

## L'AVENIR DE LA MUSIQUE RUSSE

Depuis quelque temps, le public français témoigne à la musique russe un vif intérêt. En ce début du vingtième siècle, on découvre avec joie tout ce que les compositeurs russes ont produit de beau durant le dix-neuvième : les œuvres, si modernes d'esprit, des Moussorgsky, des Borodine, des Balakirew et des Rimsky-Korsakow s'offrent toutes neuves à l'admiration. L'on aime à y retrouver le caractère des mélodies orientales ou des airs populaires russes, on en goûte la couleur, les particularités rythmiques ou modales, voire la naïveté, qui semble deux fois réconfortante après l'excès de scientifiques habiletés dont on est accablé par tels compositeurs d'hier ou d'aujourd'hui.

Parfois les Russes considèrent avec quelque étonnement cette ferveur, que pour un peu certains d'entre eux jugeraient exclusive et surtout retardataire. Pour ceux-là, le feuillet est tourné : la musique russe a « progressé » ; d'autres problèmes esthétiques que ceux auxquels nous nous complaisons devant la *Thamar* de Balakirew, l'*Antar* de Rimsky-Korsakow ou le *Boris Godounow* de Moussorgsky méritent de retenir l'attention.

Bien plus, les musiciens nouveaux venus attestent des tendances assez particulières pour qu'on ait peine à y reconnaître une continuation du mouvement né avec Glinka, poursuivi par Dargomyjski et la fameuse *Koutchka* (coterie). C'est avec un certain déplaisir que les admirateurs de l'école russe verront ces musiciens renoncer précisément à tout ce qui donna aux chefs-d'œuvre de leurs devanciers un incomparable attrait. Mais il convient d'examiner la situation avec impartialité avant de se demander quel est l'avenir réservé à cette école dont la naissance fut si brusque, l'orientation si caractéristique, et l'épanouissement si rapide.

### §

L'examen de l'ensemble des œuvres produites en Russie

depuis quelque quinze ans ne permet guère de croire à la persistance de la tendance nationaliste, ou tout au moins du style assez spécial qui en est le premier résultat sensible. Il ne peut même pas y avoir le moindre doute sur les causes, ou plutôt sur la cause du changement qui se produit. Ce changement tout entier est imputable à l'influence de la musique allemande classique et surtout post-classique, de l'esthétique formaliste-abstraite que la critique et la pédagogie germaniques s'efforcent de répandre. Accessoirement on reconnaîtra aussi, chez certains contemporains, la hantise de ce romantisme facile et emphatique (aussi d'origine allemande) qu'avaient popularisé Rubinstein et Tchaïkowsky.

Rimsky-Korsakow lui-même fit plus d'une fois des sacrifices à la manière puriste et conservatrice au-dessus de laquelle il sut si bien s'élever dans ses belles œuvres (1), manière où est venu se cantonner sans retour le tempérament jadis fantaisiste et fougueux de M. Glazounow. Parmi les plus jeunes M. Rachmaninow, qui, à peine âgé de trente-six ans a conquis, grâce à une production copieuse, une célébrité assez étendue, avait autrefois composé quelques pages (des *lieder* surtout) où il témoignait d'une faculté d'expression originale et non dénuée de saveur. Mais bientôt il adopta le style et l'esprit impersonnels de l'école des Brahms et des Reger. Enfin beaucoup de compositeurs décèlent, malgré des qualités parfois appréciables, une irrésistible inclination à suivre, soit l'exemple de M. Richard Strauss, soit plus souvent celui de M. Max Reger : tels sont MM. Kryjanowsky (sonates pour violon et piano, violoncelle et piano, fantaisie pour piano), Tchérepnine (*Scène des sorcières de « Macbeth »*, *Fantaisie dramatique* pour orchestre, mélodies), Sénilow (mélodies), Barmotine (*Thème et variations* pour piano), Malichewsky (symphonie, quatuors, mélodies, sonate pour piano et violon), Glière (sextuors, quatuors, symphonie), Pogojew (quartettino, préludes pour piano), Zolotarew (symphonie, quatuors, quintette, sonate pour piano).

L'imitation n'est pas toujours servile ni exclusive. Et même,

(1) Cela est si vrai que, lorsque sa troisième symphonie fut jouée à Paris, il se trouva certains critiques pour estimer que cette œuvre peu révélatrice « fut écrite par l'auteur d'*Antar* avant qu'il n'eût pris conscience de sa personnalité », alors qu'elle porte le n° d'œuvre 32 et fut composée bien des années après *Antar* (œuvre 9).

une part de recherches originales s'observe chez quelques-uns de ceux qui viennent d'être nommés. Il y a là un mélange d'asservissement volontaire aux formules d'autrui et d'effort inquiet vers le nouveau qui décèle à n'en pas douter que les jeunes musiciens russes traversent une période de tâtonnements et de trouble. Ils ont renoncé à l'appareil pittoresque qui fut cher à leurs prédécesseurs, aux citations des chansons nationales, à l'illustration musicale du folk-lore épique. Leurs œuvres n'ont aucune parenté spirituelle avec celles des maîtres de leur pays. Il n'est pas impossible — grâce peut-être à une autre influence étrangère dont il sera question plus loin — que certains d'entre eux retrouvent le secret enseigné par Moussorgsky ; mais on peut tenir pour assuré que l'héritage de Borodine reste encore vacant.

Les modes classiques de développement et d'organisation formelle, qui chez les musiciens d'Occident ont depuis longtemps passé au rang de creuses et vaines formules, ne furent que tardivement maîtrisés par les Russes que commençait à laisser un peu le libre pittoresque de leurs maîtres devenu, comme le devient aux mains des épigones tout style artistique, un simple ensemble de procédés. Tandis que les Occidentaux, rompus dès l'école aux possibilités de ces modes déjà pratiqués par plusieurs générations, sentaient fort bien, pour peu qu'ils eussent des tempéraments d'artistes créateurs, qu'ils devaient avant tout chercher des moyens personnels de s'exprimer, les Russes furent séduits par leur acquisition nouvelle : utiliser ces procédés qu'ils ignoraient jusque-là, remplir ces formes, ce fut pour eux faire preuve d'une science plus avertie, et ils crurent trouver là des moyens de manifester de l'originalité. D'où tout le terrain gagné par l'art doctrinaire de l'Allemagne, et ce mouvement actuel qui offre tous les caractères d'une réaction.

### §

Que va-t-il résulter de cet état de choses, et qui réagira contre cette réaction ? Il n'est guère possible pour l'instant de hasarder ni affirmation ni même hypothèse plausible ; mais rien n'empêche de chercher à savoir dans quelle mesure la réaction est justifiée, à reconnaître si la musique des maîtres russes ne contient pas des éléments profonds de vitalité, si elle

ne continue pas à offrir aux jeunes compositeurs de salutaires exemples. Et, après avoir discerné ce que peut y ajouter le classicisme croissant d'aujourd'hui, constaté d'autre part la sympathie des Russes pour certains courants nouveaux qui pourraient bien aider à contrebalancer les influences réactionnaires, il sera loisible tout au moins de déterminer quels chemins différents semblent s'ouvrir devant la génération actuelle des musiciens russes.

En principe, ceux qui s'insurgent contre le partis-pris d'orientalisme ou bien de style populaire ne méritent point qu'on les blâme : car rien de plus banal, de plus lassant. L'or des Balakirew et des Rimsky-Korsakow, entre les mains des émules, est vite devenu clinquant. Il était assez naturel d'inférer que tous les éléments matériels à quoi la musique de ces maîtres devait son originalité avaient fait leur temps ; que les musiciens russes devaient désormais s'attacher à employer un langage moins idiomatique ; rechercher non plus l'expression de la simple sensibilité « nationale », mais bien d'une sensibilité « universelle ». Et c'est sur cette idée d'expression universelle qu'est venue se greffer une conception de l'art musical tout opposée à celle qu'affirmèrent les premiers maîtres de l'école.

Ceux-ci, qui tirèrent du folk-lore musical les éléments de leur style et restèrent pénétrés de l'esprit même de l'art populaire, n'ont jamais produit une œuvre viable qui n'offrît tous les caractères distinctifs de la « nationalité ». Il serait puéril de présumer dès lors que la musique russe ait sa voie tracée pour jamais, que le tempérament russe soit incapable de se prêter à un autre ordre de création artistique. Mais on peut se demander si cet idéal d'un art universel, dépouillé du plus grand nombre possible de caractères individuels, n'est point chimérique, et également dangereux pour les musiciens de toutes les écoles. Une forte personnalité de créateur est essentiellement autochtone, puisqu'elle se caractérise par des qualités natives portées au degré suprême, et non par des traits moyens, communs au plus grand nombre. Elle devient universelle précisément par ce qu'elle offre de singulier, de grand, d'assez fort pour s'imposer à toutes les nations.

Un style nouveau, riche en éléments idiomatiques, décélèra par le seul fait d'avoir été créé l'existence de telles qualités

exceptionnelles ; car l'aspect extérieur de toute œuvre d'art n'est jamais que l'affleurement de son caractère intime. Si donc une musique qui est reconnue belle, comme la russe, offre un certain nombre d'innovations matérielles, c'est parce que ces modes d'expression originaux sont issus de l'émotion artistique à exprimer : ils sont nouveaux et féconds dans toute la mesure où cette émotion est nouvelle et féconde.

### §

Si, négligeant pour un instant les particularités matérielles de la musique « nationale » russe, on cherche à en pénétrer l'esprit, on sera frappé par l'absolue originalité du principe qui s'y révèle. Au moment où elle commença de se développer, diverses influences : celle du romantisme d'une part, d'autre part celle des doctrines esthétiques de l'Allemagne, avaient engendré chez nombre de musiciens occidentaux des préoccupations nouvelles, des tendances sans cesse croissantes vers l'abstraction soit symbolique et littéraire, soit mathématique et purement formaliste. Le formalisme pur, en musique, ne saurait se soutenir longtemps : il ne mène qu'aux vains simulacres, et les manifestations les plus pédantesques en restent de simples amusettes. Il n'en va pas de même avec les prétentions au symbole, qui prêtent parfois aux plus creuses musiques une trompeuse apparence de force. Au dix-neuvième siècle, elles eurent pour conséquence d'introduire dans la musique un idéal métaphysique et surtout pessimiste qui menaça un instant de la dévoyer foncièrement, de la priver de toute sa force d'expansion spontanée.

C'est ce que Nietzsche avait bien fait sentir en réclamant l'avènement d'une musique « saine, dionysiaque, dont l'effet fût de rendre l'auditeur plus philosophe, plus musicien, d'un art qui, comme une flamme pure, s'élevât vers un ciel sans nuages ». Par tout ce qu'elle contenait d'impulsif et d'ingénu, par cette barbarie naïve qui se rapproche plus qu'on ne le pense de l'heureuse simplicité où aboutit le mieux l'art le plus raffiné, la musique russe vint contrebalancer ces influences et apporter le renouveau.

C'est en effet le suprême mérite des maîtres russes d'avoir ramené la musique vers la vie pure et simple, vue dans sa beauté matérielle. Ce serait la plus grave des erreurs de croire

leur domaine restreint au pittoresque et à l'anecdote. Ils ont su atteindre cette profondeur que certains ne veulent reconnaître qu'aux musiques abstruses, mais qui, dans le finale d'*Antar*, ou dans *Thamar*, ou dans *l'Esquisse sur les steppes* de Borodine, par exemple, existe aussi bien que dans la plus symbolique ou la plus « absolue » des symphonies écrites en Allemagne ou ailleurs. Ils n'ignorèrent que le faux sublime et le vague de la pensée ou de l'expression. Ils voulurent que leurs œuvres fussent simplement humaines, sans rien de sophistiqué, que tout y fût direct. Aussi leur art est-il remarquable par la robustesse, la joie de vivre qui s'y affirme jusque dans l'expression de la douleur.

A cet égard-là, leur musique était considérablement en avance sur celle des autres pays. Elle constituait un progrès sensible même sur celle de Liszt, moins complètement libre de symbolisme, de cérébralité ou d'éloquence purement oratoire.

Par rapport à l'ambiance en Russie, le progrès réalisé par les musiciens dès le jour où ils parvinrent à ce salutaire matérialisme était considérable. La littérature de ce temps affirmait encore par nombre d'illustres exemples les doctrines de pessimisme et de renoncement contre lesquelles la jeune musique russe constituait la plus vive des protestations, ne fût-ce que par la manière dont elle venait opposer l'idéal matériel à l'idéal d'abstractions et de symboles. Or, il est incontestable que c'était là pressentir l'évolution actuelle dans ce qu'elle a de plus distinctif et dans ce qui fait sa force. La simplicité réaliste, le caractère concret de tout l'art d'aujourd'hui triomphent déjà dans la musique des jeunes qui seront sans doute les classiques de demain. Les maîtres russes en ont donné le premier exemple, et il serait déplorable que leurs successeurs, sous prétexte de s'affranchir, continuassent à faire route en arrière au lieu de marcher avec leur temps et d'affirmer à leur tour l'esprit nouveau.

### §

Ce par quoi les productions de l'école du XIX<sup>e</sup> siècle méritent surtout d'être admirées, c'est qu'elles contiennent « de la musique avant toute chose », de la musique spontanée, cordiale. Peu importe que cette musique ait été inspirée par une donnée matérielle, un simple conte d'enfant ou une tradition

légendaire. Au contraire, il arrive souvent que de telles données, par les suggestions de mouvements, de couleurs et aussi d'émotions qu'elles comportent, sont bien plus capables de fournir des prétextes à véritable musique que ne le sera nul thème formaliste et abstrait.

On l'avait pu reconnaître dès le jour où Liszt, continuant l'œuvre de Beethoven directement et dans son véritable esprit, créa la forme musicale « ordonnée poétiquement »; et les vaines querelles soulevées à propos du principe, mal compris, de la musique à programme empêchent seules cette vérité d'être reconnues de tous.

Au contraire, ceux qui prétendent n'admettre que la musique « en soi », selon la formule chère à l'esthétique allemande, ou bien ne faire que concréter en sonorités des abstractions, se préoccupent parfois de correspondances formalistes ou de creux symboles, au détriment de la qualité de la musique (1).

« Mais, déclarent certains partisans russes de cette tendance, nous en avons assez de ces petits airs populaires, de ces contes, de ces fantasmagories. Pourquoi nous interdire les hautes régions de la pensée artistique, les formes supérieures et universelles de l'art ? »

Il y a une part de vérité dans le principe qu'ils invoquent : la musique russe ne saurait avoir pour unique avenir d'illustrer le folk-lore national, de chanter les Ilia de Mourom, les Dobrynia Nikitich, les Sadko de Novgorod, inconséquents et décoratifs. Elle pourra certes le faire encore, mais à la condition que ce soit de manière spontanée, neuve, et non point en exploitant les poncifs qui résultent de la série déjà longue des œuvres antérieures.

D'autre part, on regrette d'avoir à constater que tout le bel éloge qu'on voudrait faire des formes prétendument supérieures et universelles conduit tout droit au culte de poncifs bien plus dangereux encore : et ceux des jeunes musiciens russes qui en restent dupes pourraient bien succomber au mal qui empoisonne l'école allemande d'aujourd'hui. Qu'on ne s'y trompe point : ces hautes régions de la pensée artistique, telles

(1) J'ai essayé ailleurs d'indiquer les raisons pour lesquelles les données concrètes et précises s'avèrent particulièrement propres à stimuler l'invention musicale. (Recueil trimestriel de la Société Internationale de musique, 1908 : Esquisse d'une esthétique de la musique à programme.)

que ceux-là les conçoivent, sont des terres rebattues et désormais stériles qui maintes fois ont été parcourues en tous sens : pour y parvenir, on n'a qu'à suivre les ornières. Ce que ces nouveaux venus ambitionnent, c'est, comme l'avait dit un jour Moussorgsky de leurs prédécesseurs, « de refaire le déjà fait, que personne ne leur demande. » Ils s'emparent des résidus symboliques ou formalistes de la musique allemande, et ce faisant se réjouissent de se croire puissants et originaux. Ils oublient que tout chef-d'œuvre crée sa forme, et ne copie point celle d'un autre chef-d'œuvre ; que le symbolisme est, non le but d'une œuvre, mais une qualité subordonnée ; que Beethoven n'est pas seulement un penseur, mais surtout un musicien dont les sonates, les symphonies et les quatuors sont beaux non point par les symboles qu'ils contiennent ou suggèrent, mais par la qualité de la musique ; et enfin, que Beethoven fut aussi révolutionnaire par rapport à Mozart que Liszt par rapport à Beethoven, ou Moussorgsky par rapport à Liszt. Ce n'est donc point suivre son exemple que de copier le style, l'architectonique, les idiotismes d'autrui.

La première conséquence de l'idéal ultra-conservateur et abstrait qui commence à régner en Russie, c'est d'asservir l'imagination créatrice, soit au jeu des associations d'idées, soit au moyen de développement pris à tort pour but. Ecouter le bruit du vent, regarder les jeux de la lumière sur l'eau, rêver aux aventures de héros de légende serait peut-être plus favorable à l'invention, du moins pour les musiciens doués : on n'en veut d'autre preuve que ce qui s'est fait déjà. Moussorgsky, incapable de comprendre même l'idée de la musique « en soi », inventa plus de tournures expressives, de mélodies et d'harmonies que cent techniciens d'école. Borodine, à qui toujours le formalisme et le symbolisme conscient restèrent étrangers, témoigna d'une conception merveilleusement originale et féconde du principe de la symphonie, et se créa un style reconnaissable entre tous. Balakirew et Rimsky-Korsakow, s'inspirant de données légendaires et concrètes, ont su produire de belle et indépendante musique, dont la forme reste intelligible et satisfaisante au point de vue artistique même lorsqu'elle s'écarte le plus des types consacrés. Et, s'il faut se garder d'imiter servilement ces maîtres, il n'en reste pas moins vrai qu'il

est absurde de vouloir dédaigner en bloc tout ce que leurs œuvres contiennent et tout ce qu'elles enseignent.

§

Dans le style même qui naquit des éléments populaires russes ou orientaux, mainte innovation conserve une valeur permanente.

Que l'orientalisme musical des premiers maîtres nous soit caduc ou près de la caducité, on peut l'accorder sans trop de peine, malgré l'heureux emploi qu'on en remarque dans la dernière partition de Rimsky-Korsakow, *le Coq d'Or*. Il se distingue (mis à part quelque timbres rythmiques dont le rôle, dans la symphonie moderne, reste avant tout pittoresque) par des lignes mélodiques savoureuses et expressives, mais étendues déjà jusqu'à l'extrême et peu susceptibles, par conséquent, d'être développées ; par une signification harmonique assez restreinte et enfin par des partis-pris de rythmes peu malléables : soit un ensemble d'éléments bien médiocrement propres au travail symphonique. Employé hors de propos, il est banal et insupportable.

Mais ces rythmes spécifiques, ces coupes particulières de la mélodie peuvent souvent constituer d'appréciables ressources : la musique orientale suggérera une atmosphère harmonique appropriée, comme dans la finale d'*Antar* ; Borodine en a montré par de superbes exemples les emplois possibles jusque dans la musique symphonique pure, et un peu de cet orientalisme-là prouve sa vitalité jusque dans le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de M. Debussy.

Quant à la musique populaire russe proprement dite, elle se caractérise par une ferme assiette tonale, par des rythmes accusés et divers. Alors que la musique d'Occident, de plus en plus stylisée par le travail successif des artistes, en venait peu à peu à ne plus exploiter que les deux modes majeur et mineur, elle a conservé, comme toute musique populaire non altérée, une grande richesse de modalités. Si bien qu'elle est on ne peut plus apte à suggérer des coupes de motifs originales et qui se prêtent à tous les développements symphoniques possibles, cependant que les rythmes, échappant aux lois adventices et restrictives de la carrure, en donneront au langage musical des artistes qui savent se les assimiler une souplesse, une liberté incomparables.

Les jeunes Russes auraient donc tort de rejeter pour jamais le style né de l'assimilation des formes populaires. Mais on peut espérer qu'une fois table rase faite ils sauront repartir en avant et reprendre alors, à bon escient, tout ce que leurs devanciers leur ont légué de fécond.

## §

L'exemple donné par les maîtres russes a été mieux compris en France qu'en Russie ; et c'est parmi les représentants de la jeune école française qu'il faut chercher les véritables continuateurs de Borodine et surtout de Moussorgsky.

Il n'est pas question d'évaluer ici la part d'influence que l'un ou l'autre a pu exercer sur un Debussy ou sur un Ravel : les continuateurs sont tout autre chose que des imitateurs. L'exceptionnel et admirable Chabrier, précurseur significatif et direct entre tous du mouvement français actuel, n'avait guère pu connaître la musique russe. Mais, comme tout artiste créateur a des ascendants, ce n'est point rabaisser les œuvres les plus fortes et les plus originales de l'école française contemporaine que d'y reconnaître quelque chose de l'esprit et même des caractéristiques matérielles de la musique de Borodine ou de Moussorgsky.

Ce qui tendrait à prouver combien, en particulier, l'apport de ce dernier maître est imparfaitement compris en Russie, c'est que précisément on s'y refuse à reconnaître cette filiation ; ou plutôt on ne la voit que sous un angle assez surprenant. Un musicien russe, véritable artiste au demeurant et d'esprit ouvert et cordial, le révéla naguère à l'auteur de ces lignes : « Vous prétendez, dit-il, que Moussorgsky est un prédécesseur de Debussy, de Ravel, de Séverac. Mais vos jeunes Français sont partis juste de ce qui, chez Moussorgsky, nous paraît choquant et ne provient à coup sûr que de son manque d'habileté technique. Ces notes pédales qui, à votre sens, produisent un si ravissant effet harmonique (il s'agissait d'un passage de la romance de Moussorgsky, *la Nuit*) ne sont en réalité que des maladresses : Moussorgsky a conservé ces notes pour la seule raison qu'il était incapable de réaliser une basse correcte. Et l'on prétendrait aujourd'hui ériger de pareils errements en système ! »

Voilà bien une preuve, entre cent, de ce fâcheux esprit de

purisme qui conduit une bonne partie des Russes à réagir contre la liberté où les maîtres avaient eu le bonheur de parvenir d'instinct. Il serait d'ailleurs très sot de redouter par principe le style châtié : Glinka, qui était classique par nature, a produit, en *Rousslân et Ludmila*, une merveille de spontanéité et d'audace qui est en même temps un modèle de pureté d'écriture. Mais toutes les fautes contre les conventions grammaticales n'enlèvent rien à la sublime beauté de *Boris Godounow*. Une œuvre comme *Pelléas et Mélisande* est comme le corollaire de celles de Moussorgsky : mais de tels corollaires, il ne s'en trouve pas encore en Russie.

Il est assez significatif de noter que cette musique française moderne qu'ils n'aiment guère, qui les déconcerte, les agace même, préoccupe beaucoup les musiciens russes et n'est point sans influence sur un assez grand nombre d'entre eux. Les sociétés de musique contemporaine de Saint-Pétersbourg et de Moscou font entendre en quantité, dès le premier moment où elles deviennent accessibles, les plus récentes œuvres de nos compositeurs les plus hardis. Leurs publics s'y intéressent ; la critique, avec presque autant d'ardeur que la nôtre, discute les tendances nouvelles. Je pourrais citer le nom de tel excellent musicien russe qui, venu à Paris il y a deux ans, s'effara d'un premier contact trop brusque avec la majeure partie des productions de MM. Debussy, Florent Schmitt, Ravel, de Séverac, etc., et formula d'amères critiques. Sitôt qu'il revint l'année d'après, il n'eut d'autre préoccupation que de relire toute cette musique, et avoua qu'il avait presque continuellement pensé à tout ce qui s'y révélait.

Ces symptômes et d'autres attestent que la pénétration en Russie des tendances françaises actuelles est un fait accompli. Quelques jeunes compositeurs russes semblent même assez directement influencés par elles. Tels, entre autres, M. Yanowsky, dont une partition inédite jouée à Kiew il y a quelque trois ans, *la Mort de Tintagiles*, offre, m'a-t-on dit, de caractéristiques affinités d'esprit et de style avec *Pelléas et Mélisande*, tandis que d'autres œuvres du même auteur : *Aquarelles* pour piano, *le Conte de la princesse défunte*, *le Faune et la bergère*, visent à l'évocation d'une atmosphère poétique analogue à celle que sait si bien créer M. Debussy.

On peut également citer le nom de M. Akimenko, un com-

positeur de tempérament original et délicat, dans la musique duquel abondent les hardiesses, les extrêmes raffinements harmoniques chers à l'école coloriste française, et qui s'adonne volontiers à la description poétique des spectacles naturels, tout comme les représentants de cette école. Mais il ne faudrait pas croire que ce jeune artiste, un des mieux doués de la génération actuelle, ait subi directement l'influence française : en dépit de ces analogies, de ces affinités de style plutôt, il reste foncièrement slave par l'esprit de rêverie dont ses œuvres sont pleines, par le choix de ses conceptions musicales et sa manière de les réaliser. Au surplus, en signalant, pour les heureux résultats qu'il peut avoir, s'il est bien compris, l'exemple donné aux Russes par les jeunes Français, je n'ai point entendu faire allusion à une influence directe. Si, sous prétexte de ne se mettre à la remorque ni de leurs devanciers, ni des Allemands, les compositeurs russes se mettaient à imiter servilement ceux de n'importe quelle autre école, le mal ne serait pas moins grand. La seule ressource qu'ils aient, c'est celle qu'ont tous les artistes, celle que leur enseigne l'exemple de leurs devanciers et de leurs collègues de France : être eux-mêmes.

Il en est heureusement un certain nombre qui l'ont compris, et s'efforcent avec zèle de créer leur forme et leur langage artistiques. Parmi ceux-ci on peut citer, à côté de M. Akimenko, M. Rébikow, dont le tempérament curieux et chercheur s'est affirmé en un ensemble déjà considérable d'œuvres instrumentales ou vocales. L'esprit de cette musique en est plus neuf que la matière, et l'on est forcé de reconnaître que l'invention, dans les pièces instrumentales, s'avère en général assez médiocre. Pourtant, il ya là un désir de rencontrer l'expression immédiate et spécifique, de constituer un langage musical plastique et apte à suggérer directement, qu'on ne saurait passer sous silence et qui pourrait bien aboutir à d'heureux résultats. M. Rébikow réalise infiniment mieux ses intentions dans sa musique vocale, dont on ne peut que goûter la déclamation justement conçue, expressive, à laquelle viennent s'associer des accompagnements sobres, très « trouvés » en général et significatifs : par exemple dans ses *Fables dramatisées*. Là peut-être est la vraie voie de M. Rébikow, et il y emploiera utilement ses forces. Car une rénovation du

style de la déclamation lyrique, et surtout du drame musical, serait des plus nécessaires en Russie, où la forme de l'opéra plus ou moins conventionnel est malheureusement en train de regagner le terrain qu'elle avait un instant semblé perdre sous les rudes attaques de Moussorgsky.

## §

De ces compositeurs et de quelques autres qui ont déjà commencé à manifester de manière intéressante leur personnalité — parmi ceux-là on peut citer notamment MM. Tchesnokow, Alexandre Olénine, Médém, Karatyguine — pas un seul ne continue les tendances de la petite pléiade qui illustra la musique russe au dix-neuvième siècle, pas un seul n'apporte avec lui cette « odeur de Russie » dont parle la vieille légende ; ils ont tourné le feuillet. Et ils ont eu raison, car sans cela l'école aurait cessé de vivre. Mais ne saurait-il y avoir un style national russe qui ne soit point basé sur l'emploi systématique des éléments populaires ? Certes oui. La rénovation essentielle que nous devons aux maîtres russes est avant tout dans l'esprit de leur musique. Elle s'est produite grâce à l'aide qu'apportèrent les éléments empruntés à l'art du peuple, dont ils se sont assimilés les meilleures qualités pour en faire leurs qualités propres ; d'où la poésie profonde d'un Balakirew, la souplesse et la fertilité du sens rythmique d'un Rimsky-Korsakow, la force pénétrante d'un Borodine, le langage si divers et si neuf d'un Moussorgsky. Un style musical, c'est le produit d'une longue élaboration, un ensemble où tout se correspond et où tout se tient : la qualité des thèmes, le sentiment harmonique, l'équilibre tonal, la forme ont la même raison d'être intime, et sont les conséquences de cette unité organique que doit posséder toute œuvre d'art. Mais cette unité organique ne peut résulter que d'une pensée directrice qui pour s'exprimer crée un style à son image. C'est pourquoi les artistes de la génération qui vient seront d'autant plus foncièrement russes qu'ils sauront être eux-mêmes, avoir leurs conceptions propres et les exprimer en un idiome qu'ils auront forgé selon leurs propres besoins. Qu'ils sachent bien comprendre la leçon de leurs grands devanciers : elle ne leur enseigne point autre chose.

M.-D. CALVOCORESSI.