Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 36

Artikel: Ma vie et mon art

Autor: Roslavets, Nicolaï / Leveillé, Dominique

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928091

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

positeur se liera même d'amitié avec le représentant le plus classique de l'art non figuratif, K.S. Malévitch. Parmi les musiciens, son ami le plus proche est Léonide Sabaneyev, brillant érudit et critique.
Pendant ces années, Roslavets écrit beaucoup, avec enthousiasme. Il compose de la musique de chambre, mais de genres divers. Pour ne citer que quelques-unes de ses œuvres: le Premier quatuor à cordes et les Trois pièces pour piano, la Première sonate pour violon et piano, le Nocturne-Quintette pour harpe, hautbois, deux altos et violoncelle, diverses pièces vocales sur des paroles des futuristes et symbolistes russes (I. Sévéryanine, K. Bolchakov, D. Bourliouk, E. Gouro, A. Blok, V. Brioussov). Le style musical qu'il développe à cette époque dénote une force d'assimilation extraordinaire des tendances artistiques les plus diverses et en même temps une façon unique de percevoir l'époque. Tout cela avec le plus grand sérieux, sans esbroufe ni contorsions décadentes. Quant aux reproches de ressemblance avec la musique de Scriabine et de Schönberg, il me semble que les paroles d'Alexandre Blok y apportent la réponse la plus appropriée: «Il est faux de dire que les pensées se répètent. Chaque pensée est nouvelle, car tout ce qui l'entoure et lui donne forme est nouveau.»
Quel est le propos de cette musique? La Première sonate pour violon, par exemple: trépidante, pleine de vie, «nœud d'énergie spirituelle» en perpétuelle évolution? Que dissimulent ces trilles, ces grappes d'accords, cette polyrythmie, la technique virtuose des motifs? Trois éléments: le courage de l'homme, la beauté, l'éternité. Des images de la force humaine, ou d'une sorte d'orgueil quasi surhumain, d'intrusions cosmiques redoutables, de forces fatales venues d'ailleurs. Les thèmes secondaires: jardins évoquant les vers de Blok, idéal du beau, images des beautés séduisantes du monde. Les conclusions riches de sens: énigmatiques, telles des interrogations adressées à l'avenir et ouvertes à celui-ci. «Tout ce qu'il y a en l'homme de plus lointain, de plus profond, sa hauteur céleste et sa force immense: tout cela ne bouillonne-t-il pas dans votre marmite?», demande Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra,* qui paraît à Pétersbourg deux ans avant que la sonate ne soit composée. Comment définir, circonscrire ce sentiment de force primordiale qui émane des œuvres de Roslavets? Peut-être une spiritualité païenne? Pour citer les mots de F. Garcia Lorca: «Cette force mystérieuse n'est rien d'autre, en fait, que l'esprit de la terre ...»
C'est ici sans doute que se font sentir les douze années passées «sur la terre» (à Douchatino), la quasi-totalité de l'enfance. Une enfance passée parmi des gens simples, au contact de valeurs anciennes et primordiales.
Dans le contexte de la technique de composition de l'époque, les œuvres dont nous parlons paraissent radicalement nouvelles.
Alors même qu'il étudie encore au Conservatoire, qu'il pressent dans l'ardeur des «mondes sonores nouveaux, inouïs», Roslavets découvre

Ma vie et mon art

Je suis né en 1880 à Douchatino, petit village perdu, mi-ukrainien, mi-biélorusse, dans l'ex-gouvernement de Tchernigovsk. Je suis issu d'une famille de paysans (ma mère vient d'une famille de serfs, mon père descend, semble-t-il, des paysans que l'on appelait «d'Etat»). Jusqu'à l'âge de 12 ans, c'est-à-dire jusqu'au moment où il me fallut quitter mon village natal avec ma famille pour gagner la ville de Kanotop (dans le même gouvernement), j'effectuais les tâches de tout enfant de mon âge à la campagne: j'aidais les adultes aux champs, à la fenaison, au jardin, je gardais les bêtes (avec une prédilection pour la garde des chevaux qu'on faisait paître pendant la nuit), etc.
C'est ici même que mes dons musicaux se sont manifestés pour la première fois, lorsque j'avais sept ou huit ans, sous l'influence d'un oncle, violoniste de village autodidacte. Le violon m'a séduit, et j'ai appris tout seul à en jouer, pas plus mal que lui. Nous jouions d'oreille, bien entendu.
Dès l'âge de 12 ans, j'ai vécu de mon travail: j'étais employé dans des petites chancelleries, et j'utilisais la moindre occasion qui se présentait pour compléter mon éducation musicale, depuis les leçons prises auprès du violoniste juif qui animait les noces à Kanotop jusqu'aux cours de musique donnés à Koursk par le regretté A.M. Abazy, où j'apprenais le violon, les bases de la théorie et de l'harmonie.
Lorsque je terminai ces études musicales, à l'âge de 21 ans, je quittai ma famille et mon emploi pour entrer au Conservatoire de Moscou, dont je sortis en 1912 avec deux formations: celle de violoniste, dans la classe de I.V. Grjimali, et celle de théorie de la composition, avec pour maîtres A.A. Ilinsky (contrepoint, fugue et formes musicales) et S.N. Vassilenko (orchestration et composition libre). Mon travail de diplôme, l'opéra-cantate *Le Ciel et la Terre* (d'après Byron), me valut la grande médaille d'argent.
Dans les classes de composition du Conservatoire, j'ai toujours été considéré comme «gauchiste» extrémiste, et cet «extrémisme» m'a valu maints ennuis à plus d'une reprise.
Après m'être enfin libéré des carcans de l'école pour me lancer dans la création indépendante, j'ai immédiatement senti que pour pouvoir pleinement m'exprimer musicalement, je devais commencer par me débarrasser totalement du bagage reçu pendant mes études. Les connaissances, les procédés techniques que le Conservatoire m'avait apportés, se révélaient inutiles dans mon travail concret, car leur caractère rigide et préfabriqué ne convenait pas du tout à mon objectif, qui était d'exprimer mon «moi» intérieur, lequel rêvait irrésistiblement de mondes sonores nouveaux et inouïs.
C'est donc une puissante exigence intérieure – et non, comme le pensent aujourd'hui encore quelques personnes obtuses, un désir d'originalité à tout prix – qui m'a poussé à rompre avec les traditions scolaires et avec la technique traditionnelle pour me lancer sur la voie d'une recherche indépendante de formes nouvelles.
Et c'est ainsi que par un travail des plus acharnés, qui dura une année entière, je parvins à découvrir intuitivement un ensemble de procédés harmoniques dont l'application me permit d'obtenir des sonorités se rapprochant de ce dont rêvait sans répit ma conscience musicale, et que l'on peut d'ailleurs déceler, ici et là, dès mes travaux d'école des années 1909 – 1911.
Au printemps de l'année 1913, je parvins à soulever un coin du voile derrière lequel j'allais, au terme de six ans d'un travail artistique acharné (jusqu'à 1919 environ), mettre enfin au point ma technique personnelle, qui me permettrait d'exprimer pleinement ma personnalité artistique.
Mes recherches initiales conduisirent à la composition de mes premières œuvres: la *Première sonate pour violon* et une série de romances, composées au printemps 1913 et publiées la même année. Si j'examine aujourd'hui leur structure harmonique, je perçois clairement comment ma conscience musicale cherchait à tâtons un ensemble de complexes sonores indépendants et autonomes, un type d'«accords synthétiques» dont devait émaner tout le plan harmonique de l'œuvre. Ces «accords synthétiques» se composaient de six à huit notes, parfois davantage, à partir desquelles on peut facilement reconstituer la majorité des accords de l'ancien système harmonique. Ils avaient visiblement pour tâche d'assumer, dans la construction générale de l'œuvre, non pas un simple rôle extérieur de coloration sonore, mais bien un rôle intérieur de remplacement de la tonalité. Et en effet, bien que le principe de la tonalité traditionnelle soit totalement absent de toutes les œuvres que j'ai composées à ce jour, la notion de «tonalité» en tant qu'unité harmonique y est bien présente et se manifeste sous la forme de ces «accords synthétiques», qui représentent les sonorités «fondamentales» de la gamme chromatique des douze sons, développées, sur les plans vertical et horizontal, conformément à des principes particuliers de conduite des voix et à des lois logiques que j'ai également réussi à découvrir.
C'est ainsi qu'ayant commencé par des recherches harmoniques, j'en vins petit à petit à découvrir non seulement des «formes harmoniques», mais encore une nouvelle polyphonie, et ces deux éléments, joints au nouveau principe de «tonalité», conduisirent inévitablement à

intuitivement une série de procédés harmoniques qui lui permettront de traduire ces sonorités.
Nous sommes en 1913, année extraordinaire sur le plan musical, puisqu'elle verra naître le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, qui exercera une influence considérable sur l'art du 20e siècle, les *Six Bagatelles* de Webern pour quatuor à cordes, avec leur caractère extraordinaire d'aphorisme et le pressentiment du dodécaphonisme, l'opéra de Schönberg *Die glückliche Hand,* première expérience d'œuvre scénique utilisant ce que nous appelons désormais la «mélodie de timbres». Et pour ne citer que quelques exemples dans les autres arts, c'est en 1913 qu'apparaissent le *Carré noir* de Malévitch, le premier recueil de poèmes de Mandelstam, *Pierre,* et l'article essentiel de N. Gourmilev, *L'héritage du symbolisme et l'acméisme* (dans la revue *Apollon,* 1913, nº 1). A l'étranger, Guillaume Apollinaire publie *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse.*
C'est précisément en 1913 que Roslavets, selon ses propres termes, parvient «à soulever un coin du voile derrière lequel j'allais, au terme de six ans d'un travail artistique acharné, mettre enfin au point ma technique personnelle, qui me permettrait d'exprimer pleinement ma personnalité artistique». Le «nouveau système d'organisation des sons», comme l'appelle le compositeur, se fonde sur l'«accord synthétique», qui contient toutes les formes de l'harmonie classique. La mélodie et les suites d'accords de l'œuvre émanent de cet accord synthétique, qui remplace en quelque sorte la tonalité traditionnelle. Posant les bases de la série, ce système place Roslavets, parallèlement au créateur du dodécaphonisme, Schönberg, aux sources de la technique musicale du 20e siècle, et le met sur le même plan que les plus grands novateurs dans les autres arts: V. Kandinsky, K. Malévitch, N. Fiolonov et V. Khlebnikov.
Selon l'un des critiques musicaux de l'époque, «c'est un système solide et stable de perception et de contemplation des sons, issu de la conception et de la vision du monde inédites qui sont la marque d'une époque nouvelle». Ces mots indiquent d'une certaine manière que la musique de Roslavets, comme les œuvres des grands artistes qui lui sont contemporains, ne repose pas uniquement sur une pensée imagée, en prise directe sur la réalité, mais également, dans une large mesure, sur que ce que nous appelons le «non-dit», le purement spirituel. Il en émane un sens très fort de ce qui dépasse la réalité et la perception, qui se manifeste dans le contenu spiritualisé de la matière sonore – une relation particulière avec le son comme avec la nature, avec la sonorité de la matière, avec le cosmos comme avec le donné.
Mais revenons à la biographie.
Roslavets accueille la Révolution sans la moindre réserve. Ses contacts avec les futuristes jouent certainement à cet égard un rôle essentiel. Ce sont eux, en effet, qui répondront les premiers à l'appel lancé aux artistes par Lounatcharsky en novembre 1917: «Le peuple a besoin de votre aide», et qui soutiendront la révolution. De tous les mem-

---

l'apparition de nouvelles «formes rythmiques». Tout cela aboutit, vers la fin de l'année 1919, à la formulation consciente de tous ces éléments sous la forme d'un «nouveau système d'organisation des sons». Ce système, à mon sens, est appelé à remplacer définitivement le système classique désormais épuisé et, par là, à poser un fondement solide pour les procédés «intuitifs» de composition (qui sont en fait profondément anarchiques) qu'utilisent désormais la majorité des compositeurs de notre temps, qui ont rejeté le système ancien et qui se débattent aujourd'hui «sans volant ni gouvernail» dans les vagues gigantesques des éléments musicaux déchaînés.
Toutes les œuvres que j'ai écrites depuis 1919 constituent non seulement le résultat de l'application concrète à la composition musicale du système que j'ai mis au point, mais encore son développement et son perfectionnement.
Je ne peux exposer ici mon système de manière plus détaillée; d'ailleurs cela n'est sans doute guère nécessaire. Tout esprit curieux qui souhaiterait analyser mes œuvres de cette période n'aura guère de difficultés non seulement à identifier les fondements de mon système, mais encore à en suivre les lignes de développement.
Je prévois bien évidemment les comparaisons que l'on ne manquera pas de faire entre mes principes et méthodes et ceux de Scriabine (dans sa période «post-*Prométhée*») et de Schönberg; je suis également presque convaincu qu'on s'efforcera de montrer que mes principes découlent de ceux de ces deux novateurs. C'est pourquoi, sans vouloir prétendre le moins du monde avoir été «le premier» (question qui, dans le domaine artistique, me paraît dépourvue de toute pertinence), je voudrais, par simple souci de vérité, dire que s'il serait malaisé de démontrer que j'ai entamé mes recherches avant Scriabine, il n'est guère difficile de prouver que nos recherches se sont déroulées en parallèle: les dates de mes compositions, tant dans le cadre de mes études qu'en dehors du Conservatoire, parlent d'elles-mêmes.
Pourtant, si les comparaisons sont inévitables, je dirais que Scriabine m'est bien entendu beaucoup plus proche (sur le plan strictement musical et formel – pas du tout sur le plan idéologique) que Schönberg, dont j'ai dû, je le confesse, étudier en détail l'œuvre à une époque relativement récente. (Je me rappelle, soit dit en passant, que quelques œuvres récentes de Schönberg m'étaient tombées entre les mains à Pétersbourg, au printemps de 1912 sauf erreur, et qu'elles m'avaient paru alors un charabia musical incompréhensible, ce qui fait que je n'y avais plus accordé d'attention par la suite).
Je voudrais encore me prémunir contre les théories, qui circulent encore, qui voudraient que tout «système préconçu» tue l'«inspiration», «mécanise» la création, prive les œuvres de toute «immédiateté émotionnelle», et autres considérations de la même eau.
Pour moi, en tant que marxiste, ces considérations ne sont rien d'autre que des fadaises issues de l'ancienne théorie esthétique idéologique de l'inspiration «divine», des «transes de la création» (pendant lesquelles une «main» venue d'on ne sait où guide celle du compositeur sur la portée), et autres choses délicates de caractère «transcendantal».
Je sais quant à moi que l'acte créateur n'a rien d'une quelconque «transe» mystique, d'une «intuition divine», mais qu'il est bien plutôt un moment de tension extrême de l'intellect humain, qui s'efforce de traduire «l'inconscient» (ou subconscient) dans une forme de conscience.
C'est de toute évidence pour cette raison que même les plus grands compositeurs, dans la création de leurs chefs-d'œuvre, ne se sont pas efforcés de fonder leur art sur des méthodes de «transe divine», leur préférant un système clairement formulé, parfaitement «préconçu», d'organisation sonore, qu'il soit assimilé dans les écoles (Beethoven) ou découvert de façon plus ou moins indépendante (Scriabine).
Quant à la «quantité d'émotions» des œuvres d'art, il faut bien se rendre à l'évidence: un tel calcul statique est totalement impossible, puisqu'il n'existe aucun critère objectif qui pourrait nous permettre d'établir que telle ou telle œuvre en contient davantage, et qu'elle est par conséquent plus «émotionnelle» que telle ou telle autre, donc plus «rationnelle».
Mon «flair»? ... Oui, certes. Mais mon flair, tout comme le vôtre ou celui de votre voisin, est subjectif. Cela signifie que cette question ne peut se trancher que sur un plan strictement subjectif, dans la mesure où le processus même de notre perception est un phénomène d'ordre subjectif.
Il découle donc de ce qui précède qu'il n'y a pas d'œuvres d'art plus ou moins «émotionnelles»: il existe simplement des individus qui ont une sensibilité plus ou moins étendue et qui, dans le contact avec l'œuvre d'art, y découvrent précisément la «somme d'émotions» qui correspond à l'ampleur de leur appareil perceptif.
Je connais bien la valeur de ces considérations sur le caractère «mécanique», «intellectuel», «peu émotionnel» des œuvres fondées sur un système clair, solide et «rationnel» d'organisation des sons. Aucune ne me convaincra de dévier de la voie que j'ai choisie, sur laquelle je poursuivrai mon chemin, et sur laquelle d'autres me suivront. Sur ce point, je n'ai pas le moindre doute.

Nicolaï Roslavets
(traduit du russe par
Dominique Leveillé)