Gogol.

Le jazz et la musique pop ont réussi à introduire dans la pratique musicale de nouveaux principes de jeu d'ensemble. Le parallèle avec les primitifs et la musique orientale professionnelle est évident. On peut y apprendre beaucoup.

Mais il ne faut pas oublier que moins il y a de gens impliqués dans le processus de création musicale, plus on est proche de l'essentiel.

Eu, Valéry Arzoumanov, 1989

(Texte non publié, révisé en 2016, traduit par Catherine Arzoumanov)

---

<sup>5</sup> Orest Evlakhov (1912-1973), chef, dans les années soixante, de la chaire de composition au Conservatoire de Leningrad.

<sup>6</sup> Ossip Mandelstam (1891-1938), poète russe.

<sup>7</sup> Nicolas 1<sup>er</sup> Joseph Esterhazy (1714-1790), prince hongrois.

<sup>8</sup> Mikhaïl Zochtchenko (1894-1958), écrivain humoriste soviétique.