

VIVE LE MARXISME-LENINISME-MAOÏSME !

VIVE LA GUERRE POPULAIRE !

Andreï Jdanov

Sur la musique

(1940)

A la mi-janvier 1948 se tint, au siège du Comité central du Parti communiste bolchevik à Moscou, une Conférence des musiciens soviétiques à laquelle participèrent plus de 70 compositeurs, chefs d'orchestre, critiques musicaux et professeurs de musique.

La Conférence, après avoir ouvert une discussion sur Topera de V. Mouradéli, « La Grande Amitié », se saisit de l'occasion pour soumettre à examen les problèmes posés par Pétât de développement de la musique soviétique dans son ensemble.

Dans son discours d'introduction, A. Jdanov effectua d'abord une analyse profondément critique du livret de l'opéra, « La Grande Amitié », et mit à nu ce qu'il avait de manifestement erroné au point de vue historique.

Quelques mots sur le livret. Le livret de cet opéra est artificiel et les événements à rendre sont inexacts et faux du point de vue

historique.

Voici, brièvement, de quoi il est question. L'opéra est consacré à la lutte livrée pour l'amitié des peuples dans le Caucase du Nord, en 1918-1920. Les peuples du Caucase, dont l'opéra a en vue de montrer des Ossètes, les Lesghiens et les Géorgiens, passent, avec l'aide d'un commissaire envoyé de Moscou, de la lutte contre le peuple russe, en particulier contre les Cosaques, à la paix et à l'amitié avec lui.

Ce qu'il y a d'historiquement faux ici, c'est que ces peuples n'ont jamais été en inimitié avec le peuple russe. Tout au contraire, dans la période historique à laquelle est consacré cet opéra, c'est précisément de concert avec les Ossètes, les Lesghiens et les Géorgiens que le peuple russe et l'Armée rouge battaient les forces de la contre-révolution, jetaient les fondements du pouvoir des Soviets dans le Caucase du Nord et instauraient la paix et l'amitié des peuples.

A l'époque, ce sont les Tchétchènes et les Irigouchis qui faisaient obstacle à l'amitié des peuples.

Donc, en ce temps-là, ce sont les Tchétchènes et les Ingouchis qui semaient la haine entre les nationalités, et voilà qu'au lieu d'eux, on présente au public les Ossètes et les Géorgiens ! C'est là une erreur historique grossière ; c'est falsifier l'histoire ; c'est attenter à la vérité historique.

Bien qu'il soit question dans cet opéra d'une époque fort intéressante, de l'époque de l'instauration du pouvoir des Soviets dans le Caucase du Nord, avec toute la complexité de

ses coutumes multinationales et la variété des formes de la lutte de classes, et alors que dans ces conditions cet opéra aurait dû rendre pleinement la vie fertile en événements et les mœurs des peuples du Caucase du Nord - sa musique s'est trouvée être très loin de l'œuvre populaire des peuples du Caucase du Nord.

Si les Cosaques paraissent sur la scène - et ils jouent un grand rôle dans l'opéra --ni la musique, ni les chants n'ont rien de typique pour les Cosaques, leurs chansons et leur musique. Il en est de même des peuplades de montagnards. Si au cours de l'action on danse une lesghienne, la mélodie ne rappelle en rien les mélodies si connues et si populaires des lesghiennes. Le compositeur, en quête d'originalité, a écrit pour sa lesghienne, une musique peu compréhensible, fastidieuse et beaucoup moins jolie et riche en contenu que la musique populaire ordinaire de la lesghienne.

Puis, reprenant la parole au cours de la discussion, Jdanov fit l'intervention suivante :

Permettez-moi d'abord de faire quelques remarques sur le caractère de la discussion qui se déroule ici. L'appréciation générale de la situation dans le domaine de la création musicale se ramène à cette constatation : ça ne va pas fort.

Il s'est exprimé, il est vrai, différentes nuances au cours des interventions. Les uns ont dit qu'elle boitait surtout sous le rapport de l'organisation, ils ont montré l'insuffisance de la critique et de l'autocritique et dénoncé les fausses méthodes de direction, particulièrement à l'Union des compositeurs. D'autres, s'associant à la critique de l'organisation et du régime régnant dans les organisations, ont signalé ce qui va mal dans

l'orientation idéologique de la musique soviétique. Les troisièmes ont tenté d'escamoter le caractère aigu de la situation ou de passer sous silence les questions désagréables. Mais de quelque façon qu'aient été exprimées ces nuances, le ton général de la discussion se réduit à constater que ça ne va pas fort.

Je n'ai pas l'intention d'apporter une dissonance ou une « atonalité » dans cette appréciation, quoique l'« atonalité » soit aujourd'hui à la mode. La situation est en effet bien mauvaise. Il me semble qu'elle est pire qu'on ne l'a dit ici. Je n'ai pas l'intention de nier les résultats obtenus par la musique soviétique. Ils existent, bien sûr, mais si l'on se représente quels résultats nous aurions pu et dû obtenir dans le domaine de la musique, si l'on compare même les succès dans ce domaine avec les résultats obtenus dans d'autres domaines de l'idéologie, il faut avouer qu'ils sont tout à fait insignifiants.

Si l'on prend, par exemple, la littérature, on voit aujourd'hui certaines revues éprouver de véritables difficultés parce qu'elles n'arrivent plus à faire place à tous les manuscrits dignes de publication qu'elles ont en portefeuille. Il semble qu'aucun des orateurs n'ait pu se vanter d'une telle surproduction en musique. Il y a progrès dans le domaine du cinéma ou de la dramaturgie. Mais dans le domaine de la musique il n'y a pas le moindre progrès sensible.

La musique est en retard, tel est le ton de toutes les interventions. Aussi bien à l'Union des compositeurs qu'au Comité des arts, il s'est créé une situation évidemment anormale. Du Comité des arts on a peu parlé et on ne l'a pas suffisamment critiqué. En tout cas on a parlé notablement plus

et de façon plus incisive de l'Union des compositeurs. Et pourtant, le Comité des arts a joué un rôle de fort mauvais aloi.

En se donnant l'air de défendre de toutes ses forces la tendance réaliste en musique, le Comité a favorisé de toutes les façons la tendance formaliste en élevant ses représentants sur le pavois, et par là-même il a rendu possible la désorganisation et l'introduction de la pagaïe idéologique dans les rangs de nos compositeurs. En outre, inculte et incompetent dans les questions musicales, le Comité s'est mis à la traîne des compositeurs du clan formaliste.

On a comparé ici le Comité d'organisation de l'Union des compositeurs à un monastère ou aux généraux sans armée. Il n'est pas besoin de contester ces affirmations.

Si le sort de la création musicale soviétique se trouve être la prérogative du cercle le plus fermé de compositeurs et de critiques dirigeants, de critiques choisis suivant le principe du soutien des chefs et créant autour des compositeurs une atmosphère enivrante d'adulation, s'il n'y a pas de discussion de travail, si à l'Union des compositeurs s'est instaurée une atmosphère confinée, moisie, où l'on distingue les compositeurs de première et de seconde qualités, si le style dominant dans les conférences de l'Union des compositeurs est le silence respectueux ou les pieuses louanges aux élus, si la direction du Comité d'organisation est coupée de la masse des compositeurs - alors on ne peut pas ne pas reconnaître que la situation sur l'« Olympe » musical est devenue menaçante.

Il convient de dire un mot particulier de de critique l'orientation vicieuse de la critique et de l'absence de discussion de travail à

l'Union des compositeurs. Du moment qu'il n'y a pas discussion de travail, qu'il n'y a ni critique ni autocritique, il n'y a pas non plus mouvement en avant. La discussion de travail est une critique objective, indépendante - c'est aujourd'hui devenu un axiome - apparaissent comme la condition la plus importante du progrès créateur. Là où il n'y a pas critique et discussion de travail, les sources mêmes du mouvement se tarissent, il s'installe une atmosphère de serre, de moisissure et de stagnation, dont nos compositeurs n'ont nul besoin.

Ce n'est point par hasard que les gens qui prennent part pour la première fois à une conférence sur les questions musicales, trouvent étrange que puissent se perpétuer des contradictions aussi irréductibles entre le régime très conservateur qui préside à l'organisation de l'Union des compositeurs, et les idées soi-disant ultra-progressives de ses dirigeants actuels dans le domaine de l'idéologie et de la création. On sait que la direction de l'Union a inscrit sur son drapeau des formules prometteuses comme l'appel à l'esprit novateur, le rejet des traditions désuètes, la lutte contre l'« épigonisme », etc.

Mais il est curieux que les mêmes personnes qui veulent paraître très radicales et même ultra-révolutionnaires dans leur programme créateur, qui prétendent au rôle de destructeurs des canons vieilliss - que ces mêmes personnes, quand elles prennent part à l'activité de l'Union des compositeurs, se révèlent extraordinairement rétrogrades, imperméables aux nouveautés et aux changements, conservatrices dans leurs méthodes de travail et de direction, et souvent paient volontiers tribut dans les questions d'organisation aux pires traditions et à l'« épigonisme » tant décrié, cultivant les procédés les plus bornés et éculés quand il s'agit de diriger la vie et l'activité de

leur propre groupement.

Comment cela se fait, il est aisé de l'expliquer. Si une phraséologie boursouflée sur les soi-disant tendances nouvelles de la musique soviétique, s'associe à des actes qui ne sont nullement d'avant-garde, cela seul suffit à provoquer un doute légitime sur le caractère progressiste des bases idéologiques sur lesquelles reposent des méthodes aussi réactionnaires.

L'organisation a en toutes choses une grande importance, vous le comprenez parfaitement. Il faut c'est évident, procéder à une sérieuse ventilation dans les organisations de compositeurs et de musiciens, il faut qu'un souffle frais y purifie l'air pour qu'y soient créées des conditions normales au travail créateur.

Deux Mais la question d'organisation, pour importante qu'elle soit, n'est pas fondamentale. La question fondamentale, c'est l'orientation de la musique soviétique. La discussion qui s'est déroulée ici élude quelque peu le problème et ce n'est pas juste. Si en musique vous cherchez la phrase musicale claire, de même dans la question de l'orientation de notre musique nous devons chercher à atteindre la clarté.

A la question : s'agit-il de deux tendances en musique ? - la discussion apporte une réponse parfaitement nette : oui, c'est précisément de cela qu'il s'agit. Bien que certains camarades aient essayé de ne pas appeler les choses par leur nom et que l'on ait joué partiellement en sourdine, il est clair qu'il y a lutte entre les tendances, que les efforts faits pour remplacer une orientation par une autre sont manifestes.

En même temps une partie de nos camarades a prétendu qu'il

n'y avait pas de raison de poser la question de la lutte des tendances, qu'il ne s'était produit aucun changement d'ordre qualitatif, qu'on assistait seulement au développement de l'héritage classique dans les conditions du milieu soviétique. On a dit qu'il n'y avait aucune révision des fondements de la musique classique et que, par conséquent, il n'y avait pas matière à discussion, qu'il était vain de faire du bruit.

Le problème se réduirait tout au plus à des corrections de détail, à des cas isolés d'engouement pour la technique, à des fautes isolées de caractère naturaliste, etc. C'est justement parce que l'on s'est livré à un camouflage de cette nature, qu'il convient de s'étendre plus en détail sur la lutte des deux tendances. Il ne s'agit évidemment pas seulement de corrections, il ne suffit pas de dire qu'il y a une gouttière dans le toit du Conservatoire et qu'il faut la boucher - et l'on ne peut pas ne pas être d'accord là-dessus avec le camarade Chehaline, mais le trou n'est pas seulement dans le toit du Conservatoire - ce serait vite réparé ; il s'est formé une brèche beaucoup plus importante dans les fondations mêmes de la musique soviétique.

Il n'y a pas là-dessus deux avis et tous les orateurs l'ont montré : dans l'activité de l'Union des compositeurs le rôle dirigeant est joué aujourd'hui par un groupe limité de compositeurs. Il s'agit des camarades Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian, Popov, Kabalevski', Chebaline. Qui voulez-vous encore associer à ces camarades ?

(Une voix crie : « Chaporine ». Jdanov poursuit :)

Lorsqu'on parle du groupe dirigeant qui tient tous les fils et

toutes les clés du « Comité exécutif des arts » ce sont les noms qu'on donne le plus souvent. Nous admettrons que ces camarades sont les principales figures dirigeantes de la tendance formaliste en musique. Et cette tendance est totalement fausse.

Les camarades sus-nommés ont, eux aussi, pris ici la parole, et déclaré qu'eux aussi étaient mécontents qu'à l'Union des compositeurs il n'y ait pas d'atmosphère de critique, qu'on les loue exagérément, qu'ils sentent certain affaiblissement de leurs contacts avec les cadres de base des compositeurs, avec les auditoires, etc. Mais pour constater toutes ces vérités, sans doute n'avait-on pas besoin d'attendre un opéra incomplètement ou imparfaitement réussi.

Ces aveux auraient pu être faits beaucoup plus tôt. C'est qu'au fond pour ce groupe dirigeant de nos compositeurs du clan formaliste, le régime qui régnait jusqu'ici dans les organisations musicales n'était, pour modérer mon expression, « point désagréable ». Il a fallu la conférence au Comité central du Parti pour que ces camarades découvrent le fait, que ce régime recèle aussi des côtés négatifs. En tout cas, jusqu'à la Conférence au C.G., aucun d'entre eux n'a jamais proposé de rien changer à l'état de choses existant dans l'Union des compositeurs. Les forces du « traditionalisme » et de l'« épigonisme » agissaient sans défaillance.

On a dit ici que le moment était venu de changer carrément les choses. On ne peut pas ne pas en tomber d'accord. Pour autant que les postes de commande de la musique soviétique sont occupés par les camarades en question, pour autant qu'il a été démontré que des tentatives pour les critiquer auraient

provoqué, comme l'a dit ici le camarade Zakharov, une explosion, une mobilisation immédiate de toutes les forces contre la critique, il faut en conclure que ce sont précisément ces camarades qui ont créé cette insupportable atmosphère de serre, de stagnation et de rapports amicaux, qu'ils sont maintenant disposés à déclarer indésirables.

Les dirigeants de l'Union des compositeurs ont dit ici qu'il n'y a pas d'oligarchie à l'Union des compositeurs. Mais alors se pose la question: pourquoi s'accrochent-ils tant aux postes de directeurs de l'Union? Le pouvoir les séduit-il pour lui-même? En d'autres termes, ces gens ont-ils pris l'autorité en mains parce qu'il leur est agréable de détenir l'autorité pour elle-même, ont-ils été atteints d'une telle démangeaison administrative, veulent-ils simplement jouer aux petits princes comme Vladimir Galitski dans le « Prince Igor »?

Ou bien serait-ce que cette domination s'est établie en vue de donner à la musique une orientation déterminée ? Je pense que la première supposition tombe et que la seconde est la bonne. Nous n'avons pas raison d'affirmer que la direction des affaires de l'Union n'est pas liée à l'orientation. Nous ne pouvons pas adresser une telle accusation disons, à Chostakovicht. Par conséquent, si l'on dirigeait, c'était pour orienter.

Effectivement nous avons affaire à une lutte très aiguë, encore que voilée en surface, entre deux tendances. L'une représente dans la musique soviétique une base saine, progressive, fondée sur la reconnaissance du rôle énorme joué par l'héritage classique, et en particulier par les traditions de l'école musicale russe, sur l'association d'un contenu idéologique élevé, de la vérité réaliste, de liens organiques profonds avec le peuple,

d'une création musicale chantante, d'une haute maîtrise professionnelle. La deuxième tendance exprime un formalisme étranger à l'art soviétique, le rejet de l'héritage classique sous le couvert d'un faux effort vers la nouveauté, le rejet du caractère populaire de la musique, le refus de servir le peuple, cela au bénéfice des émotions étroitement individuelles d'un petit groupe, d'esthètes élus.

Cette tendance remplace la musique naturelle, belle, humaine, par une musique fausse, vulgaire, parfois simplement pathologique. En outre, c'est une particularité de la seconde tendance que d'éviter les attaques de front, de préférer cacher son activité révisionniste sous le masque d'un accord prétendu avec les propositions fondamentales du réalisme socialiste.

De telles méthodes « de contrebande » ne sont évidemment pas neuves, les exemples du révisionnisme proclamant son accord avec les propositions fondamentales de la théorie révisée, ne manquent pas dans l'histoire. Il est d'autant plus nécessaire de démasquer la véritable nature de cette seconde tendance et le mal qu'elle a fait au développement de la musique soviétique.

Analysons par exemple la question de l'attitude envers l'héritage classique. Les compositeurs en question ont beau jurer qu'ils se tiennent des deux pieds sur le sol de l'héritage classique, il n'y a pas moyen de démontrer que les partisans de l'école formaliste prolongent et développent les traditions de la musique classique.

N'importe quel auditeur dira que les œuvres des compositeurs soviétiques du clan formaliste sont radicalement différentes de la musique classique. La musique classique se caractérise par la

vérité et le réalisme, par l'art d'unir une forme éclatante à un contenu profond, d'associer la plus haute maîtrise avec la simplicité la plus accessible. La musique classique en général, la musique classique russe en particulier, ignorent le formalisme et le grossier naturalisme.

Ce qui les caractérise, c'est l'élévation de l'idée : car elles savent reconnaître les sources de la musique dans l'œuvre musicale des peuples, elles ont respect et amour pour le peuple, pour sa musique et sa chanson.

Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangère aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une « élite » !

Comme cela ressemble peu à Glinka, à Tchaïkovski, à Rimsky - Korsakov, à Dargomyjski, à Moussorgski, qui voyaient le principe de leur œuvre dans leur capacité d'exprimer l'esprit du peuple, son caractère ! La volonté d'ignorer les besoins du peuple, son esprit, sa création, signifie que la tendance formaliste en musique a un caractère nettement antipopulaire.

Si chez certains compositeurs soviétiques a cours cette théorie illusoire selon laquelle « on nous comprendra dans cinquante ou cent ans », « si nos contemporains ne peuvent nous comprendre, la postérité nous comprendra », alors c'est une chose simplement effrayante. Si vous êtes déjà accoutumés à cette pensée, une telle habitude est extrêmement dangereuse.

De tels raisonnements signifient qu'on se coupe d'avec le peuple. Si moi - écrivain, artiste, littérateur, responsable du Parti - je ne cherche pas à être compris de mes contemporains, alors pour qui donc vivre et travailler ?

Mais cela conduit au vide spirituel, à l'impasse. On dit que certains critiques musicaux parmi les flatteurs murmurent aux compositeurs, maintenant en particulier, des « consolations » de cette sorte. Mais des compositeurs peuvent-ils entendre de sang-froid de tels conseils, sans traîner les conseillers au moins devant un tribunal d'honneur ?

Rappelez-vous comment les classiques répondaient aux exigences du peuple. On oublie déjà chez nous en quels termes lumineux se sont exprimés les « Grands Cinq » [littéralement le « groupe vigoureux », groupe de compositeurs russes du milieu du 19^{ème} siècle, avec comme principaux représentants Balakiriev, Moussorgski, Borodine, Rimsky-Korsakov, Curz] et le grand critique musical Stassov, leur compagnon, sur le caractère populaire de la musique.

On oublie le mot remarquable de Glinka sur les rapports du peuple et des artistes: « Celui qui crée la musique c'est le peuple, et nous, les artistes, ne faisons que l'arrange ».

On oublie que les choryphées de l'art musical n'ont écarté aucun genre, quand ces genres les aidaient à promouvoir l'art musical clans de larges masses populaires. Mais vous écarterez même des genres tels que l'opéra, vous tenez l'opéra pour une œuvre de second ordre, vous lui opposez la musique symphonique instrumentale, pour ne rien dire de votre attitude dédaigneuse envers la musique de chant, la musique chorale ou

la musique de concert : vous trouvez honteux de vous abaisser jusqu'à elle et de satisfaire aux exigences populaires. Cependant, Mous-sorgski a mis en musique le « Hopak ». Glinka utilisa le « Komarinski » dans l'une de ses meilleures œuvres. Peut-être faudra-t-il reconnaître que le propriétaire foncier Glinka, le fonctionnaires des tsars Sérov et le gentilhomme Stassov étaient plus démocrates que vous.

C'est paradoxal, mais c'est un fait. Vous avez souvent juré vos grands dieux que vous tenez pour la musique populaire ; s'il en est ainsi, pourquoi dans vos œuvres utilisez-vous si peu les mélodies populaires ? Pourquoi se répètent les défauts que critiquait déjà Sérov lorsqu'il montrait que la musique « savante », c'est-à-dire professionnelle, se développait parallèlement et indépendamment de la populaire ?

Est-ce que chez nous la musique symphonique instrumentale se développe en une étroite interaction avec la musique populaire, que ce soit la chanson, la musique de concert ou la musique chorale ? Non, on ne peut le dire. Au contraire, on constate ici indéniablement une rupture qui tient à la sous-estimation par nos symphonistes de la musique populaire. Je rappellerai en quels termes Sérov caractérisait son attitude envers la musique populaire. Je pense à son article La musique des chants de la Russie du Sud où il disait :

« Les chansons. populaires en tant qu'organismes musicaux ne sont absolument pas l'œuvre de talents isolés, mais la production du peuple tout entier ; elles sont, par toute leur structure, très différentes de la musique artificielle qui résulte d'une imitation consciente des modèles, qui est le produit de l'école, de la science, de la routine et de la réflexion. Ce sont les fleurs d'un point donné, apparues comme d'elles-mêmes,

poussées dans tout leur éclat sans la moindre prétention d'auteur, et, par suite, elles ne ressemblent guère à ces produits de châssis ou de serres de la composition savante. C'est pourquoi apparaît le plus clairement en elles la naïveté -de la création et (pour reprendre la juste expression de Gogol clans les Âmes mortes) la haute sagesse de la simplicité, grâce essentielle et secret essentiel de toute création artistique.

Comme un lys dans sa splendeur parfaite éclipse l'éclat du brocart et des pierres précieuses, de même la musique populaire, par sa simplicité enfantine, est mille fois plus riche et plus forte que tous les artifices de l'art d'école, préconisés par les pédants dans les conservatoires et les académies musicales. »

Comme tout est bon, juste et fort ! Comme l'essentiel est bien saisi : le développement de la musique doit se faire sur la base d'une action réciproque, d'un enrichissement de la musique « savante » par la musique populaire ! Mais de nos articles théoriques et critiques d'aujourd'hui ce thème a presque complètement disparu.

Cela confirme une fois de plus le danger que courent les chefs de file de la musique contemporaine, de se couper du peuple lorsqu'ils renoncent à une source aussi belle de création que la chanson, et la mélodie populaires. Une telle coupure ne peut évidemment être le fait de la musique soviétique.

Permettez-moi de passer à la question des rapports de la musique nationale et de la musique étrangère. Des camarades ont dit ici avec raison qu'on constate un engouement et même une certaine orientation vers la musique bourgeoise occidentale contemporaine, vers la musique de décadence, et qu'il y a là

également un des traits fondamentaux de l'orientation formaliste dans la musique soviétique.

Stassov a fort bien parlé en son temps des rapports de la musique russe avec la musique de l'Europe occidentale, dans son article *Ce qui freine le nouvel art russe*, où il écrivait :

« Il est ridicule de nier la science, la connaissance en quelque domaine que ce soit y compris dans le domaine musical. Mais les jeunes musiciens russes qui n'ont pas derrière eux comme l'Europe, pour les soutenir, une longue chaîne de périodes scolastiques, regardent audacieusement la science en face : ils la vénèrent, utilisent ses bienfaits, mais sans exagération et sans servilité. Ils nient la nécessité de sa sécheresse et de ses excès pédants, ils se refusent à ses jeux gymnastiques auxquels donnent tant d'importance de milliers d'Européens, et ils ne croient pas qu'il faille humblement végéter de longues années sur ces mystères sacro-saints. »

Ainsi parlait Stassov de la musique classique de l'Europe occidentale. En ce qui concerne la musique bourgeoise contemporaine, qui se trouve en pleine décadence et dégradation, il n'y a rien à tirer d'elle. A plus forte raison sont absurdes et ridicules les manifestations de servilité devant une telle musique.

Si l'on étudie l'histoire de notre musique russe, puis soviétique, on en vient à la conclusion qu'elle a poussé, s'est développée et est devenue une force puissante justement parce qu'elle a réussi à tenir sur ses propres pieds et à trouver ses propres voies de développement, qui lui ont donné la possibilité de mettre à nu la richesse du monde intérieur de notre peuple. Ceux-là se trompent profondément qui pensent que l'épanouissement de la

musique nationale russe, aussi bien que celles des autres peuples soviétiques, signifie un affaiblissement de l'internationalisme dans l'art.

Celui-ci ne naît pas sur la base d'un affaiblissement et d'un appauvrissement de l'art national. Au contraire, l'internationalisme naît là où s'épanouit l'art national. Oublier cette vérité, cela signifie perdre la ligne directrice, perdre son visage, devenir des cosmopolites sans attaches.

Seul peut apprécier la richesse musicale d'autres peuples le peuple qui possède une culture musicale hautement développée. On ne peut pas être un internationaliste en musique, comme en toute autre chose, sans être un véritable patriote de sa patrie. Si à la base de l'internationalisme il y a le respect des autres peuples, on ne peut pas être un internationaliste sans respecter et sans aimer son propre peuple.

Cela, toute l'expérience de l'U.R.S.S. le prouve. Par conséquent l'internationalisme en musique, le respect de l'œuvre des autres peuples, se développent sur la base de l'enrichissement et du développement de l'art musical national, sur la base d'un épanouissement tel qu'il ait quelque chose à faire partager aux autres peuples, et non sur la base d'un appauvrissement de l'art national, d'une imitation aveugle de modèles étrangers, et de l'effacement des particularités du caractère national en musique. Rien de tout cela ne doit être oublié lorsqu'on parle des rapports de la musique soviétique et de la musique étrangère.

Continuons. Quand on dit que la tendance formaliste s'écarte des principes de l'héritage classique, on ne peut pas ne pas

parler de l'affaiblissement du rôle de la musique descriptive. On en a déjà parlé ici, mais l'essence du principe de cette question n'a pas été convenablement tirée au clair. Il est parfaitement évident que la musique descriptive tient moins de place ou n'en tient presque plus du tout. Les choses en sont venues à ce point qu'on est obligé d'expliquer le contenu d'une œuvre musicale nouvelle même après qu'elle a été jouée.

Il s'est formé toute une nouvelle profession, celle des commentateurs - recrutés par les amis - qui s'efforcent d'après leurs conjectures personnelles de déchiffrer après coup, le contenu des œuvres musicales déjà jouées, dont le sens obscur, à ce qu'on dit, n'est pas tout à fait clair, même à leurs auteurs. Oublier la musique à programme, c'est aussi s'écarter des traditions progressives. On sait que la musique classique russe était, en règle générale, à programme.

On a parlé ici de la volonté d'innover. On a dit que cette volonté d'innover n'était pas loin d'être le trait distinctif principal de la tendance formaliste ; mais la volonté d'innover n'est pas une fin en soi ; le nouveau doit être meilleur que l'ancien autrement il n'a pas de raison d'être. Il me semble que les tenants de la tendance formaliste utilisent principalement ce petit mot d'innovation aux fins de propagande de la mauvaise musique.

On ne peut pourtant qualifier d'innovation toutes les originalités, toutes les grimaces et toutes les cabrioles en musique. Si l'on ne veut pas se contenter de lancer des mots sonores, il faut se représenter nettement de quel ancien il faut essayer de s'éloigner et vers quel nouveau il faut tendre. Si Ton ne fait pas cela, alors les phrases sur rinnovation en musique ne

vont signifier qu'une chose : révision des fondements de la musique. Cela ne peut signifier que le rejet des lois et de normes dont on ne peut s'écarter. Et qu'on ne puisse s'en écarter, ce n'est pas là du conservatisme ; et si l'on s'en écarte, ce n'est point faire œuvre de novateur. L'innovation ne coïncide pas toujours avec le progrès.

On tourne la tête à beaucoup de jeunes musiciens avec l'esprit d'innovation comme avec un épouvantail ! en leur disant que s'ils ne sont pas originaux, nouveaux, cela signifie qu'ils sont prisonniers des traditions conservatrices. Mais pour autant qu'innovation n'est pas synonyme de progrès, la diffusion de telles opinions représente une profonde illusion sinon une tromperie.

Or, « l'innovation » des formalistes n'est même pas nouvelle, car ce nouveau sent la musique bourgeoise décadente de l'Europe et de l'Amérique contemporaines. Voilà où il faut dénoncer les véritables épaveuses !

Il fut un temps où dans les écoles primaires et secondaires, comme vous vous le rappelez, on s'était engoué de la méthode des « brigades laboratoires » et par le « plan Dalton », selon lesquels le rôle du maître à l'école était réduit au minimum, tandis que chaque élève avait le droit, au commencement de la leçon, de fixer le programme de la classe.

Le maître, en arrivant pour sa leçon, demandait aux élèves : « Qu'est-ce que nous allons faire aujourd'hui ? » Les élèves répondaient : « Parlez-nous de l'Arctique, parlez-nous de l'Atlantique, parlez-nous de Tchépaïev, parlez-nous du Dnieprostroi ». Le maître devait se plier à toutes ces exigences.

Cela s'appelait la méthode des « brigades laboratoires ». En fait, cela signifiait que toute l'organisation de l'enseignement était mise sens dessus dessous, puisque les élèves étaient dirigeants et le maître dirigé. Il y avait eu autrefois des (manuels poussiéreux, le système de notation sur 5 avait disparu. Tout cela c'était des nouveautés, mais je vous le demande ces nouveautés étaient-elles progressives ?

Le Parti, comme on sait, a supprimé ces « nouveautés ». Pourquoi ? Parce que ces « nouveautés » très « à gauche » dans la forme, étaient en fait parfaitement réactionnaires et conduisaient à la liquidation de l'école.

Autre exemple : il n'y a pas si longtemps, a été organisée une Académie des Beaux-Arts. La peinture, c'est votre sœur, une des muses. En peinture, comme vous le savez, les influences bourgeoises furent fortes à un moment donné; elles se manifestaient sans discontinuer sous le drapeau le plus «gauche», se collaient les étiquettes de futurisme, de cubisme, de modernisme ; « on renversait » « l'académisme pourri », on préconisait l'innovation. Cette innovation s'exprimait dans des histoires de fous : on dessinait par exemple une femme à une tête sur quarante jambes, un œil regardant par ici et l'autre au diable.

Comment tout cela s'est-il terminé? Par un krach complet de « la nouvelle tendance ». Le Parti a pleinement rendu son importance à l'héritage classique de Répine, de Brüllov, de Verechtchaguine, de Vasnetsov, de Sourikov. Avons-nous bien fait de maintenir les trésors de la peinture classique et de mettre en déroute les liquidateurs de la peinture ?

Est-ce que la survivance de telles « écoles » n'aurait pas signifié la liquidation de la peinture ? Hé quoi, en défendant la tradition classique en peinture, le Comité central s'est-il conduit en « conservateur », s'est-il trouvé sous l'influence du « traditionnalisme », de l' « épigonisme », etc., etc... ? Tout cela ne tient pas debout.

Il en est de même en musique. Nous n'affirmons pas que l'héritage classique est le sommet absolu de la culture musicale. Si nous parlions ainsi, cela voudrait dire que nous reconnaissons que le progrès s'est achevé avec les classiques. Mais jusqu'à présent les modèles classiques restent insurpassés. Cela veut dire qu'il faut étudier et étudier encore, prendre de l'héritage classique tout ce meilleur dont nous avons besoin pour le développement ultérieur de la musique soviétique.

On parle d'épigonisme et autres balivernes, et avec ces mots-là on effraie la jeunesse pour la détourner d'apprendre auprès des classiques. On lance pour mot d'ordre qu'il faut dépasser les classiques. C'est évidemment excellent. Mais pour les dépasser il faut commencer par les rattraper, et c'est un stade que vous négligez comme si c'était déjà une étape dépassée.

Mais pour parler sincèrement et exprimer la pensée du spectateur et de l'auditeur soviétiques, ce ne serait pas mal du tout si l'on voyait paraître chez nous un peu plus d'oeuvres ressemblant aux classiques par le contenu et la forme, par l'élégance, la beauté et la musicalité. Si c'est là, de l' « épigonisme », eh bien, ma foi, il n'y a pas de honte à être un tel épigone !

Un mot des déviations naturalistes. Il est apparu ici qu'on

s'écartait de plus en plus des normes naturelles et saines de la musique. On fait de plus en plus de place dans notre musique à des éléments de grossier naturalisme. Or voici comment il y a quatre-vingt-dix ans Sérov prévenait ses contemporains contre l'attrait d'un naturalisme grossier :

« Dans la nature il y a une infinité de sons différents de nature et de qualité, mais tous ces sons qui en certains cas s'appellent bruit, roulement, fracas, craquement, clapotement, grondement, bourdonnement, tintement, hurlement, grincement, sifflement, parole, chuchotement, bruissement, grésillement, murmure, etc., etc... et en d'autres circonstances ne peuvent s'exprimer par le langage, tous ces bruits ou bien n'entrent pas du tout dans la composition de la langue musicale, ou n'y entrent qu'à titre d'exception (sons de cloches, de cymbales, de triangle, bruits de tambour, de tambourin, etc...)

« La matière proprement musicale c'est un son d'une qualité particulière. »

N'est-il pas vrai, n'est-il pas juste que le son des cymbales ou le bruit du tambour doit être l'exception et non la règle dans une œuvre musicale ?

N'est-il pas clair que tout bruit naturel ne doit pas être transporté dans une œuvre musicale ? Or combien y a-t-il chez nous d'engouement insolent pour un naturalisme vulgaire qui représente indiscutablement un pas en arrière !

Il faut dire carrément que toute une série d'œuvres contemporaines sont à ce point surchargées de bruits naturalistes qu'elles rappellent, pardonnez l'inélégance de

l'expression, soit la fraise de dentiste, soit une pèrissoire musicale. Simplement ce sont les forces qui manquent, prêtez-y attention !

C'est ici qu'on commence à sortir des limites du rationnel, des limites non seulement des émotions humaines normales, mais aussi de la raison de l'homme normal. Il y a, il est vrai, aujourd'hui des « théories » à la mode qui prétendent que l'état pathologique est une forme supérieure de l'humanité et que les schizophréniques et les paranoïaques dans leur délire peuvent atteindre à des hauteurs spirituelles où n'atteindra jamais un homme ordinaire dans son état normal.

Ces « théories » ne sont évidemment pas accidentelles, elles sont très caractéristiques de l'époque de pourriture et de décomposition de la culture bourgeoise. Mais laissons toutes ces « recherches » aux fous, exigeons de nos compositeurs une musique normale, humaine.

Quel a été le résultat de l'oubli des lois et des normes de la création musicale ? La musique s'est vengée des efforts faits pour la dénaturer. Quand la musique perd tout contenu, toute qualité artistique, quand elle devient inélégante, laide, vulgaire, elle cesse de satisfaire les besoins pour lesquels elle existe, elle cesse d'être elle-même.

Vous vous étonnez peut-être qu'au Comité central du Parti bolchevik on exige de la musique beauté et élégance. Qu'est-ce qui se passe encore ? Eh bien, non, ce n'est pas un lapsus, nous déclarons que nous sommes pour une musique belle et élégante, une musique capable de satisfaire les besoins esthétiques et les goûts artistiques des Soviétiques, et ces

besoins et ces goûts ont grandi incroyablement. Le peuple apprécie le talent d'une œuvre musicale dans la mesure où elle reflète profondément l'esprit de notre époque, l'esprit de notre peuple, dans la mesure où elle est accessible aux larges masses. Qu'est-ce donc qui est génial en musique ?

Ce n'est pas du tout ce que ne peuvent apprécier qu'un individu ou un petit groupe d'esthètes raffinés ; une œuvre musicale est d'autant plus géniale que le contenu en est plus riche et plus profond, que la maîtrise en est plus élevée, qu'est plus grand le nombre de ceux qui la reconnaissent, le nombre de ceux qu'elle est capable d'inspirer. Tout ce qui est accessible n'est pas génial, mais tout ce qui est vraiment génial est accessible, et d'autant plus génial que plus accessible aux larges masses du peuple.

A. N. Sérov avait profondément raison lorsqu'il disait : « Contre la beauté vraie en art le temps est impuissant, autrement on n'aimerait plus ni Homère, Dante ou Shakespeare, ni Raphaël, Le Titien ou Poussin, ni Palestrina, Haendel, ou Glück ».

Une œuvre musicale est d'autant plus haute qu'elle fait entrer en résonance plus de cordes de l'âme humaine. L'homme du point de vue de sa perception musicale est une membrane merveilleusement riche, un récepteur travaillant sur des milliers d'ondes - on peut, sans doute, choisir une meilleure comparaison - et pour l'émouvoir il ne suffit pas d'une seule note, d'une seule corde, d'une seule émotion.

Si un compositeur n'est capable de faire vibrer qu'une ou que quelques-unes des cordes humaines, cela ne suffit pas, car

l'homme moderne et surtout le nôtre, l'homme soviétique, se présente aujourd'hui comme un organisme perceptif extrêmement complexe, Si Glinka, Tchaïkovski, Sérov, ont parlé du haut développement du sens musical dans le peuple russe, au temps où ils s'exprimaient ainsi le peuple russe n'avait pas encore une large idée de la musique classique.

Sous le pouvoir soviétique, la culture musicale des peuples s'est extraordinairement développée ; si déjà auparavant notre peuple se distinguait par son sens musical, aujourd'hui son goût artistique s'est enrichi en raison de la diffusion de la musique classique.

Si vous avez laissé s'appauvrir la musique, si, comme il est arrivé dans l'opéra de Mouradéli, rien sont utilisées -ni les possibilités de l'orchestre ni les aptitudes des chanteurs, alors vous avez cessé de satisfaire les besoins musicaux de vos auditeurs. Et l'on récolte ce qu'on a semé. Les compositeurs dont les œuvres sont incompréhensibles au peuple ne doivent pas s'attendre à ce que le peuple, qui n'a pas compris leur musique, « s'élève » jusqu'à eux.

La musique qui est inintelligible au peuple, lui est inutile. Les compositeurs doivent s'en prendre, non au peuple mais à eux-mêmes, ils doivent faire la critique de leur propre travail, comprendre pourquoi ils n'ont pas satisfait leur peuple, pourquoi ils n'ont pas mérité son approbation, et ce qu'ils doivent faire pour qu'il les comprenne et approuve leurs œuvres.

Voilà en quel sens il faut réformer votre travail.

En outre, vous courez le risque de perdre la musicale maîtrise de votre profession. Si les déviations formalistes appauvrissent la musique, elles comportent encore un autre danger: c'est de ruiner la maîtrise du métier.

A ce propos, il me faut m'attarder sur une erreur très répandue, selon laquelle la musique classique serait plus simple et la musique moderne plus complexe, la complication de la technique contemporaine étant considérée comme un pas en avant, étant donné que tout développement va du simple au complexe et du particulier en général. Il n'est pas vrai que toute complication signifie maîtrise plus grande. Non, pas n'importe laquelle. C'est une profonde erreur que de prendre toute complication pour un progrès.

J'en donnerai un exemple : on sait que la langue littéraire russe utilise un grand nombre de mots étrangers, on sait comme Lénine se moquait de l'emploi abusif de tels termes, et comme il combattit pour épurer la langue nationale des emprunts qui rengorgeait. La complication de la langue par l'introduction d'un mot étranger, là où il y a la possibilité d'employer un mot russe, n'a jamais passé pour un progrès linguistique. Par exemple le mot étranger « losung » (mot d'ordre) est remplacé aujourd'hui par le mot russe correspondant [en russe prlzy]; est-ce que cela ne constitue pas un pas en avant ? Il en est de même en musique.

Sous le masque d'une complication purement extérieure des procédés de composition, se cache une tendance à l'appauvrissement de la musique. La langue musicale devient inexpressive. On y introduit tant d'éléments grossiers, vulgaires, faux, qu'elle cesse de répondre à sa destination :

procurer une jouissance. La signification esthétique de la musique doit-elle donc être abolie ? Est-ce en cela, dites-moi, que consiste l'innovation ? Ou bien la musique devient-elle une conversation du compositeur avec lui-même ?

Mais alors pourquoi l'imposer au peuple? Cette musique devient antipopulaire, étroitement individualiste et le peuple a le droit de devenir, et devient en effet, indifférent à son destin. Si l'on exige de l'auditeur qu'il loue une musique grossière, inélégante, vulgaire, fondée sur des atonalités, sur des dissonances continues, lorsque les consonances deviennent un cas particulier et les fausses notes et leur combinaison la règle, c'est qu'on s'est écarté des normes fondamentales de la musique.

Tout cela pris ensemble, menace la musique de liquidation, tout comme le cubisme et le futurisme en peinture ne représentent pas autre chose qu'une menace de destruction de la peinture. Une musique qui volontairement ignore les émotions humaines normales et ébranle le psychisme et le système nerveux, ne peut être populaire, ne peut être au service de la société.

On a parlé ici d'un engouement unilatéral pour la musique symphonique instrumentale sans texte, Cet oubli de la diversité des genres musicaux n'est pas juste. A quoi il conduit, on peut en juger par l'opéra de Mouradéli. Vous vous rappelez comme les grands maîtres de l'art variaient généreusement les genres. Ils comprenaient que le peuple demande la diversité. Pourquoi êtes-vous si différents de vos grands ancêtres ? Vous êtes autrement insensibles qu'eux qui, occupant les cimes de l'art, écrivaient pour le peuple soli, chœurs et musique d'orchestre.

Parlons de la disparition de la mélodie dans la musique. La musique contemporaine est caractérisée par l'amour unilatéral du rythme aux dépens de la mélodie. Mais nous savons que la musique ne donne de plaisir que lorsque tous ses éléments - la mélodie, le chant, le rythme - se trouvent dans une certaine union harmonieuse. L'attention unilatérale accordée à l'un d'eux aux dépens d'un autre aboutit à détruire l'interaction correcte des divers éléments de la musique, ce qui ne peut évidemment être accepté par une oreille humaine normale.

On se laisse aller aussi à utiliser les instruments en dehors de leur destination propre ; le piano par exemple se change en instrument de batterie. On réduit le rôle de la musique vocale au bénéfice d'un développement unilatéral de la musique instrumentale. La musique vocale elle-même tient de moins en moins compte des normes de l'art vocal.

Pareils écarts par rapport aux normes de Part musical signifient la violation, non seulement des bases fonctionnelles normales du son musical, mais encore des bases physiologiques de l'oreille humaine normale. On n'a malheureusement pas encore assez fouillé chez nous le domaine de la théorie qui traite de l'influence physiologique de la musique sur l'organisme humain. Et pourtant il faut admettre qu'une musique mauvaise, disharmonique, lèse sans aucun doute l'activité psycho-physiologique régulière de l'homme.

Conclusions. Il faut rétablir pleinement l'importance de l'héritage classique, il faut rétablir une musique humaine normale. Il faut souligner le danger de liquidation que fait courir à la musique l'orientation formaliste et condamner cette tendance comme une tentative à la Erostrate pour détruire le

temple de l'art bâti par les grands maîtres de la culture musicale. Il faut que tous nos compositeurs se transforment et se tournent face à notre peuple. Il faut que tous se rendent compte que notre Parti, qui exprime les intérêts de notre Etat, de notre peuple, ne soutiendra que la tendance saine, progressive de la musique, celle du réalisme socialiste soviétique.

Camarades ! Si la haute dignité de compositeur soviétique vous est chère, vous devez montrer que vous êtes capables de mieux servir votre peuple que vous ne l'avez fait jusqu'ici. Un sérieux examen vous attend. La tendance formaliste en musique a été condamnée par le Parti il y a déjà 12 ans.

Pendant cette période le gouvernement a récompensé de prix Staline nombre d'entre vous, y compris certains qui avaient péché par formalisme. Ces récompenses c'était une avance. Nous n'estimions pas pour autant que vos œuvres étaient exemptes de fautes, mais nous patientions, attendant que nos compositeurs trouvent en eux-mêmes la force de choisir la vraie route. Mais maintenant chacun voit que l'intervention du Parti était nécessaire. Le C.C. vous déclare sans ambages que sur la voie choisie par vous notre musique ne s'illustrera pas.

Les compositeurs soviétiques ont deux tâches responsables au plus haut degré. La principale, c'est de développer et de parfaire la musique soviétique. L'autre consiste à défendre la musique soviétique contre l'intrusion des éléments de la décadence bourgeoise. Il ne faut pas oublier que l'U.R.S.S. est actuellement l'authentique dépositaire de la culture musicale universelle, de même que dans tous les autres domaines elle est le rempart de la civilisation et de la culture humaine contre la

décadence bourgeoise et la décomposition de la culture. Il faut s'attendre à ce qu'aux influences bourgeoises venues d'au delà de nos frontières fassent écho des survivances du capitalisme dans la conscience de quelques représentants de l'intelligentsia soviétique, chez qui elles se traduisent par des efforts d'une folle légèreté pour troquer les trésors de la musique soviétique contre les misérables haillons de l'art bourgeois contemporain. Aussi n'est-ce pas seulement l'oreille musicale, mais aussi l'oreille politique des compositeurs soviétiques qui doit être plus sensible.

Vos liens avec le peuple doivent être plus étroits que jamais. Vous devez tendre à la critique une oreille très attentive. Vous devez suivre les processus qui se développent dans l'art de l'Occident.

Mais votre tâche ne consiste pas seulement à empêcher la pénétration des influences bourgeoises dans la musique soviétique. Votre tâche consiste à confirmer la supériorité de la musique soviétique, à créer une puissante musique soviétique qui s'incorpore ce qu'il y a de meilleur dans le passé de la musique, qui reflète la société soviétique d'aujourd'hui et puisse élever plus haut encore la culture de notre peuple et sa conscience communiste.

Nous, bolcheviks, nous ne rejetons pas l'héritage culturel. Au contraire nous assimilons avec esprit critique l'héritage culturel de tous les peuples, de toutes les époques, pour en saisir tout ce qui peut inspirer aux travailleurs de la société soviétique de grandes actions dans le domaine du travail, de la science et de la culture. Vous devez aider le peuple en cela : si vous ne proposez pas cette tâche, si vous ne vous y donnez pas tout

entiers, avec toute votre ardeur et votre enthousiasme créateurs, alors vous ne remplirez pas votre rôle historique.

Camarades! nous voulons, nous souhaitons passionnément que nous ayons nous aussi nos « Grands Cinq », que nos musiciens soient plus nombreux et plus forts que ceux qui ont jadis étonné le monde par leur talent et fait honneur à notre peuple. Pour être forts il faut que vous rejetiez loin de votre route tout ce qui peut vous affaiblir et que vous choisissiez les seules armes qui vous aideront à être forts et puissants.

Si vous utilisez à fond l'héritage de la géniale. musique classique, et si en même temps vous le développez dans l'esprit des exigences nouvelles de notre grande époque, vous serez les « Grands Cinq » soviétiques. Nous voulons que le retard dont vous souffrez soit dominé aussi rapidement que possible, que vous vous réformiez et vous transformiez en glorieuse cohorte des compositeurs soviétiques, fierté de tout le peuple soviétique.