

LA
MUSIQUE RUSSE

PAR

M.-D. CALVOCORESSI

EXTRAIT DU CORRESPONDANT

PARIS

L. DE SOYE ET FILS, IMPRIMEURS

18, RUE DES FOSSÉS-SAINT-JACQUES, 18

1907

78 (47)
Cal

26

LA

MUSIQUE RUSSE

A Monsieur Elie POIRÉE

LA
MUSIQUE RUSSE

PAR
M.-D. CALVOCORESSI

~~~~~  
EXTRAIT DU CORRESPONDANT  
~~~~~



PARIS
L. DE SOYE ET FILS, IMPRIMEURS
48, RUE DES FOSSÉS-SAINT-JACQUES, 48

—
1907

MUSICIAN

THE MUSICIAN

THE MUSICIAN

THE MUSICIAN

THE MUSICIAN

THE MUSICIAN

M. J. N. m
à l'Opéra-Comique

LA MUSIQUE RUSSE

L'annonce de prochains festivals de musique russe au théâtre de l'Opéra doit avoir été accueillie avec ravissement par tout ce que Paris compte de fervents amateurs. Pour la première fois en France, il va devenir possible, grâce à la méthodique sélection qui nous sera offerte, de compléter et de concrétiser en une vue d'ensemble les aperçus que nous avons déjà de cette belle école musicale.

Il y a longtemps que le public français a pris contact avec les œuvres des maîtres slaves : le père même de la musique russe, Michel Glinka, vint à Paris vers la fin de 1844, et peu de mois après, Hector Berlioz dirigeait l'exécution, au Cirque des Champs-Élysées, de quelques fragments de la *Vie pour le tsar* et de *Rousslan* ; puis Glinka donnait lui-même un concert dont le programme entier était consacré à ses œuvres. Un feuilleton fort élogieux de Berlioz et quelques autres comptes-rendus, sympathiques en général, consacrèrent cette première manifestation de la musique russe en France.

A une époque plus récente, — l'école russe étant alors tout à fait constituée, — on constate l'apparition d'un petit mouvement d'intérêt en faveur de cette école : Pasdeloup le premier, d'autres après lui en font exécuter à Paris les productions les plus récentes. Des écrivains, — parmi lesquels il faut citer surtout Octave Fouque, le biographe français de Glinka, — commencent à appeler très sérieusement l'attention sur la très originale musique des Slaves. M. César Cui, un des principaux représentants de l'école, publia, dans la *Revue et Gazette musicale*, une série d'articles fort intéressants sur les travaux de ses collègues. Ces articles, qui furent réunis en volume (*la Musique en Russie*, 1880), ne provoquèrent tout d'abord aucune recrudescence d'intérêt. Il n'y a guère qu'une douzaine d'années que l'on a commencé à s'occuper sérieusement, ici, de la musique russe¹.

¹ Une statistique, même sommaire, des principales auditions de musique russe qui ont eu lieu en France, excéderait grandement les limites de cet

Les concerts de l'Opéra viennent à une heure favorable : non seulement la majeure partie de notre public connaît et goûte déjà d'assez nombreux spécimens de l'art de Glinka et de ses successeurs, mais la musique française a subi, dans une appréciable mesure, l'influence de cet art très particulier, s'est vivifiée à son contact. L'analogie est même frappante entre l'esprit de la musique de certains maîtres russes, épris de liberté artistique, de richesse sonore, et celui qui s'affirme aujourd'hui dans les productions des plus jeunes compositeurs français, particulièrement chez les représentants de la nouvelle et si vivace école coloriste.

Mieux connaître l'œuvre des Balakirew, des Borodine et des Moussorgsky, ce sera pour bien des gens un moyen tout naturel d'acquérir une plus exacte intelligence de la place qu'occupe la jeune école française dans l'histoire de l'art : les maîtres russes, dont la situation, au point de vue de l'évolution, est aisée à définir, comptent parmi les ascendants les plus directs de celle-ci ; et ce sera, avant tout, se familiariser avec une musique admirable, et hautement significative par elle-même.

*
* *

Lorsqu'on étudie la littérature russe, on remarque tout d'abord que l'histoire s'en peut diviser en trois grandes périodes. Cette littérature ne naquit point grâce à des éléments importés : elle jaillit spontanément du cœur même de la nation, sous forme d'un foisonnement presque inconcevable d'épopées, de légendes, de poèmes d'amour, de récits religieux, héroïques et satiriques.

Après le moyen âge, dont l'atmosphère se prolongea bien longtemps chez le peuple russe accablé de souffrances, immobilisé presque sous le poids de ses peines, vint une période d'art « classique », pendant laquelle « on vit ce spectacle unique : une petite classe dirigeante, étrangère par les mœurs, les idées, par la langue souvent, au peuple immense qui vivait sous elle ; cette classe recevant tous ses aliments intellectuels, moraux et politiques par importation, si l'on peut dire, tour à tour d'Allemagne, d'Angleterre, de France, mais toujours du dehors ¹ ».

article. Il convient cependant de rappeler la part faite à cette musique aux Expositions universelles de 1878, 1889, 1900. Les autres principaux travaux publiés en France sur l'école russe sont ceux de Habets (*Borodine*, 1893), d'Alheim (*Moussorgsky*, 1896), Soubies (*la Musique en Russie*, 1898), Pougin, etc. A citer aussi de beaux articles de M. P. Dukas dans la *Revue hebdomadaire*, le rapport de M. Alfred Bruneau, etc.

¹ M. de Vogüé ; *le Roman russe*, pp. 8-9.

Enfin, avec le mouvement romantique vint l'explosion subite, en plein dix-neuvième siècle, d'une littérature ardente à manifester sa vitalité, à s'emparer de tous les domaines qui lui étaient accessibles. Cette littérature, chose merveilleuse, resta toujours empreinte d'un caractère éminemment national, non seulement parce qu'elle était devenue l'expression adéquate et spontanée du génie propre de la race, mais aussi grâce à l'influence profonde qu'exerça sur elle le trésor de l'art populaire. Ce furent alors Pouchkine, l'admirable initiateur, Gogol, Tourgueniew, Lermontow, Koltzow, et tous les autres que l'on sait.

L'histoire de la musique russe est presque absolument pareille; mais les diverses vicissitudes de cet art furent encore plus frappantes, les transitions plus brusques et plus marquées.

Musique et littérature russes ont d'abord une commune origine : l'inspiration populaire. Toutes ces légendes, ces épopées, ces poésies amoureuses du peuple étaient nées avec leur musique, une musique aussi belle, aussi riche, aussi variée que les poèmes. Ultérieurement, les deux arts traversèrent une même période d'atonie durant laquelle des influences étrangères, et non les meilleures, régentaient le goût de la société cultivée, cependant que la chanson populaire, dédaignée des artistes à la mode, continuait à fleurir parmi les humbles et à enclorre l'âme tout entière de la race.

Enfin ce sera, pour la musique tout comme pour la littérature, la poussée subite de génies conscients et vigoureux, dont le fécond effort remplira toute la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, et produira, ici comme là, des œuvres où se retrouve, avec toute sa force et tous ses caractères, la sensibilité particulière de la nation russe.

Autrefois la musique, en tant qu'art profane, n'était guère estimée en Russie¹. Au dix-huitième siècle, la tsarine Anne, puis la tsarine Elizabeth encourageaient bien les musiciens, mais ce ne sont guère que des étrangers qui en profitent. Parmi les plus anciennes tentatives qu'il importe de signaler ici, je citerai tout d'abord celles de Kachine, auteur d'un opéra et de diverses

¹ Au moyen âge, l'Eglise la proscrivit; un code du seizième siècle en dé fendit aussi la pratique. Une vieille peinture murale, citée par le folkloriste Afanasiew, montre les tourments réservés, dans l'enfer, aux musiciens. Les chroniques reprochent au tsar Sviatopolsk le Maudit (onzième siècle), entre autres vices, celui d'« aimer la musique ». Au dix-septième siècle, on ordonna, paraît-il, une destruction générale d'instruments musicaux (D'après A. Soubies, *Histoire de la musique en Russie.*)

autres œuvres : Kachine est vraisemblablement le plus ancien représentant de l'école russe proprement dite, avec Volkow, de qui l'opéra *Tanioucha* (1756) est la première œuvre musicale composée selon l'esprit russe et avec des thèmes russes ¹.

Une tendance analogue inspira Fomine dans la composition de ses opéras, notamment d'*Aniouta* (1772) et du *Meunier* (1779); Matinsky, auteur d'un *Gastiny Dvor* (*le Bazar*), qui eut une certaine renommée; le vénitien Cavos même, qui vécut fort longtemps en Russie (de 1795 à 1840), et dont le tempérament, au contact du monde slave, se modifia d'appréciable manière; mais principalement Titow, auteur d'opéras tels que *Yam*, *Diévichnik*, *Possidielki*, où le caractère national est assez franchement exprimé.

Cependant l'intérêt pour la musique religieuse s'était développé, grâce à Berezowsky (1745-1777) et à Bortniansky (1751-1825), de façon à préparer un retour au style proprement slave qui est celui des chants liturgiques russes. Et, d'autre part, le vigilant intérêt que les artistes témoigneront pour les mélodies populaires s'affirme, dès la fin du dix-huitième siècle, par la publication de l'important recueil de Pratsch (1790, 2^e édition, en 1806), et un peu plus tard, par l'apparition d'une autre série de vieux airs nationaux recueillis par Danilow Kircha (1804).

Ainsi s'annonçait déjà très proche le moment où cette conscience d'une sensibilité artistique et de modes d'expression véritablement nationaux allait donner pour la première fois un essor éclatant à la musique russe. Pour en finir avec la période de tentatives incomplètes quoique caractéristiques, on peut citer encore ici Verstowsky, un compositeur doué d'assez sensibles qualités et dont les opéras, — surtout *la Tombe d'Ashold* (1835) — marquent quelque progrès de l'évolution, en dépit de leur caractère encore incertain. Enfin, en 1836, parut l'œuvre décisive, *la Vie pour le tsar*, de Michel Glinka.

On voit combien est nette l'origine première de l'admirable floraison artistique qui va suivre. Tous les efforts énumérés plus haut dénotent bien une commune ambition, et n'ont donné de résultats intéressants — pour infimes qu'ils sont — que dans la mesure où ils visèrent à réaliser une expression foncièrement nationale, à concréter en cette expression les tendances caractéristiques de la race, tendances que l'art populaire seul avait exprimées jusque-là. Et les précurseurs mêmes de la grande école russe ont plus ou moins compris que pour atteindre ce but, il n'y avait qu'un seul moyen : s'imprégner des chansons populaires,

¹ Berezowsky, *la Musique russe* (1898, Saint-Petersbourg).

s'en assimiler le style et l'esprit, identifier leur musique avec cette musique native où l'âme de la race trouve son expression la plus profonde et la plus spontanée.

Et c'est ainsi que la musique russe va jaillir tout entière des chansons populaires dont le pays posséda, de tous temps, un incomparable trésor. On peut dire, en modifiant à peine les mots employés par M. Melchior de Vogüé dans son bel ouvrage sur *le Roman russe* : « Le cycle des chansons populaires embrasse et transmute en rêves toute la vie nationale : mythes de dieux déchus et d'hommes fabuleux, épopées des ancêtres, chansons héroïques et tendres, plaintes des chétives misères, rapsodies où reviennent tous les noms que le peuple a aimés ou haïs... Voilà les eaux profondes, les eaux mères des perles. Plus tard, quand la Russie enfantera de vrais musiciens, ils n'auront qu'à puiser dans ces vieilles sources pour remplir leurs écrins. »

*
* *

De la Baltique à la Perse, de l'Oural aux confins de la Sibérie, une multitude de races diverses ont chanté, de siècle en siècle, leurs croyances, leurs peines ou leurs joies. La diversité des conditions ethnographiques et géographiques a naturellement eu pour conséquence d'accroître presque jusqu'à l'infini la variété de ces chants. Dans les régions froides du Nord, dans les montagnes et les terres inclementes, ils ont généralement un caractère âpre, soit emporté et énergique, soit farouche et douloureux. Ailleurs, là où la Russie touche à l'Orient féérique, les mélodies sont gracieuses, tendres, évocatrices de soleil et de langueurs. Mais, partout et toujours, les Slaves, comme les autres peuples et plus qu'aucun autre, chantent : pendant qu'ils travaillent et pendant qu'ils se délassent, en l'honneur des saisons, en l'honneur du blé, des rivières, des forêts, en l'honneur de tous les événements de la vie. Ils chantent, en solo ou en chœurs, des légendes, des plaintes, des danses, des chansons de travail ou de route, de plein air ou de foyer, qui toutes sont profondément imprégnées de l'esprit de la race où elles naquirent.

Cette admirable et anonyme musique fut longtemps seule à attester le génie natif des Russes, puisque les compositeurs étaient forcés d'emprunter aux écoles étrangères toutes les formes, tous les modes d'expression nécessaires pour établir une œuvre d'art. Faute d'une tradition technique, la Russie n'était point apte à créer des formes ni des procédés de réalisation artistiques. Mais, d'un autre côté, par le fait de n'avoir jamais été

*

soumise aux contraintes d'aucune convention, la pensée musicale russe avait pu garder, à travers les siècles, toute sa fraîcheur et toute sa force, qui devait inévitablement s'épanouir au moment propice.

Dans la plupart des pays, la musique des artistes est habituellement fort éloignée de la musique instinctive du peuple¹, et cela tant par l'aspect matériel que par l'esprit. Une certaine tradition de ce qu'on nomme classicisme et, peut-être, cette tendance trop cérébrale, trop abstraite qu'acquiert tout art devenu, dirais-je volontiers, trop conscient, trop averti, tout cela finit par créer, à mesure même que se perfectionnent les formes et les ressources artistiques, une barrière entre le style des compositeurs et le style spontané du peuple.

Seule entre toutes, l'école nationale russe a eu cette admirable destinée de posséder une pleine conscience de ces formes et de ces ressources, et en même temps de rester en contact immédiat et étroit avec sa muse native, dont elle s'appropriait toutes les richesses. Cette situation particulière de l'école explique l'originalité et la variété caractéristiques de sa musique. Mais la musique populaire russe offre elle-même une diversité et une souplesse de style tout à fait exceptionnelles. La liberté modale et rythmique la plus absolue s'y manifeste, ainsi qu'une aptitude à traduire, de façon aussi forte que juste, les sentiments les plus différents. Si bien qu'en étudiant cet art natif des Russes, nous trouvons, non pas sous une forme rudimentaire, incomplète, mais déjà parfaitement constitués, tous les éléments de beauté qui, grâce aux compositeurs du dix-neuvième siècle, s'organiseront et des œuvres d'art splendides, où s'exprimera une fois de plus l'âme de la race tout entière.

Il importe donc de chercher à reconnaître exactement comment se manifeste, dans les chansons du peuple, l'âme russe. Elle s'y révèle tout d'abord comme excessive en toutes choses : il y a, dans tous ces chants, des excès de douleur et des débordements de joie. Une sensibilité intense s'y affirme; on y trouve tantôt une gaieté fougueuse et rude, tantôt une disposition doucement contemplative (sans la moindre tendance à la méditation proprement dite), tantôt une mélancolie sans fin. Parfois, ils sont remplis d'une poésie éperdument lyrique; parfois, au contraire,

¹ Jeanroy (*Origines de la poésie lyrique en France*, préface, p. XI) montre fort bien qu'on ne saurait comprendre, sous la dénomination d'art populaire, des œuvres « nées d'une production inconsciente et impersonnelle », mais uniquement des productions personnelles que le peuple adopte, parce qu'elles traduisent fidèlement sa sensibilité.

d'un réalisme incroyablement précis. Qu'on ajoute à cela beaucoup de simplicité, de résignation, de bonne humeur même; une vision exacte des choses, qui se traduit par des images et par des couleurs absolument frappantes; souvent un goût prononcé pour l'action, le mouvement; mais, par-dessus tout, l'amour profond, ardent, dominateur, du sol, de ses traditions et de son atmosphère : telles sont les qualités dont le mélange vient former le très complexe et très caractéristique ensemble qu'est l'âme russe. Ce sont ces qualités aussi qu'expriment la poésie et la musique du peuple, comme, plus tard, celles des artistes.

*
* *

Avant l'époque dont nous allons aborder l'étude, il était à peu près impossible aux compositeurs russes d'acquérir l'habileté technique, la parfaite connaissance de toutes les ressources matérielles sans quoi nul ne peut exprimer complètement son originalité ni réaliser une œuvre durable. Le peu d'éléments, les seuls modèles qui fussent à leur portée, étaient médiocres pour ne pas dire nuls : ils ignoraient presque tout de la musique européenne, dont rien, sauf l'opéra italien, alors en pleine décadence, n'avait pénétré en Russie. Mais, dès le moment où le génie musical inné des Russes trouva à s'exprimer en des formes assez riches et assez libres pour n'en point gêner l'essor, avec des moyens assez nombreux, assez divers pour n'en compromettre en rien l'épanouissement, il était inévitable que ce génie éclatât en une longue série de chefs-d'œuvre.

Ce fut un événement dont l'histoire entière de l'art ne nous offre pas d'autre exemple que la soudaine mise en présence d'une race si instinctivement musicienne, vierge de tout passé artistique, mais libre de toute routine et capable d'avoir un avenir, et de la musique occidentale, déjà parvenue à une richesse suprême, féconde en admirables exemples et en ressources à peine explorées encore. Les résultats d'un pareil contact devaient inévitablement sortir de l'ordinaire.

A l'art musical de l'Occident, temporairement fatigué par des siècles de perpétuel enfantement; mûr déjà, en Allemagne, pour produire l'encombrant et vain mouvement post-classique qui dure encore aujourd'hui; perdu, en France, dans le métier vide, les creuses formules et la stérile recherche du succès, en attendant que l'effort novateur de Berlioz portât ses fruits et que naquissent les maîtres modernes; à cet art, le Russe vint transfuser une sève jeune, bouillonnante, avide de circuler en des vaisseaux qui

fussent dignes de la porter et capables d'en répandre au loin la substance. A l'inculte muse des steppes, un peu farouche, gauche peut-être, mais robuste, pleine de vie et riche de puissance longtemps contenue, cet art, porté à un haut point de perfection par les maîtres classiques, doué d'une liberté et d'une jeunesse nouvelle, grâce aux efforts, encore mal compris, des Weber, des Chopin, des Berlioz et des Liszt, allait apporter la force consciente et féconde, la libre possession de moyens d'expression appropriés, souples, nombreux. Grâce à ce qu'ils surent apprendre dans les productions du génie musical de l'Occident, — et ils surent y apprendre tout ce qui leur était nécessaire, mais cela seulement, — les maîtres russes vont désormais pouvoir exprimer tout leur génie propre et donner un libre cours à leur instinct créateur. Ce sera là un de ces recommencements dont est faite, nous a-t-on dit, l'histoire de l'art tout entière.

La révélation fut subite, et le choc rude. En 1832, à Berlin, Glinka ne manque pas une représentation du *Freyschütz*. Un jour, il entend *Fidelio*, et rentre chez lui, à ce que raconte son biographe, « pâle, les traits contractés, incapable d'articuler une parole¹ ». Un peu plus tard, Berlioz sera pour les Russes une sorte de demi-dieu, auquel on rendra un culte frénétique : « Dans le domaine de la fantaisie, personne n'a des inventions aussi colossales; et ses combinaisons ont, entre tous leurs mérites, celui d'être entièrement nouvelles », s'écriait Glinka². A Pétersbourg et à Moscou, en 1847, l'auteur de *la Symphonie fantastique* fut triomphalement fêté, et aujourd'hui encore, les maîtres russes professent pour son génie une admiration sans bornes³. L'enthousiasme provoqué par les œuvres de Franz Liszt ne fut guère moindre, et les musiciens russes furent des premiers à reconnaître la portée capitale de ces œuvres, à en tirer une féconde leçon.

A étudier les œuvres mêmes de l'école, on reconnaît d'ailleurs l'indiscutable influence exercée par ces maîtres et aussi par quelques autres. Ainsi, *la Vie pour le tsar*, de Glinka, s'apparente manifestement au *Freyschütz* de Weber. « On y voit, a pu constater fort justement M. Paul Dukas, une même préoccupation d'échapper à l'influence étrangère en traitant un sujet emprunté à la vie nationale, et en le revêtant d'une musique dont les élé-

¹ O. Fouque, *Michel Glinka*.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, et *les Révolutionnaires de la musique*. Voy. aussi W. Stassow, *Berlioz, Liszt et Schumann en Russie* (Saint-Petersbourg, 1896).

ments fussent également l'expression du génie autochtone. Ces éléments, ici comme là, étaient tirés de l'inépuisable mine des chansons populaires. »

Dans *Rousslân et Liudmila*, on observera une donnée fantastique qui n'est pas sans analogie, somme toute, avec celle d'*Obéron*, et qui est traitée de la même manière mi-héroïque, mi-enfantine. Comme le feront Glinka et après lui tous les compositeurs russes, Weber a d'ailleurs employé, dans sa musique, des motifs orientaux.

Berlioz et Liszt, ces deux grands démolisseurs de formes devenues trop étroites, ces créateurs de l'orchestre et du style symphonique modernes, devaient forcément être les principaux inspirateurs de la jeune école russe, comme ils le furent, à des titres divers, de toutes les écoles d'aujourd'hui. D'eux (et surtout de Liszt), les Russes ont appris l'art du coloris orchestral et du maniement des timbres, art qu'ils devaient pousser jusqu'à ses extrêmes limites; ils ont appris aussi à donner pour domaine à leur musique la libre fantaisie, à se servir des formes sans s'y asservir. Mais ils étaient doués d'un instinct musical bien supérieur à celui de Berlioz : de là entre leurs œuvres et les siennes des différences fondamentales. Ainsi, ils n'éprouvèrent jamais le besoin de recourir à ces colossales accumulations d'instruments par où Berlioz s'efforce parfois d'accroître l'intensité de l'expression; ils emploient, au contraire, des forces orchestrales très modérées : l'orchestre de Mendelssohn leur suffit, comme à Liszt. Ils n'utilisent jamais non plus aucun de ces procédés de description et de représentation presque mécaniques qui furent chers à Berlioz; et, à l'encontre du maître français, ils sont, en général, fort habiles dans l'art de donner à leurs idées les développements que celles-ci comportent.

A ces divers égards, on peut dire qu'ils procèdent surtout de Liszt. C'est chez Liszt, encore, que les Russes ont appris la richesse de l'harmonie, l'ingénieuse manipulation des thèmes, le moelleux de la sonorité et la finesse des nuances orchestrales. Mais, si leur inspiration s'affirme bien fille de celle de Liszt, leur personnalité musicale, dans toutes ses manifestations, n'en reste pas moins indépendante.

On peut ajouter que Chopin a exercé une forte influence sur la plupart des musiciens russes, au point de vue de l'harmonie et du style mélodique surtout. On reconnaît dans une assez large mesure l'empreinte de Schumann en certaines œuvres de l'école. Quant à Wagner, il ne pouvait guère, à l'époque où se constitua l'école, exercer aucune action; plus tard, on pourra constater de

sensibles preuves de son influence chez M. Glazounow et même dans les récentes compositions de M. Rimsky-Korsakow.

Voilà une filiation artistique bien nette, qui est, en somme, à peu près celle de tous les maîtres modernes, et qui dérive des ascendants mêmes dont les œuvres ont déterminé notre orientation musicale actuelle. Si donc quelques-uns d'entre nous sont peu familiers avec le génie des musiciens russes, c'est, d'abord, à cause de quelque différence originelle de sensibilité; à mesure que nous nous familiariserons avec leurs œuvres, ce premier obstacle disparaîtra. Puis c'est parce que notre passé artistique, nos habitudes pèsent sur nous malgré tout; nous sommes d'autant plus déconcertés par les œuvres nouvelles que celles-ci nous entraînent plus loin de notre routine, ajoutent davantage à ce que nous ont appris les œuvres déjà connues, sont, en un mot, plus originales. La question des causes premières de l'originalité (ici : le caractère profondément autochtone de la musique russe) est de médiocre importance : une œuvre insolite, comme l'est toute véritable création artistique, commence toujours par déconcerter.

*
* *

Il est grand temps de revenir à Glinka. Celui-ci, né en 1804, ne se destinait d'abord pas à la carrière de compositeur. Ce n'est qu'en 1831, pendant qu'il voyageait en Italie, qu'il se sentit « pris du désir nostalgique, écrit-il lui-même, de composer de la musique russe ». L'année suivante, de Berlin, où il était allé compléter son éducation musicale, il écrit à un de ses amis qu'il rêve de donner au théâtre de Saint-Petersbourg un grand ouvrage : « Mais, ajoutait-il, l'important est de bien choisir le sujet. De toute façon, il sera absolument national. Et, non seulement le sujet, mais encore la musique. Je veux que mes chers compatriotes se trouvent là comme chez eux, et qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un présomptueux qui se pare, comme le geai, des plumes d'autrui ¹. »

Revenu à Saint-Petersbourg, il ne pense qu'à son projet. On lui propose, comme donnée, l'histoire d'un héroïque paysan, Ivan Soussanine, qui sacrifia sa vie pour sauver celle du tsar (ce thème avait déjà été adopté par Cavos pour un de ses opéras); il accepte, se met au travail, compose avec une véritable rage, et le 9 décembre 1836, son œuvre est représentée avec un triomphal succès. L'école nationale russe était née.

L'influence immédiate et prolongée qu'exerça *la Vie pour le*

¹ Fouque, *Michel Glinka*.

tsar est sans exemple; le culte que professent, aujourd'hui encore, tous les Russes pour cette œuvre est sans limite. On peut, en toute impartialité, la trouver incomplète, de réalisation composite surtout; Glinka y est visiblement sous l'influence du style italien, et plus d'une page en a vieilli. Mais il est impossible d'en méconnaître la belle inspiration et les côtés véritablement originaux. Et il ne faut pas oublier non plus que cet opéra est de plusieurs années antérieur à *Rienzi*, où Wagner se montrera certainement beaucoup moins novateur que Glinka dans *la Vie pour le tsar*. Enfin, le caractère profondément national de l'œuvre éclate en dépit des faiblesses que la critique pourra y relever : « Qu'on sorte, s'écrie Saint-Marc-Girardin¹, le dernier paysan de son isba et qu'on le conduise au théâtre voir jouer l'œuvre de Glinka : il reconnaîtra avec émotion, il verra vivre devant lui l'image de cette patrie dont il a au fond du cœur l'amour inné. » Et ceci n'est certes pas un médiocre éloge.

A propos de cette œuvre, le prince Odoïewsky a fait judicieusement observer que Glinka, en fait, emprunta fort peu de chose aux chansons populaires, mais qu'il « refit en soi le procédé par lequel, dans le courant des siècles, toute la musique populaire a été créée par ses auteurs inconnus² ». L'expression est des plus heureuses; elle peut s'appliquer, non seulement à Glinka, mais aussi, avec une égale justesse, à ses continuateurs. Elle montre qu'il est inexact de prétendre, comme on l'a fait souvent, que les maîtres russes furent principalement des pasticheurs de mélodies populaires; elle montre qu'en réalité ils font tout autre chose que transporter artificiellement, dans un cadre techniquement établi, des lambeaux arrachés à la naïve muse du peuple. Certes, aucun d'eux ne s'est fait scrupule, à l'occasion, d'emprunter des thèmes aux chansons nationales. Mais c'est alors pour réaliser avec fidélité tout ce que ces thèmes contiennent virtuellement; leur musique reste toujours pleine de l'esprit même qui anime les chants du peuple, et l'on sent très bien que le résultat, voire en l'absence de tout emprunt de fait, devait inévitablement être ce qu'il est, et rien autre chose.

Avec son opéra suivant, représenté six ans plus tard (1842), Glinka s'aventure dans le domaine de la plus absolue fantaisie. Il en emprunte le sujet au poème légendaire du grand poète national Pouchkine, *Rousslân et Liudmila*. L'œuvre était colorée de fantasmagories un peu naïves, fortement empreinte de cette imagina-

¹ Cité par M. Bourgauly-Ducoudray dans son cours d'histoire de la musique russe professé au Conservatoire (1902).

² Soubies : *Histoire de la musique en Russie*.

tion un peu incohérente à l'occasion qui est celle des Slaves, pittoresque au demeurant, et la donnée en comportait le déploiement d'une véritable profusion de couleur locale, grâce à l'occasion qu'elle offrait d'utiliser et des éléments russes et des éléments orientaux.

Cette nouvelle œuvre de Glinka est incomparablement supérieure à la précédente : plus libre d'invention, plus variée, d'inspiration moins inégale. Pendant ces six années, d'ailleurs, la technique du compositeur avait considérablement mûri. Son orchestration et sa déclamation sont en réel progrès.

D'un voyage en Espagne, Glinka rapporta, en 1847, deux très remarquables œuvres orchestrales du genre pittoresque, *la Jota Aragonese* et *Une nuit à Madrid*. En toutes deux, comme dans sa fantaisie sur des thèmes russes *Kamarinskaïa*, l'on remarque déjà un vif souci de la couleur, de l'atmosphère musicale, et l'on pressent l'art exquis des symphonistes plus modernes.

Glinka mourut en 1857. Dans son œuvre, il faut citer encore des mélodies parfois fort intéressantes, un quatuor et un sextuor à cordes qui ne furent édités qu'après sa mort.

Chronologiquement, Dargomyjski est le premier successeur de Glinka ; il est le plus direct par le rôle qu'il a joué dans l'évolution de l'école.

Ce fut d'abord un simple amateur. Sur les conseils de l'auteur de *Rousslân*, il se décida à se consacrer à la musique, et, à l'âge de vingt-six ans, écrivit un opéra dont le livret n'était autre que *la Esmeralda* de Victor Hugo. Puis c'est à Pouchkine qu'il emprunta un sujet d'opéra, bien national, celui-là : *la Roussálka*. Il y fit preuve de très appréciables qualités. Mais, en somme, il n'y dépasse guère, au point de vue musical, le niveau atteint par Glinka avec *Rousslân*, sauf sur un point par où il va devenir, pour la jeune école, un initiateur presque aussi capital que son illustre devancier : l'initiateur de la déclamation lyrique.

C'est surtout dans son dernier drame, *Kamennyi Gost* ou *le Convive de Pierre* (c'est-à-dire Don Juan), qu'il va affirmer son rare instinct de la déclamation juste et simple, et manifester par là autant d'originalité que d'indépendance. Sa musique, souple et sobre, y suit le texte avec une rigoureuse exactitude, sans être déparée par aucune formule banale, aucune faiblesse d'expression. M. César Cui, après avoir constaté que « le compositeur eut le secret de trouver exactement la phrase musicale correspondant au sens et au mouvement poétique », et que « son récitatif égale ce qui a été fait de plus beau dans le genre », conclut sans hésiter

que *le Convive de Pierre* est « la clef de voûte » du nouvel opéra russe¹.

C'est, au demeurant, une œuvre hautement intéressante. Peut-être l'ensemble en paraîtra-t-il au public un peu austère, un peu sec même; mais nul musicien n'en contestera la noblesse de tenue, ni la réelle puissance expressive. Il est à noter en passant que, par une audace jusqu'alors sans exemple, et comparable seulement à celle dont M. Debussy fera preuve avec *Pelléas et Mélisande*, Dargomyjski a fait choix, non point d'un livret spécialement écrit en vue de la réalisation musicale, mais bien du texte même de Pouchkine².

Par l'audace dont il y a fait preuve, il proteste de toutes ses forces contre l'élément conventionnel que finit par introduire dans le style musical toute tradition, si excellente soit-elle en principe, pour peu qu'on la respecte exagérément; et il a donné l'exemple de cette recherche d'expression directe et simple par quoi se distinguent essentiellement les productions caractéristiques de l'école.

Le Convive de Pierre fut représenté, en 1872, quatre ans après la mort de Dargomyjski. Parmi les autres œuvres de ce maître, il faut rappeler, outre d'intéressantes romances, quelques compositions symphoniques pittoresques et qui occupent une place importante dans l'histoire de la musique d'orchestre en Russie; ce sont : *Bába-Yagá*, une fantaisie descriptive; une *Kosatchok*, danse russe, et une *Fantaisie Finnoise*.

L'art de Dargomyjski constitue une expression parfaitement adéquate et sans mélange du tempérament russe, accentué encore par la volonté d'être national. Avec son contemporain Sérow, au contraire, s'affirme une tendance assimilatrice avant tout, qui va être celle de toute une autre école musicale, docile adepte de la tradition classique ou romantique venue d'Occident. Sérow fut doué d'un tempérament assez curieux, de qualités inégales, et surtout d'une versatilité déconcertante. Il ne se consacra à la composition que vers l'âge de quarante ans. Après deux opéras de style composite, *Judith* et *Rognéda*, il en produisit un troisième,

¹ César Cui : *la Musique en Russie*.

² Il est à remarquer que les œuvres du grand poète national ont exercé une action profonde sur les musiciens russes. Moussorgsky a mis en musique *Boris Godounow*; M. Rimsky-Korsakow, *Mozart et Salieri*; M. Rachmaninow, *le Chevalier Avare*; les sujets des opéras *Eugène Oniéguine* et *la Dame de pique* de Tchaïkowsky; *le Prisonnier du Caucase*, de M. Cui, sont tirés des œuvres de Pouchkine. Quant aux mélodies écrites sur des paroles de cet auteur, elles sont naturellement innombrables.

la Force ennemie, où, mieux que dans les précédents, il manifeste quelque sens de la couleur et du mouvement. En somme, il reste un musicien de second plan; il se distingue des représentants du véritable art russe, aussi bien par ses tendances que par la valeur intrinsèque de sa musique. Et c'est bien de Glinka et de Dargomyjski seuls que procèdent les chefs de l'école russe moderne, dite *Ecole des Cinq*, dont les œuvres constituent le plus beau patrimoine musical de la Russie.

*
* *

Ce petit groupement d'artistes, les « Cinq », reste unique dans l'histoire de l'art. Jamais on ne vit pareille solidarité appliquée aussi efficacement à la conquête d'un idéal si précis. Mûs par une commune pensée, des compositeurs de personnalités fort différentes se réunirent là en vue d'un même effort, avec le but de produire des œuvres qui fussent, à des titres divers, l'expression exacte et sincère de la vérité artistique, telle qu'ils étaient d'accord pour la concevoir. Etre de purs musiciens et de vrais Russes avant tout fut leur devise. Ils ne l'appliquèrent point tous de la même façon, mais tous s'y conformèrent, avec grand avantage, d'ailleurs, puisque le faire, c'était avoir en vue la sincérité et l'indépendance.

Il est presque inutile d'ajouter, tellement cela est évident, que pour être une condition nécessaire de toute production artistique durable, ce premier mobile de la jeune école russe, cette volonté consciente et réfléchie n'en est pas une condition suffisante; et que, si les compositeurs de cette école sont parvenus à se rapprocher de leur idéal par leurs œuvres, c'est parce qu'avec cette volonté, ils eurent ce que l'on appelle du génie, c'est-à-dire une intuition capable de conquérir ce que la raison ne saurait jamais atteindre. L'idée préconçue d'exploiter en des œuvres d'art le style populaire, voire celle d'épurer et de perfectionner les modes d'expression, n'eussent point suffi. Avec les plus justes théories et les principes les plus excellents du monde, on peut n'écrire que de détestable musique; pour en écrire de bonne, il faut avant tout être musicien-né.

Voici comment naquit le groupe des « Cinq ». Vers l'année 1854, M. Mili Balakirew, alors âgé de dix-huit ans ¹, vint à Saint-Pétersbourg compléter son éducation musicale. Il fit la connaissance de Glinka, et bientôt le maître se prit à lui témoigner une singulière estime. Le jeune Balakirew se lia bientôt avec un autre

¹ Il était né au début de 1837.

musicien à peine plus âgé que lui-même, César Cui, et tous deux convinrent d'associer leurs efforts pour continuer l'œuvre commencée par Glinka. A eux se joignit M. Nicolas Rimsky-Korsakow, leur cadet de quelques années à peine, et qui fut, avec le critique Stassow, leur auxiliaire le plus actif. Mais le premier en date des associés et disciples de MM. Balakirew et Cui fut Modeste Moussorgsky, né en 1839, qui vint, dès 1857, demander des leçons à Balakirew. En 1859, Moussorgsky fit la connaissance d'un jeune savant du nom de Borodine, très passionné de l'art musical qu'il pratiquait déjà en amateur. Balakirew décida le nouveau venu à se consacrer plus sérieusement à la musique; et c'est grâce à l'heureuse influence alors exercée sur lui que Borodine est devenu une des plus pures gloires de l'école.

A partir de ce moment, les œuvres et les progrès se succèdent avec une étonnante rapidité, et pendant quelque trente ans affirment, en dépit des différences qui sont dues au tempérament particulier de chacun, une extraordinaire similitude de tendances. L'esprit des « Cinq » même s'est communiqué presque sans réserve aux nouveaux disciples, tels que M. Glazounow en sa jeunesse, M. Liadow, M. Liapounow, etc.

Les récitatifs de la *Roussálka* de Dargomyjski avait donné aux « Cinq » l'intuition première de cette vérité expressive qu'ils ambitionnaient d'atteindre, car ils se préoccupaient alors, semble-t-il, d'une réforme du drame musical avant tout. Bientôt, Dargomyjski lui-même vint s'associer à eux, et on peut dire que *le Convive de Pierre* est une des premières manifestations des communes tendances du groupe.

Malgré l'importance qu'avait, pour tous ces jeunes musiciens, la question de la musique dramatique, il arriva bientôt qu'ils étendirent leur activité aux domaines de la musique instrumentale et du *lied*. Aussi bien la commune volonté, affirmée par M. Cui, porte-parole habituel du groupe, d'être avant tout des musiciens, de conserver à la musique dramatique même « une valeur intrinsèque comme musique absolue¹ », décelait bien, chez eux, une inclination instinctive vers les formes où la musique pure peut se donner le plus librement carrière. Jusqu'à l'heure actuelle, c'est surtout par leurs productions symphoniques, leur musique de chambre ou de piano, leurs mélodies, que les « Cinq » sont connus au dehors. Et c'est par leur style musical proprement dit, plutôt que par leur conception du drame lyrique, qu'ils ont exercé de l'influence sur les écoles étrangères.

¹ César Cui, *ouv. cité*.

Mili Balakirew fut le véritable chef, l'âme même de l'école. Suivant une remarque assez juste d'Octave Fouque, Glinka « ne devint initiateur et réformateur qu'après sa mort ¹ ». L'auteur de *Rousslân* n'avait point l'esprit combattif et ne sacrifia guère au prosélytisme. Il se contenta d'écrire, tout ingénument, de la musique selon son idéal, mais sans autrement lutter pour défendre ni pour propager cet idéal. M. Balakirew, au contraire, se montra tout d'abord doué des qualités organisatrices et directrices qui manquèrent à Glinka. L'exceptionnelle solidité de ses connaissances, sa nature passionnée et persuasive le désignaient tout naturellement, bien qu'il ne fût point le plus âgé du groupe, comme chef de file aux jeunes musiciens avides de glorifier l'art national par leurs œuvres.

Savant et artiste à la fois, M. Balakirew a exercé son activité par l'enseignement et par la propagande autant que par la composition. Il fut et il est encore un pianiste de rare valeur, un véritable maître de la technique de l'instrument; il fut aussi un chef d'orchestre de premier ordre et un éducateur incomparable. Après avoir collaboré à la fondation d'une école gratuite de musique (1861), il organisa des concerts d'orchestre, publia (1866) une collection de chants populaires, prit la direction de la Société des concerts du Conservatoire de Saint-Pétersbourg (1867) et de la Société impériale de musique (1869).

Son enseignement, dont profitèrent Borodine, Moussorgsky et bien d'autres compositeurs, suffirait seul à attester la valeur intellectuelle et artistique du maître. « N'étant pas théoricien, écrivait-il en 1881 à Stassow, je n'ai pu enseigner à Moussorgsky l'harmonie comme l'enseigne Rimsky-Korsakow, mais je lui ai fait comprendre la forme des œuvres musicales. De 1858 à 1861, nous avons joué ensemble toutes les symphonies de Beethoven, les œuvres de Schumann, Schubert, Glinka, etc. Je lui en ai expliqué la construction technique et fait faire l'analyse ². » On reconnaît là cette méthode d'enseignement que préconisent aujourd'hui les meilleurs de nos théoriciens. Balakirew l'avait inventée et spontanément appliquée il y a déjà un demi-siècle.

M. Balakirew, de même que Dargomyjski, doit être considéré comme un continuateur immédiat de Glinka. Ses ouvertures *sur un thème de marche espagnol*, *sur des thèmes russes*, son poème symphonique *Russia* (1^{re} version), ses premières mélodies et quelques-unes de ses pièces de piano furent publiés entre les années 1857 et 1861.

¹ O. Fouque, *Glinka*.

² Cité dans Habets, *Borodine*.

En sa musique, le sentiment national se manifeste dans toute sa native pureté, mais sous forme de réalisation artistique parfaite : qu'il s'attache, — dans *Russia*, par exemple, — à exploiter le style slave aux rythmes fermes et souples à la fois, aux robustes harmonies et aux inflexions soutenues ou bien que dans *Islamey*, *Thamar*, etc., il s'attarde aux molles et caressantes mélodies, aux rythmes obsédants de la musique orientale, il réalise avec un égal bonheur l'expression populaire et l'expression artistique. Son chef-d'œuvre, le poème symphonique *Thamar*, est à cet égard typique. Ce n'est autre chose, en quelque sorte, qu'un chant populaire infiniment magnifié sans rien perdre de sa couleur, de son caractère foncier d'ingénuité et de simplicité. Et cependant tout concourt à en faire une œuvre d'art achevée : la richesse et le choix judicieux des éléments matériels, la puissance et la liberté du développement, des exemples vraiment admirables d'habileté technique. C'est bien une production due à un artiste qui s'est assimilé l'esprit tout entier de la musique de son peuple.

Le nom de M. César Cui¹, premier collaborateur de M. Balakirew, est déjà apparu plusieurs fois au cours du présent article ; ce qui était inévitable, car M. Cui fut toujours le porte-parole, le polémiste et un peu l'historien du groupe. Il a manié, en même temps que la plume de cygne du compositeur, la plume de fer du critique. Incisif, acerbe, railleur ou violent, selon l'occasion, il a vigoureusement combattu les adversaires de l'école, et s'est avec ardeur attaché à en défendre les idées directrices, sans pourtant témoigner aucun excès d'indulgence aux œuvres mêmes de ses camarades. Personnellement, il appliqua la théorie du nationalisme artistique avec quelque élasticité ; il a notamment écrit tous ses opéras, sauf le premier, sur des textes empruntés à des auteurs étrangers comme Alexandre Dumas, Victor Hugo, voire M. Jean Richepin.

A dire vrai, c'est surtout par ses idées, par son influence morale, — car il fut doué d'une belle volonté, — et par son humeur combative que M. Cui joua un rôle capital parmi les « cinq ». Sa musique sérieuse, réfléchie, qui reste très loin des vulgarités et des concessions fructueuses, et qui émane visiblement d'une sincère conviction artistique, manque par endroits de cette chaleur spontanée, communicative, de cette fantaisie innée qui caractérisent en général celle de ses camarades. Pour cette raison, elle reste aussi moins proche de l'art populaire.

¹ Né en 1835.

C'est exactement le contraire qu'il faut dire de Moussorgsky ¹. Celui-là, malgré l'inquiétude extrême de sa pensée, malgré une hantise mal disciplinée de recherches parfois exagérément raffinées, est un caractère représentant de l'âme russe, de l'âme toute nue du peuple. A un degré unique, il reste l'artiste qui, comme on a pu le dire, n'eut « que du génie ». Il n'a pas eu le moindre talent, pas la moindre habileté. A chaque page de son œuvre, le pédant, sans se donner trop de peine, peut découvrir autant de puérilités, de maladresses, de « fautes » qu'il voudra. Mais à chaque page aussi, tout être doué d'une sensibilité et d'un cœur reconnaîtra la vie qui bouillonne de joie ou qui palpite de douleur, qui s'épanouit ou qui pantèle. Par sa sensibilité multiple, exaspérée autant que par sa manière, balbutiante parfois, mais toujours directe et impressionnante de la manifester, Moussorgsky réalise, à sa façon très particulière, l'alliance de l'expression populaire et de l'expression artistique dont d'autres maîtres ont donné des exemples divers. Pour des raisons qui vont être expliquées, il n'a point créé une stylisation artistique des éléments de la musique populaire, mais il les a employés en artiste, après assimilation intégrale, et il en a accru la valeur expressive, la signification esthétique en les utilisant de façon très appropriée, comme en les affinant le plus possible.

On a dit de lui qu'il fut un grand réaliste : rien de plus vrai à de certains égards. Il a su noter avec une minutie quasi phonographique chaque intonation et pour ainsi dire chaque réflexe des êtres que sa musique évoque ; car entre ses qualités techniques les plus sensibles, il faut placer au premier rang sa déclamation musicale très libre, très juste, très originale aussi. Mais son art incorrect et minutieux est subtil et puissant ; il sait atteindre à la plus intense, la plus intime poésie, à la fantaisie la plus audacieuse. Ce compositeur qui n'a jamais su développer un thème ni construire une œuvre trouve toujours l'inflexion mélodique, les rythmes, les harmonies qui expriment avec le maximum de vérité et de force le sentiment voulu. Il ignore presque ce qu'est, selon les lois du solfège, « une mesure » ; personne pourtant n'a employé des rythmes plus précis, plus souples, plus opportuns. Parfois ce qu'il écrit est à peine de la musique au sens habituel du mot ; mais nul musicien ne suggérera des émotions plus vives, ne parlera plus immédiatement à la sensibilité de l'auditeur. Il lui arrive d'employer les procédés les plus communs qui soient ; mais tout cela, d'ordinaire, si bien en place, que l'effet produit est

¹ 1839-1881.

intense. Il sait d'ailleurs tout aussi aisément créer des formes mélodiques, harmoniques ou rythmiques rares, que les compositeurs plus modernes, — Moussorgsky est mort il y a plus de vingt-cinq ans, — sauront exploiter avec plus de méthode, mais dont ils n'outrepasseront point de beaucoup la hardiesse ni la pertinence.

L'œuvre de Moussorgsky est d'une extrême variété : cet artiste si ouvert à toutes les impressions, à toutes les émotions, si curieux des spectacles de la vie, était naturellement trop fin, trop sensible pour ne point différencier profondément tout ce qu'il ressentait, et pour n'être point capable de faire passer toutes ces nuances de sa sensibilité dans la traduction sonore qu'il en donne. Aussi n'a-t-il jamais connu les formules banales, jamais associé deux notes par habitude ; jamais il n'est semblable à soi-même, et chaque page de son œuvre est neuve et imprévue. Sa volonté obstinée, — non sans quelque affectation peut-être, — de ne jamais se préoccuper d'acquérir l'habileté technique, a eu pour résultat de lui conserver, absolument intact, le don de ressentir des émotions ingénues et de les communiquer immédiatement.

Les effusions purement musicales sont rares chez lui : il reproduit ses sensations plutôt que d'exprimer ses sentiments, il observe plutôt que d'imaginer. C'est en cela qu'il est « réaliste », si l'on veut ; et par là il atteint, à l'occasion, un très haut degré d'émotion : par exemple dans certains des chants où il retrace la vie humble, résignée ou révoltée des paysans. Ailleurs pourtant, surtout dans sa suite de mélodies *Sans Soleil*, il se tient dans une atmosphère toute lyrique, contemplative. Mais nulle part il n'est plus complet, au point de vue particulier de la sensibilité, que dans ses deux admirables drames musicaux, *Khovantchina* et surtout *Boris Godounow*, œuvres inégales, pleines de défauts, mais d'une vérité et d'une puissance parfois toutes shakespeariennes. Là revit cette magnifique histoire du peuple, celle qui tient d'un façon intime à la vie même de la race, et qui n'a rien de commun avec l'histoire factice et figée que recherchent coutumièrement les bâcleurs d'opéras.

Il est bon de noter qu'on n'observe dans le style musical de Moussorgsky aucune trace d'influence orientale.

Moussorgsky a pour caractéristique de n'avoir guère pu tirer sa musique de son propre fonds : il lui fallait l'excitant d'une donnée extérieure ; il s'est attaché, en somme, à exprimer d'autres êtres. Borodine ¹, au contraire, plus véritablement musicien, s'est surtout

¹ 1834-1887.

exprimé lui-même. Ce fut du reste un artiste bien plus complet que Moussorgsky. Il a su donner à sa musique un véritable caractère d'émotion intérieure, de poésie et d'effusion intime, de profondeur.

Très modifié par sa culture artistique, doué au demeurant d'une expansive personnalité, Borodine reste néanmoins proche du peuple par le naturel que conserve sa musique même lorsqu'elle est le plus raffinée. Son style, où l'on observe tour à tour le caractère slave et le caractère oriental, garde partout une intense saveur de terroir. La qualité de son émotion d'ailleurs décèle, tout autant que le style musical, la nature essentiellement autochtone de son génie, — ceci du moins pour quiconque est habitué aux manifestations artistiques de l'âme russe. Sa musique instrumentale en général compte parmi la plus belle dont se puisse glorifier, non seulement l'école, mais son époque tout entière; elle est, avec celle de Balakirew, la meilleure preuve que l'art le plus national peut en même temps être le plus universel.

Il y a dans les idées mélodiques, dans les harmonies, dans les rythmes et dans l'écriture de Borodine une force frappante d'invention et de réalisation. Son inspiration est assez souple pour aller de la fantasque poésie qui emplit sa mélodie, *la Princesse de la mer*, à l'effusion intime de *Dissonance*; de l'impressionnante brutalité de la *Symphonie en si mineur* à la limpide délicatesse de la *Symphonie inachevée*. Mais dans ses humeurs les plus diverses, là même où il est le moins préoccupé de couleur locale, il reste le pur Russe qu'il est.

M. Rimsky-Korsakow, le plus jeune des « Cinq » (il naquit en 1844), est un artiste doué d'une nature consciente, volontaire, féconde, et dont, tout compte fait, les tendances sont extrêmement classiques. Le premier en date, il donna l'exemple d'un retour à la tradition occidentale, après avoir néanmoins produit nombre de belles œuvres où l'on retrouve exactement les caractères distinctifs de l'école. Et ce retour progressif, qui d'ailleurs ne constitue pas chez lui une renonciation à sa nationalité musicale, était en réalité inévitable, étant donné précisément l'esprit que décèlent les formes d'expression et les modes de développement, etc., de ses compositions, même les plus anciennes, celles qui datent du temps où il était le fervent disciple de Balakirew.

Des données nationales, thèmes musicaux ou sujets légendaires, qu'il utilise, M. Rimsky-Korsakow voit surtout, en général, le côté décoratif et pittoresque, qu'il exploite d'admirable manière, — *Antar* seul, dans son œuvre, fait exception par

l'intensité du sentiment et par le caractère profond et direct de l'expression. C'est un stylisateur admirable et un maître musicien. Il a abordé avec un succès presque égal les genres les plus divers, mais le domaine sur lequel il règne triomphalement, c'est l'orchestre. Nul n'a jamais dépassé, personne presque n'a atteint ce niveau de perfection qu'atteste l'instrumentation d'*Antar*, de *Sadko*, de *Shéhérazade*, et d'autres œuvres encore, parmi lesquelles nombre d'opéras : le premier, *la Pskovitaine*, paru en 1873; le plus récent, *Kiteg*, exécuté en Russie il y a quelques semaines.

A part l'unique opéra de Borodine, *le Prince Igor*, et des deux très exceptionnelles partitions de Moussorgsky, les opéras de M. Rimsky-Korsakow sont les seuls qui constituent, par leurs sujets toujours exclusivement nationaux comme par leur aspect matériel, des types de cette nouvelle musique dramatique que se proposa de créer l'école. Ils se caractérisent surtout par une extrême cohésion musicale, en dépit de quelques divergences de style qu'on y observe et par où ils inclinent, lorsqu'ils ne restent pas dans la veine indigène, tantôt vers l'opéra habituel, tantôt, — dans les plus récentes œuvres surtout, — vers le drame wagnérien; ceci toutefois sans disparates qui choquent, tant l'homogénéité en reste grande. M. Rimsky-Korsakow, musicien avant tout, les réalise avec le même soin qu'une symphonie, et sait fort bien en coordonner les parties, en distribuer partout la substance. De là résulte, au surplus, que tout y est extrêmement stylisé; et l'intérêt musical dépasse souvent de beaucoup, semble-t-il, l'intérêt dramatique.

En somme, M. Rimsky-Korsakow, tout en restant fidèle au principe d'un art dont les données fussent celles de l'art national, s'en écarte sensiblement par l'esprit. D'abord influencé par les mélodies populaires, par les œuvres de ses camarades et comme eux par celles de Berlioz et de Liszt, il évolua vers un idéal plus conservateur. Borodine a fait cette remarque il y a bien longtemps¹ : il faut y voir, d'ailleurs, une constatation et non une critique.

*
* *

Ce problème de la nationalité musicale s'avère, à tout prendre, assez irritant, vu les a-priorismes qu'en comporte toute solution radicale. On est inquiet, par exemple, de voir M. P. Dukas, dont la critique est une des plus impartiales et des plus pénétrantes de notre temps, écrire que :

¹ Habets, *ouv. cité*, p. 34.

Les pays qui, nouvellement nés à la musique, cherchent à se créer une nationalité musicale, nous présentent un singulier spectacle. Ils se trouvent en présence d'un développement séculaire dont les produits les plus admirables... s'éloignent graduellement du point de départ que leur fournissait le chant populaire, et tendent de nouveau à l'expression d'un sentiment universel... Ils utilisent les ressources matérielles que leur offre le dernier progrès de l'art musical dans un but correspondant à un stade de son développement auquel ce perfectionnement de moyens ne répond plus... Les progrès matériels de l'instrumentation, de l'harmonie et du rythme sont intimement liés à ceux de la signification purement humaine de la musique moderne telle que nous la reconnaissons chez Beethoven, chez Wagner, etc.¹

Généralement parlant, ceci, avec les développements que donne à son idée M. Dukas (je regrette de n'avoir point la place de les reproduire), est grave. Et cependant, j'ai indiqué plus haut que l'impression ressentie à écouter la musique d'un Borodine, d'un Balakirew (musique qui est essentiellement de cette musique « autochtone » que M. Dukas oppose à la musique « universelle »), ne laisse guère la possibilité d'admettre une pareille affirmation. Si bien qu'alors, en réfléchissant avec soin, on finit par discerner, dans la thèse de M. Dukas, deux points que l'on est absolument en droit de se refuser à admettre : le chant populaire, malgré ses caractères ethniques, ne peut-il pas exprimer de la façon la plus universellement communicable, les sentiments les plus universels ? Soutenir le contraire, c'est, je crois, attacher une importance par trop prépondérante aux différences génériques. De plus, M. Dukas n'incline-t-il pas involontairement à qualifier de style « universel, purement humain », un style régularisé et temporairement fixé par les apports d'une tradition, et où, en fin de compte, quelques éléments conventionnels, quelques « clichés » finissent par se glisser ?

Un critique russe, M. Timoféïew, a d'ailleurs fort bien signalé le côté utopique de cette conception d'une musique « universelle, purement humaine ». « Les apôtres de cette théorie, dit-il, croient qu'ils sont parvenus à se libérer de tout caractère national. Tout en prétendant faire de la musique « pure », ils ne font que composer de la musique nationale, mais d'une nationalité étrangère : allemande principalement, ou italienne² ». Et, en effet, c'est tout simplement le style prédominant de chaque période qu'on décore du nom d'universel, — transitoirement. Il n'y a pas de style non ethnique, et tout style ethnique se modifie

¹ Article de la *Revue hebdomadaire* reproduit dans le *Courrier musical* du 15 janvier 1907.

² Cité par M. Brussel (*Figaro* du 11 mars 1907.)

pour de nouvelles raisons ethniques lorsqu'il est adopté au dehors. Il ne peut d'ailleurs être adopté qu'en raison d'analogies de tempérament qui existeront d'une race à l'autre.

Mais cette question de la nationalité musicale, très secondaire en ce qui concerne les autres écoles, prend, dès qu'il s'agit de la russe, une importance capitale : car au-dessus de la personnalité propre de chacun des maîtres qui la représentent, on a conscience d'une sorte de personnalité collective très accusée : il y a entre les œuvres des « cinq » et de leurs disciples directs certaines analogies dont on serait en peine de trouver l'équivalent entre les productions de divers maîtres appartenant à n'importe quelle autre école moderne.

Deux termes sont à considérer dans le problème posé par cet état de choses : d'une part, l'esprit particulier de la race, les caractères particuliers de l'inspiration déterminés par cet esprit, et, de l'autre, les modes d'expression, le style. Il est évident que l'un conditionne l'autre : plus l'esprit de la race est particulier, plus les modes d'expression sortiront de l'ordinaire ; mais ils auront toujours un « air de famille » motivé par leur commune origine. Il est évident aussi, comme le montre très bien Jeanroy (*ouv. citée*) que le style populaire n'est pas populaire par essence, *a priori* ; mais qu'il l'est devenu, par sélection, pour ainsi dire, et par la persistance exclusive des formes aptes à bien exprimer ce que ressentait le peuple. Il est naturel donc que les artistes aient trouvé, eux aussi, dans ces formes les modes d'expression qu'il leur fallait. Ils n'ont eu qu'à réaliser artistiquement le style, convenable entre tous à leur tempérament, que le peuple avait réalisé instinctivement.

Cette personnalité collective des musiciens russes « nationalistes » est la meilleure preuve du fait, que les modes d'expression adoptés par eux étaient bien ceux qui leur convenaient. Ce n'est là que la manifestation concrète des affinités qu'il y a entre eux tous, parce que tous sont des fils non modifiés de leur race, des représentants d'un tempérament ethnique assez constant en ses manifestations. Que les progrès de la culture doivent atténuer ces analogies foncières au profit d'une plus grande différenciation des individualités, ce sera chose normale assurément. Il pourra fort bien venir un jour où des maîtres russes, aussi admirables peut-être que les plus grands de ceux dont il vient d'être question n'auront entre eux pas plus de ressemblances matérielles que n'en ont, par exemple, les divers musiciens français d'aujourd'hui — avec, toutefois, la même parenté profonde sous les superficielles divergences. Il sera tout aussi impossible alors de les confondre

avec ceux d'une autre race; le caractère ethnique se manifestera chez eux d'une façon moins insolite, peut-être, mais, à coup sûr, également convenable et particulière. La force qui crée l'œuvre d'art conditionne également le mode d'expression unique qui convient à cette œuvre. C'est pourquoi on ne peut que constater tel ou tel caractère matériellement ethnique des œuvres, sans en tirer aucune conclusion absolue d'esthétique transcendante. C'est pourquoi, d'autre part, il serait absurde de vouloir prétendre qu'un tel caractère est, en principe, une preuve d'infériorité.

Il n'est pas étonnant que les « Cinq », mûs par leur volonté déterminée de nationalisme artistique, aient pensé que tourner les yeux vers le dehors n'était pas le meilleur moyen de se préparer à atteindre leur idéal. Ceci les avait incités à rejeter, comme insuffisamment significatifs pour eux, la majeure partie des modes de réalisation acclimatés ailleurs; et aussi à réagir contre l'instinct assimilateur qui existe à des degrés divers chez n'importe quel peuple, et dont les Russes sont doués à un degré très accentué. Ce qu'ils firent grâce à cette riche tradition d'éléments autochtones vieux-slaves ou asiatiques-orientaux, très différents de ce qu'exploitait l'Occident, leur permit de ne recevoir du dehors que des leçons de discipline artistique.

Mais le côté assimilateur, précisément, n'est, en principe, pas moins caractéristique d'une race, et produit des résultats qu'on doit tenir pour tout aussi représentatifs, — on sait combien il est typique, à tous les égards, chez les Russes. Et c'est pourquoi l'école qui incarna l'esprit de réaction contre les tendances des « Cinq », école dont Tchaïkowsky est le chef de file, semble aux Russes tout aussi « nationale » que l'autre. Nous avons donc probablement tort lorsque, pour critiquer la musique de Tchaïkowsky (et l'auteur du présent article ne s'en est point fait faute), nous déclarons la trouver « insuffisamment russe ». C'est là une façon inexacte d'énoncer le fait que nous n'y trouvons pas une expression assez frappante, assez originale. Or, ces qualités de force et d'originalité, plus importantes que toute saveur exotique, n'ont pas pour condition première l'asservissement à un style particulier, puisque la force et l'originalité sont, avant tout, indépendantes. Il ne reste donc, en ce qui concerne la musique de Tchaïkowsky, qu'un jugement subjectif sur la valeur absolue de cette musique, abstraction faite de toute considération relative au « caractère national¹. »

¹ M. Brussel (*Figaro* du 20 mars 1907) vient de recueillir très à propos les opinions très favorables de tous les maîtres russes sur Tchaïkowsky.

Cette musique, on peut en toute impartialité la trouver extrêmement inégale, vulgaire souvent, lâchée et superficielle. Elle se recommande cependant par une habileté technique réelle sinon bien originale, par quelque fougue et quelque mouvement; et somme toute elle s'est imposée partout ou à peu près, sauf en France, où son romantisme parfois excessif et sa trivialité composite rencontrent en général peu de sympathie. On ne peut s'empêcher cependant de reconnaître l'intérêt de certaines pages que contient cet œuvre vaste, hâtif, encombrant parfois : les danses de l'opéra *Vakoul*, par exemple, des scènes de *l'Opritchnik*, tels passages des symphonies ou des poèmes symphoniques, des quatuors, etc.

*
* *

Il serait difficile de faire entrer même une nomenclature de tous les musiciens russes dans le cadre d'un article tel que celui-ci. Et cependant les noms et les œuvres abondent qu'il faudrait signaler et même étudier. Après avoir rappelé le nom d'Antoine Rubinstein (1829-1894), pianiste admirable, compositeur abondant mais de très médiocre valeur, il convient de s'arrêter sur les premiers artistes qui s'associèrent aux « Cinq » et continuèrent leur œuvre. Ce furent principalement MM. Glazounow, Liadow et Liapounow.

Le premier de ceux-ci, né en 1865, a subi une évolution analogue à celle de M. Rimsky-Korsakow, mais infiniment plus marquée. Doué d'une invraisemblable précocité (à vingt ans il avait déjà produit nombre d'œuvres significatives), il reste redevable à ses devanciers de toute sa technique, mais se signala par une fougue juvénile, excessive, qui donna à tout ce qu'il produisit pendant sa première période une impressionnante vigueur. Les premières œuvres abondent en couleurs, en accents séduisants et spécifiquement russes. Plus tard, il a surtout fait preuve d'ingéniosité et de savoir-faire; son style s'est rapproché de celui de l'école allemande.

M. Liapounow, contemporain ou à peu près du précédent, n'a point manifesté si tôt ses qualités; aussi est-il aujourd'hui encore moins connu, malgré la très haute valeur de sa production artistique. C'est un musicien grave, conscient, dont la nature offre de caractéristiques affinités avec celle de Balakirew, et dont les

Et M. Balakirew m'écrivait tout récemment : « Ces festivals seront notamment pour le public français une occasion de mieux connaître et d'apprécier la musique de Tchaïkowsky. »

visions poétiques et pittoresques sont exprimées en une langue musicale eurythmique, puissante, dont il est impossible de méconnaître l'origine franchement nationale.

M. Liadow¹ s'avère doué d'une fine sensibilité musicale; sa personnalité, peut-être, est moins saillante, et cependant, il s'est profondément assimilé les modes d'expression adoptés par ses collègues. Ses œuvres les plus récentes attestent la ferme intention de ne point renoncer au style foncièrement russe.

Qu'on me pardonne de ne point continuer la liste des compositeurs du même groupe, et d'omettre les noms de beaucoup d'artistes qui mériteraient mieux. En somme, les apports nouveaux ne semblent guère contribuer à étendre le champ esthétique qu'avaient exploré les « Cinq » avec leurs premiers frères d'armes. Il existe nombre d'œuvres très intéressantes, pleines de mérites divers, qui restent dans la grande tradition, mais ne vont pas plus loin. De ceci il ne faudrait tirer aucune conclusion trop hâtive : à première vue, on serait enclin à conjecturer qu'en matière de musique nationale russe, tout ou presque tout a déjà été fait. Mais qu'on songe au court espace de temps qui a suffi à cette admirable et nombreuse production qui vient d'être passée en revue; qu'on se rappelle, d'autre part, avec quelle lenteur se préparent, pour éclater tout d'un coup, une fois l'heure venue, les renouveaux artistiques : on sentira fort bien qu'il serait prématuré de risquer n'importe quelle affirmation.

Par exemple, il est impossible de ne pas constater que les jeunes compositeurs russes tendent à renoncer au style qu'illustrèrent les « Cinq », que l'influence allemande semble s'exercer d'une façon de jour en jour plus active sur l'art russe. M. Rachmaninow, un des principaux représentants de l'orientation actuelle, en fournit la preuve tant avec ses opéras qu'avec ses compositions instrumentales; en quoi il ne fait que suivre l'exemple donné par certains de ses grands devanciers. Il a d'ailleurs acquis, par son talent véritablement très remarquable comme par l'activité de sa production, une rapide renommée.

Les préoccupations de symbolisme et de signification métaphysiques qui, chez certains compositeurs allemands d'aujourd'hui, tiennent lieu de recherches intrinséquement musicales, ont surgi en Russie; il faut espérer que ce n'est là qu'un phénomène passager. Parmi les jeunes Russes, il en est heureusement qui, s'ils ne se rattachent pas directement à la grande tradition

¹ Né en 1855.

de leur pays, ne sont point asservis non plus à l'influence étrangère. Entre eux, je mentionnerai M. Akimenko, dont la personnalité très fine s'est déjà manifestée en quelques œuvres intéressantes; MM. Karatyguine, Zolotarew, Tiniakow, Sénilew, Kryjanowski, Tchérépnine, Kousmine... Mais, forcément, j'en passe beaucoup, et peut-être de ceux qui seront les maîtres de demain. A l'heure actuelle, il est bien difficile de parler de toutes les œuvres qui naissent, et entre lesquelles le temps seul fera une valable sélection. Il convient cependant de citer encore M. Medtner, dont le nom indique l'origine étrangère, et M. Wihtol qui produit des œuvres où d'intéressants effets sont obtenus par l'emploi de thèmes populaires lettons.

*
* *

Je le répète, il est impossible de formuler, en l'état actuel de la musique russe, aucune conclusion autre que celle qui s'impose par le seul récit de la naissance et du développement de l'art musical en Russie. Cette grande leçon de volonté, de clairvoyance et de foi que donnèrent Glinka et ses continuateurs parle à elle seule mieux que tout commentaire. Et les œuvres qui viendront trancheront les questions qu'on voudrait se poser lorsqu'on observe le mouvement si complexe et, croirait-on volontiers, si incertain de l'heure présente. Qu'il suffise donc de considérer les fruits de cet immense effort artistique dont la Russie, au dix-neuvième siècle, fut le théâtre : il y a là assez de vie et d'éternelle beauté pour satisfaire les plus exigeants d'entre nous. Grâce aux admirables maîtres qu'il engendra, ce pays a d'un coup pris rang parmi les plus riches en musique. Il est le seul dont on puisse faire pareil éloge; nul doute qu'il ne déméritera point.

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. M31 40
Sig. 78(47)Ca

17-VIII-C/4

LE
CORRESPONDANT

RELIGION — PHILOSOPHIE — POLITIQUE
HISTOIRE — SCIENCES — ÉCONOMIE SOCIALE
BEAUX-ARTS — LITTÉRATURE — VOYAGES

SOIXANTE-DIX-HUITIÈME ANNÉE

PARAIT LE 10 ET LE 25 DE CHAQUE MOIS

PARIS, DÉPARTEMENTS & ÉTRANGER :

UN AN : 35 FR. — SIX MOIS : 18 FR. — UN NUMÉRO : 2 FR. 50

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

PARIS. — 31, RUE SAINT-GUILLAUME