

## *Anatoly Alexandrov : les zigzags de la mémoire*

Une levée de trois notes qui hésitent, *ritenuto*, au lieu de lancer la phrase vers son premier temps fort. Puis la main gauche entre, et son chromatisme trouble l'harmonie. La main droite qui tournait sur elle-même, tassée dans l'espace d'une tierce, s'échappe maintenant vers l'aigu, par intervalles de plus en plus tendus. A la fin de la deuxième mesure, Alexandrov a noté : *accelerando*. L'effet est soutenu par un phrasé qui déborde les barres de mesure, et par un jeu de polyrythmie : triolets, croches, et noires se superposent. La pièce s'était ouverte sur une mesure à 3/4. Elle vient de passer à 2/4 .

On ralentit à nouveau. Deux mesures plus loin, à la main gauche, un fa dièse s'installe discrètement. C'est la tonique, la base de l'édifice que notre oreille attendait. Mais elle est entrée à contretemps, en dérobant l'impulsion du temps fort, et dans une tessiture médium qui fausse sa fonction de fondement. Après les tourments du début, la tonique aurait pu assumer son rôle de clausule ; à l'inverse, elle a suspendu le discours, sur quelques mesures de flottement. Au détour d'un mi bécarré, la phrase s'échappera vers un autre chemin.

Et cela se poursuit ainsi : la ligne est mouvante; lorsqu'elle laisse apparaître un motif plus lyrique, une voix intermédiaire le contredit aussitôt, l'interrompt, et nous emporte dans une autre direction. Cette pièce est la première des *Visions* opus 21, la pièce qui ouvre ce disque, vision, dit le titre complet, « des profondeurs de la mémoire ».

De ces profondeurs, rien ne remonte vraiment. Rien d'autre qu'un effet de zigzag : l'entrelacement des lignes emporte le discours dans un parcours sinueux et, en trois pages à peine, il faudra avoir joué *fantastico*, *cantabile*, *agitando*, *calando*, *sognando*, *limpido*. De la mémoire, rien d'autre n'aura surgi qu'une écriture flexible et protéiforme.

\*

Cette indétermination, Vladimir Jankélévitch l'avait notée, au chapitre II de *La Musique et l'ineffable* : « Il y a bien plus d'une Ricordanza chez Liszt, Novak, Joseph Suk, Miaskovsky, Alexandrov, Prokofiev et Albeniz. (...) La « passéité » du passé n'est-elle pas un charme, ou un je-ne-sais-quoi dont la musique est l'expression indéterminée ? Pour évoquer l'image du passé ! La première *Vision* d'Anatole Alexandrov monte aussi « des profondeurs de la

mémoire ». Car le passé, la langueur de l'absence et la nostalgie de la réminiscence fournissent à la musique le milieu lointain où elle soustrait ses messages ».

Dans ces quelques lignes, Alexandrov fait un peu figure d'intrus. Certains des noms cités ne sont familiers qu'aux initiés, il est vrai. Mais le sien renvoie le lecteur à quelque chose de bien plus prosaïque qu'au « je-ne-sais-quoi » d'une diffuse mélancolie. Dans son cas, la « passéité du passé », c'est d'abord l'oubli. Son nom n'évoque plus rien – ni aux musiciens, ni aux musicologues. Si ce n'est l'homonymie qu'il partage avec le compositeur des chœurs de l'Armée rouge<sup>1</sup>.

Reste que l'oubli est troublant. D'abord parce que nous sommes nombreux à avoir lu et relu ces pages de Jankélévitch, et que je confesse n'y avoir (re)découvert la présence d'Anatoly Alexandrov qu'après avoir enregistré ses œuvres. Comme si l'oubli dû à l'Histoire s'était doublé d'un étrange acte manqué. Comme si cette Histoire avait conditionné jusqu'à la mémoire de nos lectures.

La musique d'Alexandrov ne méritait pourtant pas une telle disparition. On objectera que Prokofiev et Chostakovitch ont traversé les tourments du même siècle, et que l'Histoire est dure à ceux qui en leur temps n'ont pas accédé aux premiers rôles. Je répondrai que Debussy n'a pas empêché la musique de Reynaldo Hahn d'exister ; et que Kabalevsky ou Khatchatourian ont fort bien résisté aux décennies soviétiques.

Pourtant, Anatoly Nicolaïevitch Alexandrov a lui aussi traversé le siècle, ne serait-ce que par sa longévité. Il est né à Moscou en 1888, et il y meurt en 1982. Il voit le jour l'année où sont lancés à Paris les emprunts russes, et il meurt trois ans avant les débuts de la perestroïka. Il commence le piano avec sa mère, qui fut l'élève et l'amie de Tchaïkovsky, ainsi que de Karl Klindworth, l'un des disciples de Liszt. Lorsqu'il s'éteint, les enregistrements de Richter font déjà référence. L'interprétation désormais se grave, et les pianistes apprennent à vivre avec le poids du passé.

La vie d'Alexandrov embrasse donc un siècle de musique russe : son ancrage dans le XIXe siècle, les expériences novatrices des années 1920, le repli des années 1930, la terreur jdanovienne après 1948, etc. Mais c'est là le problème : son œuvre ne scande pas le rythme de l'histoire soviétique avec l'exactitude que l'on aimerait y trouver, et les points de repères esthétiques ne sont pas aussi chronologiques qu'on pourrait le prévoir.

<sup>1</sup> Alexandre Vassilievitch Alexandrov

## Les années de formation

À 18 ans, Alexandrov entre à l'Université, où il étudie la philologie et la philosophie. Il prend ses leçons de musique au domicile de Sergeï Taneyev.

Sur la porte, il est écrit : « S. Taneyev est sorti ». Les initiés passent par la cuisine, et c'est la nurse qui leur ouvre. Si Taneyev refuse d'interrompre son travail, Alexandrov attend dans le salon, comme Lyapunov, Glière, Scriabin, Rachmaninov, Prokoviev et Medtner, sous le portrait souriant du maître, aussi ironique que lorsqu'il dira plus tard, assis dans le fauteuil légué par Anton Rubinstein : « Oh mon Dieu, comme cela est *moderne* ».

Taneyev, qui fut l'élève de Tchaïkovsky, qui a rencontré Zola, Flaubert, César Franck et Saint-Saëns, qui a bien connu Tourgueniev et Tolstoï, qui aime lire Spinoza et les tragédies d'Eschyle, reçoit parmi les livres et les partitions. On y trouve toutes les références du contrepoint : Palestrina, Josquin Desprez, Ockeghem, Lassus, Bach. Il y a là un harmonium ; au-dessus du piano, un portrait de Mozart.

Le cours se déroule entre le clavier et les rayons de la bibliothèque. On parle de lectures, on étudie le langage des grands maîtres, on lit du répertoire, souvent à quatre mains. On lui joue du Brahms ou du Beethoven, et on réfléchit avec lui à l'interprétation de leur écriture formelle. Lorsqu'il écoute les œuvres composées par ses élèves, Taneyev ne tolère aucune maladresse technique. Qu'il s'agisse de l'harmonie, de la forme, ou de la réalisation instrumentale, il illustre ses conseils d'exemples tirés de sa bibliothèque.

Composer, lire, interpréter : dans ce bureau, on apprend en circulant d'une activité à l'autre. Ainsi se perpétue la tradition romantique du pianiste-compositeur humaniste inaugurée par Franz Liszt, et ainsi se transmet, au tournant du siècle, l'héritage d'une intelligentsia russe voyageuse et polyglotte, cultivée et sensible à tous les arts. Quand il est question d'écriture musicale, l'équilibre est la règle : harmonie et mélodie sont inextricables, émotion et rigueur intellectuelle s'ajustent réciproquement. Le contrepoint est la base, la structure formelle primordiale. Cette science n'interdit pas qu'on s'intéresse au folklore. Taneyev collectionne des chansons populaires, qu'il reprend volontiers dans ses œuvres. Mais comme chez Tchaïkovsky, la danse et la mélodie sont d'autant plus « russes » qu'elles sont fortement stylisées et la caractérisation d'un thème dépend toujours de sa position formelle.

Toute sa vie, Alexandrov sera reconnaissant de cet enseignement : « Son immense savoir, et la capacité qu'il avait à l'appliquer à son art emplissaient ses étudiants d'une confiance absolue

en ses avis, même quand il restait étranger à l'ambition artistique de tel ou tel d'entre nous. Je suis heureux d'avoir passé les années de mon apprentissage musical sous sa direction.<sup>2</sup> » Alexandrov étudie aussi avec Zhilyayev. Il découvre ainsi les échelles modales de Debussy, son usage de la gamme par tons, ses longues pédales, son travail sur le timbre, et toutes autres stratégies d'équivoque tonale, qui permettent d'émanciper l'accord de sa seule fonction, de jouer de sa couleur, ou de suspendre le discours. Il se familiarise avec les partitions de Scriabin : concision formelle, polyrythmie, multiplication des voix intérieures, chromatisme, forte présence de la main gauche – autant de caractéristiques qui s'intègrent peu à peu à son langage.

La première œuvre d'Alexandrov qu'il considère digne de porter un numéro d'opus, est le *Prélude* opus 1, n°2. Vingt-deux mesures, dont quatre répétées à l'identique : la forme est épurée à l'extrême, mais l'écriture y est d'une exemplaire densité. Valeurs longues à la main droite, triolets d'arpèges décalés d'une croche à la main gauche, dont le pouce joue un contrechant par-dessus la main droite ; chromatismes discrets, qui contrarient le dessin conjoint du chant : le tout est indiqué *languido*. Cette indication, Alexandrov l'entend au double sens d'un déficit d'énergie et d'une rêverie. Le croisement des deux lignes mélodiques, l'une annulant le mouvement que pourrait susciter l'autre, interdit le déploiement. Tout s'arrête avant même d'avoir commencé, laissant le goût d'une temporalité aussi fugitive que suspendue. La pièce est d'une brièveté presque anodine. Elle nous saisit pourtant, comme le ferait un rêve, parce qu'il a suffi de quelques notes pour fausser la scansion irrémédiable des heures.

Zhilyayev s'est aussitôt écrié : « C'est votre première pièce à laquelle on ne peut rien retirer, ni rien ajouter. Bravo ! ». Taneyev : « Pourquoi écrivez-vous préludes après préludes ? Mais quand donc écrirez-vous une fugue ? ». Peut-être Alexandrov lui a-t-il rendu un discret hommage, en composant pour clore son cycle un prélude en style fugato. Mais comme l'ensemble de l'opus 1, l'écriture se dérobe aux structures d'école et à leur développement. Alexandrov expérimente les ressources de son langage harmonique, nourri de chromatisme scriabinien : comment faire surgir l'événement à partir du détail, à partir d'une micro-cellule ? Comme dans le troisième *Prélude*, où le chromatisme permet de condenser l'effet d'un grand crescendo, et de faire éclore en quelques mesures un sommet *fastosamente*, quelques instants après les accords hésitants, qui ont ouvert la pièce, *piano, misterioso*.

En 1910, Alexandrov entre au Conservatoire de Moscou. Il poursuit ses études auprès

<sup>2</sup> Cette citation, comme les informations sur l'enseignement de Taneyev sont extraites des *Mémoires* d'Anatoly Alexandrov, traduites en allemand et éditées par Andreas Wehrmeyer, Berlin, Kuhn 1996.

d'Alexander Ilinsky (composition), de Konstantin Igumnov (piano), et de Sergei Vasilenko (théorie). Il y côtoie Stanchinsky et Medtner. Comme le premier, il cherche à confronter rigueur formelle et expérimentations harmoniques. Ses discussions avec le second lui permettent de singulariser sa propre voie.

Il sort du Conservatoire en 1915, et commence par vivre d'une carrière de pianiste. Le *Poème* opus 9 en témoigne, qui est composé cette année-là. Pièce virtuose, propice à la scène et dont l'écriture pianistique en accords suggère l'influence de Rachmaninov, elle combine l'intimisme d'une vocalité imaginaire et le son épique d'un piano quasi orchestral. La forme crée l'illusion d'une linéarité spontanée, comme une phrase qui serait déclamée d'un seul tenant, au gré d'un affect agité. Mais l'*agitato* repose surtout sur un montage contrapuntique : une écriture polyrythmique, qui s'anime à force de phrasés enchevêtrés, chacun relançant l'énergie que le précédent, en s'estompant, aurait pu ralentir.

### L'avant-garde des années 1920

En 1917, Alexandrov a 29 ans, et vient tout juste de résoudre les conflits esthétiques de sa formation. Pianiste reconnu, il a composé plusieurs cycles pour piano, une Sonate (opus 4), un Quatuor (opus 7), des recueils de mélodies, et un opéra – *Deux mondes*, d'après Maïkov. En 1926, il est nommé professeur au Conservatoire de Moscou. Il est aux premières loges des débats d'avant-garde où l'on interroge le rôle de l'art dans la société, et l'on met à nu le fonctionnement de ses langages. Et s'il faut transformer – l'homme, la société – c'est en sortant de la tradition, en ouvrant de nouveaux territoires.

Maïkovski l'avait écrit dès 1914 : « Tout a acquis une rapidité fulgurante comme sur les bandes du cinématographe. Les rythmes lents, calmes, réguliers ne correspondent plus au psychisme du citadin d'aujourd'hui. (...) Les angles, les ruptures, les zigzags, voilà ce qui caractérise le tableau de la ville. Dans le domaine du langage, ce sera la rudesse du ton parlé, des sonorités grinçantes ou rauques, les images brutales, aiguës comme des cure-dents<sup>3</sup>. »

Au théâtre, les mises en scène de Meyerhold rompent avec la tradition illusionniste. Le cinéma, l'art qui n'a pas encore de tradition et dont la diffusion permet de rassembler les masses, est l'objet de toutes les attentions. Outil de propagande, il est aussi le terrain favorable des avant-gardes. y compris musicales. Ces « angles » et ces « zigzags », ces « grincements », nous les retrouverons par exemple dans la *Danse* et dans l'*Esquisse* de l'opus 27.

<sup>3</sup> C. Frioux, *Maïkovski par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1970, p.22

Les musiciens s'organisent, se divisent. Alexandrov appartient à l'Union de musique contemporaine (UMC), fondée entre autres par Miaskowski, et qui reste ouverte à la création étrangère. L'époque n'étant pas encore à la centralisation, elle a une rivale : l'Association russe des musiciens prolétaires (ARMP).

Rappelons qu'Alexandrov a aussi été philologue, et qu'il a suivi les débats de l'époque sur le caractère social de l'activité langagière, de la pensée ou de la conscience, la langue se pensant comme interaction sociale, comme manifestation sensible : geste, intonation, relation à l'autre. La matérialité devient pour beaucoup de savants et d'artistes la condition d'existence de toute forme d'expression. L'enjeu pour une partie des musiciens est alors de montrer la variabilité vivante et matérielle de la musique, la pluralité qu'impose la réalité sensible.

De cette variabilité témoigne le cycle des *Visions* opus 21. La souplesse du discours frappe dès l'abord, et s'apparente à l'oralité inventive des poèmes de Maïakovski ou d'Akhmatova, tout en croisant de façon très réussie les influences debussystes et scriabiniennes. En témoignent les très nombreuses indications qui prescrivent la qualité du phrasé : *Flessibile*, *Sognando*, *Incalzando*, *Mormorando*, *Marcato*, *Con importanza*, *Timidamente*, *Minaccioso*, *Spaventato*, *Disperato*. Le tissu polyrythmique et l'écriture harmonique « en zigzag » brouillent les carrures. On y cherchera en vain l'idée d'un récit, car la musique va plutôt du côté du paysage (Au bord de l'océan), des indices (Une alerte), ou des évocations (le flux de la mémoire, l'énigme finale). Elle semble vouloir chanter l'actualité d'une parole : sa matière (un murmure), ses gestes (de timidité), ses accents (de désespoir), son rythme (flexible).

La dernière pièce de cet opus 21 commence comme une valse que l'on aurait peine à danser. Le rythme immuable subit une sorte de dépression harmonique : la main gauche, sous couvert d'une écriture en accords typique de la valse, s'affaisse vers le grave, au gré d'une ligne discrètement chromatique. Plutôt qu'une valse, on entend un tâtonnement de valse – une danse dont nous reconnaissons la pulsation, mais dont l'articulation subit les accidents du parcours harmonique. Dès lors, on ne danse plus la valse, on la parle, en poète : « en accélérant et en ralentissant souvent<sup>4</sup> ». La pure matérialité de cette déclamation hésitante n'est plus qu'une énigme : une valse qui n'en est pas vraiment une, une étrange tension entre le rythme à trois temps et le phrasé, et des harmonies qui emportent l'écriture trop loin de nos attentes pour que nous sachions où poser le pied.

<sup>4</sup> Alexandrov indique *con acceleramenti e ritardi soventi*

## Le tournant du réalisme socialiste

A la fin des années 1920, les tensions entre l'UMC et l'ARMP sont à leur comble. Les membres de l'UMC sont accusés de « formalisme » et Staline fait dissoudre leur organisation. Par l'effet d'une dialectique qui déploie les contradictions les plus folles, les compositeurs d'avant-garde sont alors dénoncés comme « esthètes » réactionnaires. À l'inverse, les « musiciens du peuple » sauront retrouver auprès de Moussorgski et Glinka un langage digne du « progrès soviétique ». Le réalisme socialiste, né dans les années 1910, gagne du terrain. Dès lors, Alexandrov se fait discret. Il compose quelques œuvres de circonstances (*une Marche des pionniers*, 1933 ; la musique du film *Lénine en octobre*, 1937), mais il n'occupe aucune fonction politique, et se tient à l'écart des nouveaux débats.

Son histoire reste cependant plus compliquée que celle d'un prudent. Il suffit d'écouter la *Petite Suite* opus 33 (1929). Elle est d'un langage moins « hermétique » que l'opus 21, et pourrait être entendue comme une rupture de style, un signe de docilité vis-à-vis du pouvoir. À défaut de chromatisme et de polyrythmie, on y entend d'évidentes références à la musique folklorique (la partie centrale de l'étude). Mais elle explore un registre qu'Alexandrov a déjà approché, et auquel il reviendra toute sa vie : l'univers du conte, qu'il aborde aussi bien par l'opéra (en 1916, à partir du Conte de Maïkov), la musique de scène (sur un registre symboliste, à partir de l'*Ariane et Barbe-bleue* de Maeterlinck), le piano (*Quatre Contes*, opus 48 ; la *Sonate-Conte* opus 90 en 1964). Il en va de même pour les arrangements de musique populaire : il en avait composé dès 1915 (une *Ouverture sur des thèmes russes*, qui sera révisée en 1932, puis en 1948) et il poursuivra dans cette voie jusqu'en 1970 (*Suite orchestrale sur des thèmes russes*). Quand à l'esthétique des *Visions*, on en retrouvera trace dans nombre de ses Sonates. Et surtout dans sa dernière œuvre, dont le titre et le style renouent avec les années 1920 : ses *Visions* opus 111.

Ceci dit, il est certain que les pièces populaires de l'opus 73 s'inscrivent dans la ligne imposée du réalisme socialiste. Lors de la Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central (1948), Jdanov a dénoncé les « dissonances psychopathes » de l'avant-garde et le « marasme de la culture bourgeoise ». Il a exhorté les musiciens à renouer avec le « génie créatif du peuple ». Les *Mélodies bashkiriennes* répondent à la demande, d'autant qu'elles servent l'illusion d'une harmonieuse unité des peuples soviétiques. Elles intègrent l'élément folklorique à un langage non connoté géographiquement (des harmonies simples, plus volon-

tiers tonales que modales). Et comme une grande partie de la littérature pour enfants de l'époque, elle puise dans l'univers folklorique pour mieux l'intégrer dans le système centralisé. Reste que ces mélodies ne sont pas arrangées « à la russe » - mais presque à la manière romantique. Elles renouent avec l'univers de Tchaïkovsky, et nous emmènent dans la campagne russe du XIXe siècle, plus qu'elles ne semblent chanter le quelconque avenir radieux d'un peuple réuni...

De ces expérimentations folkloriques, il restera aussi un goût prononcé de la mélodie. Pour exemple la pièce Melody (opus 75) : la main droite (avant qu'elle ne devienne trop polyphonique) a l'évidence lyrique des mélodies bashkiriennes. Mais l'écriture chromatique de la main gauche regarde encore vers les années 1920. Et le choc des deux forces donne lieu à l'une des œuvres les plus réussies du compositeur.

Faut-il en conclure à une réconciliation avec le pouvoir ? En fait, Alexandrov correspondrait plutôt au portrait du « compositeur anti-démocratique » que dresse Kabalevsky lors de la conférence de 1948 : « Un grand nombre de nos compositeurs ont ainsi progressé en zigzag, alternant des œuvres de qualité très variable. Intuitivement, ils ont aspiré à une réelle démocratisation de leur musique, mais en même temps, ils se sont adonnés avec plaisir à la sophistication formelle dans leur écriture ».

Toute la question est de savoir comment on juge de ces « zigzags ». On peut y voir des séries de compromis et de dérobes. On peut aussi se souvenir de Maïakovsky, qui voyait dans le zigzag une figure de l'époque.

On peut surtout y voir le symptôme d'une esthétique protéiforme, nourrie de contes autant que de philologie, de Debussy que de Tchaïkovsky, de Scriabin que de chants folkloriques, de lyrisme post-romantique que de matérialisme marxiste, de tradition humaniste que d'expériences révolutionnaires. Certains compositeurs ont su tracer parmi ces strates une voie plus cohérente. D'autres, comme Alexandrov, n'ont cessé de circuler d'un pôle à l'autre, laissant nos catégories tâtonner d'un repère à l'autre. Il nous met face à la densité de son siècle, où les strates s'entremêlent comme souvent les lignes de sa musique.

Reste un fil conducteur : la forme brève. La Vision, le Poème, le Conte, l'Etude, l'Esquisse, le chant populaire, ou le Prélude relèvent de la même concision et esquivent tous la durée construite d'un développement. Leur langage fluide et elliptique laissera son empreinte dans les formes plus longues du compositeur. Un peu comme chez Vassili Grossman, dont le



roman *Vie et destin* fait entrer dans la grande fresque narrative la précision des choses vues et l'irréductibilité des existences singulières. Il le suggère dès l'ouverture : « Parmi les millions d'isbas russes, il n'y a et il ne peut y avoir deux isbas parfaitement semblables. Toute vie est inimitable. L'identité de deux êtres humains, de deux buissons d'églantines est impensable... La vie devient impossible quand on efface par la force les différences et les particularités. » C'est ce dont témoignent également les pièces brèves d'Anatoly Alexandrov qu'on a choisi de ne pas faire entendre ici dans l'ordre chronologique, en privilégiant les effets de différence et de particularité. En compagnie de leur auteur, ces pièces ont survécu à beaucoup de tempêtes, en zigzaguant sur des routes souvent peu visibles ou peu sûres. Mais ces zigzags à travers le temps et l'espace ont rendu possible aujourd'hui l'exercice d'une mémoire.