

On connaît peu ou point, parmi nous, les résultats si brillants et si caractéristiques qu'ont produits en Russie, en un nombre d'années relativement restreint, les efforts d'un certain nombre de compositeurs pour créer un style et une esthétique musicale appropriés au génie de leur patrie; on ignore presque totalement cette rapide éclosion d'art par laquelle, depuis la seconde moitié de ce siècle environ, s'est révélée une nouvelle nationalité musicale, nationalité dont les exploits originaux et vivaces semblent mériter de s'égalier aux plus hardis qu'ait suscités, en Allemagne et en France, le goût du nouveau qui, en ces dernières années, entraîne l'art loin de tous les sentiers battus; l'École russe, aussi vaillamment qu'aucune de ses aînées, a combattu pour l'émancipation de la musique, et par l'ardeur avec laquelle elle est entrée dans la lutte, elle paraît devoir racheter promptement la longue période de silence qui a précédé son apparition.

C'est en 1836, seulement, qu'on peut dire que la musique russe est née. C'est l'année de la première représentation de *la Vie pour le Tsar*. Avant cette date, l'opéra italien régnait sans partage sur la scène pétersbourgeoise, et quand quelques compositeurs russes // 457 // comme Fomine, Volkof, Alabief, etc., se produisaient, c'était sans trop d'éclat. Toute la faveur du public allait aux maîtres étrangers établis à Saint-Pétersbourg, et il en fut ainsi jusqu'au moment où Glinka (1804-1857), par une inspiration de génie, rompit avec les traditions jusque-là existantes et créa de toutes pièces l'opéra national.

Quoi qu'on pense de la valeur intrinsèque de la *Vie pour le Tsar*, on ne peut méconnaître l'extrême importance de cette œuvre, au point de vue de l'histoire du mouvement musical dans les pays slaves. Il ne nous viendra certes pas à l'idée de comparer, musicalement parlant, la partition de Glinka à l'immortel *Freyschütz* [Freischütz], mais, dans l'histoire de la musique dramatique russe, elle marque le point de départ d'une période semblable à celle que l'œuvre de Weber a ouverte dans la musique dramatique allemande, et, à ce point de vue, on peut dire que la *Vie pour le Tsar* est le *Freyschütz* [Freischütz] de la Russie.

Chez Glinka, comme chez Weber, on constate une préoccupation identique: échapper à l'influence étrangère en traitant un sujet emprunté à la vie nationale et en le revêtant d'une musique dont les éléments fussent également l'expression du génie autochtone; ces éléments, ici comme là, étaient tirés de l'inépuisable mine des chants populaires; c'est en s'en inspirant le plus largement possible que la physionomie nationale de l'œuvre fut obtenue et que le peuple put reconnaître dans le tableau qu'on lui présentait l'image de sa propre création. La musique russe contemporaine n'a fait que suivre, en ses diverses manifestations, la voie que lui avait glorieusement indiquée son fondateur: elle en tire encore à présent sa plus forte originalité.

Un art ne s'improvise point du jour au lendemain et la technique musicale, qui s'est si prodigieusement développée depuis le seizième siècle dans les pays // 458 // de l'Europe occidentale, n'a si lentement

acquis les moyens d'expression dont elle dispose aujourd'hui que parce que chaque acquisition nouvelle dut être motivée par le besoin des musiciens de se créer de nouveaux moyens, à mesure que s'élargissait le cercle de leurs aspirations, et que se compliquaient les sentiments qu'ils voulaient faire partager à l'auditeur. De transformations en transformations, la musique en est arrivée, de nos jours, grâce aux efforts de tant d'artistes de génie ou de talent supérieur, à posséder, dans toutes les parties dont se compose sa technique (indépendance mélodique et rythmique, harmonie, instrumentation), une profusion de moyens telle qu'il semble qu'on n'y puisse ajouter, et que ces acquisitions successives pouvant suffire dorénavant à tout exprimer, on n'en doive chercher simplement que de nouvelles et personnelles applications. Chacune de ces conquêtes matérielles marque un effet, un pas en avant, non seulement dans la voie de l'accroissement des richesses musicales extérieures, mais aussi, et avant tout, dans celle de l'expression des sentiments qu'elles aspirent à représenter. Sous ce rapport, on peut dire que l'évolution de la musique suit une marche rigoureusement déterminée: quand les moyens d'expression convenant aux artistes d'une époque ne suffisent plus à leurs successeurs, nous voyons naître les innovations que qualifient d'arbitraires ceux qui n'en comprennent pas la raison déterminante. La langue de Mozart ne répondant plus aux aspirations de Beethoven, il la refond au creuset de sa puissante individualité et la plie audacieusement à toutes les exigences de ses conceptions gigantesques. Après lui d'autres musiciens, abordant un ordre d'idées différent, ajouteront encore aux conquêtes glorieuses du maître, et par le souci de certains détails, enrichiront plusieurs branches de la technique musicale de précieuses décou- // 459 // -vertes [découvertes]: tels Berlioz, Schumann, Liszt, etc... Est-il besoin enfin de rappeler que toutes les hardiesses professionnelles que l'on a tant reprochées à Wagner ne sont que le résultat de préoccupations expressives inconnues avant lui, et convient-il d'ajouter que si demain un musicien chercheur de voies inexplorées aborde une terre vierge et qu'il veuille nous la conquérir, il lui faudra nécessairement changer quelque chose au langage de ses prédécesseurs? En naissant à la musique, la Russie a trouvé le terrain tout préparé, et si elle n'a pas contribué dans le passé à la lente élaboration de cette partie matérielle de l'art dont nous parlons, elle l'a du moins, dès l'abord, appropriée à son usage avec une souplesse et une sûreté telles que, du premier coup, ses musiciens y ont atteint le plus haut degré de maîtrise. A l'heure qu'il est, en raison même du principe que nous définissons à l'instant, d'après lequel toute conception originale se crée à elle-même des moyens originaux, les musiciens russes enrichissent d'une foule de tournures et de locutions inédites le langage sonore dont ils ont emprunté le mécanisme traditionnel aux autres nations européennes.

Dès leurs premiers essais, en effet, les musiciens russes ont trouvé dans leur propre pays cette source abondante d'inspiration originale sans laquelle ils n'eussent pu vivifier d'une façon durable ce mécanisme qui leur parvenait à un point de complication déjà extrême. S'ils n'avaient eu pour le mettre en mouvement nul motif d'impulsion vraiment vital, nous ne doutons point qu'ils ne fussent jamais parvenus qu'à faire crier à vide les ressorts de cette formidable machine, comme cela se passe tous les

jours chez tant de leurs confrères d'autres pays: ils ne se seraient distingués en rien de ces musiciens formalistes. Mais il n'en fut pas ainsi la chanson populaire russe prise comme point de départ de toutes leurs tentatives devait leur apporter une aide effi- // 460 // -cace [efficace] et communiquer à leurs compositions un charme de terroir et une sorte d'originalité inconnus jusqu'alors au monde musical.

Nous disions à l'instant que de la première représentation de la *Vie pour le Tsar* datait la naissance de la musique russe. Nous eussions dû ajouter en tant qu'art organisé, car une œuvre, si brillante soit-elle, ne saurait à elle seule créer de toutes pièces une musique nationale. Elle ne peut en être l'expression qu'à la condition que cette musique nationale existe déjà. Or bien avant que Glinka songeât à s'inspirer des chants populaires de la Russie, la musique russe existait à l'état *sauvage*, si l'on peut dire, et la grande gloire de ce compositeur fut précisément de donner à cette musique populaire et nationale la conscience d'elle-même, et de la civiliser en l'organisant selon toutes les ressources que la science musicale, au point où elle en était alors en Europe, lui permettait d'employer pour rehausser son jeune éclat.

Le répertoire des chants populaires russes est devenu après Glinka, qui l'utilisa plus largement encore dans son second opéra, *Rousslan et Ludmila*, que dans la *Vie pour le Tsar*, le foyer d'inspiration commun des compositeurs slaves. Même dans celle de leurs œuvres où ne figure pas comme thème quelque-une de ces mélodies, on en sent directement l'influence: la coupe spéciale des périodes, l'originalité des rythmes, la modalité des phrases la manifestent à tout moment. Nous parlons, bien entendu, de ceux des compositeurs russes qui travaillent le plus souvent d'après les légendes, la littérature et les chants de leur pays, et nous mettons à part les individualités plus composites de ceux qui se rattachent davantage à l'art musical de l'Europe occidentale, tels que M. Rubinstein et aussi M. Pierre Tchaïkowsky [Tchaikovsky]. Si grands que soient les talents et la faculté d'assimilation de ces deux maîtres, et bien qu'en fait de // 461 // compositeurs russes ils soient plus connus des Français que la plupart de leurs compatriotes, ils n'incarnent pas, selon nous, au même degré que plusieurs que nous allons nommer, les particularités du génie musical de leur nation, et leur art, très élevé d'ailleurs et fort digne d'attention, ne diffère pas sensiblement de celui de plusieurs maîtres bien connus de nous, tels que Schumann ou Brahms, par exemple.

Jetons donc un coup d'œil sur l'ensemble de la musique russe depuis Glinka jusqu'à nos jours, et tâchons de nous former une idée nette des tendances manifestées dans les œuvres par lesquelles elle se caractérise le mieux. Le maître qui, après l'auteur de la *Vie pour le Tsar*, sut conquérir la plus haute renommée est Dargomijsky [Dargomyzhsky] (1813-1871): on lui doit plusieurs opéras qui tous dénotent un acheminement progressif vers le drame lyrique indépendant, sans morceaux déterminés; depuis la *Esmeralda*, son premier ouvrage écrit sur le poème que Victor Hugo a tiré de Notre-Dame de Paris, jusqu'au *Convive de Pierre*, sa dernière œuvre, on peut dire que Dargomijsky [Dargomyzhsky] a fait faire au théâtre musical russe un pas de géant.

Néanmoins, ce ne fut pas l'œuvre où il se délivrait le plus complètement des anciennes contraintes qui lui valut son plus vif succès: Dargomijsky [Dargomyzhsky] resta, pour la plupart, l'auteur de la *Roussalka*, opéra écrit sur une poétique légende de Pouchkhine [Pushkin], et ce fut seulement la dernière lignée des compositeurs russes qui, prenant comme point de départ de ses travaux dramatiques le *Convive de Pierre*, fit en quelque sorte de cet ouvrage la pierre angulaire du nouvel opéra national. Il faut encore ajouter à la liste des œuvres de théâtre de Dargomijski [Dargomyzhsky] un opéra-ballet, le *Triomphe de Bacchus*, également d'après un poème de Pouchkhine [Pushkin].

Seroff [Serov] (1820-1871) fut un musicien exclusivement dramatique, un esprit hautement doué et pourvu d'un // 462 // sens critique très développé qui, chez lui, prédominait malheureusement sur les facultés de production: enthousiaste des compositions de la dernière manière de Beethoven et très lié avec Richard Wagner, il se montre influencé dans ses ouvrages par des préoccupations théoriques auxquelles son tempérament de créateur s'asservissait sans parvenir à les dominer. Sa *Judith* néanmoins et *Rognéda* eurent en Russie un certain retentissement, et Berlioz, qui eut occasion de rencontrer Seroff [Serov] au cours de ses voyages, parle de lui avec éloge. Le dernier ouvrage de Seroff [Serov], la *Force maligne*, est une production d'un réalisme musical outré, qui semble avoir devancé les tentatives de ce genre qu'une certaine catégorie de compositeurs français contemporains se prépare à nous révéler comme le dernier mot de la musique dramatique. En tant que critique musical et esthéticien, Seroff [Serov] a exercé, malgré une certaine instabilité d'opinions, une réelle influence.

MM. Rubinstein et Tschaiïkowsky [Tchaikovsky] ont, eux aussi, abordé la musique dramatique: on doit au premier huit opéras et au second douze. C'est énorme, surtout si on songe au nombre considérable de morceaux de musique instrumentale et vocale que ces deux maîtres ont composés.

Nous arrivons maintenant à un groupe d'artistes sur les œuvres et les théories desquels nous aimerions fort à nous étendre, si les proportions de cette brève esquisse nous le permettaient: ce groupe forme la nouvelle école musicale russe, et nous y trouvons quelques personnalités si hautes et si remarquables qu'il nous semble bien que c'est d'elles surtout que l'avenir fera dater le plus brillant essor de la musique slave. La jeune école russe n'est d'ailleurs pas totalement ignorée de nous, et les amateurs de musique qui ont bonne mémoire se souviennent sans doute des concerts qu'elle organisa, pendant l'Exposition de 1889, dans la salle du Trocadéro. // 463 // Nous nous rappelons l'impression que produisit alors sur nous cette musique d'une expression si concentrée et d'une couleur harmonique et instrumentale si riche et parfois si neuve. Nous déplorâmes alors que des œuvres si vivaces et si captivantes nous fussent demeurées si longtemps inconnues, comme nous regrettâmes depuis que l'exil où l'on s'obstinait à les tenir ne nous permît pas de nous familiariser davantage avec elles, sinon par la lecture. C'est surtout en effet par les compositions que nous entendîmes alors que nous eûmes la notion nette de l'originalité

musicale de la Russie: nous y trouvâmes l'application la plus séduisante des principes que Glinka avait jadis formulés pour l'émancipation artistique de son pays. Presque toutes les œuvres de la jeune école musicale russe sont délibérément établies sur le terrain national, et se rattachent au fonds infiniment varié des légendes et des chants populaires. C'est à peine si dans les plus récentes productions de l'école russe on note une sensible évolution du côté d'un art d'une expression plus universelle, tel que l'a compris Beethoven. Cette évolution d'ailleurs devait se produire forcément en raison du besoin d'expansion que tout art jeune porte en soi. La symphonie de Haydn présente des traces d'inspiration populaire, dans le thème expressif qui sert de base à tous ses développements. Chez Beethoven, nous voyons le sens de cette inspiration s'élargir graduellement et finalement s'absorber dans les flots puissants d'un art tout individuel, d'une portée purement humaine. Nul doute que les musiciens russes qui, éprouvant le besoin de faire d'abord œuvre nationale et caractéristique, se sont, au début, attachés à exprimer avec toute la splendeur dont les ressources de leur temps leur permettaient de disposer, l'âme de leur pays, n'évoluent tôt ou tard dans un sens analogue, ne fût-ce que par besoin de variété, et, sortant du domaine un peu borné // 464 // du poème symphonique, ne nous donnent désormais des œuvres pénétrées de cet esprit universel que tout le passé de la musique s'est efforcé de créer et qui lui assigne parmi tous les arts sa plus glorieuse prérogative. Certaines œuvres des derniers venus de la jeune école russe, d'ailleurs, nous font pressentir que cette évolution ne saurait tarder, et les symphonies de M. Glazounow [Glazunov], entre autres, s'avancent déjà très résolument dans cette voie.

Pour rendre justice à chacun et parler dignement de tous les représentants de l'école russe contemporaine, il nous faudrait dépasser de beaucoup les proportions d'un article. L'histoire des travaux de tous genres, des idées, et de l'activité prodigieuse de cette école n'exigerait pas moins en effet qu'une étude très étendue. Nous ne pouvons qu'en rester aux généralités et signaler simplement les œuvres et les hommes.

Il nous faut tout d'abord nommer MM. Balakiref [Balakirev] et César Cui. Ces deux maîtres sont les véritables promoteurs de tout le mouvement actuel de leur pays. M. César Cui, qui s'est fait également l'historien de ce mouvement, nous raconte, dans un livre auquel nous avons emprunté la plupart des renseignements qui précèdent<sup>1</sup>, comment Borodine [Borodin], Moussorgsky [Musorgsky] et M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov] se joignirent à eux et comment ce petit cénacle, par l'apport des idées et des tempéraments différents, en arriva à se formuler un idéal artistique original. De nombreuses œuvres furent écrites: opéras, symphonies, poèmes symphoniques, musique de chambre et mélodies, conformément à cet idéal, et l'opéra en particulier, conçu sur un plan nouveau dont Dargomijsky [Dargomyzhsky] dans son *Convive de Pierre*, avait établi les bases, devint l'objet des préoccupations des jeunes musiciens. C'est alors que M. Cui écrivit *Angelo*, // 465 // M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov] la *Pskovitaine*, et Moussorgsky [Musorgsky]

---

<sup>1</sup> *La Musique en Russie*, par César Cui. Fischbacher, éditeur.

son fameux *Boris-Godounoff* [*Boris Godunov*], l'expression la plus avancée de l'idéal réformateur du cénacle. Quant à M. Balakiref [Balakirev], il ne participa point à cette manifestation d'art dramatique et n'aborda le théâtre qu'indirectement en écrivant une partition, composée de morceaux symphoniques, pour accompagner *le Roi Lear*, de Shakespeare.

A la liste de ces ouvrages vint s'ajouter plus tard un certain nombre de partitions affirmant encore l'esprit novateur de la jeune école: *Khovantchitchna*, de Moussorgsky [Musorgsky], la *Nuit de Mai* et *Sniegurotchka*, de M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov], à qui l'on doit en outre l'achèvement de deux ouvrages de Borodine [Borodin]: *Mlada*, opéra-ballet, et le *Prince Igor* (M. Glazounow [Glazunov] a également coopéré à la terminaison de ce dernier opéra). Quand nous aurons cité encore *le Démon*, la *Tulipe de Harlem* et la *Judith*, de M. Boris Scheel, le *Songe sur le Volga*, de M. Arensky, et les opéras, *Cordélia* et *Vakoula*, de Solovief [Solovyov], nous aurons énuméré à peu près les principaux travaux dont se compose le répertoire moderne du théâtre lyrique russe. Répertoire dont l'abondance dénote un effort considérable si l'on considère que la formation s'en répartit sur un petit nombre d'années. La quantité n'est d'ailleurs pas ici exclusive de la qualité, et la plupart des ouvrages que nous citons se font remarquer par un travail musical extrêmement raffiné, ainsi que par une recherche constante de nouveauté, principalement chez Moussorgsky [Musorgsky], Borodine [Borodin] et M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov].

Quant à M. César Cui, le public français sera bientôt mis à même de l'apprécier comme musicien dramatique: l'Opéra-Comique se prépare, comme on sait, à représenter le *Flibustier*, que M. Cui a mis en musique sans rien changer au texte de M. Jean Richepin.

Il est, on le conçoit, fort difficile de juger complètement du mérite d'ouvrages dont le principe repose sur // 466 // une parfaite concordance de l'expression poétique et de l'expression musicale. A défaut d'une connaissance suffisante de la langue russe, que nous serons assez modeste pour avouer, à notre grand regret, ignorer totalement, de bonnes traductions françaises pourraient nous guider dans nos appréciations. Ces traductions n'existent malheureusement pas, sauf celles de *la Vie pour le Tsar* et du *Prince Igor*, et nous sommes réduits, en tout ce qui concerne la compréhension des ouvrages russes de la nouvelle école, aux conjectures que peuvent nous fournir les quelques renseignements que nous possédons sur le sujet des drames, et les différentes expressions de la musique qui accompagne chaque scène. On avouera que c'est insuffisant. Aussi appelons-nous de tous nos vœux le jour où des adaptations françaises soignées viendront nous permettre de mieux goûter cette musique dramatique.

L'inconvénient que nous signalons disparaît dès qu'il s'agit de compositions purement instrumentales. Et là encore la production slave est si riche et si variée, elle affirme avec tant d'énergie et d'éclat les caractères spéciaux dont nous avons tenté la définition, qu'on peut affirmer, sans hésitation, que le genre symphonique est celui où les Russes

se sont montrés le plus franchement originaux et hardis. Les œuvres remarquables inscrites à leur actif sont nombreuses, et beaucoup d'entre elles mériteraient une étude spéciale et approfondie.

Glinka a laissé un certain nombre de compositions instrumentales qui dénotent une remarquable vigueur de tempérament ainsi qu'une grande aisance dans le maniement de l'orchestre: *la Kamarinskaïa*, *la Jota Aragonesa* et *les Recuerdos de Castillas*, entre autres, sont significatifs à ce point de vue. Dargomijski [Dargomyzhsky], lui aussi, a écrit, en dehors de ces ouvrages pour le théâtre, trois fantaisies comiques pour l'orchestre: *Rognada*, // 467 // *Kazutchok*, *Baba-Yaga* et une *Fantaisie finnoise*. Ces tentatives de musique pittoresque, ainsi que les ouvrages de Berlioz et de Liszt, ont ouvert largement la voie où l'école russe moderne s'est engagée. La plupart des œuvres symphoniques qu'elle a produites sont, en effet, purement descriptives et ressortent du genre de la musique à programme. Toutefois, il convient d'ajouter que les musiciens russes se sont approprié ce procédé d'une manière toute personnelle, et que chez eux le souci de la *narration musicale* n'entrave jamais la pureté de la forme symphonique, comme cela arrive trop souvent chez Berlioz et chez Liszt. Ils ne s'asservissent pas à exprimer les phases et les détails du programme au détriment de l'unité et de la clarté du morceau et ne le surchargent pas d'inutiles explications, un titre très général leur suffisant, le plus souvent, à caractériser le sentiment qu'ils ont voulu rendre. Sous ce rapport, *l'Antar* de M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov] nous semble être le parfait modèle du poème symphonique. Les titres: *Délices de la vengeance*, *Délices du pouvoir*, *Délices de l'amour*, placés en tête de chaque partie, ne sont, en effet, que de simples indications destinées à préciser pour l'auditeur la signification que l'auteur attribue à sa musique sans le contraindre à y chercher l'exécution de complications expressives plus ou moins puériles ou prétentieuses. *Antar* est d'ailleurs, d'un bout à l'autre, une véritable merveille de couleur harmonique et d'instrumentation. Des nombreuses compositions similaires de M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov], c'est peut-être celle-ci que nous préférons, bien que chacune de ses œuvres brille par des qualités de réalisation absolument supérieures. Les poèmes symphoniques de Borodine [Borodin], de Moussorgsky [Musorgsky], de MM. Balakiref [Balakirev] et Glazounow [Glazunov], conçus d'après les mêmes principes esthétiques, sont également des productions de haute valeur. Nous avons pu, grâce à l'obligeance et à l'amabilité de // 468 // M. Durdilly, l'éditeur en France des principales œuvres de l'école russe militante, étudier de près quelques-unes des dernières compositions qu'elle a produites et nous convaincre une fois de plus de la vitalité et des tendances élevées qu'elles manifestent, principalement, et ceci est nouveau, dans le domaine de la musique pure. Borodine [Borodin] a commencé cette nouvelle évolution. M. Rimsky-Korsakoff [Rimsky-Korsakov] et M. Glazounow [Glazunov], un jeune en qui nous saluons un maître, la continuent avec vaillance et y prodiguent des merveilles de talent. Puissions-nous bientôt entendre leurs symphonies et leur musique de chambre! Elles abondent en beautés de premier ordre, et ce ne serait pas un des moindres avantages du rapprochement de la Russie et de la France.

***LA REVUE HEBDOMADAIRE*, 21 octobre 1893, pp. 456-468.**

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 21 OCTOBRE 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XVII

Year: 2<sup>e</sup> ANNÉE

Pagination: 456 à 468

Issue: Livraison du 21 octobre 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: LA MUSIQUE RUSSE

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text