

M. Lugné-Poe nous a donné une représentation de *Solness le constructeur*. Ce drame est, certes, un de plus curieux qu'Ibsen ait écrits, et, au dénouement, un de ceux qui émeuvent le plus fortement. Il faut remercier M. Lugné-Poe de le reprendre de temps à autre. Cette fois, la représentation en fut très bonne. M. Lugné-Poe joua Solness avec une grande intelligence, et Mme Suzanne Després fut une Hilde tout à fait remarquable.

Il y a de beaux vers dans *l'Or*, de M. Maurice Magre, et quelques scènes en sont d'une heureuse invention dramatique. Il y en a une qui est d'un tragique ingénieux ; Alain a assassiné un vieillard ; le père d'Alain soupçonne le crime ; il a le manteau du vieillard, il le jette sur les épaules d'Alain, et Alain frissonne d'horreur ; il est près de tout avouer. Mais M. Maurice Magre manque encore d'expérience scénique, et la composition de son drame est trop peu serrée. Et puis, l'idée de *l'Or* n'est pas très neuve, et M. Maurice Magre ne l'a guère renouvelée. M. Maurice Magre, quand il aura appris à composer plus rigoureusement qu'il ne fait, s'il veut bien choisir dans les idées et les mots qui se présentent à lui, et ne pas se laisser aller à l'éloquente facilité de son imagination et de ses souvenirs, pourra écrire, je n'en doute pas, des drames fort intéressants : *l'Or* est un essai qui permet d'espérer en l'avenir de M. Maurice Magre.

A.-FERDINAND HEROLD.

### MUSIQUE

**La musique russe.** — L'école russe n'est pas vieille d'un siècle. Glinka naquit en 1804 et mourut en 1857. Alexandre Borodine (1834-1887) fut l'aîné des « Cinq », Nicolas Rimsky-Korsakow (1844), le cadet. Les trois autres étaient César Cui (. 335), Mily Balakireff (1837) et Modeste Moussorgski (1839-1881). L'éducation de Glinka fut surtout italienne. Il travailla d'abord à Saint-Petersbourg avec Field et Ch. Mayer, puis il visita Rome et Naples, et étudia à Milan sous la direction de Basili. En 1834, indécis, peu satisfait de ses maîtres et de lui-même, il cherchait encore sa voie, quand il connut à Berlin Siegfried Dehn, théoricien renommé, qui lui dit : « Faites de la musique russe ! » Il retourna presque aussitôt dans sa patrie et composa *la Vie pour le Tzar*. La « musique russe » était née. Son essence est l'exploitation du trésor national épars dans les chansons ou les danses, et de l'héritage byzantin con-

signé dans la liturgie grecque. Il en résulta un art curieux, vivace, dont le développement étonne par sa rapidité. Ses productions dénoncent à la fois son principe et sa genèse. On dirait d'un jeune arbre plein de sève, aux fruits étrangement acidulés, mais qui, dans une croissance hâtive, a poussé des branches trop frêles pour supporter le poids des grappes, et s'appuie d'étais étrangers. Ce qui fait le charme de la musique russe en fait aussi la faiblesse.

La « chanson populaire » a fourni de tout temps des ressources précieuses à l'art musical. C'est un élément d'évolution de nature plus complexe que le nom ne paraît l'indiquer, et on remarque qu'il intervint spécialement aux époques de transition. Il est à peu près impossible aujourd'hui de reconnaître les origines des mélodies conservées par la tradition vulgaire. Un grand nombre d'airs, même parmi ceux concurremment chantés et dansés, semblent des corruptions ou des doubles de thèmes du plain-chant ecclésiastique, tandis que celui-ci porte fréquemment l'empreinte d'infiltrations profanes. D'autres sont d'extraction plus sûrement régionale, sinon nationale, tels, en France, ceux qui dérivent des chansons de geste des trouvères et de l'art des troubadours provençaux. De quelque source ou contrée qu'elles proviennent, ce qui caractérise ces manifestations est qu'elles sont *monodiques*. Ce caractère a déterminé et explique le rôle qui leur fut dévolu dans la musique artistique. Celle-ci ne les utilisa jamais qu'en qualité de moyen, d'abord empiriquement dans sa polyphonie primitive, puis, à mesure des progrès de l'harmonie, avec plus de discernement ou de circonspection. Les vieux maîtres gallo-belges empruntèrent aux *chansons* le prétexte et le support de leur arabesque contrapunctique. Luther en fit le véhicule de son choral. Dès l'apogée palestrinienne, elles perdent leur prépondérance dans la musique vocale, pour disparaître peu à peu, remplacées par l'inspiration personnelle. Mais, juste à ce moment, on les retrouve dans les premiers essais de musique instrumentale où, avec les *danses*, elles vont concourir au développement des formes cycliques. Cependant, déjà le plus souvent dans la *Sonata da camera*, toujours dans les *Parties, Ordres* et *Suites* des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, ce n'est plus que la coupe, la métrique ou le rythme des différents *canzoni* et des innombrables airs à danser qui sont mis à contribution par les compositeurs. La sonate et la symphonie classiques n'en retiendront que la symétrie de l'*andante*, la forme et le nom du *menuet* et du *rondo*; chez

Beethoven, vers la fin, on n'en aperçoit plus que des vestiges. La musique artistique avait graduellement assimilé ces éléments hétérogènes. Son évolution, durant dix siècles et jusqu'au commencement du XIX<sup>e</sup>, s'était poursuivie presque exclusivement, par des conquêtes simultanées ou successives, en Italie, en France et en Allemagne. Les pérégrinations des artistes, les exemples réciproques, la progressive communauté de culture, avaient favorisé la formation d'un art solidaire, synthétique, purgé de tendances particularistes et pourtant résumé de celles-ci, nationalement impersonnel et propre d'autant mieux à l'expression de la personnalité du musicien. Dans cet enchaînement ininterrompu d'un effort à la fois unanime et divers, un Josquin, un Palestrina, un Bach, un Beethoven, sont l'aboutissement de vastes périodes, des points de repère dans le développement logique d'un art homogène.

Il est très important de remarquer aussi qu'à partir de l'intronisation définitive de nos modes harmoniques majeur et mineur, c'est-à-dire à peu près depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la plupart des mélodies du plain-chant et tous les airs populaires appartenant aux mêmes tons ecclésiastiques se révélèrent impropres à la composition musicale. Leur usage diminua rapidement et devint bientôt exceptionnel. Cet effacement momentané est une conséquence de la double évolution de notre musique. L'art harmonique a trois cents ans à peine ; la monodie naquit avec le chant humain. Elle put évoluer sans entraves selon la marche naturelle du simple au composé qui est la loi de l'art des sons matériellement représentée et confirmée par la série des « harmoniques ». Tandis que la polyphonie gravissait péniblement les échelons de l'*organum*, du faux-bourdon, du déchant, du contrepoint gallo-belge, pour arriver, après l'envolée palestrinienne, à un système d'harmonie basé sur les seules relations d'octave, de quinte et de tierce (harmoniques 1 à 5), qui ont constitué nos gammes majeure et mineure, la monodie l'avait depuis longtemps distancée. Même avant les importations dues aux Croisades, la classification de l'Eglise avait assuré au moyen âge inculte le bénéfice du passé grec et de sa greffe orientale. Des quatre premiers tons « authentiques », il en est trois, le dorien, le phrygien et le mixolydien, dont des gammes renferment la 7<sup>e</sup> naturelle, et le triton du lydien correspond au 11<sup>e</sup> harmonique. Les deux derniers « authentiques » surviennent seulement au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la conception élémentaire de l'harmonie d'où

ils sont issus et, si l'ionien est notre *do* majeur, l'éolien est un *la* mineur encore dépourvu de « sensible ».

Dans les pays où s'est déroulée l'histoire de notre art musical, la monodie populaire a subi depuis deux siècles au moins l'influence ambiante du système harmonique adopté. En outre les rapports fréquents, une longue éducation collective, ont atténué plus d'un trait « national » de la physionomie des vieux airs et, surtout, de l'inspiration des artistes. Aussi quand, après Beethoven et déjà dans le temps même qu'il achevait l'épopée classique, les musiciens furent inconsciemment entraînés à recourir au fonds autochtone, pour renouveler les ressources épuisées par toute une dynastie de génies, l'italianisme d'un Rossini, le germanisme d'un Schubert ou d'un Weber, plus tard la sentimentalité « allemande » d'un Schumann, apparaissent plutôt comme des variétés psychologiques d'un art commun. Le caractère national n'est plus assez marqué pour étouffer ou dominer la personnalité du compositeur ; l'inspiration est adéquate à l'harmonie ; bien mieux, toutes deux sont inséparables.

Mais le résultat est tout différent s'il s'agit de peuples qui se sont tenus à l'écart de l'évolution musicale ou n'y ont participé qu'incidemment, ou d'autres qui ne se sont mêlés que sur le tard au mouvement de la civilisation européenne occidentale. Ici la monodie populaire a pu se garder plus pure et les altérations que lui infligea la transmission orale sont indigènes. La tonalité des chansons et des danses a échappé plus ou moins à l'influence de l'art harmonique, et le caractère « national », souvent souligné par l'usage d'instruments particuliers (castagnettes, cornemuse, cymbalon, etc.), est nettement déterminé. Si nettement que cette individualité « nationale » envahissante déguise, accable ou anéantit la personnalité du compositeur, même lorsque celui-ci n'emprunte aux mélodies de sa patrie, mais avec intention et persistance, que les éléments purement musicaux (gammes, rythmes, mélismes, cadences) qui leur confèrent un caractère distinctif. C'est le cas de la musique russe et de la musique scandinave, sa sœur jumelle, promues ensemble et d'hier à la qualité d'art polyphonique.

Dans la musique russe, il n'y a de « russe » que la mélodie. Et cette *monodie*, dispersée dans l'immensité du monde slave, autant que lui multiple et disparate par son atavisme byzantin, ses alluvions asiatiques, sa macération mongole et tartare, diatonique, chromatique ou émanée de gammes incom-

plètes, était vierge de tout contact avec une culture harmonique. Les musiciens russes l'ont diversement accommodée, mais toujours selon des recettes exotiques. L'art ingénu de Glinka rappelle, avec plus de grâce, de couleur et de vie, le classicisme italo-romantique de Spohr. Déjà son contemporain plus jeune, Alexandre Dargomyzski (1813-1869), est attiré peu à peu par les théories wagnériennes. L'ascendant de Berlioz et de Liszt prévaut chez les cinq « novateurs ». Ajustée indistinctement dans leurs ouvrages à des formes ou procédés élaborés en dehors d'elle, la monodie nationale semble seulement superposée à l'harmonie qui la soutient. Malgré le talent déployé, l'adaptation est artificielle. La polyphonie demeure hybride; ses éléments sont dénués d'affinité essentielle. Les modes dits « anciens » pénètrent insensiblement dans notre musique harmonique contemporaine par le simple effet de son inéluctable évolution. On reconnaît leurs gammes, y compris celle du lydien et son triton, dans les *Nocturnes* de Claude Debussy, mais transmues en thèmes associés à une harmonie pertinente. Cette harmonie, les compositeurs russes ne pouvaient la trouver; la tentative eût été prématurée. Comme tout art, l'art harmonique ne peut évoluer que graduellement, par l'opération inconsciente des artistes créateurs, et en suivant l'ordre naturel qui régit les combinaisons possibles de la matière première employée, laquelle est, dans l'espèce, le son musical avec ses propriétés constitutives d'où résultent des rapports toujours plus complexes et toujours logiques. Quand ils ne se sont pas contentés d'un accompagnement rudimentaire et pittoresque approprié, les Russes ont pris l'harmonie de leur temps. Entre cette harmonie importée, dont la provenance est accusée par l'imitation d'illustres modèles, et le caractère « national » fortement tranché, péremptoire, de leur monodie populaire, la personnalité des musiciens slaves est comme écrasée. Elle ne peut se manifester que subsidiairement, par l'adresse du métier ou le choix du coloris orchestral. C'est, du reste, ce qu'il advient inévitablement en pareille occurrence à tout musicien, même si, comme Berlioz, Brahms, Saint-Saëns, Lalo et d'autres, il demande aux traditions de peuples étrangers la matière de sa composition. Les ressources de la monodie populaire ne peuvent collaborer à la constitution de l'œuvre d'art que dépouillées de leur caractère objectif originel. Elles ne doivent être que des ingrédients spécifiquement musicaux dans la création homogène et individuelle de l'artiste. La *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy en

offre un admirable exemple. Le *chant montagnard* est utilisé là uniquement comme « thème principal », comme prétexte de la symphonie et l'absence, dans sa mélodie, du 7<sup>e</sup> degré de la gamme est d'ailleurs particulièrement favorable à la liberté de son harmonisation et de ses métamorphoses.

Il semble, au surplus, que la contribution efficace d'un musicien à l'évolution de son art exige une longue et mystérieuse expérience ancestrale, un passé où les facultés instinctives dont est fait son tempérament « national » se soient affinées, assouplies et, sans jamais abdiquer pourtant leur originalité propre, enrichies peu à peu par la lente assimilation d'une culture générale. L'objection éventuelle de Chopin et Liszt serait spécieuse. Le père de Chopin fut un Français émigré, Liszt naquit d'une mère austro-allemande, et la personnalité musicale des deux maîtres est si peu liée à un caractère spécialement polonais ou magyar qu'elle s'efface ou disparaît précisément dans ceux de leurs ouvrages où il leur plut d'exploiter le filon national. Cette inconsciente assimilation héréditaire n'a pas eu le temps de s'accomplir encore chez les compositeurs russes ou scandinaves. Ceux d'entre eux qui se sont efforcés de parler le langage de l'art occidental se divulguèrent de pâles épigones. Pour avoir perdu la saveur du cru natal, l'œuvre d'un Tschaikowsky ou d'un Swendsen n'est devenu qu'insipide. Enfin il est curieux de constater combien, dans ses manifestations les plus diverses et même les meilleures, tout cet art septentrional est superficiel, de mince et inconsistante étoffe, décevant. On en a bien vite touché le fond. On est souvent charmé, mais plutôt surpris qu'ému ou intéressé. Son éclat a quelque chose du clinquant de verroteries multicolores; sa sentimentalité, comme l'âme de ses peuples, est celle d'un grand enfant ou dévie vers l'affectation sans atteindre à la pensée; sa valeur spécifique est subalterne. Il manque à cette musique un passé musical; à ces artistes, un passé de culture. Incomparablement plus robuste et originale que la scandinave, l'école russe s'emploie avec entrain à créer ce passé et, malgré la qualité fatalement relative des résultats obtenus jusqu'ici, sa saine vigueur lui donne certes le droit d'espérer beaucoup de l'avenir.

En regard de trois symphonies, M. Colonne a mis sur sa liste les noms de Borodine, Tschaikowsky et Glazounow. Déjà, de Rimsky-Korsakoff, M. Chevillard avait joué *Schéhérazade* (redemandée depuis), naguère *Antar* et, tout récemment, il fit entendre une pièce pittoresque de Borodine,

*la Caravane dans la steppe*. Pierre Tchaïkowsky (1840-1893), quoique contemporain des « Cinq », peut à peine compter pour un musicien « russe ». C'est presque un *Kapellmeister* allemand, à coup sûr un *minus habens* à tout point de vue. En dépit d'auditions répétées, sa *Symphonie pathétique* a rencontré chez nous un accueil au moins glacial. Ce n'est pas, de la part de notre public parisien, un médiocre témoignage d'intelligence musicale, que d'avoir refusé d'applaudir cette pauvreté, qui, paraît-il, fait les délices de nos voisins teutons et britanniques. Encore que l'ensemble de son œuvre se confirme à l'avenant, Tchaïkowsky fut quelquefois plus heureux dans les petites choses, mais, même dans ce genre, ses productions les mieux réussies ne dépassent pas l'étiage d'une élégante musique de salon et le classent honnêtement, non pas entre, mais aussitôt après Kirchner et Mlle Chaminade.

De tous les maîtres slaves, Rimsky-Korsakow est peut-être le plus séduisant et le musicien le plus remarquable. Dans l'art de manier les timbres, où l'école russe se distingua de tout temps, il n'a été égalé par aucun de ses compatriotes. A cet égard, il procède étroitement de Liszt dont il adopta l'orchestre et emprunta maint effet coutumier. Son inspiration est parfois exquise; l'inépuisable travesti de ses motifs, toujours spirituel ou intéressant. Comme tous les Russes, il pèche dans le développement des idées par le manque de cohésion, d'enchaînement soutenu et, surtout, par le défaut d'une polyphonie réelle. L'influence de Berlioz et de Liszt n'est pas moins frappante dans son mode de composition. *Sadko* émane de *Ce qu'on entend sur la montagne*; *Antar* et *Schéhérazade* dérivent à la fois de *Harold* et de la *Faust-Symphonie*. La monodie orientale paraît exercer sur Rimsky-Korsakoff une fascination qui répand sur tout son œuvre une sorte de « couleur locale » soulignée ici par les sujets choisis. Dans *Schéhérazade*, il faut bien le dire, le benjoin d'Arabie fleure çà et là l'empyreume écœurant des pastilles du sérail. Cette « Suite symphonique » est plutôt une triple « Rhapsodie », au sens strict du mot et de la chose. On est ravi d'abord, étonné, amusé par la grâce enjôleuse des mélodies, la fantaisie de leurs métamorphoses, par la verve d'une instrumentation étincelante, puis, peu à peu fatigué par le retour incessant d'effets analogues, diversement mais immuablement pittoresques. Tout ce décor est inhabile à suppléer l'intérêt d'un développement musical absent ou tout juste ébauché. Il semble, en revanche, que ce soit dans les deuxième et troisiè-

me mouvements d'*Antar* que le compositeur ait approché le plus près d'une musicalité supérieure. L'intention descriptive, presque dramatique, est réalisée là avec une sûreté peu commune, et, si la marque de Liszt y demeure toutefois ineffaçable, l'aisance de la facture, l'ampleur et la progression coordonnée des combinaisons dénotent une maîtrise et une originalité qu'on rencontre rarement chez les musiciens septentrionaux et que nul ne posséda jamais parmi les « Cinq ».

En disant que Borodine fut « presque un amateur », M. Hugo Riemann va sans doute un peu loin. Si l'on doit entendre par « amateur » un individu qui, doué d'une âme sensible et de dispositions naturelles, s'évertue de traduire en musique ses aspirations de poète sans s'être donné la peine ou le temps d'apprendre à parler la langue où il veut s'exprimer, c'est plutôt à Moussorgski qu'on pourrait appliquer cette épithète. Cependant, si l'on admet qu'une telle appréciation puisse être suggérée par un musicien que l'on sente gêné dans la pratique de sa science acquise, qui, au rebours d'un vieux maître, semble obéir aux notes au lieu que celles-ci lui obéissent, ce jugement trop sévère contient certes une petite part de vérité à l'égard de Borodine. Son harmonisation simpliste de la monodie nationale est délicieuse autant qu'il s'agit de ballets, de chœurs dansés ou de tableaux pittoresques. *La Caravane dans la steppe* est une bulle de savon musicale, brillante, irisée, mais vide. Elle crève au dernier accord et il n'en reste plus rien qu'une goutte d'eau vite évaporée, une impression éphémère. Dans les quatuors et les symphonies de Borodine, l'inspiration, profondément slave, ne réussit pas à perdre son caractère essentiellement monodique. La polyphonie qui en résulte est rudimentaire. Son intérêt se réduit le plus souvent à des « imitations » tronquées; les tenues de basses obstinées tournent volontiers à la double pédale et l'embarras du contrepuntiste se trahit dans sa musique de chambre par l'abus des entrées canoniques, du *fugato*, des procédés mécaniques de l'écriture d'école. Le principe de l'unité thématique, que tous les Russes paraissent avoir accepté de Liszt, fournit à Borodine l'occasion de transformations des motifs, qui sont peut-être le meilleur du contenu musical de ses ouvrages. Cette ingéniosité de la « variation » n'est pas un des moindres mérites de sa *Symphonie en si*. La fraîcheur épicée, la fougue ou la morbidesse des mélodies, le parfum de terroir, le ragoût des timbres font de cette composition une éblouissante enluminure sonore, mais, pareille aux icônes héritées

de Byzance, la polychromie de ses tons crus et chauds est une juxtaposition de teintes plates, la raideur gauche de sa forme morcelée se découpe comme un dessin de mosaïque pavé de petits cubes d'émail et de chrysocale. Ce rabouti de la forme est surtout sensible dans l'*andante*, le seul morceau où l'auteur se soit privé du secours complaisant des rythmes de danse, et l'impéritie de l'harmoniste entraîne une consommation exagérée d'accords de sixte augmentée qui alourdit les modulations consécutives et en détermine la monotonie. L'activité des « *Cinq* » fut l'âge héroïque de la musique slave. Rimsky-Korsakoff et Borodine en sont les plus prestigieux représentants. Leur art foncièrement national a l'exubérante vitalité d'un jeune barbare, sa joie turbulente, sa griserie au parfum sauvagin des marais de la steppe, son amour du merveilleux et du faste, et aussi son goût pour les ors de paillon, l'oripeau turc et les couleurs voyantes. Avec Glazounow (1865), dont je parlerai une autre fois, c'est une nouvelle génération qui s'élève, et en même temps se dessine une phase nouvelle de l'impétueuse évolution de la musique russe.

JEAN MARNOLD.

### ART MODERNE

Expositions : Falguière; — Monet et Pissarro; — René Seyssaud; — Moreau Nélaton; — Degas; — Société nouvelle de peintres et de sculpteurs. — MEMENTO.

Il n'est point mauvais que des admirateurs passionnés aient réuni, quelques semaines, à l'École des Beaux-Arts, un très grand nombre des œuvres de Falguière. Une visite attentive y révélera, en somme, tout ce qu'il est utile de retenir à son sujet, et le fera reconnaître comme le plus typique, je crois bien, des sculpteurs secondaires des dernières années.

Doué d'un tempérament certain, de savoir-faire nativement habile, d'une confiance surprenante en sa propre virtuosité, et d'un instinct d'artiste indiscutable, Falguière a été dévoyé par l'éducation de l'École des Beaux Arts, la soumission au goût du jour (qu'il a suivi et non dirigé), par l'appétit — et le besoin — de la commande officielle.

Au fond, chercheur, sans doute, mais avec plus d'apparence audacieuse que de simplicité géniale, il fut, quand même, et demeura, toute sa carrière, une âme asservie et apeurée. A nul autre, comme à lui, n'a été sensible la rare beauté révélée à ses côtés: il y a tels de ses bustes, de femmes principa-