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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 36

Artikel: "A contempler d'un regard illuminé" : Nicolaï Roslavets = "Mit erleuchtetem Blick zu betrachten" : Nikolai Roslawetz

Autor: Biélodoubrovsky, Marc / Leveillé, Dominique

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928090

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: 15.07.2025

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

Atelier im IRCAM © *IRCAM*

so viele interessante Konzerte mit neuer Musik hören wie dort? Der Kontakt mit Kollegen aus aller Welt wirkt auch stimulierend. Ausländer werden in Paris sesshaft und reisen doch von Zeit zu Zeit zurück in ihr Ursprungsland. Viele der Doktoranden sind auch Praktiker oder haben zum mindesten ein Instrumentalstudium hinter sich. Da kann es leicht vorkommen, dass die Leitung eines Orchesters in Stockholm zusammen mit einer Doktorarbeit über Ligeti zuviel an Arbeit bedeutet.

Öffnungen

Das IRCAM hat neben Sommer- und Wochenendkursen, die allen schon bewährten Musikern offenstehen, bald noch mehr anzubieten. Gedacht wird an Kurse für Wissenschafter mit Computererfahrungen, aber ohne gründliche musikalische Kenntnisse. Diese Leute verfügen oft über ein intuitives Sensorium im Umgang mit jenen Maschinen, können aber das schon Bekannte nicht vom Unbekannten trennen, das ihnen gerade dank dieser Apparate offenstünde. Dasselbe gilt für die Studenten aus Schwellenländern, deren Kultur bis jetzt keine feste Hierarchie zwischen dem, was als wertvoll anerkannt und dem, was als wertlos gilt, ausgebildet hat. Ob es angebracht ist, in diesem Zusammenhang auf eine brasilianische Studentin einzuwirken, um ihr die europäischen Werte nahezubringen, ist fragwürdig. Wäre es nicht besser, man liesse sie ihren eigenen Weg finden? Doch das könnte noch Generationen dauern. Und da sie nun schon einmal den Entschluss gefasst hat, in Paris zu studieren, soll sie unsere Denkweise gründlich kennenlernen. In unserer Zeit mit ihrer erhöhten Mobilität und den sich mit Lichtgeschwindigkeit verbreitenden Informationen neigt das Musikleben zur Uniformität, bildet aber zugleich auch «Inseln» von Partikularitäten aus, die zu missachten falsch wäre.

Dass das IRCAM nicht zu einer hochmütig geschlossenen Zunft werde, ist das Bestreben von Barrière, der Reisen durch die französische Provinz plant, um im Verborgenen lebende Computertalente aufzuspüren und zu einer soliden Ausbildung nach Paris zu holen. Die Apparate entwickeln sich schnell weiter und bieten schon jetzt mehr an, als die musikalische Imagination erwartet. Der Mensch hatte genug Zeit, seine Phantasie der Entwicklung vom Cembalo über das Hammerklavier zum Steinway und Synthesizer anzupassen. Nun steht ihm aber ein Kontinuum von Möglichkeiten zur Verfügung, unter denen er eine Wahl treffen sollte. Mehr denn je sind Musiker mit kühner Vorstellungskraft gefragt. Das darf man bei allen technokratischen Allüren des IRCAM nicht vergessen.

Eine Öffnung zeichnet sich auch in anderer Richtung ab: Viele französische Komponisten der mittleren Generation denken daran, eine Oper zu schreiben. Die Verbindung des Auditiven mit dem Visuellen verspricht einen besseren Zugang zu einem breiteren Publikum. Doch die Bastille-Oper ist aus Kostengründen während eines Drittels der Saison geschlossen; Richard Strauss' «Elektra» füllt den Saal nicht. Einige exemplarische Aufführungen von Debussys «Pelléas et Mélisande» mit Boulez am Pult und Peter Stein als Inszenator fanden im Frühjahr 1992 am Théâtre du Châtelet statt, gefolgt von Alban Bergs «Wozzeck» mit Daniel Barenboim, inszeniert von Patrice Chéreau. Doch handelt es sich dabei um Werke, die jeder Kenner längst zum klassischen Repertoire zählt. York Höller verwendet in «Le Maître et Marguerite» elektroakustische Instrumente, Michaël Levinas in «La Conférence des oiseaux» ebenfalls. Beide Werke wurden zum Teil am IRCAM produziert und in Frankreich uraufgeführt, blieben aber vereinzelte Ereignisse. Dass ein Konzert oder eine Oper aber gerade zum Ereignis werde, ist das Bestreben von Laurent Bayle. Er sieht es in Boulez' «Répons» schon verwirklicht, einem Werk, das neben traditionellen Instrumenten den Computer 4X verwendet und auch rein vom Optischen her sehr spektakulär ist: In einem Steinbruch bei Avignon wurde seine bis jetzt letzte Fassung aufgeführt. Die Hörer und Zuschauer umringen ein Instrumental-Ensemble, dessen Klang elektronisch nicht verändert wird, während Solisten, farbig beleuchtet, von erhöhten Standorten aus ihre nun durch den Computer manipulierten Klangwellen in den Raum ergiessen.

Wie lange aber kann es dauern, bis einem jungen Menschen, der vor dem Bildschirm die Zahlenreihen studiert, ein Werk von dieser suggestiven Kraft gelingt? Die meisten Studenten am IRCAM sind noch weit davon entfernt. In vielen Workshops präsentieren sie aber einem Publikum von Kollegen und Freunden ihre Versuche – es ist erstaunlich, wie oft man an diesen Abenden immer wieder dieselben Gesichter sieht –, doch besteht kein Grund zur Resignation. Der eine oder andere Musiker, der zugleich Informatiker ist, wird seinen Weg machen. Die Hörgewohnheiten verändern sich mit der neu entstehenden Musik, die aber – bestimmt zu ihrem Vorteil – nicht in die üblichen Konzertsäle eindringen wird.

Theo Hirsbrunner

«A contempler d'un regard illuminé»: Nicolaï Roslavets

«Mit erleuchtetem Blick zu betrachten»: Nikolai Roslawetz

« A contempler d'un regard illuminé»: Nicolaï Roslavets

Nicolaï Roslavets (1881–1944) fait partie – avec Arthur Lourié, Alexandre Mossolov, Serge Protopopov, entre autres – de cette génération sacrifiée de compositeurs soviétiques d'avant-garde qui, après avoir embrassé la cause de la Révolution d'octobre et occupé même d'importantes fonctions officielles, furent balayés par le stalinisme, et dont on commence seulement à mesurer l'importance depuis la chute du régime communiste. Interdits d'édition et de diffusion pendant près de cinquante ans, passés sous silence dans la musicographie officielle, ces revenants n'ont encore donné lieu qu'à peu d'études approfondies. Celle que nous publions ici en première française est tirée du numéro 20 (1989) de la revue *Muzikal'naïa Zizn'* (La vie musicale). La notice autobiographique du compositeur (voir encadré) complète cette ébauche de dossier Roslavets.

« Mit erleuchtetem Blick zu betrachten»: Nikolai Roslawetz

Nikolai Roslawetz (1881–1944) gehört mit Arthur Lourié, Alexander Mossolow, Sergei Protopopoff u.a. zu jener geopferten Generation sowjetischer Komponisten avantgardistischer Tendenz, die sich für die Oktober-Revolution engagierten und z.T. sogar wichtige offizielle Funktionen wahrnahmen, durch den Stalinismus aber kaltgestellt wurden, und deren Bedeutung erst seit dem Zusammenbruch des Kommunismus allmählich erkannt wird. Nachdem diese Komponisten aus der offiziellen Musikgeschichtsschreibung eliminiert und ihre Werke während rund 50 Jahren weder ediert noch gespielt werden durften, gibt es erst wenige vertiefende Studien über diese wiederzuentdeckende Gruppe. Der hier als französische Erstveröffentlichung erscheinende Aufsatz stammt aus der Zeitschrift *Muzikal'naja Zizn'* (Das Musikleben) Nr. 20 (1989). Die autobiographische Notiz des Komponisten ergänzt diese Einführung zu Roslawets.

par Marc Biélodoubrovsky

Que de choses, dans notre pays, qui méritent notre profonde admiration et que l'on peut contempler d'un regard illuminé (Gogol)

«Parmi les dizaines d'artistes qui cherchent, Roslavets fait figure de maître, de guide!» «La maîtrise, la perfection technique dans l'exécution, sa conviction inébranlable en la valeur de ses principes: tout cela le place désormais parmi les premiers des compositeurs de l'URSS ...» Voilà ce qu'on écrivait sur lui dans les années 20.

Et pourtant! Hier encore, l'héritage de l'auteur des premières œuvres atonales composées en Russie, du créateur du «Nouveau système d'organisation des sons» demeurait inconnu non seulement du grand public, mais encore des musiciens professionnels. Son nom est absent de la Grande Encyclopédie soviétique, tandis que l'Encyclopédie musicale ne lui consacre guère plus de deux dizaines de lignes. Ses compositions, «non réclamées», ont été éliminées des bibliothèques, parfois même détruites. En 1966, une grande partie de son œuvre manuscrit n'a échappé à ce sort que par miracle.

Ce n'est qu'aujourd'hui que la musique de Roslavets commence à se faire entendre et que nous constatons l'immense talent et la maîtrise de son auteur.

Il n'est guère aisé de saisir cette personnalité aux multiples facettes: président du soviet des députés ouvriers, paysans et soldats, et, dans le même temps, auteur de romances des plus délicates sur des vers de Blok, Brioussov, Séveryanine, Goumilev. Un compositeur qui, dans ses sonates et ses quatuors, utilise un langage musical novateur et complexe, et dans le même temps compose des chants de propagande, milite infatigablement en faveur de tout ce qui est nouveau, inédit, et occupe le poste de rédacteur politique du Comité principal du répertoire. Ce destin unique en son genre mérite que l'on s'y attarde.

C'est dans le pittoresque village de Douchatino que Roslavets voit le jour au cours de l'hiver 1880/81, le 23 décembre selon l'ancien calendrier, le 5 janvier selon le calendrier actuel. On aimerait voir ces lieux tels qu'ils étaient à cette époque lointaine. «Ici coulait la rivière Klyonka», raconte le vieil instituteur V.D. Chtcherbakov. «Là se dressait un barrage, un moulin à eau, avec un lac magnifique. Et le long de la rivière, d'un côté un parc superbe, et de l'autre, la forêt.»

C'est ici que s'installe, voici plus d'un siècle, Andreï Roslavets, père du compositeur. Il vient de Kazaritchi, le village voisin, et il est de ceux que l'on appelle les paysans «d'Etat». C'est ici que Nicolaï Roslavets tient un violon entre les mains pour la première fois. L'oncle Serguéï est un violoneux de village, autodidacte. Artisan, il fabrique des instruments de musique: il sera son premier professeur.

A 21 ans, Roslavets quitte son travail d'employé pour entrer au Conservatoire de Moscou, où il mettra à profit son esprit méthodique de paysan pour apprendre le contrepoint, la fugue et les formes musicales dans la classe d'A.A. Ilinsky. Dans la classe de composition libre de S.N. Vassilenko, il fait preuve d'audace et d'une grande indépendance de pensée, et embarrasse son professeur par son radicalisme. Parallèlement, Roslavets fréquente la classe de violon du célèbre pédagogue I.V. Grjimali. Il doit en même temps donner lui-même des leçons privées. Invité un beau jour chez la propriétaire d'une imprimerie pour enseigner la musique à ses deux enfants, Roslavets ne tardera pas à s'installer au 22 de la ruelle Leontevsky (aujourd'hui rue Stanislavsky), après avoir épousé son professeur, Natalia Alexeyevna Langovaya. Sa jeune épouse est charmante, belle, intelligente, musicalement douée; elle publiera quelques articles sur la musique et travaillera, après la révolution, au Commissariat populaire des affaires étrangères.

Mais entre-temps ... «Le Conseil du conservatoire atteste que le paysan du gouvernement de Tschernigovsk, district de Souraj, canton de Gordeyev, Nicolaï Andreyevitch Roslavets, de confession orthodoxe (...), a achevé ses études au Conservatoire de Moscou en mai 1912, après avoir reçu un enseignement musical complet (...), et qu'il a reçu le titre d'artiste indépendant...» «... en vertu de ses dons musicaux exceptionnels et des succès remportés dans ses études (...) il se voit décerner la grande médaille d'argent», proclame le diplôme du Conservatoire.

«Les ailes s'entrouvrent et l'âme, enivrée du souffle de l'esprit, ne souhaite plus rien savoir de la terre ...» (romance de N. Roslavets sur des vers de V. Kamensky). Pour Roslavets, la vie commence; nous connaissons, quant à nous, la suite des événements. Commençons par une simple énumération: Moscou, Elets (1917–1918); Moscou (1918); Kharkov (1921–1923); Moscou (1923–1930); Tachkent (1931–1933); Moscou (1933 –1944). Derrière cet itinéraire aux allures de rondo – un rondo dont le refrain, à chaque nouvelle apparition, se ferait plus lugubre – se cache le destin complexe, tragique, d'un homme dont la vie personnelle devait fatalement être façonnée par son époque, une époque d'énergie créatrice débordante, de foi joyeuse et spontanée mais aussi marquée par les bouleversements sociaux, par la cruauté, par les représailles morales et physiques, par le sang et la misère.

Dans les années 1910, Roslavets est pris dans le tourbillon des diverses tendances de l'art russe. Admirateur de la poésie d'Alexandre Blok, il met ses vers en musique et les envoie au poète. Le 14 mars 1914, Blok note dans son calepin: «Deux nouvelles romances sur mes vers envoyées par N. Roslavets de Moscou.» Il collabore avec les futuristes, avec Mayakovsky. Il est proche des peintres du groupe «Valet de carreau». Le com-

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)

bres de l'intelligentsia, ce sont eux qui se révèlent les plus proches de l'idée révolutionnaire et les plus militants. En dépit du caractère destructeur de bien des déclarations, leur activité concrète est, en bonne partie, consacrée à la sauvegarde des œuvres du passé (rappelons que Malévitch, dès le 12 novembre 1917, est nommé commissaire à la protection des monuments anciens par le Comité militaire révolutionnaire de Moscou). La position de Roslavets est particulièrement remarquable lorsqu'on la compare à l'attitude des nombreux protagonistes de la vie culturelle qui refusent de collaborer avec le nouveau pouvoir (l'«Union des artistes») ou qui, très nombreux, choisissent la voie de l'exil. Au cours des premières années de la Révolution, Roslavets, à l'instar de bien d'autres, est un bâtisseur convaincu d'une vie nouvelle, d'une culture et d'un art nouveaux. Il combine son activité musicale professionnelle avec une intense activité publique: en 1917, il est à Elets en tant que directeur et professeur de l'école de musique. En même temps, il préside le Conseil des députés ouvriers, soldats et paysans. Il enseigne la théorie de la composition, le violon, écrit des pièces pour ses élèves et les interprète avec eux.

1919 est l'année pendant laquelle Roslavets, selon ses propres dires, met définitivement au point sa technique synthétique. A la même époque, il préside la direction du Syndicat des artistes de la Russie, dans le gouvernement de Moscou. Entre 1921 et 1923, Roslavets est recteur et professeur de l'Institut musical de Kharkov, tout en dirigeant le département d'éducation artistique du Commissariat populaire de l'éducation de la République d'Ukraine. Roslavets est un pédagogue-né, et ses élèves (parmi lesquels on compte des compositeurs connus, comme Daniel Pokrass et Constantin Listov) ont toujours, à en juger par leurs propos, été parfaitement conscients de tout ce qu'ils devaient aux contacts professionnels et personnels avec leur maître. Listov, auteur de célèbres chansons révolutionnaires, dédicacera plus d'une œuvre «A mon cher maître et ami N.A. Roslavets, de la part de son élève C. Listov.»

Roslavets semble toujours avoir été conscient de son rôle messianique dans le domaine de l'enseignement comme dans celui de l'activité scientifique et sociale. Les mots du héros de sa cantate *Le Ciel et la Terre* (sur des motifs de Byron), composée en 1912, semblent sortir de sa bouche: «Et pourtant, votre sort est préférable au mien, / Qui m'enjoint de veiller sur l'abîme marin, / Dans la contemplation du tombeau de ce monde / Le pleurer longuement et avec amertume / Et sauver ce qui est là où tout se consume.» Ces vers présagent du sort futur de ce bâtisseur d'une nouvelle culture.

A son retour à Moscou, Roslavets est absorbé par de nouvelles responsabilités. En tant que rédacteur politique du Comité principal du répertoire, il est responsable de la qualité de la production musicale destinée aux masses. Il intervient dans de nombreux meetings, prend part à bien des polémiques. Dans la Petite salle du Conservatoire, où il présente un exposé sur le thème *La pratique du concert et la critique musicale,* on relève parmi les intervenants au débat les noms d'artistes de renom, comme A.M. Avraamov, O.M. Brik, N.S. Golovanov, V.V. Derjanovsky, K.N. Igoumnov, B.L. Yavorsky. Son style d'orateur est direct et sans ambages. «C'était un polémiste redoutable et acéré», se souvient le musicologue V.S. Vinogradov, «il n'avait pas la langue dans sa poche».

Le slogan «L'art au peuple!» a toujours été le credo de Roslavets. Dès février 1917, il rédige des notes pour un cours sur *l'Art et la psychologie des masses*. Il peut désormais vérifier et mettre en pratique ses théories. Malgré les exigences du temps – qui demande plutôt des compositeurs qu'ils écrivent des marches de rue –, Roslavets continue, en parallèle, à composer une musique d'un type différent. Il compose son superbe Premier concerto pour violon, des sonates instrumentales, le Troisième quatuor à cordes, véritable chef-d'œuvre de la musique de chambre. L'éternité (comme l'entend Tsvetayeva: «il est du vingtième siècle, moi – d'avant tout siècle») se projette dans l'époque moderne. Dans le quatuor, c'est le «thème de la croix», qui traverse toute l'œuvre et qui rappelle le poème de Blok *Les Douze*. Ce thème est au centre du quatuor, de la même manière que la figure de saint Vladimir avec la croix sur la colline de Vladimir représente, selon un critique moderne, le «centre», le noyau organisationnel du roman de Boulgakov, *La Garde blanche*. Les images «utopiques» idéales des parties secondaires du quatuor, en combinaison avec la conclusion ouverte, «interrogatrice», confèrent à l'œuvre un caractère très proche du regard que nous portons aujourd'hui sur cette époque.

L'intelligentsia, cependant, subit des pressions de plus en plus fortes. Déjà Roslavets est dépeint comme «le produit du pourrissement de la société bourgeoise». La revue «Culture musicale» est bientôt fermée: c'est pour lui un choc brutal. Nous avons sous les yeux un document qui illustre le combat inégal de Roslavets: une lettre au président du Comité central du Syndicat des artistes de la Russie, Y.M. Slavinsky. Roslavets y écrit notamment que ses protestations contre l'amateurisme musical, dans son travail de responsable du répertoire, ont soulevé «une opposition si brutale que les bras m'en sont tombés devant ce mur de méchanceté incompréhensible et de monstrueuse ignorance...» Et plus loin: «En ce qui concerne cette lettre, je vous prie de la considérer comme le ‹cri du cœur› d'un travailleur de la culture, qui constate avec effroi ce qui s'accomplit autour de lui et qui se trouve privé de toute possibilité d'entraver le déchaînement des éléments.»

La femme de Roslavets, qui ne supporte plus les persécutions dont son mari fait l'objet, et qui ne partage pas ses vues sur le cours des événements, le quitte en 1927. Sa deuxième épouse, Maria Vassilievna Filippova – qui jouera malheureusement un rôle rien moins qu'admirable dans la conservation de son héritage – est une femme fort éloignée non seulement du monde de l'art, mais encore des autres préoccupations de son mari. Elle allégera pourtant, dans les premiers temps, les difficultés. Car les persécutions continuent. Il devient même nécessaire de dissimuler le fait que Roslavets continue à composer des œuvres académiques «sérieuses»; lors du concert donné en mars 1989 à l'Union des compositeurs, certains des jeunes contemporains de Roslavets ignoraient jusqu'à l'existence des œuvres interprétées. Ils ne connaissaient Roslavets qu'en tant que «fonctionnaire de la musique».

En 1933, Roslavets regagne Moscou. Il trouve encore la force de composer la Symphonie de chambre (1934), qui attire les éloges enthousiastes de Mayakovsky, le Deuxième Concerto pour violon (1936). Mais l'atmosphère se gâte. Le neveu du compositeur est victime de la répression. En 1937, des parents de Roslavets à Orekhov, une ville éloignée, craignant pour leur sécurité, détruisent une valise qui leur avait été confiée dix ans plus tôt déjà, à tout hasard, et qui contenait des manuscrits de ses premières compositions et diverses notes.

La situation sans issue dans laquelle se trouve le compositeur est parfaitement illustrée par la note, datée de 1939, adressée à la commission d'un des organismes chargés de la protection des droits d'auteur des compositeurs soviétiques. On apprend, dans ce document extraordinaire, qu'un artiste de cette envergure devait, pour pouvoir survivre, écrire des «compositions» telles que *Pot-pourri-fantaisie pour siffleur et piano sur des thèmes russes,* ou idem sur des thèmes de chansons soviétiques. Roslavets y répète inlassablement: «Je demande que ces compositions soient évaluées comme il se doit, afin que je puisse enfin percevoir mes honoraires.» Il est difficile de lire ces lignes sans amertume.

Cette période voit la musique «authentique, personnelle» de Roslavets évoluer elle aussi. La *Légende* pour violon et piano (1940), le Cinquième quatuor à cordes (1941), les 24 Préludes pour violon et piano (1941/42) baignent dans un climat de tristesse, de solitude, d'inaccompli et de désincarné. On y sent un désir de repos, d'apaisement des révoltes, de sommeil éternel sans rêves, et pourtant l'élément spirituel, la grandeur d'âme, sont toujours présents. Un retour à la tradition classique se dessine, dans une large mesure vers les classiques russes, tandis qu'apparaissent des allusions au lyrisme des romances russes. Roslavets meurt le 23 août 1944, âgé de 63 ans. Sa tombe se trouve au cimetière de Vagankovsky, dans un état proche de la disparition totale.

Marc Biélodoubrovsky
(traduit du russe par
Dominique Leveillé)