

La *Sonate pour piano* de Stravinsky

Arthur LOURIÉ (*La Revue musicale*, vol. 6, n° 10, 1^{er} août 1925, p. 100-104¹)

Dans cet article, Arthur Lourié présente une analyse détaillée de la *Sonate pour piano* de Stravinski, alors encore inconnue au public parisien. Lourié insiste sur le caractère nouveau de cette musique malgré l'utilisation de formes anciennes. En la situant dans l'histoire du genre de la sonate pour piano (dont elle représente une « forme-type ») et dans la nouvelle esthétique du « retour » ouverte par l'*Octuor* et le *Concerto pour piano et instruments à vent*, Lourié fait une promotion sans réserve de cette nouvelle œuvre du compositeur dont il est un des plus stricts collaborateurs et promoteurs. [Kamille Gagné]

[1] La *Sonate pour piano* [1924] est la dernière œuvre de Stravinsky : résultante directe de l'*Octuor* [1923] et du *Concerto [pour piano suivi d'orchestre d'harmonie, 1924]*². Résultante, dis-je, et pourtant une connaissance solide de ces deux œuvres précédentes n'évite pas la surprise à l'auditeur. Surprise causée d'abord par un retour aux formes musicales originelles³. Ce retour n'est pas en contradiction avec la technique précédente du compositeur, mais plutôt avec les apparences de l'habituelle technique contemporaine⁴. Ceci est une première

¹ Traduction de R. [Romuald ?] Vandelle.

² Les créations de l'*Octuor* et du *Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie* (appelé plus couramment *Concerto pour piano et instruments à vent*) ont eu lieu à Paris dans le cadre des Concerts Koussevitzky, respectivement le 18 octobre 1923 (Opéra de Paris, sous la direction de Stravinski) et le 22 mai 1924 (Opéra de Paris, avec le compositeur au piano). La *Sonate*, composée en 1924 et publiée en 1925, fut jouée pour la première fois au festival de Donaueschingen le 16 juillet 1925. Au moment où Lourié publie cet article, l'œuvre était encore inconnue au public parisien, mais les journaux avaient déjà commencé à diffuser le programme du festival de musique de chambre de la Société internationale de musique contemporaine (Venise, 3-8 septembre 1925), comprenant la *Sonate*. Pour la première parisienne de l'œuvre, par Jean Wiener, il faut attendre le 12 novembre. Voir le compte rendu d'André Schaeffner (A. S. 1925) et surtout la réflexion sur l'interprétation de cette partition proposée par Boris de Schloezer (1925).

³ Par « formes musicales originelles », l'auteur entend les formes du XVIII^e siècle.

⁴ Par « technique précédente », Lourié fait référence au « style russe » du compositeur. La « technique contemporaine » à laquelle il fait allusion n'est pas identifiable de façon univoque : s'agit-il du « debussyisme »,

impression et il semble que Strawinsky va jusqu'à la limite des idées réactionnaires. Mais ce retour n'est pas un abandon de l'expérience acquise. Les formes classiques originelles catalysent en lui des idées neuves, totalement comprises dans des formes neuves – mais l'apparence trompeuse est celle d'idée et de forme désuètes – et l'œuvre ainsi accomplie constitue un organisme en soi. En écrivant la *Sonate*, Strawinsky oublie volontairement l'évolution subie par cette forme depuis Beethoven à travers le XIX^e siècle vers la tradition pseudo-classique allemande⁵. La sonate néo-classique, dont les dernières sonates de Beethoven sont à la fois le point de départ et le sommet, est essentiellement constituée par l'action dramatique. C'est la lutte entre le principe d'émotivité individuelle et le principe des bases de sonorité en soi. Telle, dans la tragédie antique, la lutte entre le héros et le chœur. De là, le rôle nouveau des oppositions thématiques et du « développement ». La forme vouée au combat entre la matière et l'instrument fait naître le dynamisme expressif.

[2] La sonate romantique perd dans son évolution continue son [a]ctivité organique et sa dialectique instrumentale. Elle les remplace par un schéma inorganique où elle se réalise suivant une fausse adaptation du chant aux instruments – véritable rhétorique vocale.

[3] Les sonates de [Alexandre] Scriabine et de [Claude] Debussy sont les dernières réalisations de cette forme dans l'art contemporain. Dans les deux cas, c'est la même sonate romantique qui semble nous éloigner de la tradition du XIX^e siècle. Pour Scriabine, le type de la composition est toujours celui du poème extatique, enfermé artificiellement dans un schéma extra-musical⁶. S'appuyant sur la tradition nationale des clavecinistes, Debussy réalise sa sonate dans un esprit de rhapsodie vocale-instrumentale⁷.

[4] Avec ces œuvres se termine l'expérience vivante de la sonate, qui dans la suite ne garde plus cette forme que le titre.

du « frankisme », de l'atonalité cultivée à Vienne ou de la simplicité incarnée par les compositeurs du Groupe des Six ?

⁵ Les lecteurs de l'époque pouvaient consulter à ce sujet Selva 1913.

⁶ Lourié fait référence explicite au *Poème de l'extase* pour orchestre (1905-1908), tout en alludant à d'autres œuvres de Scriabine – la *Symphonie n° 3*, « *Le poème divin* » (1902-1904) et *Prométhée, le poème du feu* (1908-1910). Entre 1892 et 1913, Scriabine a composé dix sonates pour piano.

⁷ Debussy n'a pas composé de sonates pour piano. En 1915, le compositeur a entamé un cycle de six sonates pour divers instruments dont trois seulement ont vu le jour : pour violoncelle et piano (1915), pour flûte, alto et harpe (1915), pour violon et piano (1916-1917). Les trois autres devaient être pour hautbois, cor et clavecin ; pour trompette, clarinette, basson et piano ; pour divers instruments (Lesure 2003, p. 391-392). Le retour de Debussy à la « tradition des vieux maîtres » (*ibid.*, p. 391) était délibérément dicté par un souci de patriotisme.

[5] La *Sonate* de Strawinsky quitte délibérément la voie de cette évolution décadente. Elle pose à nouveau le principe du problème instrumental et de la forme organique de la sonate. Telle est la nature de ce retour à la tradition originelle du XVIII^e siècle. Elle détermine logiquement la naissance d'une forme-type.

[6] C'est ainsi qu'apparaît la *Sonate* de Strawinsky : forme-type issue des conceptions générales premières.

[7] C'est la méthode dialectique qui est à la base de l'exposition. Elle généralise au maximum les fonctions harmoniques, rythmiques, polyphoniques et tonales. Le legato pianistique y est l'élément instrumental prépondérant (notons cette différence avec le *Concerto* et la *Piano-Rag-Music* [1919]).

[8] L'élément frappé y demeure comme élément partiel, résultat d'expériences précédentes, et secondaire. Ces deux éléments (frappé et lié) sont des actions tantôt parallèles, tantôt contraires. La substance est faite de sonorités perçues après le choc, qui se propagent dans le temps, et cela détermine un ralentissement spécial du mouvement. Si pour simplifier le langage nous appelons :

- Temps constructif : cette dimension de la musique, où se déforment les éléments (qui n'a rien de commun avec le temps horaire),
- Espace constructif : comme en mécanique cette dimension de la musique où se déplacent les éléments,

la sonate est réalisée dans un espace comparable à une surface, suivant une unité de construction dans le temps, et c'est la cause efficiente du rythme monométrique⁸. Métrique et rythme sont amenés à une généralisation complète. À part le thème lyrique du premier mouvement qui rappelle l'*Octuor*, il n'y a pas de relation directe avec la matière des œuvres précédentes. Dans l'ensemble, le *melos* instrumental est d'un pathétique élevé, par contraste avec les éléments

⁸ Ce passage, avec sa terminologie très technique, a fait l'objet d'une critique de la part de Roland-Manuel (1926). Dans cette critique de la critique, Roland-Manuel imagine de dialoguer avec Monsieur Croche, l'« antidilettante » créé par Debussy. Le personnage de Monsieur Croche attaque le style érudit des critiques de Lourié et Schloezer, et s'en prend directement au texte ci-transcrit : « Il est quand même inconcevable [...] que lorsque mes oreilles accueillent sans effort une musique, mon esprit demeure inepte à saisir les éclaircissements qu'on prétend m'en donner. Rien de moins mystérieux que la *Sonate* pour piano de M. Strawinsky [...]. Rien, en revanche, de plus impénétrable pour mon faible entendement que l'étude consacrée à cette sonate dans *La Revue musicale* du 1^{er} août dernier » (Roland-Manuel 1926, p. 13). Le texte poursuit en citant le passage de l'article de Lourié sur la « méthode dialectique » (§ 8-9) qu'il accuse d'être incompréhensible : « M. Lourié – et parfois votre ami Boris de Schloezer – sont des interprètes qui ne laissent pas d'avoir eux-mêmes besoin de truchements, à moins que leur lecteur ne soit à la fois licencié ès sciences physiques et naturelles et docteur en philosophie – sinon agrégé de grammaire » (p. 14). Lourié répondra à ces critiques dans son article sur *Œdipus rex* (1927, section III).

volontairement vulgaires qu'on trouve dans l'*Octuor*. Le lyrisme de la *Sonate* est directement apparenté avec celui de *Mavra* [1922].

[9] La facture est sobre. Seuls le legato et le staccato constituent le coloris pianistique en même temps que les bases de la composition de la substance. Deux dimensions pour la dynamique : forte et piano.

[10] Dans les œuvres précédentes, Strawinsky délivrait la technique instrumentale des habitudes courantes en déplaçant les points de respiration. Dans la *Sonate*, par un juste legato, il abolit la sonorité nébuleuse. L'oreille contrôle continuellement. Le staccato crée une surface sonore égale qui exclut toute possibilité de fausse émotion. Plus de complicité différenciée de la métrique et du rythme, comme auparavant. Conquête sur l'espace, elle affirme dans cette dimension une construction linéaire. En même temps qu'une liberté parfaite au déplacement des points dans l'espace sonore, elle donne aux courbes musicales un mouvement régulier. Les leviers métriques deviennent alors inutiles. L'unité synthétique de la métrique et du rythme s'expriment en corrélations très simples, comme deux et trois. Auparavant, les deux problèmes du mouvement et de la construction du volume sonore étaient résolus par Strawinsky simultanément. Dans la *Sonate*, la libre construction linéaire dans l'espace est réalisée dans les plans métriques les plus simples ; et ceci lui permet d'y inclure des organismes rythmiques d'une grande finesse constructive. Les recherches du musicien trouvent leur somme exprimée dans la sonate. La forme typique est réalisée.

[11] La méthode dialectique instrumentale est rendue à la musique avec une sève nouvelle, où la force et la logique font penser à Bach.

[12] La construction linéaire dans l'espace est régénérée suivant le mode classique. Une sonorité de pureté impeccable.

[13] Le déplacement des accents qui joue un rôle important dans la période du *Sacre [du printemps, 1913]* est aboli. Ce déplacement représentait l'élan émotionnel. Dans les œuvres postérieures, il est déjà neutralisé et sert d'aide métrique. Le *Concerto* ne l'utilise qu'au changement d'intonations. La *Sonate*, qui a la libre intonation instrumentale, ne l'utilise que pour souligner une cadence ou une modulation.

[14] Avec la *Sonate* finit la période ouverte par les *Symphonies pour instruments à vent* [1920]. Strawinsky fait table rase des appareils auxiliaires créés par lui pour réaliser une forme nouvelle. Cette forme simple et transparente se ferme aussitôt parce qu'elle a dépassé la méthode dont il s'est servi déjà.

[15] La *Sonate*, l'*Octuor* et le *Concerto* abandonnent la construction dans le volume et le timbre pour entrer dans l'espace linéaire, incolore. L'animation de la ligne est prépondérante en cette période. Analogie dans le domaine de la peinture : abandon du cubisme pour les compositions en surface (Picasso).

[16] La *Sonate* se divise en trois parties : deux allegros, de mouvement identique et de construction différente, encadrant un *Adagietto*. L'*Allegro I* est un mouvement homogène et incessant. Il commence par deux lignes en *ut* parallèles à distance de double octave. Strawinsky y montre le caractère de l'octave non comme une doublure, mais comme intervalle. Et cet intervalle est ici dissonant et particulièrement âpre sur les points du départ et d'arrivée de la ligne.

[17] Les 12 premières mesures déterminent le mouvement et le caractère général du morceau ainsi que la base de l'échelle sonore. L'octave se « résout » en un thème lyrique – « *sempre legato* » – de la main droite en contraste avec le staccato obstiné de la main gauche. La dialectique des tierces par une déclinaison charmante par rapport aux pôles harmoniques à travers *si*, *do* dièse, *mi*, etc. prolonge la matière ainsi modifiée. Le thème ressemble à l'image reflétée dans un miroir. L'introduction revient dans le médium. La ligne du développement, très flexible, est sévèrement laconique ; puis courte reprise et cadence finale, comme un soupir, exhalaison synthétique de l'harmonie.

[18] L'*Adagietto* suit la forme du rondo classique. Dès le début, la force de l'ordre tonal de *la* bémol s'oppose à l'échelle sonore du premier mouvement. Les pôles de la tonalité ainsi définie sont écartés jusqu'aux limites d'une harmonie presque paradoxale. Le paradoxe consiste en l'équilibre (cherché et atteint) de l'intonation chromatique et de l'intonation tonale. Le chromatisme, libre d'apparence [*sic*], tend vers une symbiose avec l'ordre tonal principal. Ici comme toujours chez Strawinsky, le chromatisme ne devient jamais élément indépendant, il n'est jamais que la projection du sens tonal qu'il approfondit. Cette symbiose est de première importance. Le sentiment de paradoxe disparaît ; l'harmonie devient logique. L'intérêt primordial de l'*Adagietto* réside dans la solution du problème général de composition. Le *melos* tend vers la forme variation sans la réaliser, évitant ainsi le danger du schéma formel, par l'emploi d'une forme ornementée, baroque. Au fond, c'est une variation cachée. La généralisation provient ici de la victoire sur la tentation d'écrire une variation analytique. C'est une même respiration qui alimente l'ornement dont certaines

figures séparées sont des alliages de tonalités qui tendent vers les pôles de l'ordre principal⁹.

[19] La troisième partie est un vrai chef-d'œuvre de contrepoint construit sur le mouvement indépendant des deux mains. L'écriture (tantôt imitation, tantôt fugue) est semblable à celle des suites pour piano de Bach¹⁰. Strawinsky emploie avec une maîtrise extraordinaire la composition à deux voix. Les sonorités d'apparence inattendue de ce mouvement proviennent toujours de la transformation des sonorités précédemment acquises dans le même mouvement.

[20] La *Sonate* de Strawinsky sera bientôt connue dans le monde entier¹¹. Qu'on ne se laisse point prendre aux apparences et que l'on sache y voir la force étonnante de sa dialectique.

[21] Malgré sa fragilité apparente, elle est monumentale par sa précision. À ceux qui demanderaient « qu'est-ce qui est nouveau dans la *Sonate* », rappelons les paroles de [Blaise] Pascal dont le sens est de nos jours peut-être plus opportun que jamais :

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre ; mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition¹².

⁹ Saut de paragraphe ajouté.

¹⁰ Saut de paragraphe dans l'original.

¹¹ Référence au festival de la Société internationale de musique contemporaine (voir ci-dessus, note 2).

¹² Pascal [1670]1852, article VII, pensée 9, p. 105-106. Pour des études monographiques sur la *Sonate* de Stravinski, voir Boettcher 1991, Dinkel 1997, Masino 2008.

Bibliographie

- A. S. [André Schaeffner] (1925), « Récital Jean Wiéner (12 novembre) », *Le Ménestrel*, vol. 87, n° 47, 20 novembre, p. 9, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5617942b/f9.item>.
- Boettcher, Bonna J. (1991), *A Study of Stravinsky's Sonate pour piano (1924) and Sérénade en la. A Performer's Analysis and Comparison*, San Francisco, Mellen Research University Press.
- Dinkel, Philippe (1997), « Problèmes d'analyse stylistique chez Stravinsky. Le cas de la *Sonate* pour piano », *Annales suisses de musicologie*, vol. 17, p. 83-93.
- Lesure, François (2003), *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Fayard.
- Lourié, Arthur (1927), « *Œdipus rex* », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 8, 1^{er} juin, p. 240-253, dans la présente *Anthologie*.
- Masino, Nicolas (2008), *La Sonate (1924) pour piano solo de Stravinsky. Vers un nouveau regard sur les caractéristiques compositionnelles et esthétiques du néoclassicisme*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Pascal, Blaise ([1670]1852), *Pensées*, publiées dans leur texte authentique avec un commentaire suivi et une étude littéraire par Ernest Havet, Paris, Dezobry et E. Magdeleine, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9609169d>.
- Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy, dit] (1926), « Jérémiades », *Revue Pleyel*, n° 28, 15 janvier, p. 12-15, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LER-1926-01.pdf>.
- Schloezer, Boris de (1925), « À propos de la *Sonate* de Stravinsky », *Revue Pleyel*, n° 26, 15 novembre, p. 19-20, dans la présente *Anthologie*.
- Selva, Blanche (1913), *La sonate. Étude de son évolution technique, historique et expressive*, Paris, Rouart-Lerolle.