

LE COURRIER MUSICAL ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT
pour la France et les Colonies
Un an Fr. 60

ABONNEMENT
pour les pays Étrangers
Un an Fr. 100

DE LA POLYTONALITÉ

par Prudent Pruvost.

Ce qu'elle est en réalité. — Où est exposé le paradoxe de la polytonalité chez les Grecs.
Où le Passé rejoint le Présent et des conséquences qu'on peut en tirer.

En écrivant ce mot : *polytonalité*, qui va sans doute effaroucher les partisans systématiques de l'enseignement musical actuel, mais qui peut aussi, par contre, susciter chez les esprits curieux tout un monde d'idées nouvelles, j'ai le sentiment très net d'exprimer pour les premiers une vérité tellement évidente par elle-même que ce terme en devient inutile, et je suis persuadé d'employer pour les seconds un vocable vide de sens puisqu'il ne fait que résumer les explications des lois scientifiques qui sont à la base de la musique.

En effet, parler de musique polytonale, correspondrait à dire, par exemple, en parlant de la peinture, que cette dernière est polychrome ! C'est un truisme. C'est pire : c'est un lieu commun. Que dis-je, c'est pire encore : c'est une superfluité énorme. Il n'est pas difficile de prouver que le principe polytonal est le principe même de la musique tout entière et que celle-ci serait bien peu de chose sans la polytonalité. Il ne s'agit que de s'entendre, car en définitive, ce terme de polytonalité ne peut trouver d'excuse que s'il est employé par les uns pour convaincre les autres. Je ne le comprends pas autrement.

Qu'est-ce en somme que la polytonalité ? N'allons pas si vite et cherchons d'abord à savoir ce que signifie le mot tonalité lui-même qui en est l'origine.

J'ai cherché dans tous les traités, non seulement ceux qui sont écrits dans notre propre langue, mais aussi dans beaucoup d'autres, une définition précise, complète, péremptoire de la tonalité. Je ne l'ai pas trouvée.

Quand on lit, par exemple, dans un ouvrage⁽¹⁾ qui sert encore de code à nos élèves-musiciens, une phrase de ce genre : « La tonalité est l'ensemble des lois qui régissent la constitution des gammes », on est fixé sur la valeur des démonstrations et des définitions que l'on donne en pâture à l'intelligence de nos futurs artistes. Quelle peut être l'autorité d'une doctrine qui repose sur des données aussi vagues ? Et quand on lit immédiatement après que : « prise dans un sens plus restreint, la tonalité ou le ton exprime l'ensemble des sons formant une gamme diatonique », on est définitivement convaincu de l'imprécision candide qui préside à cette pédagogie musicale.

Rien n'est plus difficile qu'une définition, certes ; mais quand on fait usage de mots et surtout quand on s'en sert pour légiférer, il faut en connaître le sens, et le sens exact.

La définition de la tonalité nous renvoyant à celle de la gamme diatonique, on se tourne alors vers l'explication de cette dernière, et l'on apprend, toujours dans le même ouvrage, que la gamme diatonique d'*ut*, pour prendre un exemple, est formée de trois principes générateurs, de trois fondamentales différentes, de trois notes dites *tonales*, *fa*, *ut*, *sol*, dont les premiers sons constitutifs, c'est-à-dire les accords parfaits majeurs la fait toute entière. On constate encore que cette suite de sons *fa la do mi sol si ré* contient non seulement trois accords parfaits majeurs, mais aussi trois accords mineurs *la do mi*, *mi sol si*, *ré fa la*, et un autre accord qui n'est ni majeur, ni mineur : *si ré fa*. On se demande alors, avec juste raison, pourquoi cette chaîne de sons forme plutôt la gamme d'*ut* que toute autre gamme de la série. L'explication tant attendue ne sort pas de cet étalage sonore.

Ayant discerné des accords mineurs dans cette réunion primitive d'accords majeurs, il vient tout naturellement à l'esprit de se demander comment s'est formée à son tour la gamme mineure, second pilier de l'édifice pédagogique musical, et, profitant de la même définition, on s'aperçoit que le mode mineur est né de la conjonction de deux gammes diatoniques majeures dont l'une aurait subi l'ablation de sa tierce. Pour prendre un exemple, le mode de *do mineur* est formé de la gamme diatonique complète de *mi bémol* et de celle de *do* dont une seule note, le *mi naturel*, a été omise à dessein ; tous les autres éléments de deux gammes participent à la constitution de cette gamme, plus complexe, celle-là, car elle est, en montant vers son octave, fort diffé-

rente de ce qu'elle devient, en redescendant à son point de départ. On remarquera qu'elle contient beaucoup plus d'accords que la précédente : deux gammes fondées en une seule, avec six fondamentales cette fois-ci. La difficulté s'accroît ; l'explication fuit de plus en plus.

Le problème est posé, il faut le résoudre. Soyons logiques et reconnaissons que, puisqu'on veut nous imposer le ton d'*ut* — nous verrons bientôt pourquoi et comment — ce que l'on appelle la tonalité est tout simplement, dans une phrase musicale, la prédominance d'un accord unique, soit majeur, soit mineur, et que, précisément, cette prédominance n'existerait pas, si elle n'était pas elle-même soutenue, mise en valeur par d'autres accords majeurs ou mineurs qui, eux aussi, représentent à leur tour des tonalités précises et que, par conséquent, l'expression d'une tonalité proprement dite serait incomplète sans polytonalité véritable dont elle devient l'élément essentiel. D'où il résulte que toute polyphonie basée sur d'autres notes que celles qui composent l'accord parfait est, *ipso facto*, polytonale si l'on veut employer ce mot. La gamme majeure de nos solfèges est donc une gamme *hexatonale*.

Vérité évidente, ai-je dit. Il me reste à prouver que ce mot polytonalité est vide de sens, selon les données scientifiques.

Si le lecteur a bien voulu lire mes précédents articles⁽¹⁾, il comprendra que la gamme diatonique n'a nul besoin de trois fondamentales pour se constituer. Nous savons pertinemment qu'elle est plus particulièrement la gamme partielle de la dominante d'une unique fondamentale. Dans le cas d'*ut*, nous avons en réalité une gamme formée sur la dominante de *fa* fondamentale, laquelle va lui procurer tous les éléments nécessaires parmi beaucoup d'autres qu'elle tient en réserve ; de même que la gamme de *la mineur* est celle de la tierce ou 5^e harmonique de la même fondamentale. Comme elles font partie d'une même série sonore, cohérente et complète que j'ai appelée la synthèse acoustique, la question de la tonalité ne se pose même pas pour elles. Les accords qu'elles renferment sont parmi les plus solides de toute une collection de sons qui expriment bien, sans qu'il soit besoin d'explication, toute la richesse et l'abondance musicales qu'il vous est loisible d'appeler polytonalité, quoique ce terme soit, ainsi que je l'ai montré, bien redondant et bien superflu. La seule musique monotonale serait exclusivement celle qui serait produite par la seule réunion des six premiers harmoniques. Dès l'écllosion de l'harmonique 7 (*si bémol*), il y a un commencement de polytonalité qui ira s'accroissant à mesure de la montée des sons. C'est ce qui prouve que le principe polytonal est manifestement inscrit dans le développement naturel d'un son.

Voilà un point acquis. Nous ne sommes encore qu'au début de cette étude. Il ne faut pas se contenter de cette explication, car elle n'est pas complète. Je viens de vous parler de prédominance tonale. Pourquoi cette prédominance ? Pourquoi celle d'*ut* ? Et comment peut-elle se produire ?

Nous arrivons ici à la démonstration réelle de ce que j'appellerai la tonalité scolastique, et de ce qu'on devrait plutôt nommer la tonalité apparente ou plus précisément la tonalité partielle rendue à dessein *exclusive*, véhicule d'une musique restrictive, qui va faire plus particulièrement l'objet de cette critique, dont nous essaierons ensuite de déduire les conséquences. Nous allons voir que dans l'élaboration des lois de la syntaxe, dans la fixation de la fonction toute fictive des éléments du langage sonore, les grammairiens de la musique ont été souvent à l'encontre des enseignements du passé, des données étymologiques et n'ont tenu aucun compte des vérités scientifiques modernes qui pouvaient leur être d'un si grand secours ; ils se sont évertués, en méconnaissant le génie de la langue qu'ils avaient à former, à l'amoinir et à l'affaiblir.

Deux grandes fautes : mépris de ce qu'on peut appeler les humanités de la musique, et ignorance systématique de certaines découvertes qui justifient précisément la nécessité de ces humanités.

(1) A. DUBOIS : *Théorie de la Musique*.

(2) Voir le *Courrier Musical* des 15 octobre, 1^{er}, 15 novembre 1929 et 15 janvier 1930.

Avant tout, cherchons les causes de la fixation de cette prédominance tonale dans la gamme d'*ut*. J'ai fait remarquer qu'elle contenait un accord si ré *fa*, qui n'est ni majeur, ni mineur, manquant par conséquent de solidité tonale. Il y a donc dans la gamme deux éléments incomplets, deux notes : *fa*, *si*, que l'on a nommées à tort notes attractives, qui ne sont attractives que parce qu'on l'a bien voulu, et parce qu'elles offrent la particularité d'être privées des éléments accessoires qui leur sont nécessaires : la quarte de l'un, le *si bémol*, et la quinte de l'autre : le *fa dièse*. Le gamme diatonique est donc une gamme désarticulée à deux endroits différents. Laissez à la rigueur le *si* sans quinte, mais rétablissez le *si bémol* qui faisait partie, ainsi que je l'ai montré déjà, de toutes les gammes antérieures à notre régime actuel, et vous aurez du même coup, rétabli l'équilibre et la symétrie sonores nécessaires.

Cette gamme désarticulée a permis l'éclosion d'un système arbitraire basé sur une attraction supposée et l'intronisation d'une seule gamme majeure, laquelle a réduit les facultés de la série diatonique exactement au sixième de sa puissance réelle. Amputation gigantesque, croissance exagérée d'un membre aux dépens des autres. Est-ce là un résultat qui représente un progrès sur les doctrines antérieures ? Je vous le demande.

En disant cela, je ne prétends pas rabaisser les chefs-d'œuvre incontestables et innombrables que ce système a fait éclore, qu'il peut produire et qu'il produira encore, mais je tiens à faire toucher l'évidence. Je veux bien qu'en opérant de la sorte, on restait fidèle dans un certain sens, au développement primordial de la note génératrice ; mais en y réfléchissant, on remarquera qu'on restreignait, de cette façon, la faculté génésique de la fondamentale à ne plus être que la base de l'accord parfait majeur auquel elle donne d'abord naissance, alors que cette fondamentale, comme nous le savons, est éminemment polytonale — puisqu'il faut employer ce mot — car elle fournit une ample moisson d'accords qui revêtent toutes les formes possibles d'une polyphonie beaucoup plus féconde.

Il faut voir, dans ce qui précède, la véritable explication de la tonalité, de la monotonalité si l'on veut. Mais cette explication, si elle peut en justifier la pratique, ne suffit pas à la rendre exclusive, car chacun sait que même la gamme actuelle d'*ut*, toute désarticulée qu'elle soit, a servi de véhicule à toutes les tonalités différentes incluses dans sa série de sons. Faut-il rappeler à l'admiration des véritables artistes les trois quarts des hymnes que nous connaissons depuis le IV^e jusqu'au XVI^e siècle. N'est-ce pas là déjà de la polytonalité ? Et le simple usage musical de la monodie grégorienne, par les conséquences que l'on peut en tirer, n'est-il pas plus fécond que l'harmonie étroite que l'on nous a apprise ? Nous en verrons bientôt la justification d'une autre manière. Si nous allons plus loin dans le passé, je ne crains pas d'avancer ce paradoxe que les Grecs connaissaient et pratiquaient la polytonalité. Leurs modes si différents les uns des autres, faits cependant d'une gamme unique, l'emploi de l'échelle sonore complète, en sont un indice. De plus, rien ne nous empêche de penser que la musique grecque, même essentiellement mélodique ressemblait à une monodie toute-puissante d'une ligne pure chantée par un soliste ou par le chœur à l'unisson ou redoublée à l'octave, mais soutenue, soit de temps en temps, soit continuellement, par des accords simples frappés ou prolongés. Qu'étaient ces accords ? Il n'en reste rien, mais ce n'est pas une raison suffisante pour dire que les Grecs ne les connaissaient pas. Pure hypothèse, dira-t-on. Pourquoi ne pas l'admettre ? Il n'est pas concevable qu'ils n'aient pas songé à tirer parti de l'émission simultanée de plusieurs cordes de la cithare. Tant de documents nous permettent cette conjecture ! Voyez par exemple, la position des mains des exécutants dans les monuments qui nous restent et qui signifie : polyphonie. Qu'était cette polyphonie ? Quand on connaît leur indifférence justifiée vis-à-vis de la tierce, et quand on comprend que le système du tétracorde est éminemment polytonal, on peut conjecturer qu'ils employaient comme harmonie, une sorte d'*organum* dont je dirai encore un mot un peu plus loin.

Je vais arriver bientôt à ce que j'appelle la polytonalité occulte, la polyphonie en profondeur, mais il y a déjà toute une science polyphonique nouvelle ou plutôt renouvelée qui dérive de l'étude des véritables modes grecs, qui nous apparaissent cependant monodiques, quant à leur essence. Et sans aller aussi loin, l'art même des cadences, qui est comme qui dirait le résumé de l'harmonie élémentaire, peut être entièrement refondu, revigoré rien que par l'étude raisonnée des huit modes grégoriens. La cadence plagale en provient, mais l'harmonie a négligé les autres ; elle ne nous apprend que trois sortes de cadences : la cadence parfaite, peut-être inconnue des anciens, la cadence plagale, et la cadence rompue ou évitée, cette dernière marquant manifestement le désir de s'évader du cadre étroit de la gamme majeure. N'avons-nous pas aussi dans un autre ordre d'idées les accords surtoniques qui sont un essai très timide de polytonalité ?

Je le dis sans crainte de me tromper : la science de l'harmonie peut être entièrement renouée rien que par l'étude approfondie des modes anciens.

Mais ce n'est là qu'un côté de la question. Toute chose essentielle possède non seulement un sens apparent, mais aussi un sens caché.

profond, intime, qu'il faut essayer de comprendre. Je vous ai parlé jusqu'à présent d'une polytonalité horizontale, peut-on dire, toute en surface ; je ne suis pas sorti des limites que nous trace une grammaire qui ne connaît pas toutes les ressources de la langue qu'elle prétend régenter. Il me faut maintenant vous dire quelques mots de cette polytonalité complète, toute en profondeur, que décèle l'étude attentive des phénomènes sonores.

..

Quand vous jouez lentement au piano, en appuyant sur la pédale forte qui libère les étouffoirs, une simple gamme diatonique d'*ut* majeur, vous produisez sans vous en douter et sans que votre oreille qui n'y a pas été exercée puisse vous la faire entendre, une succession d'autant d'accords parfaits majeurs différents qu'il y a de notes dans votre gamme. Ces accords parfaits sont disposés de telle façon qu'ils s'étagent sur plusieurs octaves et qu'ils servent à renforcer la note jouée, qui ne doit sa vigueur, son coloris et son caractère qu'aux sons méconnus qui l'accompagnent. Si même vous jouez cette gamme dans le médium presque grave il vous sera possible d'entendre, si votre oreille est délicate et si, d'autre part, vous avez été éduqué à percevoir les sons constitutifs de toute fondamentale, non seulement une suite d'accords parfaits, mais d'accords extrêmement complexes composés même de plusieurs tonalités différentes.

Horresco referens, en jouant librement sur le piano une simple gamme diatonique inoffensive, vous commettez ce grave péché, impardonnable selon les professeurs d'harmonie, de faire des quintes consécutives ! Il y aurait tant à dire sur cette règle grammaticale des quintes consécutives !

Tel M. Jourdain faisant de la prose sans le savoir, vous créez de la polytonalité sans vous en douter. Elle est là, sous vos doigts et les tonalités diverses ainsi produites viennent se fondre les unes dans les autres en un tout harmonieux sur certains degrés de la gamme tandis qu'ils présentent un antagonisme cacophonique très caractéristique sur d'autres degrés. Savez-vous encore que le fait d'écrire les deux notes d'une seule quinte, revient déjà à juxtaposer deux tonalités audibles différentes ?

Rien que cette simple constatation, absolument incontestable doit vous faire comprendre toute la complexité cachée de la musique et la nécessité de reviser les lois auxquelles on l'a soumise, lois devenues insuffisantes.

Nous sommes à un tournant dangereux. Les musiciens, même les plus dociles, sentent instinctivement qu'il y a autre chose que les théories qui leur sont offertes, ou plutôt qui leur sont apprises. Nous pouvons aller à une décadence ou à une renaissance de l'art. Tout dépend de la fermeté et de la rectitude de la pédagogie reprise à la base. Dans tous les cas, il est pénible de constater que toutes les écoles de musique sont en réalité des écoles primaires où, comme dans toute école primaire, on méprise les humanités, legs prodigieux du passé, source féconde de toute étude. Il est d'autant plus urgent de le remarquer que ces humanités musicales rejoignent, confirment les découvertes les plus récentes de la science.

Les travaux du grand Helmholtz, trouvant le secret du timbre, ne font que reproduire la progression pythagoricienne, vieille de vingt-cinq siècles !

Quand on saura qu'une simple voyelle parlée, non chantée, se compose au moins d'un premier son, de son octave et de la quinte de cette octave, on déduira de cette infime manifestation de la sonorité qu'une immensité inconnue nous pénètre et jaillit de cette polyphonie occulte et que toute la musique baigne dans une abondante polytonalité dont il est urgent de connaître les effets et de régler la gravitation !

Que dire des applications auxquelles donneront lieu ces constatations rajournées, confirmées ?

Nous devons aller, si nous le voulons, à une rénovation grandiose de l'art musical et polyphonique. Il est avéré que tels amalgames scolastiques défendus actuellement peuvent être, s'ils sont autrement dosés, des combinaisons sonores d'une solidité à toute épreuve. Car il faut le reconnaître, c'est seul le dosage des éléments polyphoniques qui forme l'équilibre sonore. Question nouvelle, question passionnante, digne d'être développée. Pour prendre une comparaison qui est tout entière dans l'unité complexe de la matière, chacun sait que selon la chimie, il est prouvé qu'un poison organique violent se compose exactement des mêmes éléments que mainte substance inoffensive, bienfaisante, utile, et que simplement le dosage en diffère. Quatre notes de la gamme chimique naturelle, carbone, oxygène, hydrogène, azote, composent toute la famille organique et en forment, si l'on peut ainsi parler, toute la polytonalité !

Si l'on veut me permettre de soulever un coin du voile qui recouvre encore toute cette polytonalité en puissance, nous allons insensiblement revenir à cette merveilleuse théorie que nos ancêtres avaient ébauchée dans ce qu'on appelle l'*organum*, tout entière dans les découvertes de la phonétique moderne et dans les mystères sonores de langage parlé.

Rien que la révision raisonnée de la règle étroite des quintes consé-

cutives peut donner à la science musicale un essor qu'on ne peut encore soupçonner. Je ne connais d'ailleurs pas un seul maître qui ne s'en soit libéré, ne fût-ce qu'un instant de sa vie musicale. Je ne puis malheureusement qu'effleurer ici toutes ces considérations.

Si j'ai été amené en vous parlant de ce sujet complexe de la polytonalité, à faire le procès de la musique telle qu'elle est actuellement enseignée, c'est que nous, musiciens, nous vivons depuis trois siècles d'une théorie tronquée, théorie qui, si elle peut être exacte, considérée en elle-même, est insuffisante, envisagée comme un tout, et qui n'est que la grammaire d'un langage particulier, alors qu'il y a une langue universelle, indispensable à connaître. Il est manifeste que nos contemporains sont sortis des limites de l'art de Bach et de Haendel et que

plus d'un de nos élèves-compositeurs ressemble à l'apprenti sorcier de la légende germanique, en face de cette immensité.

En dépit des chefs-d'œuvre que cet art de trois siècles a produits et qu'il peut produire encore, car il représente parmi les créations du génie de l'homme, une des plus vivantes et des plus fortes qui soient, il est indispensable, si nous voulons éviter l'anarchie et la décadence, de garder non pas seulement les règles d'une partie apparente du monde sonore et qui ne sont bonnes que pour elle, mais de fixer les lois qui régissent l'ensemble des éléments formant la musique universelle.

L'art est mort-né sans la science, et qui dit science, dit conscience et patience.

PRUDENT PRUVOST.

MODESTE MOUSSORGSKI

par Marc Semenov.

(Suite) (1)

C'est en juin 1866 que Moussorgski écrivit ses deux derniers poèmes d'amour. L'un est composé sur un texte de Plechtcheef, poète qui suivit Dostoïevski en Sibérie. L'autre a pour parole la poésie de Heine *Je voudrais répandre mon amour*. Nous lisons dans le livre de MM. Riesenman-Laloy : « La musique de cette poésie, et c'est le cas pour tous les chants d'amour de Modeste, n'est pas une des perles les plus précieuses de son trésor lyrique. La romance est dédiée, comme la plupart des autres sur ce sujet à Nadejda Petrovna Opatchinina. Le manuscrit original qu'on trouve à la Bibliothèque publique de Saint-Petersbourg porte de la main de Moussorgski, près de la dédicace, ces mots : « En souvenir de son verdict à mon sujet. » Les biographes n'ont même pas effleuré le chapitre des relations de Moussorgski avec les femmes. Il n'existe sur ce problème aucun point de repère. Dans les lettres de Modeste à ses amis Balakiref et Stassof, il n'est pas question d'amour. Une seule fois, dans une lettre à Balakiref, du 19 janvier 1861 (l'auteur avait vingt-deux ans) on rencontre une brève allusion : « A dire la vérité j'ai failli une fois dans ma vie me perdre, non pas musicalement, mais moralement. C'était une histoire de femme. »

Le musicographe russe Karatyguine écrit que des membres de la famille de Modeste lui ont parlé d'une passion qu'aurait eue Moussorgski tout jeune pour une de ses cousines. Celle-ci mourut et on ensevelit tout un paquet de lettres du compositeur, sous sa tête, dans son cercueil. Moussorgski serait demeuré fidèle, toute sa vie, à sa mémoire. En tout cas, il a gardé un silence absolu aussi bien sur cet amour, l'unique de sa vie, que sur ses rapports, soit plus intimes, soit d'amitié amoureuse, qu'il entretenait avec ses admiratrices. Parmi ces dernières, Nadejda Petrovna Opatchinina semble avoir conservé la première place... Mais certainement, il y eut blessure ; une tombe s'est fermée sur un paquet de lettres, secret qui dévoilé, eût fait connaître l'âme de Moussorgski sous l'angle souvent le plus beau des manifestations d'un homme... Et il n'y a pas là que solution d'un problème psychologique, nous devons noter encore la sévérité du destin qui n'épargne pas le compositeur toujours douloureux.

Combien Moussorgski, dans son caractère et dans son œuvre, eût été différent s'il avait réalisé sinon dans sa plénitude — qu'y a-t-il de « plein » ici-bas ? — du moins suivant le possible, cet amour dont Ella, fille d'Ibsen, rêve qu'il est « fruit de la vie terrestre, de la vie terrestre faite de beautés, de merveilles, de mystère... ».

Lorsque le frère de Modeste se retira à la campagne, le compositeur alla demeurer chez les Opatchinine et vécut plusieurs années avec le frère et la sœur. La mort de Nadejda mit fin à cette intimité en 1875. N'oublions pas que nous sommes en Russie et que l'hospitalité russe possède ses lois particulières. Aussi les biographes de Moussorgski ne se sont-ils pas arrêtés sur ce fait qui ne prouve rien dans le sens d'une amitié amoureuse allant jusqu'aux satisfactions d'un autre ordre. La douleur du compositeur, après la perte de son amie, s'exprime dans un de ses chefs-d'œuvre les plus émouvants, inachevés, et publié seulement en 1912 : *La mort cruelle*.

Lions ici, à cette blessure secrète et sacrée de la femme du rêve le plus haut, jamais rencontrée, le grand amour que Moussorgski eut toute sa vie pour les enfants. Après avoir, en 1866, composé son

magnifique *Chant Hébraïque*, il s'abandonna aux fécondes inspirations des *Scènes d'Enfants*... Une poésie de Mey : *Chant d'enfant* qu'il mit en musique, fut sa première création du genre. La mélodie est aussi fine, délicate, aussi parfumée de vérité et simple de vie que la petite fille, soleil de sa mère et joie de son père. Puis, tout un ensemble jaillit de source sous le titre de : *Chambre d'enfants*. Là encore, Moussorgski travaille en terre vierge. « Les effets tout à fait nouveaux et inattendus n'en ont que plus de charme. L'accent et l'expression sont l'écho fidèle de la nature, et cependant dans chacune de ces pièces, on le sent : « le poète parle », et un sourire radieux et d'une tendresse infinie fait briller ses yeux... »

Ces perles délicieuses cueillies aux eaux du bleu-rosé pur de l'amour pour les enfants furent reçues « chez Messieurs les critiques, dans leur haute sagesse, par la plus haineuse incompréhension... » Certaines ne virent le jour que dans une édition posthume. Heureusement, les enfants, dans la sincérité de leur âme et de leur cœur intacts, ne pouvaient émettre un jugement faux. Les fillettes et les garçons se savaient aimés. Une très jolie page est restée dans les *Souvenirs d'enfance*, de Varvara Komarova, la fille aînée de Stassof, disant comment leur grand ami « Moussorianine » entra dans leur vie d'enfants. Elle et sa sœur Zina l'aimèrent pour son langage qui n'avait avec elles rien de cet artificiel et de ce maniéré dont les autres grandes personnes usaient avec les petits. Moussorianine leur baisait les mains comme aux dames. « Votre main, noble demoiselle... » Il leur chantait ses créations : *Le chat*, *Dada*, *Le rêve*, œuvre non éditée ; leur donnait des leçons de cosmographie, leur apprenant à reconnaître au ciel la Grande Ourse, Cassiopeée, Orion, le Grand-Chien avec Sirius...

En 1867-68, Moussorgski trouve encore le temps d'écrire *La défaite de Sennacherib*, chœur avec orchestre, de transcrire pour grand orchestre *l'Intermezzo in modo classico* et de remanier les *Sorcières*.

Vingt années après la mort de Moussorgski, le monde musical russe ignorait encore presque tout de la musique vocale de ce génie. Ce cas est unique. En Allemagne, le pays du *Lied*, les Schumann, Schubert, Wolf furent appréciés de leur vivant. Il faut lire dans *la Vie de Ramakrishna*, par M. Romain Rolland, le succès que connut dans le Bengale Chandidas, pauvre prêtre d'un temple à demi ruiné, amoureux d'une jeune paysanne, qu'il chanta sous forme mystique, en une suite de petits poèmes immortels. Rien, d'après l'auteur, dans le trésor de nos *Lieder* d'Europe ne surpasse la touchante beauté

de ces divines élégies. Germains ou Hindous, ces oiseaux de splendeur incarnant un peu de la musique d'autres sphères émouvant les âmes de leurs contemporains par des vibrations parentes et dont l'harmonie devait satisfaire quelque besoin nostalgique de l'esprit, du cœur. Le cas de Moussorgski est spécial. MM. Riesenman-Laloy ont raison de dire que si la faveur du public allait presque exclusivement à Tchaïkovsky, c'était parce que ses mélodies demeuraient bien plus abordables, plus faciles à comprendre. Mais les chants de Moussorgski, qui ne sont pas encore tous édités aujourd'hui, vibraient tel un évangile absolument nouveau dans la vie musicale.

Les programmes des exécutions musicales restaient au niveau de Bellini, Donizetti, Glinka, Dargomijski. Chez Dargomijski, Modeste était chanté rarement. Chez les Opatchinine de qui nous avons déjà parlé — Moussorgski habitait chez le frère et la sœur — on jouait des parties des *Quatuors* de Beethoven. Le frère de Nadejda avait une



MOUSSORGSKI.

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