

De la Nécessité Mathématique de l'Harmonie

Un nouvel essai de Synthétisation

par Richard Neher.

Notre époque traverse une crise musicale des plus naturelles et régénératrices. Des théories modernes se sont fait jour très heureusement et viennent apporter la conscience de faits primaires faisant de la musique non seulement un élément nécessairement inhérent à la vie, mais l'élément de la vie même. Et c'est en cela qu'il n'est pas permis d'ignorer et encore moins de nier de *plano* ces théories. Cependant, et c'est cela qui est plus grave, elles rejettent indubitablement ce qui ne s'y adapte point; l'antithèse est nette : la musique phénoménologique du rythme polyphone (plus exactement hétérophone) s'oppose à la musique psychologique de l'harmonie homophone; et alors que jusqu'à présent, du moins depuis l'époque classique, l'harmonie était considérée comme le principe même de toute musique, la nouvelle tendance va reléguer cette harmonie à un rang de simple effet accidentel de la combinaison créatrice du rythme et de la mélodie. C'est à cette tendance que je me propose de donner — dans un exposé évidemment très général — une direction non moins synthétique, qui se caractérisera dans la combinaison nécessaire de l'harmonie et du rythme mélodique. Cette combinaison ne crée rien de nouveau; elle n'est que l'indication d'une formule toute donnée qui, amalgamant également les deux systèmes, sera la source d'un progrès toujours nouveau.

..

Situons « historiquement » la crise : la mélodie déjà enchaînée par le premier des classiques, Bach, dans la systématisme homophone de l'harmonie, se voit entièrement absorbée par elle au cours du XIX^e siècle : Wagner représente non point le *non plus ultra* de cette évolution, mais bien son point de départ le plus perfectionné; et si les théories du « Drame musical » ne se sont point réalisées pour des raisons, je l'ai montré ailleurs, tenant tant à l'ineptie de ses épigones immédiats, qu'à la confusion que l'on fit à propos de ces mêmes théories, du moins l'école harmonique se continua avec Strauss et se maintient encore aujourd'hui très parfaitement. Mais en face de cette harmonie triomphante apparaît la réaction. Elle se manifeste chez Gustave Mahler (beaucoup trop peu connu chez nous) qui, rompant le cours rationnel de l'instrumentation, y vient apporter des éléments nouveaux : le rythme mélodique et concret (cela nécessiterait une démonstration spéciale trop vaste pour que je puisse la faire ici). Il continue à idéaliser : c'est ainsi d'ailleurs qu'il représente le type idéal de la formule nouvelle que je me propose de faire réapparaître. Les mêmes tendances se trouvent avant lui chez Busoni, beaucoup moins chez Debussy qui sacrifie la subjectivité linéaire non point tant à l'idéalisation qu'au symbolisme, comme d'ailleurs la façon dont il « complète » Verlaine, le prouve suffisamment. C'est avec Schönberg surtout que nous voyons la « musique nouvelle » apparaître pour la première fois dans son absolutisme intransigeant : l'abstraction psychologique de l'harmonie est condamnée et reléguée au profit de l'horizontalisme parfait, libre de tout principe rationnel : la *Klangfarbe*, qui est la deuxième dimension du phénomène du *Klang* (la première en est la puissance; la troisième la hauteur : perspective), rend organiquement et indépendamment de toute assimilation rationnelle, la synthèse des émanations nouménales.

Les théories qui expliquent cette crise d'affranchissement ex-harmonie et qui la soutiennent dans le sens déjà indiqué, partent, en effet, de la théorie phénoménologique de Kant. Elles repoussent nettement l'impressionisme, pour redevenir expressionnistes : la musique est de caractère idéique, c'est-à-dire qu'elle est indépendante du monde phénoménal quoiqu'elle se manifeste nécessairement par les phénomènes. Il est irréfutable en logique — et non moins exact en fait — que le monde extérieur ait une existence, mais cette existence n'est point absolument indépendante de nous : la matière en soi, le noumène, émet des influences qui se présentent à nous concrètement sous la forme des phénomènes et ce sont ces phénomènes qui constituent pour nous la réalité. La science dans ses données les plus récentes, vient d'établir que l'essence nouménale qui détermine ces phénomènes, c'est un seul fait primaire et infini : le mouvement vibratoire, c'est-à-dire le rythme. C'est là le véritable monde extérieur et tel qu'il existe à la base de tout phénomène. H. Berl — qui est avec Paul Bekker l'un des représentants les plus caractérisés de ce que j'appelle les théories nouvelles — exprime cette vérité sous la forme suivante : « Au commencement était le rythme : la vérité de cette proposition nous l'avons découverte aujourd'hui à nouveau. Toute vie est rythmique : la nature a sa cadence et sa mesure; le cours des planètes, flux et reflux, printemps et été, automne et hiver, battement de cœur et geste, mouvement et cri, tout a son

rythme comme cadence, mesure et accent. Le rythme est l'ens *metaphysicum*, l'ens *perfectissimum*, il ne réside pas que dans la musique, c'est la musicalité latente de tout « phénomène » (1). Mais cette musicalité latente, cette essence nouménale, indépendante de nous, ne nous peut cependant être connue que par les phénomènes que nous en percevons; elle doit se sensualiser dans l'être humain. Sans l'homme, la musique resterait uniquement temps et ne saurait être perçue dans l'étendue des sens. Elle doit donc nécessairement se concrétiser. Et comment se passera cette concrétisation? C'est à ce moment qu'apparaît l'antithèse dont j'ai parlé plus haut et qui amène les « réactionnaires » à condamner l'harmonie en tant que système. Et cette antithèse prend une nouvelle forme dans la proposition : musique orientale contre musique occidentale.

..

La musique orientale fait apparaître le phénomène musical dans les quatre catégories : voix, corps, instrument, paysage. La voix humaine est la condition primaire de toute manifestation musicale; le mouvement du corps, la danse, va l'accompagner; et quand l'instrument apparaît, il est concret, organique comme la voix même et toujours sous l'influence absolument dominatrice du phénomène vocal. Tout cet ensemble organique vit enfin dans un certain paysage et en subit l'influence pour devenir un tout. Saison, milieu, jour, heure, tout cela influence la manifestation vocale : La voix primaire, dont la mimique et l'instrument sont sujets, vit végétativement, telle une plante dans le milieu qui l'environne : « Le chant hindou est statique comme la végétation, la danse arabe dynamique comme le désert », dit Berl. Et parallèlement à ce rythme végétal, se dresse le rythme du temps. La manifestation vocale variera selon le moment où elle se passera. Telle musique ne sera reproduite qu'à telle heure, qu'à tel moment : chant du soir, chant du matin, chant de fête. Projection dans le monde de l'étendue de l'essence toute de temps, toute vibratoirement rythmique de la musique. Le principe vocal de la musique orientale se caractérisant par l'intensification mélodique du rythme, phénoménalise dans une synthèse subjective et essentiellement organique le monde de la musique. C'est en cela que la « reproductivité » est la vraie création de la musique et si les musiciens juifs sont tous reproductifs, c'est qu'ils ont un sens musical.

Tout autre est la musique occidentale, fondée sur le système européen de l'harmonie. Elle n'est plus subjective, mais bien objective. En effet, c'est un système rationnel, élaboré par les principes de calcul d'une intelligence abstraite. A sa base se trouve une théorie analytique dont les résultats se sont cristallisés dans la fixation des systèmes majeur et mineur. Et c'est par ces systèmes rationnels premiers que va passer désormais toute manifestation musicale. Comme toute raison est abstraite, l'harmonie en est venue nécessairement à abandonner le principe vocal pour se soumettre à la mécanisation du principe instrumental. L'instrument devient la formule mécanique de cette abstraction, la raison se traduisant naturellement toujours inorganiquement. Et désormais la musique ne sera plus rendue par l'homme, mais par cet instrument : l'orchestre. Il en résulte qu'alors même que l'homme apparaît, il se verra contraint de se soumettre à cette mécanisation. L'harmonie sera donc essentiellement étendue, sans s'occuper de la notion primaire du temps. Bekker résume grandiosément l'antithèse : « Son Eros — chant (principe vocal du rythme mélodique); Ton-Logos — instrument (principe instrumental de l'harmonie homophone). C'est la tendance phénoménologique et physiologique qui est inhérente au principe vocal, alors qu'au principe instrumental, c'est la tendance psychologique et mécanique. »

Sur la base de ces constatations, Bekker et Berl en viennent aux déductions suivantes :

L'harmonie, système abstrait se traduisant nécessairement dans un instrument rationnel, crée une étendue mécanique et artificielle (ici réapparaît l'antithèse : production-reproduction). C'est dans cette étendue mécanique qu'elle va phénoménaliser elle aussi, mais quoi? Elle phénoménalise encore une fois le phénomène musical! Elle ne peut qu'exprimer le phénomène psychologique déterminé dans l'esprit par la sensualisation concrète de la musicalité latente, et par cela même elle « imite » le monde du phénomène intérieur, est sujette à l'empirisme psychologique; elle n'est arrivée à s'émanciper complètement des autres branches de l'art, cette musique européenne, que pour en venir à les imiter. C'est ainsi, d'ailleurs,

(1) Berl : *Das Judentum in der Musik*.

que peuvent s'expliquer les théories du « Drame musical » de Wagner ; seulement, alors que Wagner prétendait rendre à la musique son autonomie, il l'a au contraire mise en esclavage. On en est venu même à ceci — et cela devait arriver par suite de cette mécanisation fatale — qu'un état psychologique déterminé ne peut être évoqué que par un instrument bien déterminé lui aussi ; le « son » est devenu « ton », un « agglomérat de tensions psychiques » ; il est tout de volonté. Cette énérgisation de l'harmonie devait nécessairement en amener la destruction. « Le premier accord du Prélude de *Tristan*, dit Berl, porte déjà en lui les germes de la destruction de la notion harmonique » — car, contrairement à ce que j'ose prétendre, Berl soutient que Wagner est non le point de départ, mais bien le non plus ultra de l'école harmonique, l'époque classique ayant toujours été mélodique, sous quelque forme que ce fût, quoique son moyen d'expression principal, la sonate, ait été harmonique. Chez Wagner, et particulièrement dans *Tristan*, la psychologisation énergétique et mécanique en est venue à un tel point de perfection, qu'elle ne pouvait continuer : c'est la catastrophe de la musique européenne. Schönberg n'a fait que tirer les conséquences (alors que Strauss, Pfitzner et Vincent d'Indy aussi continuent à détruire inutilement, en le pratiquant, ce qui déjà n'existe plus qu'historiquement) : il est revenu à la subjectivité de la musique orientale. La *Klangfarbe* synthétique se substitue à la tonalité abstraite ; le phénomène est rendu à sa sphère propre : la transcendance. Et le principe vocal ne nous permettant pas de persister dans un système tout de calcul, tout moyen musical, peut être employé pourvu qu'à sa base se trouve l'inspiration rythmique mélodique, « que ce soit la diatonique, pentatonique, sextatonique ; chromatique, bichromatique, polychromie... tout moyen est bon et le génie du musicien seul doit décider de ce qu'il en fera » (Berl). C'est en revenant à la musique orientale, que l'on en arrivera à cette conception idéale : la *West-Oestliche Synthese*, la synthèse oriento-occidentale (que Goethe déjà pressentait, d'ailleurs, dans son *West-Oestlicher Diwan*), l'Europe retrouvant, par l'intermédiaire du judaïsme, sa vie rythmique et métaphysique, que le développement de la systématisation harmonique lui avait fait perdre.

..

Placés en face de ces théories grandiosement régénératrices, nous ne pouvons que constater qu'elles sont rigoureusement exactes dans leurs affirmations, mais nous ne les suivons point dans les déductions qui en sont faites.

Il faut bien remarquer ceci : ce n'est pas tant de l'harmonie vue comme principe concret de la composition musicale, que de l'harmonie entendue très largement comme système rationnel *a priori*, qu'il s'agit ; et la destruction de l'harmonie, une fois commencée, doit logiquement se continuer par la négation de tout principe rationnel, en dernier lieu de toute idéalisation. Mahler, déjà, qui, comme Berl le dit fort bien, apporte dans la structure abstraite de la Symphonie l'effluve lyrique de sa vie, ne correspondrait plus aux exigences de la tendance moderne. Evidemment, cela, on ne veut pas le dire, mais on y arrivera forcément, en niant l'harmonie en tant que principe abstrait, et il faut la maintenir nécessairement, cette harmonie européenne, si l'on ne veut nier la valeur de l'idée, si l'on ne veut nier la valeur de la base de tout travail intellectuel : des mathématiques. C'est sur ce point que les théories de Berl et de Bekker méritent peut-être une précision, qu'ils n'y ont point apportée eux-mêmes.

On a remarqué très exactement que, par suite de sa mécanisation, l'harmonie est devenue essentiellement étendue, psychologique ; mais il est inexact de dire que ce soit là une « étendue artificielle ». Il est plus faux encore de soutenir qu'elle ne soit qu'« imitation » du monde phénoménologique. La vérité — et par là même le caractère nécessaire de l'harmonie — se trouve dans ce fait qu'elle est la traduction, sur l'étendue abstraite, du monde des phénomènes. D'ailleurs, on l'admet pertinemment en opposant la forme temporisée de la musique dans le principe vocal, physiologique, à la forme étendue de la musique dans le principe instrumental mécanique. Or, cette traduction dans la seule notion de l'étendue abstraite, c'est le principe des mathématiques.

L'essence nouménale existe en dehors de notre conscience dans ses mouvements vibratoires, son rythme. Ces mouvements vibratoires agissent sur l'être humain. Il les perçoit et les concrétise au moyen de ses sens : il phénoménalise le monde de la musicalité latente. Mais notre appareil sensoriel ne se compose pas que des sens : il fait bien qu'il y ait des lois, des principes premiers, qui les régissent. Je n'ai pour le prouver qu'à renvoyer à la rétine. Le phénomène pur se présente à l'état inversé et il faut que les lois d'optique interviennent pour rétablir l'ordre. On pourra m'objecter que rien ne prouve que ce soit « l'ordre » que nous rétablissons. Qui nous dit, en effet, que l'objet à l'état phénoménologique pur, ne soit pas tel

que la rétine le perçoit ? Cela peut être vrai, mais ce seul fait même que je rectifie la perception rétinienne est suffisant pour justifier cette rectification. Il m'importe peu que je perçoive le noumène exactement ou non, puisqu'il m'est impossible de le percevoir autrement. Plus : ce n'est que par cette rectification que le phénomène optique existe seulement tel qu'il est, puisque sans moi il resterait abstrait, il ne se serait pas vitalisé. Or il en est pareillement de tous les phénomènes, et c'est en cela qu'il faut poursuivre la théorie de Kant : puisque la forme que notre esprit impose aux matériaux nouméniaux, pour en faire des connaissances, dépend des lois propres à la pensée humaine, il faut en conclure que ces lois sont primaires et nécessaires. Le noumène n'existe que par elles et il importe donc peu qu'elles traduisent le noumène tel qu'il est à l'état latent, puisqu'il ne se manifeste que par elles. C'est la raison, les principes premiers — l'âme divine — innés et éternels qui créent seulement le monde. Sans elle il serait avital et amorphe. C'est cela qui fait des mathématiques la seule certitude puisqu'elles partent de cette raison innée. Les vérités qu'elles établissent sont si générales et si véritablement nécessaires, qu'il faut en conclure que ce qui les a créées : la force d'abstraction, est elle-même générale et véritablement nécessaire et qu'elle ne peut ne pas l'être. Que font les mathématiques ? Au lieu d'étudier les phénomènes dans toute leur simplicité, elles ne considèrent qu'une seule de ces propriétés, isolée des autres par l'abstraction. Cette propriété, c'est la grandeur, et c'est elle que l'on se propose de mesurer, c'est-à-dire de déterminer les rapports des grandeurs les unes avec les autres. Cette grandeur et cette mesure, qu'est-ce ? L'étendue. Or, qu'est-ce que l'harmonie sinon cela ? Pour la créer, on est parti de la raison innée. On n'a étudié qu'abstraitemment la grandeur, c'est-à-dire la troisième dimension du *Klangphénomène*, que l'on traduira dorénavant dans la perspective de l'étendue. C'est dans ce sens que je veux m'expliquer l'expression que J. Wassermann employa récemment lors d'une fête musicale en Allemagne : « Die Musik ist eine himmlische Mathematik, La Musique est une Mathématique céleste. »

Et c'est ainsi que je puis parler d'un caractère mathématique de l'harmonie. Le phénomène du son s'il se sensualise transcendentement, indépendamment des lois qui me sont innées, n'existe pas encore au vrai sens du mot. Il ne peut pas encore m'intéresser, puisque nécessairement il devra passer par cette loi. Cette loi, c'est l'harmonie. Et cette harmonie, il est impossible, je le répète, de la nier sans nier en même temps ce qui se trouve à sa base : le principe mathématique, le principe de toute idée : la force d'abstraction.

Entendons-nous bien : il ne s'agit point de retomber dans l'erreur que Berl a si justement dénoncé : la phénoménalisation du noumène. La mélodie rythmique ne doit pas sortir de cette abstraction harmonique. Il ne faut pas admettre l'harmonie comme élément primaire dont la seule manipulation pourra donner une mélodie, ou ne pas en donner. Ceux qui ont établi l'axiome harmonique « mélodie n'est possible que du jet de l'harmonie » ont certainement rendu un mauvais service à l'harmonie. Alors il serait exact de dire qu'elle est la création d'un « Cosmos artificiel, d'une étendue toute mécanique ». De ce fait, l'harmonie perd son caractère mathématique qui est d'assimiler sur la base de son principe *a priori*, l'élément phénoménal. Cet élément est primaire : rythme et mélodie sont nécessaires, sans eux pas de musique, puisqu'ils constituent le noumène. Mais cette donnée primaire devra être assimilée par une autre donnée tout aussi primaire : elle devra être idéalisée au moyen de la force d'abstraction de l'harmonie au sens où nous l'entendons maintenant. Et c'est de ces deux données primaires que jaillira la vie du phénomène.

C'est d'ailleurs ainsi que doit s'expliquer le principe instrumental. Il ne doit pas constituer une mécanisation primaire forçant la mélodie rythmique à sortir du maniement abstrait de l'instrument. Cet instrument n'est que la formule que la raison a créée au moyen de la méthode mathématique, pour y réfléchir l'élément nouménal et pour lui donner la vie consciente.

On conçoit dès lors quelle sera la synthèse qui devra s'opérer. L'élément oriental de la musique, que le judaïsme a conservé en Europe, le rythme, dont l'intensification fait naître la mélodie, passera dans la charpente rationnelle de la musique européenne et leur combinaison formera l'émanation consciente de la musicalité latente de toute chose (cette synthèse Mahler l'a produite). Ce sera là la source éternelle d'un progrès toujours nouveau, puisque la charpente rationnelle restant nécessairement la même, la subjectivisation synthétique de la *Klangfarbe* s'y répandra, elle, en un jet toujours nouveau, étant subjectivité.

Je ne puis me permettre ici d'établir comment pratiquement cette synthèse se traduira en composition musicale ; en tout cas, je répète encore une fois que Mahler l'a réalisée et c'est en ce sens que je puis dire que ce n'est peut-être pas tant Schönberg le véritable



ARNOLD SCHÖNBERG.

« créateur » de la régénération musicale, que, plus justement, Mahler.

Je ne puis non plus montrer dans le cadre restreint d'un essai comment certains harmonistes prononcés, en particulier Wagner, ont répondu à cette synthèse. Je remarque, en tout cas — quitte à le prouver plus tard — que si paradoxale que puisse paraître l'idée, elle n'en est pas moins vraie.

Dans tous les cas, il n'est pas permis d'ignorer la grande révolution si puissamment régénératrice, je ne saurais assez le dire, qui s'est opérée en musique. Il est temps que l'on comprenne qu'il est

impossible de se confiner dans une harmonie n'admettant le rythme et la mélodie que comme effet possible et esclave de cette harmonie maîtresse. Si nous maintenons le principe rationnel qui a déterminé cette harmonie, du moins faut-il s'en revenir à la subjectivité concrète des sens pour puiser dans le phénomène à la source métaphysique et apporter ainsi dans la charpente harmonique le souffle de la vie. Ce sera là la *West-Oestliche Synthese* à laquelle on doit en venir à présent, et à laquelle on en viendra nécessairement.

RICHARD NEHER.

MODESTE MOUSSORGSKI

par Marc Seménoff.

(Suite) (1)

De 1871 à 1872 Moussorgsky et Rimsky-Korsakoff vécurent en commun. Pour des motifs inconnus, Modeste dut quitter les Opatchine. Malheureusement pour lui, Rimsky se maria le 30 juin 1872. La vie de bohème attendait Moussorgsky, avec toutes ses conséquences mauvaises et pour la santé physique et pour le moral.

Pour la première fois, le compositeur resta trois ans sans faire œuvre musicale. Il se contenta de terminer *La baraque de la foire* et *Chambre d'enfants*. Celle-ci lui porta chance, enfin. Elle fit connaître de son vivant le nom de l'auteur à l'étranger : Moussorgsky avait trente-quatre ans. En outre, *Chambre d'enfants* plut au seul grand éditeur de musique pétersbourgeois à cette époque, Bessel, qui s'assura le droit d'éditer presque toutes les œuvres de Moussorgsky.

Bessel faisait alors des voyages en Allemagne afin d'y répandre la musique russe. Il rencontra Liszt plus d'une fois. Stassof poussait Moussorgsky à entreprendre une tournée chez les Allemands. Moussorgsky refusa : il craignait de perdre à Pétersbourg son unique gagne-pain. Or, le hasard voulut que parmi les œuvres présentées par Bessel à Liszt, se trouvât la *Chambre d'enfants*. Liszt la remarqua tout de suite et écrivit à l'éditeur qu'il s'était épris de l'auteur et voulait lui dédier une « blquette ». Moussorgsky, dans sa modestie, s'étonne du fait et écrit à Stassof : « Tout cela est parfait, mais je n'aurais tout de même pas cru que Liszt, lui qui, à peu d'exceptions près, ne choisit que des sujets immenses comme motifs de ses œuvres musicales, prendrait la *Chambre d'enfants* en sérieuse considération et irait jusqu'à s'en enthousiasmer. Que dira Liszt quand il verra *Boris*, même en partition pour piano ? En un mot, si ce grand événement a vraiment eu lieu, la musique russe peut s'estimer heureuse d'être appréciée par un héros de l'esprit comme Liszt ».

Moussorgsky, il le dit, ne pense pas à lui seul, mais à tous les autres musiciens russes, à ceux-là mêmes qui l'avaient rejeté impitoyablement de leur milieu. La lettre, comme toutes celles que nos lecteurs connaîtront grâce au livre de MM. Riesemann-Laloy, est généreuse, belle de conceptions, dictée par ce large esprit d'intelligence qui est celui de Modeste. En tout cas, c'est grâce à Liszt que Moussorgsky signa son contrat avec Bessel... Rendons aussi justice à l'éditeur pour son effort persévérant dans la diffusion de la musique russe en Allemagne : c'était servir la noble cause de l'Art.

Stimulé par cette première et grande victoire inattendue, Moussorgsky est tout de suite repris par la fièvre de l'inspiration créatrice. Il ne savait pas qu'il lui restait peu d'années à vivre. « Je sens qu'il faut me mettre sérieusement à la *Khovanchchina*, écrivait-il. Le peuple russe du passé, du présent, se dresse dans sa vision de créateur. Drame populaire musical, tel est le sous-titre du nouvel opéra. « Nous avons progressé ! Quel mensonge, nous en sommes toujours au même point. Progrès sur le papier, dans les livres. Mais, en réalité, nous en sommes au même point. Aussi longtemps que le peuple ne saura examiner de lui-même ce qu'on fait de lui, tant qu'il n'aura pas sa volonté propre, qu'il ne décidera pas de ce qu'il veut, il en restera au même point. Tous genres de démagogues comprennent à merveille l'art de passer pour des bienfaiteurs, ils récoltent la gloire, l'établissement officiellement, mais le peuple gémit, s'enivre pour ne pas gémir et gémit toujours plus — et toujours au même point ».

Moussorgsky travaille à la *Khovanchchina* l'été et l'automne de 1873, puis l'automne de 1875 et l'été de 1876.

Les « entraves causées par le service » dont Modeste se plaint de plus en plus souvent, ne sont pas les seuls obstacles au travail de la *Khovanchchina*.

Il pense à *La foire de Sorotchinsk* et déjà sa fantaisie crée les mélodies nouvelles. Il compose aussi de petites pièces de haute valeur artistique. Peut-être une voix intérieure, loin dans son inconscient, l'informait d'une mort prochaine ? Il s'exaspère contre le temps que

lui retire son misérable poste de fonctionnaire, qui entrave sa fécondité géniale. Et le drame le plus poignant demeure, comme toujours chez lui, silencieux : celui de sa solitude...

— Quand le vin est tiré, il faut le boire, écrit-il à Stassof. Il faut marcher. J'ai dit : Vers des rives nouvelles ! Il n'y a pas moyen de reculer. Quiconque veut naviguer sur la haute mer n'a pas le droit de perdre courage. Quels univers inconnus, quelles formes de vie inouïes s'ouvrent devant moi ! Qu'il est difficile d'être indifférent tout cela ! on en est tout angoissé, mais dès qu'on a pris son élan — d'où nous en vient l'audace ? qu'on est donc heureux !

Sa dernière amitié féminine, Lioudmila Chestakova, devient sa chère confidente. Amitié amoureuse ? Qu'importe ! « Ma chère, ma bonne, ma très très chère Lioudmila Ivanovna », lui dit-il. Et il signe « votre Mussinka ». En 1879, seulement, il considère que la *Khovanchchina* est terminée. Encore reste-t-il une petite scène, un « coquin » dont il ne peut venir à bout. L'honneur de l'achever reviendra — hélas ! à son exécuteur testamentaire, Rimsky-Korsakoff. Aucune représentation de l'œuvre ne fut possible du vivant de l'auteur. En outre, la *Khovanchchina* — on ne sait pourquoi — n'a pas été imprimée sous la forme que lui avait donnée Moussorgsky, mais sous celle de Rimsky-Korsakoff. Quant à la partition originale de Modeste, elle dort encore à la Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg, attendant que quelque main compréhensive, juste et plus intelligente, commette le miracle de la résurrection !

Le lecteur sait peut-être que Rimsky-Korsakoff, comme il l'écrit lui-même, « entreprit aussi une nouvelle rédaction technique de la musique de *Boris Godounov* ainsi que de son instrumentation ». Pourquoi ? Il l'explique. « Les difficultés peu pratiques des parties vocales, les courts fragments des phrases mélodiques, la rudesse des harmonies et des modulations, les fautes du contrepoint, la faiblesse de l'instrumentation, en un mot tous les défauts techniques de l'œuvre provoquèrent une tempête de railleries et le blâme d'une partie du public ». Il est vrai que Rimsky-Korsakoff ajoute : « Pour les uns, ces défauts éclipsaient non seulement les mérites de l'œuvre, mais aussi le talent même de l'auteur, tandis que les autres considéraient ces points faibles de l'opéra comme autant de vertus et de mérites ».

Au nom même de la justice à l'égard d'un génie encore loin d'être intégralement joué, compris, apprécié, aimé comme il le doit être, nous espérons que l'œuvre originale et non retouchée sera rendue au jour et interprétée comme Moussorgsky eût voulu la voir...

Le talent personnel de Rimsky-Korsakoff n'est pas en cause. Mais puisque nous savons le jugement des amis de Modeste concernant son *Boris*, nous pouvons douter de la vérité du fait qu'affirme sincèrement Rimsky-Korsakoff : « Je suis persuadé que mon travail n'a en rien changé le caractère original de l'œuvre et les hautes inspirations du compositeur ».

Et voici qui semble nous donner raison. Dans le livre de M. Riesemann, que nous citons souvent dans sa traduction faite par M. Laloy, nous lisons en effet ce qui suit. Le vrai caractère de Moussorgsky était si complexe et si particulier, que nul de ses contemporains, du moins parmi ceux qui nous ont laissés des témoignages écrits, n'y a vu parfaitement clair. L'unique ami — nous ne parlons pas des femmes — Stassof, sent tellement que le problème psychologique lui échappe, que si loquace d'habitude, il ne dit presque plus rien sur les dernières années de la vie de Moussorgsky, les plus douloureuses et les plus énigmatiques. « L'autre écrivain, Rimsky-Korsakoff, n'a pas partagé cette sage conviction. Dans la chronique de sa vie musicale, il parle beaucoup de cet ami (Modeste, mort jeune, mais son incompréhension de Moussorgsky comme homme et comme artiste est telle qu'on en vient à penser que lui aussi aurait dû se taire. Ce qu'il dit, nous fait comprendre que Moussorgsky se soit détourné d'amis qui le jugeaient ainsi ».

Moussorgsky considérait la conduite du « puissant petit groupe » plus comme un crime contre l'art que comme une trahison à l'égard

(1) Voir le *Courrier Musical* des 1^{er}, 15 avril et 1^{er} mai.