

Un premier aperçu sur les archives de Nicolas et Alexandre Tchérépnine (en parcourant les journaux intimes d'Alexandre Tchérépnine)

par *Ludmila Korabelnikova*

Une partie des archives appartenant aux compositeurs russes émigrés restait, jusqu'à ces dernières années, inaccessible aux musicologues. Parmi ces collections inédites celle des Tchérépnine est, sans nul doute, la plus importante tant par l'ampleur que par la richesse instructive des documents qu'elle comprend.

L'intérêt de la collection Tchérépnine vient du fait qu'elle couvre une période historique de près d'un siècle, et qu'elle contient des renseignements précieux d'une valeur particulière pour qui se donne pour tâche d'écrire l'histoire de la musique russe du XX^e siècle, une étude qui restituerait l'unité de la composition musicale arbitrairement et tragiquement divisée en deux branches. Cette histoire, disons-le ouvertement, ne saurait être suffisamment authentique et complète sans les témoignages des Tchérépnine, car cette famille représentait un foyer musical prestigieux de la "Russie à l'étranger".

Le chemin parcouru par Nicolas Tchérépnine dans les années d'émigration témoigne de l'expansion de la tradition russe sous le rapport de son langage musical. Les partitions d'orchestre de ses opéras *Svat* et *Vanka* étaient inédites et demeuraient inconnues en Russie. Ces créations spirituelles ont seulement été jouées à Moscou ces dernières années – on peut dire qu'elles sont rentrées dans leur pays d'origine.

La voie suivie par son fils Alexandre témoigne du mode de développement de la musique russe telle qu'il aurait pu se produire sans les contraintes et les interdits idéologiques. La voie des novateurs russes est typique de l'avant-garde russe des années vingt et trente; en témoigne non seulement l'héritage d'Alexandre Tchérépnine, mais aussi ceux d'Ivan Wychnegradsky et de Nicolas Obouhov. Leurs recherches et leurs réussites devraient être le sujet d'ouvrages qui restent encore à écrire.

Sa destinée historique est dramatique: novateur dans les années vingt, Alexandre Tchérépnine, vers la fin de sa vie (il est décédé en septembre 1977), se sentait exclu de la musique d'avant-garde et cherchait avec peine à se situer dans le processus historique. Une autre composante qui vient s'ajouter à la complexité de la situation, est le fait de s'être trouvé dans un milieu étranger, dans une ambiance non nationale.

Tous ces problèmes se retrouvent dans l'ensemble des textes écrits par



De g. à dr.: Marcel Mihalovici, Alexandre Tchérépnine, Paul Sacher et Conrad Beck, après les obsèques de Bohuslav Martinů, au Schönenberg, le 1^{er} septembre 1959.

Alexandre Tchérépnine, que ce soient ses manuscrits musicaux, ses lettres et surtout ses journaux intimes qu'il tenait en russe pendant des dizaines d'années, jusqu'à la fin de sa vie. On peut considérer les lettres qu'il adressait à ses parents à la fin des années vingt comme une forme de compte-rendu quotidien; on y retrouve d'ailleurs la tendance à l'auto-analyse familière à cet artiste.

Les journaux d'Alexandre Tchérépnine font penser à une œuvre polyphonique (pour emprunter une métaphore musicale). Le «vertical», soit l'exposé d'une journée isolée, présente peu d'intérêt, tout comme un temps isolé d'une fugue ne rend pas compte de son sujet, moins encore de son développement. Mais la succession des "unités" musicales, des "voix" forme un complexe cohérent d'une grande densité:

- 1° le journal d'Alexandre Tchérépnine nous assure les moyens d'écrire une biographie fidèle du compositeur;
- 2° le journal contient les jugements d'Alexandre Tchérépnine sur la musique qui l'entourait: de Puccini, Strawinsky, Prokofiev à Cage, la musique concrète et électronique – sans omettre les œuvres du répertoire;
- 3° le journal nous fait connaître l'analyse de ses lectures, les textes et les sujets qui attiraient son attention, ses réflexions sur sa langue maternelle, sur l'histoire de la Russie, bref, tout ce qui permet de comprendre comment et pourquoi il est resté un musicien et un homme russe;
- 4° point important, le journal comprend ses réflexions sur les transformations de détail et d'ensemble de l'art musical, c'est-à-dire de la pensée

musicale, du langage musical, se produisant dans le monde, et avec lesquels il était en contact;

5° dernier point le plus important, ce qui rend le journal de Tchérépnine unique en son genre – c'est sa description détaillée, quotidienne et concrète de son processus créateur.

D'un jour à l'autre, nous devenons témoins d'une lutte: d'une lutte contre lui-même, et contre le matériau musical; contre l'inertie de la réflexion qui ramène à la décision qui a été déjà trouvée et utilisée; contre la technique compositionnelle qui amène la routine; la lutte contre les séquences et les formes fuguées, et surtout, la lutte entre la spontanéité, l'improvisation comme mode de création et la composition d'après un système.

Dès sa jeunesse, avant l'émigration, Alexandre Tchérépnine a imaginé une échelle comptant neuf intervalles (une gamme majeure-mineure) et a aussi inventé ce qu'il a nommé l'"interpoint" vertical et même horizontal (une sorte de technique polyphonique, non pas "note contre note" mais "note parmi note"). Jusqu'à sa mort il a travaillé selon cette technique.

Mais tout en créant dans ce cadre, il éprouve souvent le désir d'en sortir, le besoin d'en imaginer un autre (cela est manifeste dans la description du processus créateur de l'opéra *Le mariage de Sobéide* sur un texte de Hugo von Hofmannsthal [1930]).

Sa technique se précisait elle-même dans la mesure où l'auteur en corrigeait la formulation, ainsi qu'en témoigne son journal jusque dans les pages datant de la seconde moitié des années soixante-dix. Mais durant les dernières années de sa vie, Alexandre Tchérépnine a souffert – et il l'a noté dans ses journaux – du sentiment d'être un artiste situé "à la fracture des époques".

En voici un témoignage, daté du 18 juin 1975:

Le développement contemporain de la langue musicale – et non seulement de la langue mais aussi de toute la conception – forme, approche du contenu musical, etc. ... – a détruit l'approche qui était naturelle, et il est tout à fait naturel que le développement de la musique cherche un renouveau complet d'une manière beaucoup plus catégorique que le renouveau que ma génération a apporté à l'époque de sa jeunesse. La jeunesse, bien sûr, a raison: la libération du son du tempérament par le biais de la musique électronique, l'élargissement de ce que nous considérons aujourd'hui comme "musique" est un phénomène tout à fait logique ... Tout ce qui suit la voie passée est inutile ... Une époque est achevée. Une autre commence ..." (traduit du russe).

L'étude du processus de la création musicale se faisait jusqu'ici à partir des manuscrits des compositeurs classiques, ce qui a amené les musicologues à catégoriser deux typologies de créateurs: d'une part, ceux qui définissent leur processus créateur, soit ceux qui fixent par écrit presque toutes les étapes de la création – c'est le type dit "beethovenien"; d'autre part, le "type mozartien", désignant les compositeurs dont les manuscrits ne témoignent que du produit du processus créateur – celui-ci demeurant par conséquent celé, latent. Cette classification, dans l'histoire de la musique russe, peut s'appliquer aussi bien à Tchaïkovsky, à Tanéïev qu'à Prokofiev.

Mais, abstraction faite des individualités des créateurs, il importe de tenir compte des particularités liées à la spécificité d'une époque. Les compositeurs du XX^e siècle, surtout ceux de la seconde moitié du XX^e siècle, qui usent de techniques musicales diverses, demeurent, sur ce point, extrêmement peu étudiés. Leurs propres témoignages – tels ceux d'Arthur Honegger dans son fameux livre, ou ceux de Pierre Boulez – sont d'un caractère trop général et ne révèlent point le mécanisme de la création musicale. Les nombreuses "chroniques", descriptions détaillées du processus créateur, qui figurent dans les journaux intimes de Tchérépnine sont d'autant plus précieuses. Il serait important d'analyser ces chroniques en les comparant, pas à pas, avec les esquisses plus ou moins proches de la variante finale, ensuite avec le manuscrit parachevé et, enfin, avec les œuvres publiées; cette analyse constituerait une documentation unique pouvant intéresser tant le musicologue que le psychologue.