



Signature musicale et dimension autobiographique dans l'oeuvre de Dimitri Chostakovitch

Grégoire Tosser

► To cite this version:

Grégoire Tosser. Signature musicale et dimension autobiographique dans l'oeuvre de Dimitri Chostakovitch. *Analyse Musicale*, 2015, Thème agrégation 2016: Les représentations du compositeur, création et recreation (II), 78, pp.63-70. hal-01420211

HAL Id: hal-01420211

<https://hal.science/hal-01420211>

Submitted on 20 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Signature musicale et dimension autobiographique dans l'œuvre de Dimitri Chostakovitch

Grégoire Tosser¹

La question de la « représentation manifeste » du compositeur dans une œuvre musicale se pose, dans le cas de Dimitri Chostakovitch, de façon à la fois aiguë et problématique. En effet, la production du compositeur russe est emblématique, sans doute plus qu'aucune autre au ^{xx}^e siècle, de la relation particulière qu'entretiennent l'œuvre d'art et le contexte social et politique dans lequel elle apparaît. Comme en témoignent les deux crises les plus marquantes entre Chostakovitch et le pouvoir², le totalitarisme stalinien considère les arts, et notamment la musique, comme investis d'une fonction idéologique centrale : ils sont jugés pour l'essentiel à l'aune de l'impact culturel qu'ils exercent sur le peuple. Dans ce contexte, la volonté du compositeur d'apparaître clairement dans son œuvre, ou au contraire de disparaître totalement, d'en être absolument absent, constitue un enjeu majeur qui peut se révéler, pour l'artiste sous un régime totalitaire, une question de vie ou de mort. Ainsi, il est parfois délicat de distinguer, au sein de la production de Chostakovitch, les œuvres entièrement personnelles de celles qui ne le sont pas : d'un côté, les œuvres « pour le tiroir », parfois restées enfouies, dissimulées, pendant plusieurs décennies³, ou celles pour les *happy few* qui ne sont pas destinées à être jouées en public⁴ et, d'un autre, les œuvres entièrement

¹ MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

² L'affaire *Lady Macbeth* en janvier 1936, et le fameux rapport Jdanov au Congrès de l'Union des compositeurs de 1948, porté par la voix officielle de Tikhon Khrennikov. Chostakovitch relate, par le prisme de Solomon Volkov : « Le 28 janvier 1936, [le violoncelliste Victor Koubatski et moi] allâmes à la gare acheter le dernier numéro de la *Pravda*. Je l'ouvris, et j'y vis l'article « Un galimatias musical ». [...] Cet article, en troisième page de la *Pravda*, modifia toute ma vie. Il était publié sans signature, comme un éditorial, ce qui voulait dire qu'il reflétait l'opinion du Parti. Mais en réalité, il reflétait l'opinion de Staline. Et c'était beaucoup plus grave. » (Dimitri Chostakovitch, *Témoignage : les mémoires de Dimitri Chostakovitch*, propos recueillis par Solomon Volkov, trad. André Lischke, Paris : Albin Michel, 1980, p. 154). Pour la campagne antiformaliste de 1948, voir notamment *ibid.*, p. 183-188 et p. 245-247, ainsi que l'ouvrage d'Alexander Werth, *Scandale musicale à Moscou : la Jdanovschina en musique, 1948*, trad. par Nicolas Werth, Paris : Tallandier, 2010. Voir également le documentaire de Bruno Monsaingeon, *Notes interdites : scènes de la vie musicale en Russie soviétique*, Idéale Audience / Arte France, 2008.

³ Comme la *Symphonie n° 4*, par exemple, composée en 1935-1936, et créée bien après la mort de Staline, en décembre 1961.

⁴ L'exemple le plus parlant est probablement celui de la cantate *Rayok antiformaliste* (parfois traduit par *Petit paradis antiformaliste*), composée sans doute entre 1948 et le début des années 1960, dont le texte satirique, de la main du compositeur, repose en partie sur certaines déclarations du Comité Central et dont la musique inclut une parodie de *Souliko*, la chanson préférée de Staline. L'œuvre, jouée en secret pour certains amis (dont Isaac Glikman), ne sera exécutée de façon intégrale qu'en septembre 1989, à la faveur de la redécouverte du manuscrit de la partie finale.

écrites en langue de bois musicale, celles composées au kilomètre ou commandées officiellement par le régime soviétique, parfois à des fins de propagande⁵. Pauline Fairclough résume cette particularité de la production du compositeur :

« Dans une certaine mesure, on peut donc affirmer que le régime de Staline a eu un effet sur la musique de Chostakovitch, le compositeur commençant à réagir, inconsciemment peut-être, d'une manière directe – bien que jamais explicite –, au contexte culturel qui caractérise l'apogée du stalinisme. Il donne de la profondeur à ses créations, abandonnant la parodie, les effets dramatiques, l'humour et la satire qu'il affectionnait pour adopter un style plus complexe et, en même temps, plus ouvert à une diversité d'interprétations⁶. »

Les termes utilisés soulèvent la question du caractère « manifeste » de la représentation du compositeur ; « inconsciemment peut-être », « [directe] bien que jamais explicite », « plus ouvert à une diversité d'interprétations » : l'équivocité fondamentale qui préside à la création est ici délibérément mise en avant. On l'aura compris, la « manifestation » explicite et immédiatement compréhensible ne correspond guère au style de Chostakovitch qui entretient un paradoxe insoluble. D'un côté, la célèbre devise attribuée au compositeur, « celui qui a des oreilles entendra », repose sur la croyance que la musique contiendrait un message, des idées dont la signification pourrait être révélée à l'auditeur de la même manière que dans le cas d'un langage articulé. D'un autre côté, tout en se prévalant de cultiver le double sens et l'énigme, il développe une conception selon laquelle la musique nécessite un décryptage. Cette position conduit à une impasse et explique en partie le dilemme qui surplombe l'œuvre de Chostakovitch : le champ des possibles ouvert par la multiplicité des interprétations constitue une richesse, mais il peut aussi s'avérer catastrophique lorsque le prétendu message de l'œuvre se voit « élucidé » de façon autoritaire par une instance totalitaire.

⁵ Dimitri Chostakovitch, *Témoignage*, op. cit., p. 189-190 : « On me demande parfois : comment as-tu pu t'abaisser jusqu'à participer à des productions cinématographiques telles que *La Chute de Berlin* ou *L'Inoubliable Année 1919*, et, en plus, recevoir des prix pour des actions aussi méprisables ? Dans ces cas-là, je réponds que je peux encore allonger la liste des entreprises honteuses où on peut entendre ma musique. [...] Tchekhov disait qu'il écrivait tout, sauf des dénonciations. Eh bien, voyez-vous, je suis d'accord avec lui. J'ose avoir cette opinion si peu aristocratique. »

⁶ Pauline Fairclough, « Chostakovitch et Staline : une relation particulière ? », dans Pascal Huynh (éd.), *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayard/Cité de la musique, p. 158.

La signature musicale DSCH

DSCH : le motif (*ré-mi* bémol-*do-si*) correspond aux initiales, en transcription allemande, de D. S~~H~~ostakowitsch – signature musicale ouvertement revendiquée par le compositeur et qui l’accompagnera *post mortem*, puisqu’elle figure sur sa tombe dans le cimetière moscovite de Novodevitchi. Outre le fait que le DSCH comporte deux notes communes avec le célèbre BACH⁷, il est entièrement compréhensible dans une tonalité donnée, en l’occurrence celle de *do* mineur.

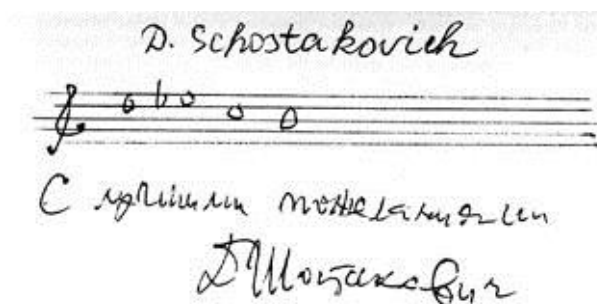


Fig. 1. « Avec mes meilleurs vœux », écrit Chostakowitch à Derek Hulme⁸, en signant trois fois : en alphabet latin⁹, en clé de *sol* et en cyrillique

Précisément, cette tonalité est celle du 8^e *Quatuor* op. 110, écrit à Dresde en trois jours (du 12 au 14 juillet 1960). Eu égard à l’omniprésence du DSCH, il se voit souvent qualifié de « quatuor autobiographique¹⁰ », à commencer par le compositeur lui-même qui évoque son séjour en Allemagne :

« Les bonnes conditions de travail ont porté leurs fruits : là-bas, j’ai composé le 8^e quatuor. J’avais beau me casser la tête à écrire la musique du film [5 jours, 5 nuits], pour le moment je n’y suis pas arrivé. À la place, j’ai composé ce quatuor idéologiquement condamnable, et dont personne n’a besoin. Je me suis dit que si je mourais un jour, personne ne songerait à écrire une œuvre à ma mémoire.

⁷ Nul doute que Chostakowitch appréciait particulièrement le rapprochement BACH/DSCH, lui qui a si souvent célébré Bach, et notamment dans ses *Vingt-quatre préludes et fugues* op. 87 de 1950-1951. Par ailleurs, le compositeur joue également avec le BACH à de multiples reprises, et notamment dans le finale de la 15^e *Symphonie* op. 141 (mes. 46-47, mes. 249-250, etc.). Alfred Schnittke associera d’ailleurs les deux signatures dans son *Prélude in memoriam Dimitri Chostakowitch* en 1975.

⁸ C’est la provenance indiquée par : <http://dschjournal.com/dsch-motif> (9 novembre 2015). Hulme est l’auteur, au début des années 1980, d’un catalogue des œuvres de Chostakowitch faisant autorité.

⁹ Avec une coquille, puisque les transcriptions correctes seraient Shostakovich en anglais et Schostakowitsch en allemand.

¹⁰ « Ce quatuor est le requiem de l’auteur pour lui-même » (Solomon Volkov, *Chostakowitch et Staline : l’artiste et le tsar*, trad. par Anne-Marie Tatis-Botton, Monaco/Paris : éditions du Rocher, 2005, p. 322). C’est également le parti pris affiché de la transcription de l’œuvre (op. 110a) pour orchestre à cordes réalisée par Rudolph Barchai. À noter que Youri Keldish publie dès 1961 un article sur le 8^e *Quatuor* intitulé « An Autobiographical Quartet » (titre de la trad. anglaise parue la même année dans *The Musical Times*, vol. 102, n° 1418 (Apr., 1961), p. 226-228). En ligne : <http://www.jstor.org/stable/949042> (9 novembre 2015).

Aussi ai-je décidé de l'écrire moi-même. On pourrait mettre sur la couverture : « Dédié à la mémoire de l'auteur de ce quatuor. » Le thème principal du quatuor sont les notes D. Es. C. H. c'est-à-dire mes initiales (D. Ch). J'y ai utilisé des thèmes de mes différentes compositions et le chant révolutionnaire « Victime de la terrible prison ». Mes thèmes sont les suivants : ceux de la 1^{ère} et de la 8^e symphonies, du trio, du concerto pour violoncelle, de *Lady Macbeth*. Je fais aussi allusion à Wagner (« La marche funèbre » du *Crépuscule des Dieux*) et à Tchaïkovski (le 2^e thème du 1^{er} mouvement de la 6^e symphonie). Oui : j'ai oublié aussi ma 10^e symphonie. Une sacrée salade¹¹. »

Les exemples musicaux suivants présentent une des occurrences du DSCH par mouvement¹² ; seul le quatrième mouvement ne contient pas le motif dans sa forme originale, à partir de *ré*, mais le transpose (notamment à partir de *sol*, ou de *mi* – comme reproduit ici, mes. 72, où il précède de peu l'apparition de la citation du chant « Victime de la terrible prison », fig. 5¹³), montrant ainsi que le compositeur utilise sa signature à des fins motiviques, afin d'irriguer le discours musical de cette cellule matricielle et d'imposer la conception cyclique de l'œuvre. C'est ainsi qu'on peut observer l'insertion du motif dans des contextes variés : écriture fuguée, en imitation, valse, épisode dramatique, etc.



Fig. 2. 8^e Quatuor. Début du 1^{er} mouvement

¹¹ Dimitri Chostakovitch, *Lettres à un ami. Correspondance avec Isaac Glikman (1941-1975)*, Trad. par Luba Jurgenson, Paris : Albin Michel, 1994, p. 160 (lettre du 19 juillet 1960).

¹² Un bon repérage est donné dans Bernard Fournier (en collaboration avec Roseline Kassap-Riefenstahl), *L'Histoire du quatuor à cordes : de l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle* [tome III], Paris : Fayard, 2004, p. 814-825.

¹³ Gérard Muñoz (*Dimitri Chostakovitch : guide des quatuors à cordes*, Nîmes : Lacour, 1999, p. 204) est catégorique : « La référence autobiographique est ici évidente : Chostakovitch victime de l'oppression stalinienne ». Solomon Volkov ne l'est pas moins, après avoir rappelé que Chostakovitch reprend également ici la mélodie d'une marche funèbre, *La Mort des héros*, écrite originellement pour le film *La Jeune garde* de Sergueï Guerassimov en 1947-1948 : « Dans le *Huitième Quatuor*, le motif autobiographique de *La Mort des héros* se fond progressivement dans la mélodie de [« Victime de la terrible prison »]... : les associations musicales et personnelles sont ici très claires. » (*Chostakovitch et Staline*, op. cit., p. 323).

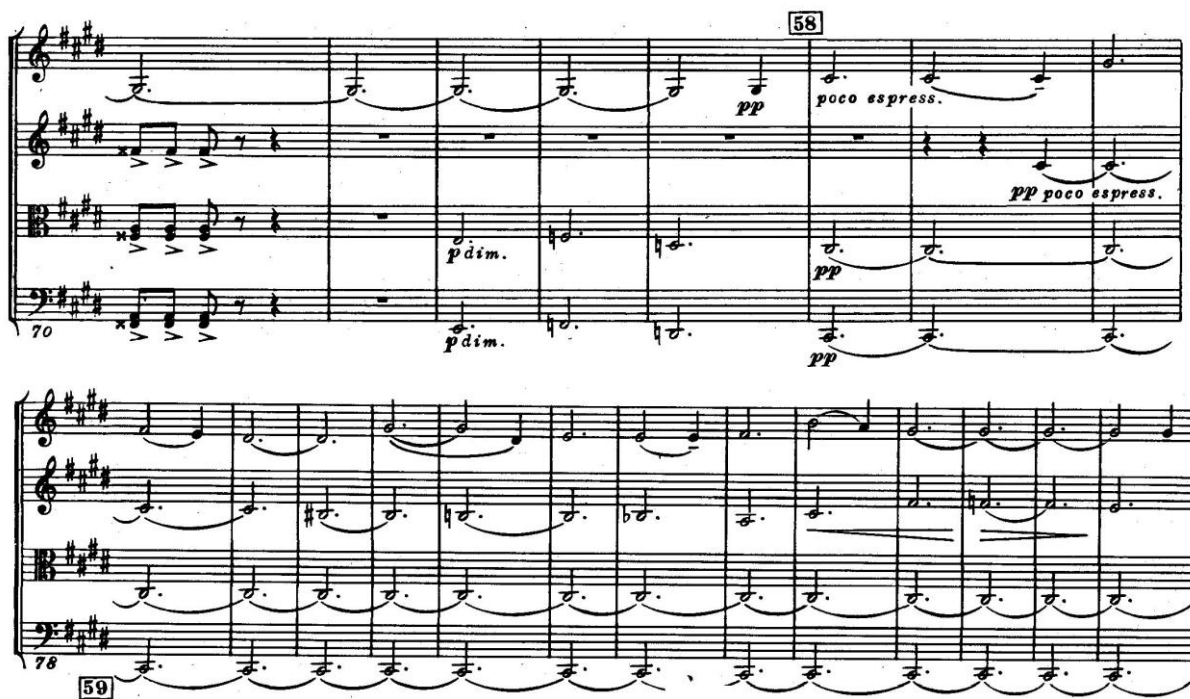
Fig. 3. 8^e Quatuor. 2nd mouvement, mes. 68 et sq.Fig. 4. 8^e Quatuor. 3^e mouvement, mes. 22 et sq.Fig. 5. 8^e Quatuor. 4^e mouvement, mes. 70 et sq.



Fig. 6. 8^e Quatuor. 5^e mouvement, début

Signature musicale, autocitations et citations se côtoient donc dans cette œuvre qui donne à entendre, sous couvert d'une dédicace officielle « à la mémoire des victimes du fascisme et de la guerre », une autobiographie musicale. Chostakovitch revient encore, sous la plume de Volkov, sur cette compréhension secrète de la visée du quatuor :

« Lorsque j'eus écrit le Huitième Quatuor, on le qualifia de « dénonciation du fascisme ». Pour dire cela, il fallait être à la fois aveugle et sourd. Car dans ce quatuor tout est clair comme dans un abécédaire. J'y cite *Lady Macbeth*, la Première Symphonie, la Cinquième. Qu'est-ce que le fascisme a à voir avec cela ? C'est un quatuor autobiographique¹⁴. »

La distinction opérée par Chostakovitch n'est, justement, peut-être pas si claire¹⁵, d'autant qu'on peut raisonnablement compter le compositeur parmi les victimes du fascisme et que, finalement, l'une des interprétations n'empêche pas l'autre. Il est vrai également que le contexte totalitaire invite bien souvent à adopter une lecture biaisée de l'œuvre artistique, et que cette tentation du prisme politique peut porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre. C'est pourquoi le repli sur soi, l'introversion, est un des moyens employés par Chostakovitch pour se prémunir contre une interprétation politique, « universalisante », tout en valorisant une dimension secrète et personnelle – même si le décryptage autobiographique peut se fracasser contre le même écueil, à savoir le désir de déceler dans toute œuvre une interprétation forcément *extramusicale*.

¹⁴ Dimitri Chostakovitch, *Témoignage*, op. cit., p. 197.

¹⁵ Voilà, certes, le paradoxe énoncé de façon lapidaire par Solomon Volkov (*Chostakovitch et Staline*, op. cit., p. 327) : « Cette dédicace, contrairement à ce qu'avait voulu Chostakovitch, trompait les auditeurs et non les autorités. C'est pour cela que l'œuvre où le compositeur a le plus révélé de lui-même est restée incomprise de beaucoup. »

Aventures et vicissitudes du DSCH

Dans une petite œuvre de circonstance, Chostakovitch s'est amusé à transcrire directement en musique une lettre imaginaire. Il s'agit de la *Préface à l'édition complète de mes œuvres et brèves réflexions sur cette préface* op. 123 (1966) dont le texte, où la plume du compositeur se révèle d'une ironie mordante, paraphrase d'abord une épigramme de Pouchkine (*Histoire d'un versificateur*, de 1817), avant de livrer un portrait peu flatteur du compositeur¹⁶. Le motif de la signature musicale est encore bien présent, précisément lorsque le nom du compositeur est prononcé,...

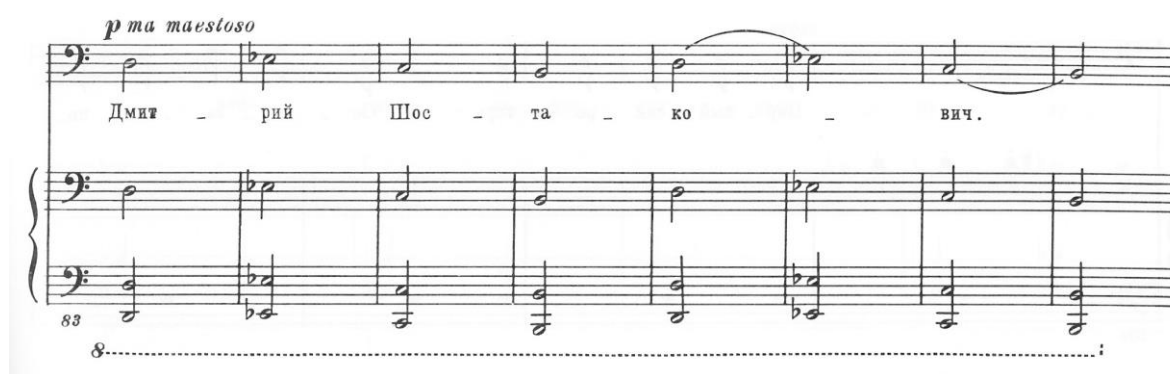


Fig. 7. *Préface*... op. 123, mes. 83-90

...avant de donner lieu à la répétition incessante du DSCH sur le dernier vers (« Ainsi que maints autres postes et fonctions d'une importance considérable »), comme pour inviter à penser à la fois la simplicité chantante de ces quatre simples notes et la futilité de ces attributions officielles, qui ont pourtant façonné la carrière de Chostakovitch.

Cette farce musicale, où perce l'humour pince-sans-rire du compositeur, ne doit pas faire oublier la première œuvre où le DSCH apparaît de façon ambitieuse et manifeste¹⁷ : la *10^e Symphonie*, écrite entre juillet et octobre 1953 – la seule œuvre d'envergure de cette année

¹⁶ Étrange manière, en effet, de célébrer son soixantième anniversaire : « Je me mets à griffonner soudainement sur un papier ; / Alors j'entends des coups de sifflets, et mon oreille n'en est pas choquée ; / Puis je torture les oreilles du monde entier ; / Ensuite je le fais imprimer, et oublier pour toujours. / Ceci est une Préface qui aurait pu être écrite pas seulement pour mes œuvres complètes, / Mais également pour les œuvres complètes de bien d'autres compositeurs, / À la fois soviétiques et étrangers. / Et en voici la signature : Dmitri Chostakovitch / Artiste du Peuple de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. / Suivi de nombreux autres titres honorifiques : / Premier Secrétaire, Union des Compositeurs de l'URSS / Ainsi que maints autres postes et fonctions d'une importance considérable. » (trad. du CD *Krokodil*, Alpha 055, 2004).

¹⁷ Frans C. Lemaire fait remonter sa naissance à 1932 : « Chostakovitch (...) en avait fait usage dans son opéra *Lady Macbeth*, mais transposé d'une quarte vers le haut, ce qui exclut l'interprétation d'un sens personnel. » (*La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris : Fayard, 1994, p. 198-199). Elizabeth Wilson (*Shostakovich : A Life Remembered*, London : Faber & Faber, 1994, p. 263), quant à elle, en repère également des précédents dans la *Seconde Sonate* pour piano (1943) et le *Premier concerto* pour violon et orchestre (1947-1948). Par la suite, le motif DSCH figurera dans une douzaine d'œuvres entre 1953 et 1975.

marquée par la mort de Staline, le 5 mars. Peu d'œuvres de Chostakovitch suscitèrent autant de réactions, et des débats houleux se déroulèrent à l'Union des compositeurs durant trois longues journées¹⁸. Le compositeur avait délaissé le genre symphonique pendant huit longues années (la précédente symphonie, la 9^e, date de 1945), et il livrait là une œuvre monumentale – et sans programme, dont l'absence allait pouvoir alimenter les interprétations les plus hasardeuses. Le cheminement qui semble avoir obtenu les faveurs des critiques débute par un « règlement de comptes avec le stalinisme » illustré par « un portrait musical du tyran criminel¹⁹ » (deux premiers mouvements), suivi de l'évocation autobiographique d'un amour vivant (deux derniers mouvements), qui serait né, au début des années 1950, entre le compositeur et Elmira Nazirova, une pianiste et compositrice azerbaïdjanaise²⁰. Le controversé Solomon Volkov est également partisan de cette tentante interprétation :

« (...) La *Dixième* est basée sur un schéma conceptuel net et même austère : la confrontation de l'artiste et du tyran. Le scherzo dément, effrayant qui déferle sur l'auditeur (le deuxième mouvement de la symphonie) est le portrait musical de Staline. Chostakovitch me l'a dit lui-même jadis²¹, et plus tard Maxime, le fils du compositeur, l'a confirmé. Mais la meilleure preuve que ce n'est pas une invention a posteriori de l'auteur, c'est comme toujours dans la musique qu'on doit la chercher, car Chostakovitch est un maître inégalé dans l'art d'y cacher des citations et des juxtapositions de motifs et de rythmes²². »

Le caractère endiablé du scherzo, à la fois sarcastique et cassant, possède une puissance d'impact impressionnante qui ne peut laisser indifférent²³. Mais la position qui

¹⁸ Les 29 et 30 mars, et le 5 avril 1954. On en trouve une trace dans la correspondance avec Glikman : Dimitri Chostakovitch, *Lettres à un ami*, op. cit., p. 109-111. Quelques citations bien choisies de ces débats figurent également dans Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Paris : Fayard, 1994, p. 343-352.

¹⁹ *Ibid.*, p. 343.

²⁰ Elizabeth Wilson, *Shostakovich*, op. cit., p. 263. Frans C. Lemaire livre un récit plus détaillé de la relation Elmira-Chostakovitch dans *Dimitri Chostakovitch : les rébellions d'un compositeur soviétique*, Bruxelles : éditions de l'Académie royale de Belgique, 2013, p. 58-64.

²¹ Cette déclaration, dont la véracité a été maintes fois mise en cause, se trouve dans Dimitri Chostakovitch, *Témoignage*, op. cit., p. 182 : « Je ne pouvais pas écrire d'apothéose à Staline. Je ne le pouvais pas, c'est tout. Je savais ce que j'entreprenais en écrivant ma Neuvième. Mais j'ai tout de même représenté Staline en musique dans ma symphonie suivante, la Dixième. Je l'ai écrite aussitôt après la mort de Staline. Et, jusqu'à présent, personne n'a deviné de quoi il est question dans cette symphonie. Il y est question de Staline, des années staliniennes. La seconde partie, un scherzo, est schématiquement un portrait musical de Staline. Bien sûr, il y a beaucoup d'autres choses. Mais c'est ça l'essentiel. »

²² Solomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, op. cit., p. 308-309.

²³ Ces qualificatifs peuvent d'ailleurs s'employer pour de nombreux scherzos du compositeur, même s'il est vrai que la proximité avec le mouvement de la 14^e *Symphonie* (1969) intitulé « Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople » peut à nouveau inviter à une lecture politique – explicite dans ce dernier cas, puisque soutenue et orientée par la signification sans équivoque du poème de Guillaume Apollinaire. De la même manière, le poème très explicite qu'Evguéni Evtoutchenko a spécialement écrit pour la 13^e *Symphonie* « Babi Yar » de 1962, et intitulé « Peurs » (quatrième mouvement), donne lieu, vers la fin du mouvement, à un scherzo,

consiste à y voir de façon distincte et immédiate le portrait musical de Staline est résolument discutable et littéralement intenable²⁴.

Néanmoins, il est indéniable qu'il acquiert, outre sa portée dramatique, un sens différent lorsque, revenant à la charge dans le mouvement final, il semble que le thème principal du scherzo se voie brisé net par l'irruption du motif DSCH²⁵. Ici à nouveau, les ressorts dramatiques des motifs musicaux sont utilisés dans une dynamique de juxtaposition qui guiderait ou expliciterait une interprétation extramusicale. Mais, sans le décryptage programmatique qu'aurait livré Chostakovitch et sa prétendue volonté de peindre le portrait de Staline, l'auditeur ne pourrait y entendre que l'incarnation d'une pensée cyclique et la reprise, dans le mouvement final d'une œuvre, d'éléments précédemment entendus²⁶.

Dans les deux derniers mouvements, Frans C. Lemaire note que le monogramme musical, qu'il juge « apparaît[re] pour la première fois de manière tout à fait explicite », revient « au total 45 fois²⁷ ». Une de ses occurrences les plus intéressantes du point de vue de l'illustration et de la représentation se situe à partir de la mes. 143, dans le troisième mouvement ; à cet endroit, le DSCH inaugure une phrase ascensionnelle issue de l'imitation répétée de ce motif par les violoncelles doublés par les contrebasses. Surgit alors, à découvert, un motif de cinq notes (*mi-la-mi-ré-la*) au cor solo qui, par le jeu d'une lecture croisée des notations allemande et française, représenterait de façon sonore le prénom Elmira – E (= *mi*) L(a) MI R(é) A (= *la*). Serait ainsi figurée musicalement la proximité entre le compositeur et sa muse – relation restée cachée pendant de nombreuses années²⁸ :

sur ces mots : « Je vois de nouvelles peurs s'annoncer : / la peur d'être infidèle à son pays, / la peur de dénigrer des idées / qui sont d'évidentes vérités ; / la peur de fanfaronner à l'excès, / la peur de faire le perroquet, / la peur d'humilier par trop de méfiance / et d'avoir trop confiance en soi. / En Russie, les peurs s'évanouissent. / Et moi qui écris ces lignes, / parfois, sans le vouloir, trop vite, / j'écris hanté par la seule peur / de ne pas écrire avec toute ma force. »

²⁴ Pour reprendre la boutade lancée par Estebán Buch lors du forum de la Cité de la musique intitulé « Beethoven et Chostakovitch : les artistes face au pouvoir » (22 janvier 2005), on peut légitimement se demander : « mais où est la moustache ? ».

²⁵ Ce passage remarquable (mes. 374-392) est ainsi décrit par Solomon Volkov : « Dans le finale, Chostakovitch (...) fait s'affronter [le monogramme DSCH] au thème de Staline lorsque ce dernier apparaît une fois de plus à l'horizon. C'est un duel direct dont sort vainqueur le thème de Chostakovitch : c'est comme s'il barrait le chemin à la tyrannie prête à se déchaîner à nouveau. » (*Chostakovitch et Staline, op. cit.*, p. 309).

²⁶ Cette technique est fréquemment utilisée depuis le XIX^e siècle, à des fins dramatiques. Un exemple parmi tant d'autres : le retour du thème de l'*andante con moto* (second mouvement) dans le *finale* du 2^e Trio avec piano de Schubert D. 929.

²⁷ Frans C. Lemaire, *Dimitri Chostakovitch, op. cit.*, p. 59.

²⁸ Il est intéressant de noter que, dans des circonstances similaires, les moyens utilisés par Chostakovitch renvoient à ceux d'Alban Berg (dont Chostakovitch admirait profondément la musique, et notamment *Wozzeck*) dans la *Suite lyrique* : jeu des initiales (A-B (*la-si* bémol) pour Alban Berg, H-F (*si-fa*) pour Hannah Fuchs) dans le troisième mouvement, et présence de citations extérieures (en particulier du début du prélude de l'acte I de *Tristan et Isolde* de Wagner, dans le sixième mouvement).

mes. 143

arco

V-c. C-b.

pp

cresc. poco a poco

I solo

Cor

f espress.

ff

V-c. C-b.

ff

Cor

p

Fig. 8. 10^e Symphonie, 3^e mouvement, mes. 143-168 (le reste de l'orchestre se tait)

La fréquence et la variété des occurrences du DSCH soulèvent la question de savoir pourquoi, finalement, le compositeur ne l'utilise pas dans toutes ses œuvres. Ne signe-t-il musicalement que les œuvres importantes à ses yeux ? Ou simplement celles qui sont sujettes à double sens ? Est-ce à dire qu'il faut oublier les autres, ou les observer différemment ? Le motif DSCH suffit-il à révéler un sens caché ? Est-il une clé valide et suffisante pour l'interprétation ? Est-il garant d'une certaine sincérité, d'une certaine authenticité ? La réponse, ouverte, se trouve sans doute dans la ductilité qui est l'essence même du motif musical : le DSCH peut être transposé, varié, dissimulé, proclamé. Il est donc à la fois la preuve de l'implication du compositeur, et la marque d'un point de vue distancié – c'est-à-dire le symbole même de l'ambiguïté inhérente à la personnalité paradoxale de Chostakovitch.

Beethoven comme figure tutélaire ultime

Dans la *Sonate pour alto et piano* op. 147 (1975), la tentation autobiographique se double de la volonté de rendre un hommage manifeste à Beethoven qui, dans le dernier mouvement de l'ultime opus de Chostakovitch, est en effet clairement identifiable :

III

Adagio ♩ = 80

p tenuto espr.

6 *pizz.* *pp* *mf*

13 *p* *p legato*

16 *arco* *p espr.*

Fig.9. Sonate pour alto, début du 3^e mouvement

À l'altiste Fiodor Droujinine, dédicataire et créateur de l'œuvre, le compositeur a décrit son œuvre en ces termes : « Le premier mouvement est un court récit, le second un scherzo, le troisième un adagio en souvenir de Beethoven ; mais ne vous laissez pas intimider pour autant ! Cette musique brille, elle brille et sonne clair²⁹. » Outre la présence explicite du premier mouvement de la *Sonate pour piano* n° 14 « Clair de lune » op. 27 n° 2 composée par Beethoven en 1801, diverses citations parcourraient cet *adagio* final – réminiscences des

²⁹ Elizabeth Wilson, *Shostakovich*, op. cit., p. 470 (ma traduction).

mouvements précédents³⁰, citations d'autres auteurs et autocitations³¹. Le terme de « citation » est d'ailleurs abusif car, littéralement, aucune note de l'op. 147 ne provient de l'op. 27 n° 2 ; Chostakovitch se contente d'utiliser habilement les éléments remarquables du thème de la « Clair de lune » pour convoquer la figure de Beethoven au sein de son œuvre. Il s'agit donc moins d'un corps étranger, dont la présence sonne volontairement comme incongrue et surprenante³², que de l'intégration, au sein du discours musical propre à l'œuvre, d'une conjonction de caractéristiques, elles-mêmes assez singulières pour assurer chez l'auditeur la reconnaissance immédiate, et donc l'appartenance, la provenance. La conjonction des éléments retenus ici, au nombre de trois (les arpèges ascendants de trois sons, les octaves posées dans le grave de la main gauche, le motif pointé), suffit à souligner la relation intertextuelle, même si les arpèges ne sont pas, comme chez Beethoven, en triolets et ininterrompus, que la tonalité originale de *do#* mineur n'est pas respectée, que les indications de mesure changent fréquemment, que le dessin de la ligne de basse est très différent, que l'enchaînement des accords, à de rares exceptions près³³, ne ressortit pas d'une harmonie

³⁰ L'*adagio* final débute en effet en reprenant presque exactement les mes. 193-200 du mouvement précédent. Les *pizz.* en triples cordes de la mes. 12 du finale apparaissent déjà, quant à eux, aux mes. 157-164 du second mouvement.

³¹ Des observateurs attentifs ont repéré des bribes de Wagner, Rachmaninov, Berg, Tchaïkovski... ainsi que de brefs passages de l'ensemble de ses quinze symphonies, selon le travail opéré par Ivan Sokolov en 2006, cité par Malcolm MacDonald (« 'I took a simple little theme and developed it' : Shostakovich's string concertos and sonatas », dans Pauline Fairclough & David Fanning (ed.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 142 et note p. 373). L'article de Sokolov a été traduit en anglais sous le titre : « Moving Towards an Understanding of Shostakovich's Viola Sonata », dans Alexander Ivashkin & Andrew Kirkman, *Contemplating Shostakovich. Life, Music and Film*, Farnham : Ashgate, 2012, p. 79-94. Frans C. Lemaire (*Dimitri Chostakovitch, op. cit.*, p. 109-111) émet cependant des doutes quant à la validité d'une telle recherche qui, non seulement, consiste à sélectionner des passages très brefs pour rendre plus faciles les rapprochements, mais viendrait en outre contredire la « clarté » revendiquée par Chostakovitch dans ses propos adressés à Droujinine. Il est vrai que, lorsque Chostakovitch veut se citer sans ambiguïté, il le fait de façon limpide et étendue, comme dans le dernier mouvement (« Immortalité ») de sa *Suite sur des poèmes de Michel-Ange* op. 145 et dans le scherzo de la *Sonate pour alto* op. 147. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres de jeunesse du compositeur, respectivement une esquisse d'un projet d'opéra d'après Pouchkine entrepris en 1919-1920, *Les Tsiganes*, et un extrait d'un autre opéra inachevé, *Les Joueurs*, d'après Gogol (1941-1942) : « Vers la fin de sa vie, il demanda à Galina Oustvolskaïa de lui rendre la partition [des *Joueurs*] (...). Il en utilisa quelques extraits dans sa dernière œuvre, la *Sonate pour alto et piano*, dont le scherzo fait de larges emprunts à l'introduction et au monologue de Gavrioucha. » (Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch, op. cit.*, p. 275). Je me permets de renvoyer à un chapitre de mon ouvrage où je tente d'analyser conjointement ces deux mouvements : *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch : une esthétique musicale de la mort (1969-1975)*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 163-184.

³² C'est le cas, par exemple, du thème de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini dans le premier mouvement de la 15^e *Symphonie* (première occurrence mes. 110, qui plus est dans la tonalité originale, *mi* majeur) ; ou, dans le finale de cette même symphonie, le leitmotiv du sort (ou du destin) de la *Tétralogie* wagnérienne (première occurrence mes. 13).

³³ Voyez, par exemple, la cadence parfaite en *sol* mineur (avec retard de la sensible !), mes. 25-26, qui est redite de façon imparfaite, mes. 27 ; ou la « série » énoncée par la main droite du piano, mes. 47-49, qui se termine par un enchaînement tout à fait compréhensible en *do#* M (I vers V). Pour un survol des éléments dodécaphoniques chez Chostakovitch, je renvoie à André Lischke, « Présence et négation du dodécaphonisme dans les dernières œuvres de Chostakovitch », *Analyse musicale*, 4^e trimestre 1989, p. 31-37.

fonctionnelle, etc. L'hommage à Beethoven, tel que désiré par le compositeur, s'insère donc dans l'univers propre à Chostakovitch³⁴, celui de la tonalité élargie – accueillant des allusions dodécaphoniques – qui serait un réceptacle postmoderne adéquat³⁵ pour un ultime rapport d'étape citationnel, un *flash-back* crépusculaire où viendraient se condenser, s'agréger et *s'épuiser* les réminiscences musicales des affinités électives.

³⁴ Il est remarquable de noter qu'Antoine Compagnon (*La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, p. 395) pense conjointement le mouvement double qui consiste à citer autrui et, dans le même temps, à revenir essentiellement à soi, à construire son propre tombeau : « La citation régulière (symbole, indice ou icône) signifie essentiellement la mort : elle met à mort qui elle cite et elle prétend communiquer avec les morts. (...) La pulsion de mort, où toute répétition trouve son principe, est solidaire du narcissisme. Le narcissisme, en particulier dans la lecture et dans l'écriture, par le travail de la citation, est la construction d'un monument funéraire. »

³⁵ Voir à ce sujet, l'analyse de François Decarsin sur l'exemple de la 15^e *Symphonie*, dans *La Modernité en question : deux siècles d'invention musicale (1781-1972)*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 159-163.