

# Roslavets et Schoenberg : un article de Nikolai Roslavets sur le "Pierrot lunaire" d'Arnold Schoenberg

Autor(en): **Lobanova, Marina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927885>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Nikolai Roslavets (1880/81–1944) est souvent considéré comme le «Schoenberg russe», l'auteur des premières œuvres atonales de Russie. Or le mythe d'un Roslavets «épigone de Schoenberg» est une invention malveillante des directeurs de l'ancienne Association russe des musiciens prolétariens (ARMP). Les premiers parallèles entre Roslavets et Schoenberg, ou Roslavets et Debussy, datent de 1915, sous la plume du critique musical Viatcheslav Karatyguine. D'emblée, d'autres critiques comme Nikolai Miaskovsky et Yevgueny Braudo, prennent la défense de l'indépendance artistique de Roslavets<sup>1</sup>. Toutefois la position de Roslavets vis-à-vis de l'œuvre de Schoenberg n'était pas tout à fait dénuée d'ambiguïté ; s'il se tournait continuellement vers la musique et les idées de ce dernier, il hésitait dans son jugement. Pour Roslavets, comprendre Schoenberg signifiait à bien des égards se comprendre lui-même, définir son propre cheminement vers un «nouveau système d'organisation des sons», formuler sa position vis-à-vis de la tradition, de l'école et de la nouveauté. Dans les années vingt, Roslavets avait encore une raison de se pencher sur l'œuvre de Schoenberg : en tant que porte-parole de la Société de musique contemporaine, il devait défendre le maître contre les attaques des «musiciens prolétariens», qui vilipendaient sans cesse Schoenberg comme «artiste bourgeois» et brocardaient son art «individualiste, étranger à la réalité»<sup>2</sup>. En 1927, Roslavets protesta avec véhémence et indignation contre le discrédit jeté par l'ARMP sur Serge Prokofiev, Alban Berg, Igor Stravinski, Arthur Honegger et Arnold Schoenberg, les «contemporains» et l'innovation culturelle en général<sup>3</sup>.

Il est facile de tirer des parallèles entre Roslavets et Schoenberg. Tant l'œuvre de Roslavets que celui de Schoenberg ont été perçus comme rupture avec le passé, refus de la tradition, aspiration au futur. Les deux artistes se distinguaient par leur immense capacité de travail et de concentration, la foi fanatique en leur élection, leur prédestination. Tout comme Schoenberg, Roslavets était convaincu des possibilités d'évolution illimitées de son «nouveau système d'organisation des sons» ; il affirmait : «ce système suffit pour deux cents ans»<sup>4</sup>. Les deux compositeurs partageaient le même intellectualisme, le même amour de la beauté et de la pureté des structures. Schoenberg comparait l'aspect intellectuel de la musique aux mathématiques. Pour Roslavets aussi, l'intuition était censée se soumettre à la raison. Il avait fort à cœur de formuler de nouvelles lois précises, d'élaborer un système rigoureux, analogue à une théorie mathématique. Roslavets et Schoenberg partageaient aussi un certain académisme, qui se manifeste çà et là dans leur œuvre.

Quand on parle des liens et des différences entre Schoenberg et Roslavets, on confond souvent une foule de notions : dodécaphonisme classique et technique sérielle non dodécaphonique, question de la priorité de l'invention d'un nouveau système, bases méthodologiques et technique de composition. A quel point Roslavets était-il même en mesure de

connaître l'œuvre et les idées de Schoenberg ? En 1924, il se souvient qu'au début de 1912, il a «découvert quelques œuvres récentes de Schoenberg», qui lui ont «déjà semblé alors du charabia musical», raison pour laquelle il les a «longtemps perdues de vue»<sup>5</sup>. L'article autobiographique d'où sont tirés ces mots contient une brève description des principes du nouveau système d'organisation des sons. En 1923 paraît l'article de Roslavets *Le «Pierrot lunaire» d'Arnold Schoenberg*, dans lequel il mentionne les opus 10 et 11 de Schoenberg. Mainte idée exprimée par Roslavets ressemble à tel postulat du dodécaphonisme classique. Mais bien que Schoenberg ait élaboré sa méthode dès 1914/15, la première manifestation rigoureuse en est la *Suite pour piano* op. 25 (1921/24) et quelques mouvements des opus 23 et 24. Les nouveaux principes de composition de Schoenberg ont été formulés par Erwin Stein en 1924/25 : le développement ultérieur du système résulte des travaux de théoriciens comme Josef Rufer, Ernst Krenek, René Leibowitz, Herbert Eimert, etc. La presse soviétique parlera pour la première fois de la méthode de Schoenberg en 1931 : Alexander Veprik la désigne comme «théorie de l'atonalisme» et la qualifie de «constructivisme», y voyant «un retour à la scolastique de la vieille école néerlandaise» et «une manifestation de la confusion qui règne dans les classes petites-bourgeoises de l'Occident»<sup>6</sup>.

En 1923/24, Roslavets ne savait donc pas grand-chose de la méthode de Schoenberg, et il est des plus douteux qu'il ait eu ultérieurement une notion claire et détaillée du dodécaphonisme ; il ne mentionne en tout cas les noms ni de Schoenberg ni de Stein dans ses écrits théoriques. Il ignorait tout autant la théorie des tropes de J. M. Hauer<sup>7</sup>. Les bases du «nouveau système d'organisation des sons» de Roslavets remontent plus haut et ont également été formulées avant les principes du dodécaphonisme et de la théorie des tropes. Tandis que d'autres compositeurs cherchaient encore de nouvelles formes d'organisation, Roslavets avait déjà découvert un système qu'il appliquait avec une rigueur inflexible. Les expériences qu'il mène pendant ses études au conservatoire, à partir de 1909 environ, prouvent que l'élaboration du «nouveau système» a été précédée d'une phase préparatoire. On trouve des formes poussées de la technique de l'«accord synthétique» dans le poème symphonique *A l'heure de la nouvelle lune* (1912/13?), le *Nocturne* pour quintette, la *Première sonate de violon*, les *Trois* et *Quatre compositions* pour chant et piano, et d'autres œuvres des années 1913/14. La première mention de la nouvelle technique de composition de Roslavets paraît en 1915. Bien que le compositeur n'utilise pas encore le terme d'«accord synthétique», il explique brièvement, mais de façon approfondie, quelques-uns de ses principes<sup>8</sup>. En 1924, Roslavets publie sa découverte ; la suite se reflète dans les travaux théoriques des années 1926/27, où il concrétise les principes exposés auparavant et déjà éprouvés.

1. Cf. l'ouvrage de l'auteur, *Nikolaj Andreevic Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, Francfort-sur-le-Main 1997, p. 127.

2. *Idem*, pp. 68, 71, 73.

3. Cf. N. Roslavets, «Zurück zu Beethoven» [Zwei Aufsätze von Nikolaj Roslawez], *Dissonanz* 49/1996, pp. 9 ss.

4. N. Roslavets, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii* [Nouveau système de l'organisation des sons et nouvelles méthodes d'enseignement de la composition], *FGALI* [Archives nationales de Russie pour la littérature et les arts, Moscou], Fonds 2659, répertoire 1, unité 72, p. 25.

5. *Nik. A. Roslavets o sebe i svoëm tvorèstve* [Nik. A. Roslavets parle de lui et de son œuvre]; version allemande dans D. Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, p. 398.

6. A. Veprik, «Ob atonalizme» [De l'atonalisme], *Proletarskij muzykant* 5/1931, p. 37.

7. J. M. Hauer, *Zwölftontechnik*, Vienne 1926.

8. Nik. Roslavets, «Druzestvennyj otvet Ars. Avraamovu» [Réponse amicale à Ars. Avraamov], *Muzyka* 219/1915, pp. 256 s.

L'originalité du «nouveau système d'organisation des sons» n'a pas moins d'importance. Contrairement aux séries de Schoenberg, les «accords synthétiques» de Roslavets ne se composent pas forcément de douze tons ; le nombre peut différer (les «accords synthétiques» comprennent en général de six à huit notes). En outre, les «accords synthétiques» de Roslavets sont traités beaucoup plus librement que les séries. L'«accord synthétique» est souple, il n'est pas lié à une succession déterminée de notes ; il n'est même pas nécessaire que toutes ses notes soient toujours présentes ; dans mainte partie de la composition, Roslavets utilise des formes réduites de l'«accord synthétique», ailleurs la version intégrale. Il faut souligner ces caractéristiques du «nouveau système d'organisation des sons», car c'est la raison pour laquelle il est insuffisant de n'y voir qu'une «forme préalable du dodécaphonisme» ou une «technique sérielle non dodécaphonique»<sup>9</sup>.

Il est hors de question que, dans les années dix-neuf cent dix, Roslavets ressentait la crise du système traditionnel d'organisation des hauteurs, tout comme Schoenberg, Webern, Berg, Bartók ; mais ces compositeurs cherchaient en même temps de nouvelles manières de dépasser «l'atonalisme libre» et de nouvelles lois. Roslavets avait certainement des précurseurs, qui n'étaient pourtant pas des compositeurs d'Europe occidentale, mais des compatriotes. En 1909, dans son traité *Podviznoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Le contrepoint mobile du style strict], Serge Tanéïev décrit la crise du système tonal classique et prédit bien avant les futurs classiques du dodécaphonisme le «passage à des formes polyphoniques»<sup>10</sup>. Tout comme Tanéïev, Roslavets part aussi de l'idée que la crise du système majeur/mineur menace l'art de la composition ; tout comme lui, il voit le salut hors de l'«anarchie» dans la création d'un «nouveau contrepoint» (d'après Roslavets, la «conduite des voix» donnera une «harmonie objective») <sup>11</sup>. Les deux compositeurs y opposent la nécessité d'une «nouvelle organisation». Roslavets affirme incessamment que tous les compositeurs modernes ressentent le besoin de nouvelles lois rigoureuses ; il attachait beaucoup d'importance à une déclaration de Léonide Sabanéïev comme quoi Scriabine aspirait à un tel système<sup>12</sup>.

Parmi les autres sources importantes qui pourraient avoir inspiré les conceptions théoriques de Roslavets, il faut compter les travaux de son ami Léonide Sabanéïev, biographe de Scriabine. Dès les années dix-neuf cent dix, Sabanéïev justifie l'harmonie de Scriabine par l'«ultra-chromatisme» résultant des harmoniques éloignés<sup>13</sup>. Ce n'est pas un hasard si Roslavets indique que son «nouveau système» assurera la transition vers «l'ultra-chromatisme, la gamme ultra-chromatique tirée de la série des harmoniques chromatiques»<sup>14</sup>.

Pour Roslavets, le penchant de Schoenberg pour l'expressionnisme était totalement inacceptable. Cette tendance représentait pour lui «l'arbitraire», qu'il essayait justement

de combattre. Dans ses écrits théoriques ultérieurs, Roslavets condamne aussi «l'arbitraire» de l'harmonie de Schoenberg. D'une manière différente de Debussy et d'autres «anarchistes», Schoenberg symbolisait quand même pour lui «l'arbitraire» et «l'inorganique», qu'il entendait dépasser grâce à son «nouveau système d'organisation des sons». Dans sa polémique contre Schoenberg, Roslavets fait cependant toujours preuve de respect vis-à-vis de son «adversaire». Schoenberg reste pour lui l'un des plus grands compositeurs modernes, un porte-étendard incontestable de la musique nouvelle, un véritable artiste révolutionnaire. L'importance de l'œuvre de Schoenberg se manifeste dans des projections directes des idées de Roslavets sur les compositions du Viennois. Il est symptomatique, par exemple, que dans son article sur *Pierrot lunaire*, il qualifie la méthode de Schoenberg de «synthétique» et l'oppose à la «méthode analytique» prédominante, alors qu'il projette certainement les notions qui dominent son œuvre («accord synthétique», «système synthétique») sur l'œuvre de Schoenberg.

L'article de Roslavets sur *Pierrot lunaire* date de l'époque où le compositeur se penchait intensément sur les problèmes du constructivisme, ce qui permet d'expliquer une autre projection. En effet, il est intéressant de relever que la composition de Schoenberg est interprétée à maint égard comme issue du constructivisme. A la fin de l'article, des formules telles que «le Pierrot "en béton armé", enfant d'une ville industrielle contemporaine, celle d'un géant, d'un Pierrot encore inconnu de la civilisation, dans les soupirs duquel on entend les chocs du métal, le vrombissement d'une hélice et les beuglements des klaxons» attestent une certaine stylisation qui provient manifestement des nouvelles tâches artistiques de Roslavets. L'auteur va jusqu'à la conclusion logique de cette stylisation assez arbitraire : il trouve une contradiction interne dans l'œuvre de Schoenberg, où «le Pierrot "en béton armé" a vaincu le Pierrot "lunaire" sans pour autant lui prendre la vie». Cette «dualité tragique d'une image artistique» représente pour Roslavets la caractéristique de ces «monuments de l'art apparaissant à la jonction de deux époques». Il exprime ainsi non seulement le conflit entre le rythme de l'industrie moderne et le «vieux impressionnisme», mais aussi le dualisme général de son époque, la confrontation de l'ancien et du nouveau qui l'accompagnera toute sa vie. Tout le système de Roslavets, qui conserve en secret les traces du classicisme, est marqué par la tension d'un tournant historique de la culture, où l'on construit des schémas ambivalents et où l'on combine des éléments apparemment irréductibles, issus du passé et du présent.

9. Cf. G. Perle, *Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkeley/Los Angeles 1963.

10. S. Tanéev, *Podviznoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Le contrepoint mobile du style strict], Moscou 1909, pp. 3-6.

11. *RGALI*, Fonds 2659, répertoire 1, unité 6, liste 25.

12. N. Roslavets, *Novaja sistema...*, pp. 7, 17.

13. Cf. L. Sabanéev, «Evolucija harmoničeskogo sozercanija» [Evolution de la conception harmonique], *Muzykal'nyj sovremennik* 2/1915 ; du même, «Otvét Karasëvu po povodu akustičeskich osnov harmonii Skrbjabinina» [Réponse à Karasiev à propos des bases acoustiques de l'harmonie de Scriabine], *Muzyka* 16/1911 ; *ibid.* 20/1911 ; toujours du même, «Pis'ma o muzyke. I. Ul'trachromaticheskaja polemika» [Lettres sur la musique. I. Polémique sur l'ultra-chromatisme], *Muzykal'nyj sovremennik* 6/1916.

14. N. Roslavets, *Novaja sistema...*, p. 8.