

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE REVUE BLEUE



FONDATEUR : EUGÈNE YUNG

DIRECTEUR : PAUL FLAT

N° 11. — 2^e SEM.

47^e ANNÉE

11 SEPTEMBRE 1909

MA VIE MUSICALE

Rimsky-Korsakow et la « Nouvelle École »

Il y eut un an en juin dernier que Rimsky-Korsakov fut enlevé à la musique russe, alors qu'en pleine activité, son superbe talent, certains disent son génie, venait d'être consacré à Paris par la représentation triomphale de la *Snegourotchka*.

Dans l'intervalle, par les mains pieuses de sa veuve, musicienne experte elle-même, furent édités les mémoires du défunt compositeur, sous le titre de *Ma vie musicale* et dont le haut intérêt attira l'attention de la presse et du public russes. De fait, dans cet in-folio de près de 400 pages, les renseignements abondent, non seulement sur « la vie musicale » de l'auteur, mais sur toute la « nouvelle école » dont il fut le plus actif représentant et que la « saison russe » des deux derniers printemps a révélée aux parisiens avec un succès si imprévu.

Il était inévitable que la soudaineté même de ces manifestations d'une musique peu connue du public occidental nous fit commettre certaines erreurs de jugement qu'il n'est pas indifférent de redresser, en puisant à une source aussi sûre que le témoignage de celui-là même qui fut l'un des fondateurs de cette musique. C'est l'un des motifs de la traduction que nous donnons ci-après de quelques fragments des mémoires de Rimsky-Korsakov. Mais rassurons tout de suite le lecteur rebelle aux dissertations sur le contrepoint, l'harmonie, la fugue ou l'orchestration. Ces mémoires sont de ceux qu'on lit à la fois avec plaisir et profit; et si l'auteur nous renseigne exac-

tement sur la période la plus intéressante du mouvement musical en Russie, il le fait avec agrément et sans dédaigner la couleur ni l'anecdote significative.

Au surplus, un choix nous est imposé par les dimensions mêmes du livre. Les pages que nous publions aujourd'hui décrivent la physionomie des « cinq » qui furent les fondateurs de la « nouvelle école » : Balakirev, César Cui, Moussorgsky, Borodine et notre auteur, le plus jeune et le plus fécond, Rimsky-Korsakov. Elles précisent ce qu'on sait déjà de l'influence prédominante du premier sur les quatre autres et du soin désintéressé qu'a mis le dernier à mettre sur pieds les œuvres inachevées de Moussorgsky et de Borodine. Elles nous disent le rôle qu'a joué Berlioz auprès de ces novateurs et, naturellement, caractérisent surtout « la vie musicale » de l'auteur de la *Pskovitaine* et de *Snegourotchka*.

Toutefois, pour l'intelligence de ces pages détachées, il convient de les éclairer, de les relier pour ainsi dire, par une brève notice biographique sur le narrateur, ce que nous ferons en nous guidant de ses propres mémoires.

Né en 1844, à Tikhvine, dans ce gouvernement de Novgorod qui fut jadis une république autonome et dont les chants populaires l'ont plus d'une fois inspiré, le jeune Nicolas Rimsky-Korsakov montra de bonne heure d'exceptionnelles dispositions musicales. Il les tenait tant de son père que de sa mère, mais c'est surtout son oncle paternel qui était une vraie nature de musicien, jouant au piano des ouvertures entières et autres morceaux compliqués, sans connaître une note et ne se guidant que sur son

ouïe. Quant au petit Nicolas, à peine âgé de deux ans, il distinguait déjà parfaitement les mélodies que lui chantait sa mère; à quatre ans, il répétait correctement ce que lui avait joué son père, et, peu après, il retrouvait seul sur le piano les notes de la mélodie qu'il avait chantée. A six ans, commencèrent ses études régulières de piano, et cinq ans après, il composait!

« J'avais onze ans, raconte-t-il, quand l'idée me vint de composer un duo vocal et son accompagnement de piano. J'ai pris les paroles dans un livre d'enfant. J'ai réussi à écrire ce duo et, autant que je me souviens, ça se tenait assez bien. »

Mais, ajouta-t-il, ni pendant son enfance, ni pendant sa jeunesse même, il n'a rêvé de la carrière de musicien; étant d'une famille de marins, c'est la marine qu'il attirait. Il entra à l'école navale de Saint-Pétersbourg, centre où il eut aussi plus de facilité pour entendre de la vraie musique, ainsi que pour poursuivre ses études musicales. C'est alors que, toujours élève assidu de l'école navale, il composa, en 1862, sa première œuvre, une symphonie, qui, chose à noter, fut aussi la première symphonie russe, car avant lui, aucun compositeur de son pays n'avait abordé ce genre élevé de composition musicale. L'aspirant de marine termina cette œuvre pendant son voyage de circumnavigation, et, à son retour, il put la voir exécutée, en 1865, à un concert de l'Ecole gratuite de musique de Saint-Pétersbourg que dirigeait le jeune mais déjà célèbre Balakirev. Le succès de la symphonie fut éclatant, et son auteur, à peine âgé de 22 ans, fut admis dans le cercle de Balakirev au même titre que les aînés.

Nommé entre temps officier et tout en continuant son service dans les bureaux de la marine, Rimsky-Korsakov consacra dès lors tous ses loisirs à la musique. Il écrivit successivement son « tableau musical » pour orchestre *Sadko*; la *Fantaisie serbe* et le poème symphonique *Antar*. Et l'auteur n'avait que 24 ans! Bientôt après, en 1872, il termina son premier opéra, cette *Pskovitaine* que nous avons écoutée avec ravissement pendant la dernière « saison russe ».

Il est vrai que c'est la troisième rédaction, celle de 1892, qui fut représentée à Paris, et c'est l'ignorance de ce fait important qui a induit en erreur nos critiques musicaux, demeurés surpris non seulement devant le caractère nouveau de cette musique composée il y a près d'un demi-siècle, mais encore devant la science consommée dont faisait preuve le compositeur débutant.

C'est le moment de dire que Rimsky-Korsakov ignorait tout à cette époque de la technique musicale, ayant été seulement à l'école de Balakirev, qui se faisait précisément gloire de ne pas entraver sa

libre inspiration par la syntaxe : un sens sûr et son expérience individuelle remplaçaient chez ce dernier le savoir méthodique, et son talent exceptionnel de créateur spontané voilait son manque d'instruction technique. Moussorgsky, dont le talent confinait au génie, en savait encore moins, et ne chercha jamais à s'instruire. Pourtant, il est l'auteur de ce prodigieux *Boris Godounov*. Borodine, l'auteur de cette autre œuvre-maitresse : *Le prince Igor*, ne s'était pas non plus formé à une école régulière.

Au reste, sur les « cinq », seul Balakirev, grâce à l'appui des mécènes avertis, a pu faire de la musique son unique occupation. Moussorgsky, d'abord officier de la garde, était employé d'État; Borodine, un savant d'une réelle autorité, « le plus chimiste des musiciens », suivant l'expression d'un autre chimiste, professait la chimie à l'École de Médecine; César Cui, un non moins savant professeur de fortification à l'École du Génie, est arrivé aujourd'hui au grade de général. Nous avons vu, enfin, que Rimsky-Korsakov était marin. Et tous, ils traitèrent avec un certain dédain les « forts en thème » qui, tel Tchaïkovsky, avaient passé par le Conservatoire de Musique. C'est pour réagir contre cet enseignement « officiel » que Balakirev avait fondé l'École gratuite de Musique, où la pratique primait la théorie.

Il est une fort curieuse lettre, datée de 1877, où Tchaïkovsky, précisément, déplore l'influence exercée sur Rimsky-Korsakov par Balakirev et son groupe. Certains passages sont à citer, parce qu'ils décrivent assez exactement l'état d'âme où se trouvait, à cette époque, le plus jeune des membres de ce groupe, et caractérisent en même temps l'auteur de la lettre, le représentant le plus autorisé de l'école méthodique, fondée en Russie par Antoine Rubinstein.

« Balakirev, déclare catégoriquement Tchaïkovsky, a gâché les jeunes années de Rimsky-Korsakov en lui suggérant que l'étude est vaine. Il est l'inventeur de ce nouveau groupe qui renferme des forces réelles, mais incultes, faussement orientées ou épuisées prématurément. Tous ces compositeurs ont énormément de talent, mais ils sont atteints profondément d'une outrecuidance illimitée de dilettanti, se croyant supérieurs à tout le reste du monde musical.

« Seul Rimsky-Korsakov fait exception. Il s'est formé lui-même comme les autres; mais une transformation s'est opérée en lui. C'est une nature loyale et sérieuse. Tout jeune, il s'est trouvé au milieu de personnes qui l'ont persuadé d'abord de son génie, puis de l'inutilité de l'étude, de l'action néfaste de l'école sur la force créatrice, sur l'inspiration, etc. Il

y crut. Ses premières compositions témoignent d'un très grand talent, mais dépourvu de toute connaissance théorique.

« Tous les membres de son groupe étant amoureux chacun de soi et les uns des autres, cherchèrent à imiter telle œuvre produite par l'un d'eux qu'ils avaient jugée parfaite. C'est ainsi qu'ils tombèrent dans la monotonie des procédés, l'impersonnalité, la mièvrerie. Rimsky-Korsakov fut le seul qui comprit, il y a cinq ans environ, que les idées mises en avant par le groupe n'ont aucun fondement, que le mépris de l'école, de la musique classique, des modèles reconnus, n'est autre que de l'ignorance. Je possède une lettre de lui, écrite à cette époque, qui m'avait profondément ému.

« Il fut au désespoir lorsqu'il s'aperçut de la perte de tant d'années pendant lesquelles il avait suivi un sentier qui ne menait nulle part. Il se demandait ce qu'il devait faire. Apprendre, naturellement ; et il se mit à l'étude avec un tel zèle que bientôt la technique l'absorba tout entier... (1) »

De fait, nommé en 1871 — à 27 ans — professeur d'instrumentation et de composition au Conservatoire de musique de Saint-Petersbourg, il s'est dit que pour enseigner, il faut d'abord apprendre. Déjà auteur de la remarquable symphonie *Antar*, de l'opéra *la Pskovitaine*, il fréquente la classe de son collègue du Conservatoire, M. Johansen, s'assied sur le banc des élèves et repasse avec eux les problèmes d'harmonie, de contrepoint, de fugue. Il révisé entièrement la plupart de ses productions anciennes, et c'est à cette époque que se rapporte notamment sa deuxième version de *la Pskovitaine*.

Ayant quitté le service actif dans la marine, il fut nommé, deux ans après, inspecteur des musiques militaires de la flotte, et, dans ce poste encore, il profita pour étudier en détail les instruments à vent et pénétrer tous les secrets de l'instrumentation. Succédant à Balakirev comme directeur de l'Ecole gratuite de Musique, il s'y fait la main comme chef d'orchestre, en jouant des classiques, au vif mécontentement de son prédécesseur.

Il demeure toutefois dans les meilleurs termes avec les membres de son groupe, en devient pour ainsi dire le « théoricien », auquel Balakirev renvoie avec une moue dédaigneuse ceux d'entre ses élèves qui veulent commencer par le commencement. A ce titre encore, il ne ménage pas son concours désintéressé à Moussorgsky et à Borodine, l'offre même avec insistance, poussé qu'il est par le désir, si rare chez un confrère, de conserver à l'art

des productions de génie qui allaient s'évanouir par la paresse et l'intempérance de l'un, l'activité scientifique et pédagogique de l'autre. Et si *Boris Godounov* et *Le prince Igor*, ces chefs-d'œuvre non seulement de la nouvelle école, mais de toute la musique russe, ont pu être représentés, tous les historiens du mouvement artistique en Russie sont d'accord pour affirmer qu'on le doit aux soins et à la science de Rimsky-Korsakov. C'est lui qui a parachevé, ordonné et entièrement orchestré les deux opéras, aidé en partie, pour *Le prince Igor*, par son meilleur élève A. Glazounov, devenu maître à son tour, aujourd'hui directeur du Conservatoire de musique de Saint-Petersbourg.

La maîtrise de Rimsky-Korsakov, mettant simplement en valeur ses dons innés, s'affirma de plus en plus dans ses propres productions : les opéras *la Nuit de Mai*, écrit en 1879, et *Snégourotschka*, cette œuvre d'une poésie épique, tout imprégnée du lumineux paganisme slave, et qui, incomprise au début, fit bientôt solidement asseoir la renommée du jeune compositeur. Balakirev, tombé dans le mysticisme, s'efface durant de longues années, et Rimsky-Korsakov est reconnu pour le vrai chef de la nouvelle école, salué, d'autre part, par des techniciens tels que Liszt et Tchaïkovsky.

Il a toute l'autorité, dès lors, pour publier son traité d'harmonie, résumé remarquablement clair et précis de ses leçons au Conservatoire, et qui demeure encore le modèle du genre. Ses multiples occupations, au Conservatoire, au choral de la Cour, aux « Concerts symphoniques russes », dont il dirigeait l'orchestre, etc., n'arrêtèrent point son extraordinaire fécondité. Outre la troisième version de *la Pskovitaine*, il écrit successivement les opéras : *Mlada*, *La Nuit de Noël*, *Sadko*, *Mozart et Salieri*, *Vera Scheloga* (prologue à *la Pskovitaine*), *La fiancée du Tsar*, *le Conte sur le tsar Saltan*, *Servilie*, *Kastcheï*, *le Pan Voyevode*, *Kiteï* et, enfin, *le Coq d'or*, dont la représentation ne fut autorisée par la censure qu'après la mort de l'auteur. Citons ensuite, en plus des symphonies indiquées au début, l'ouverture « sur des thèmes russes », le *Capriccio espagnol*, le « Conte pour orchestre », l'ouverture dominicale (thème religieux), la suite symphonique *Scheherazade* ; puis, nombre de pièces pour piano, des chœurs, des romances, des chants populaires et religieux, etc., etc.

Nous nous éloignerions du but indiqué en cherchant à caractériser l'œuvre considérable du défunt compositeur. Mais puisque nous parlons de « nouvelle école », il convient de rappeler en une brève formule l'objectif qu'elle poursuivait et la voie qu'elle a prise pour l'atteindre.

Son but était la recherche de la vérité (le précurseur de cette école, Dargomijsky, se l'était déjà

(1) Lettre citée par le critique musical V. Baskine dans son étude sur Rimsky-Korsakov (Supplément littéraire de *la Niva*, juin 1909).

imposé) et de la couleur nationale. Glinka, de qui date la conquête de l'indépendance de la musique russe, avait réussi à se dégager partiellement de l'influence étrangère. Mais ce fut le groupe des « cinq » qui se différença radicalement en tirant parti du riche patrimoine constitué par les chants populaires. Là est la base de cette musique nouvelle et qui lui imprime une si forte originalité. Quant à la forme, elle est renouvelée par l'introduction dans le drame lyrique du style symphonique et des récitatifs, ainsi que par l'emploi fréquent des chœurs qui expriment avec ampleur l'âme collective de la nation.

Rimsky-Korsakov, en particulier, « a découvert et réalisé, selon l'expression de M. Glazounov, non seulement l'harmonisation, mais encore le contrepoint du chant russe, ce qu'avait rêvé Glinka », et l'auteur de la *Pskovitaine* apparaît ainsi comme le continuateur direct du fondateur de la musique nationale. C'est Glazounov, le plus brillant des derniers venus de la nouvelle école qui parle ainsi.

Quoi qu'il en soit, toute cette période décisive de formation d'une musique nouvelle en Russie se reflète dans « la vie musicale » individuelle de Rimsky-Korsakov. Son existence consciente de musicien commence, en effet, vers 1860, quand tous les Russes étaient, comme lui, « amoureux » de Glinka, et elle s'achève en 1908, après l'apparition des élèves de Korsakov, tels que Glazounov, Arensky, Liadov, Tcherepnine.

Malheureusement, ses mémoires s'arrêtent dix-huit mois environ avant sa mort, ce qui nous prive de connaître ses impressions en présence du triomphe de ses œuvres à l'Opéra-Comique et aux concerts de l'Académie nationale de Musique, au printemps de 1907. Dans sa préface aux mémoires de son mari, M^{me} Rimsky-Korsakov croit pouvoir expliquer ce silence par la composition de l'opéra *Le Coq d'or*, où son mari fut entièrement absorbé; puis son mal, une angine de poitrine, s'aggrava à partir de la fin de 1907 et l'emporta en juin de l'année suivante.

En revanche, nous trouvons dans son récit une brève description de son séjour à Paris pendant l'Exposition de 1889, lorsqu'il y vint diriger les concerts russes au Trocadéro, ainsi que des pages ne manquant pas non plus d'intérêt pour nous, relatives aux concerts donnés par Berlioz à Saint-Petersbourg. Nous publions pour l'instant le chapitre où est décrit le groupe des « cinq », lorsque le narrateur venait d'y être admis, et nous le complétons par des extraits consacrés ultérieurement à chacun des membres de ce groupe, ainsi qu'à Berlioz.

E. HALPÉRINE-KAMINSKY.

MA VIE MUSICALE

(1861-62)

BALAKIREV ET SON GROUPE.

Balakirev a produit sur moi une forte impression dès notre première rencontre. Excellent pianiste, jouant tout par cœur, il avait des pensées hardies et neuves et un talent de compositeur que je vénérerais.

A notre première entrevue, on lui montra mon *scherzo C moll*; il approuva après quelques remarques. On lui fit entendre mon nocturne et des fragments de symphonie. Il exigea que je me misse sans tarder à la composition de la symphonie. Je fus transporté de joie.

Je rencontrai chez lui Cui et Moussorgsky dont j'avais seulement entendu parler par Canillet (1).

Balakirev instrumentait alors pour Cui l'ouverture des *Prisonniers du Caucase*. Avec quel enthousiasme j'assistais à ces débats sur l'instrumentation, la vocalisation, etc. On joua également à quatre mains l'*allegro C dur* de Moussorgsky qui me plut. Je ne me souviens pas quel morceau de lui joua Balakirev; je crois que c'était le dernier entr'acte du *Roi Lear*. Puis, ce furent des conversations sur les questions musicales du jour. Je me suis trouvé plongé du coup dans un monde nouveau de vrais musiciens de talent dont j'avais jusqu'ici seulement entendu parler par des camarades dilettanti. L'impression était réellement très forte.

Chaque samedi soir des mois de novembre et décembre, je me rendais aux réceptions de Balakirev où venaient fréquemment Moussorgsky et Cui. C'est chez lui également que je fis connaissance de V. V. Stassov (2). Je me souviens qu'au cours d'un de ces soirs, Stassov nous lut des fragments de l'*Odyssée* en visant surtout l'instruction de ma personnalité.

Balakirev, seul ou à quatre mains avec Moussorgsky, jouait des symphonies de Schumann, des quatuors de Beethoven; Moussorgsky chantait des morceaux de *Rousslan* (3) notamment la scène de Farlaf et Naïna.

Autant que je m'en souviens, Balakirev composait alors un *concerto* pour piano, dont il nous jouait des fragments. Il m'expliquait souvent la forme des compositions et leur instrumentation. C'était tout nouveau pour moi. Les goûts de son groupe allaient vers Glinka, Schumann et le dernier quatuor de Bee-

(1) Maître de piano de Rimsky-Korsakov et qui l'avait mis en contact avec Balakirev.

(2) Célèbre critique d'art qui, avec César Cui, s'était fait, dans la presse, le puissant défenseur de la « Nouvelle École ».

(3) *Rousslan et Ludmila*, opéra de Glinka.

thoven. Huit des symphonies de celui-ci n'étaient que médiocrement prisées par le groupe ; Mendelssohn, sauf son ouverture le *Songe d'une nuit d'été* et le *Hebriden*, était peu estimé. Mozart et Haydn étaient considérés comme vieillissés et naïfs ; Sébastien Bach passait pour pétrifié ou tout simplement pour une nature musicale morte, sans sentiment, produisant comme une machine. Hændel, par contre, était, à leurs yeux, une nature puissante. Chopin était comparé par Balakirev à une mondaine nerveuse. Le commencement de sa *Marche funèbre* (b. moll) l'enchantait, mais la suite ne valait rien ; certaines de ses mazurkas plaisaient, mais la plupart de ses productions étaient seulement considérées comme de la jolie dentelle. Berlioz, qu'on commençait à connaître, était très apprécié. Lizt était encore mal connu et déjà on le jugeait comme musicalement corrompu et parfois même caricatural. On parlait peu de Wagner.

L'attitude envers les compositeurs russes était la suivante : on estimait Dargomijsky pour la partie de la *Roussalka* contenant des récitatifs ; ses fantaisies orchestrales passaient seulement pour une originalité, tandis que les romances *Paludine* et *l'Air d'Orient* étaient fort prisées. (Son opéra *Le convive de pierre* n'avait pas encore été écrit) ; en général, on lui refusait un talent exceptionnel et on le traitait avec une nuance d'ironie. Lvov (1) était jugé nul ; Rubinstein ne jouissait que d'une réputation de pianiste, sans talent ni goût comme compositeur. Serov n'avait pas encore commencé à cette époque sa *Judith* et l'on n'en parlait pas.

Je buvais avec avidité toutes ces opinions et, sans raisonnement ni contrôle, je me pénétrais des goûts de Balakirev, Cui et Moussorgsky. A vrai dire, beaucoup de ces opinions étaient des arrêts sans preuve, car le plus souvent, on ne jouait devant moi les œuvres des autres qu'en fragments et je n'avais pu me faire un jugement sur l'ensemble ; certaines me restaient même totalement inconnues. Néanmoins, j'adoptais de confiance et avec enthousiasme ces arrêts et j'en parlais avec une ferme conviction à mes anciens compagnons amateurs de musique.

Balakirev s'attachait fortement à moi, m'affirmant que je prenais dans son affection la place de Gousakowsky sur lequel on fondait de grands espoirs et qui voyageait à cette époque à l'étranger. Si Balakirev m'aimait comme un fils et un élève, j'étais, moi, tout épris de lui. A mes yeux, son talent dépassait toutes les limites du possible et chacune de ses paroles m'apparaissait comme la vérité absolue.

Je n'éprouvais certes pas le même sentiment pour Cui et Moussorgsky, mais mon admiration et mon attachement pour eux étaient très grands.

Sur le conseil de Balakirev, je me mis à la composition de la première partie de la symphonie *es moll*, d'après les brouillons que je possédais. Le prélude et le développement des thèmes subissaient de sensibles corrections de la main de Balakirev, et je refondais le tout avec zèle.

Pendant les fêtes de Noël, je me rendis chez mes parents à Tikhvine et j'y achevai toute la première partie, qui fut ensuite approuvée par Balakirev presque sans correction. La première tentative pour instrumenter cette partie me fut difficile, et Balakirev instrumenta pour moi la première page du prélude ; dès lors mon travail avança plus vite. Balakirev et les autres affirmèrent même que je montrais des dispositions pour l'instrumentation.

Durant l'hiver et le printemps de 1862, je composai le scherzo (sans trio) pour ma symphonie, ainsi que la finale qui plut particulièrement à Balakirev et à Cui. Je crois me souvenir que ce finale fut composé sous l'influence de l'Allegro symphonique de Cui qu'on jouait à ce moment chez Balakirev. J'avais composé le principal thème de ce finale en wagon, lorsqu'à la fin de mars je revenais de Tikhvine à Saint-Petersbourg avec mon oncle Pierre.

Je n'ai pu connaître et aimer réellement la musique qu'à Saint-Petersbourg, où j'ai entendu de la vraie musique, exécutée d'une façon convenable, même en écoutant des opéras comme *Lucie de Lamermoor*. Mais ma vraie affection pour l'art n'a commencé qu'après l'audition de *Rousslan*.

Le premier musicien et virtuose sérieux que j'ai connu était Canillet. Je lui suis profondément reconnaissant pour le développement de mon goût et la culture initiale de mes facultés de composition. Mais je lui reproche d'avoir peu soigné ma technique du piano, mon manque de préparation à la science harmonique et contrapontique. Les leçons d'harmonisation des chorals qu'il m'avait proposées avaient bientôt cessé ; en effet, en corrigeant mes écrits, il ne m'enseignait pas les procédés élémentaires d'harmonisation, de sorte que, en résolvant mes problèmes à tâtons, je finis par m'en dégoûter. En travaillant chez Canillet, je ne connaissais même pas la dénomination des principaux accords, et pourtant je me piquais de composer des nocturnes, des variations, etc. C'est ainsi que, malgré mon goût grandissant pour la musique, j'étais à peine un dilettante lorsque je fis la connaissance du groupe de Balakirev.

C'est dans ces conditions, après des essais de dilettante par leur technique, mais sérieux quant au style et au goût musical, qu'on m'incitait à la composition d'une symphonie. Balakirev, qui n'avait jamais fait aucune étude systématique de l'harmonie

(1) L'auteur de l'hymne russe.

et du contrepoint, qu'il avait même totalement dédaignés, ne reconnaissait sans doute pas l'utilité d'une pareille occupation. Grâce à son talent naturel, son habileté de pianiste, le milieu musical dans une maison artiste où il avait dirigé un orchestre privé, il s'était du coup formé en véritable artiste praticien. Étonnant déchiffreur, incomparable improvisateur, doué d'un sentiment inné d'harmonie et de vocalisation, il possédait la technique de la composition, partie don naturel, partie acquisition de l'expérience personnelle. Il avait, et la science du contre-point, et celle de l'orchestration, et le sentiment de la forme, en un mot, tout ce qui est exigé du compositeur. Tout cela, il l'avait acquis par une énorme érudition musicale et une mémoire extraordinaire, ce qui est d'un si grand secours pour s'orienter dans la littérature musicale. Son sens critique était, à ce point de vue, incomparable. Il sentait à l'instant l'erreur ou l'inachevé technique, il voyait immédiatement les défauts de la forme. Lorsqu'il en trouvait dans mes ouvrages ou dans ceux d'autres jeunes gens, il s'asseyait au piano, improvisait et montrait sans hésitation les défauts et comment il fallait s'en corriger. Despotique, il exigeait que l'œuvre fût révisée en suivant à la lettre ses indications, de sorte qu'on rencontrait plus d'une fois des passages entiers de lui dans les œuvres des autres. On lui obéissait aveuglément, car son ascendant était considérable. Jeune, avec de beaux yeux brillants et vifs, une belle barbe, parlant avec autorité et franchise, prêt à tout instant à improviser, répétant sans se tromper tout morceau qu'on lui jouait une fois, il jouissait de cet ascendant comme nul autre. Appréciant le moindre indice de talent chez un autre, il ne pouvait ne pas sentir toutefois sa supériorité, et cet autre ne pouvait ne pas la subir. On eût dit que quelque force magnétique émanait de lui.

Mais en dépit de sa grande intelligence et de ses brillantes facultés, il ne comprenait pas qu'une chose bonne pour lui ne valût rien pour les autres, pour ceux qui s'étant développés dans d'autres conditions, possédaient une autre nature, et que leur progrès musical dût suivre une autre voie et s'accomplir dans un délai approprié. Il exigeait, en outre, que les goûts de ses élèves s'adaptassent identiquement aux siens. Le moindre écart était cruellement poursuivi par lui : railleries, parodies, tout lui était bon pour humilier l'élève; celui-ci rougissait et renonçait pour longtemps, sinon pour toujours, à l'opinion qu'il avait émise.

Chose étrange, la fécondité et la rapidité de production n'étaient nullement approuvées par Balakirev qui possédait pourtant au plus haut degré le talent

d'improvisation. De fait, il y avait là quelque chose d'énigmatique. Balakirev, prêt à tout moment à exercer sa fantaisie avec un goût parfait sur n'importe quel thème de lui ou d'un autre; Balakirev qui saisissait instantanément les défauts de composition et qui indiquait immédiatement comment il fallait continuer telle partie ou éviter telle tournure; Balakirev, dont le talent de composition éclatait aux yeux de tous, ce même Balakirev composait avec une excessive lenteur et après mûres réflexions.

Il était alors âgé de 24 à 25 ans et il avait déjà à son actif plusieurs romances du meilleur crû, une ouverture espagnole, une autre russe et la musique pour le *Roi Lear*. Ce n'était pas beaucoup, et pourtant ce fut son époque la plus productive, car sa fécondité diminuait avec les années...

En entrant dans le groupe de Balakirev, j'y ai pris pour ainsi dire la place de Goussakovsky. Celui-ci venait de terminer ses études à la Faculté de chimie et était parti pour longtemps à l'étranger. C'était un talent de compositeur puissant et une nature étrange, désordonnée et malade. C'est du moins ce qu'affirmaient Balakirev et Cui. Sa musique était belle, d'un style mélangé de Beethoven et Schumann. Balakirev le guidait dans sa composition, mais il n'y avait rien d'achevé de lui; il passait d'un sujet à un autre et ses ébauches restaient souvent sans transcription et seulement dans la mémoire de Balakirev.

Quant à moi je ne donnais pas beaucoup de peine à notre chef de groupe; j'étais toujours disposé à refaire suivant ses indications les parties de ma symphonie, et je les achevais en profitant de ses conseils et de ses improvisations. Il me considérait comme spécialiste en symphonie. Par contre, en attribuant à Cui le penchant pour l'opéra, il lui laissait une certaine liberté de création, se montrant condescendant sur certains points qui ne répondaient pas à son goût personnel.

La fibre obérienne dans la musique de Cui se justifiait par son origine mi-française, et on le laissait faire. On ne voyait pas en lui un futur bon orchestrateur, et Balakirev instrumentait volontiers certaines de ses pièces, notamment l'ouverture du *Prisonnier du Caucase*. Cet opéra était déjà prêt à cette époque et le *Fils du Mandarin* était presque achevé. L'allégo *es dur* avait été écrit sans doute sous le contrôle rigoureux de Balakirev, mais resta inachevé, car tout le monde ne se pliait pas aussi aisément que moi aux exigences du maître...

Les tentatives symphoniques de Moussorgsky n'aboutirent pas davantage sous la pression des exigences de Balakirev...

En somme, le groupe de Balakirev pendant l'hiver 1861-62 comprenait Cui, Moussorgsky et moi. Il

est certain que Balakirev était nécessaire autant à Cui qu'à Moussorgsky, comme conseiller, censeur, rédacteur et professeur, sans lequel ils ne pouvaient faire un pas. Qui aurait pu le remplacer pour conseiller et montrer sa façon de corriger leurs œuvres au point de vue de la forme ? Qui aurait pu ordonner leur vocalisation ? Qui les aurait dirigés pour l'orchestration et au besoin orchestré pour eux ? Qui aurait corrigé leurs simples erreurs de rédaction ?

Cui, qui avait pris quelques leçons chez Monuszko, était loin de posséder une vocalisation pure et naturelle, et n'avait aucun don d'orchestration. Moussorgsky, excellent pianiste, n'avait aucune préparation technique comme compositeur. Tous deux n'étaient point des musiciens de profession : l'un était officier du génie, l'autre officier de la garde en retraite.

Seul Balakirev s'occupait exclusivement de musique... Glinka en personne l'avait poussé à la carrière musicale et lui avait fourni le thème d'une marche espagnole pour la composition d'une ouverture. Cui et Moussorgsky lui étaient nécessaires comme amis, coreligionnaires et disciples, mais il aurait pu se passer d'eux. La vie exclusivement musicale permit à son talent de se développer rapidement. Le développement des autres commença tardivement, avança lentement et exigeait un guide. C'est Balakirev qui le devint, lui qui arrivait à tout sans peine ni système, mais simplement par son prodigieux don musical et qui, par suite, ne se souciait d'aucun système. Je dirai plus : n'ayant passé par aucune école, il n'en reconnaissait pas davantage la nécessité pour les autres. Toute préparation est vaine : il faut créer et acquérir l'expérience par la pratique. Tout ce qui manquera à cette création initiale chez ses amis-élèves, il l'ajoutera lui-même, contrôlera l'œuvre et la préparera pour l'exécution ou la publication. Car il faut se hâter de publier. Cui a déjà 25 ou 26 ans, Moussorgsky 21 ou 22. Il n'est plus temps d'étudier, il faut agir et se manifester.

Cette façon de procéder de Balakirev envers ses amis-élèves était-elle rationnelle ? Aucunement, à mon sens. Un élève de réel talent a besoin de si peu ; il est si aisé de lui apprendre tout ce qu'il faut en harmonie et en contrepoint pour qu'il se sente d'aplomb ; il est si facile de le familiariser avec les formes de la composition si l'on sait s'y prendre. Une ou deux années d'études systématiques pour développer la technique, quelques exercices de composition et d'orchestration si l'on est bon pianiste, et l'école est terminée. Ce ne fut pas notre cas.

Balakirev faisait ce qu'il pouvait et savait ; et s'il ne conduisait pas notre instruction suivant nos besoins, la cause en était dans l'incertitude de notre

musique d'alors et sa nature mi-russe, mi-tatare, nerveuse, impatiente, facilement excitable et aussi vite lasse, son don hors ligne qui n'avait rencontré aucun obstacle dans son développement et ses présomption purement russes. Ajoutez à tout cela le penchant de s'attacher passionnément à ceux qui lui étaient sympathiques et de mépriser, haïr au premier contact ceux qui ne lui avaient pas plu. Ce mélange de sentiments contraires le rendait énigmatique et le conduisit, par la suite, à des conséquences absolument imprévues et incompréhensibles.

De tous ses amis-élèves, j'étais le plus jeune : je n'avais que 17 ans. Ce qu'il me fallait, c'était de bons exercices de piano, d'harmonie, de contrepoint et des notions sur la forme. Balakirev aurait dû avant tout m'asseoir au piano et me faire apprendre à bien jouer. Ce lui aurait été facile, puisque je l'adorais, obéissant à ses moindres conseils. Au lieu de cela, il me jugea peu apte à faire un pianiste et ne le trouva pas d'ailleurs indispensable. Il ne pouvait pas m'enseigner l'harmonie et le contrepoint, m'expliquer la syntaxe musicale, car il ne les avait pas étudiés lui-même méthodiquement, les trouvait au surplus inutiles et, m'imposant, dès notre première rencontre, la composition d'une symphonie, il me détourna de toute étude.

Je m'étais mis à la composition de la symphonie en imitant, grâce à mes facultés d'observation, l'ouverture de *Manfred* et la troisième symphonie de Schumann, le *Prince Holmsky* et la *Jota d'Aragon*, de Glinka, et le *Roi Lear* de Balakirev. Quant à l'orchestration, je puisai, à cet effet, quelques renseignements dans le traité de Berlioz et certaines partitions de Glinka. Je n'avais aucune notion du trombone et du cor, et je m'embrouillais entre les notes naturelles et chromatiques. Au reste, Balakirev ne connaissait lui-même ces instruments que d'après Berlioz. Les instruments à cordes m'étaient également peu connus, et je notais des legatos inexécutables. Mes notions sur l'exécution des notes et des accords redoublés étaient également très vagues et, en cas de besoin, je me fiais aveuglément aux tables de Berlioz. Mais Balakirev n'était pas plus ferré sur le jeu et les positions des instruments à corde. Je me rendais bien compte que j'ignorais pas mal de choses, mais j'étais convaincu que Balakirev savait tout, et, très habilement, il me cachait, ainsi qu'aux autres, l'insuffisance de son savoir. En revanche, il était bon praticien dans le coloris de l'orchestre et les combinaisons instrumentales, ce qui me rendait ses conseils inappréciables.

Quoi qu'il en soit, je terminais, en mai 1862, la première partie du scherzo et du finale de la symphonie, en les orchestrant tant bien que mal. Le finale a mérité l'approbation générale. Par contre,

mes tentatives d'écrire l'adagio n'eurent pas de succès; il ne pouvait pas en être autrement, car composer une mélodie chantante était considéré comme une occupation repréhensible, et la crainte de tomber dans la banalité m'empêchait d'être sincère.

BORODINE ET MOUSSORGSKY (1865-1867).

En septembre 1865, après le désarmement du navire-école *Almaz* (1), on m'affecta à la partie de la flotte stationnée à Saint-Petersbourg, et je repris ma vie dans la capitale.

Mon frère avec sa famille et ma mère retournèrent à Saint-Petersbourg à la fin des vacances, puis rentrèrent également Cui, Balakirev et Moussorgsky. Je repris mes visites chez Balakirev et me replongeai dans la vie musicale. Durant mon voyage, bien de l'eau avait coulé sous les ponts, et nombre d'événements s'étaient passés dans le monde musical. L'École gratuite de Musique était fondée; Balakirev dirigeait ses concerts. *Judith* fut représentée au Théâtre Marie, et son auteur, Serov, s'affirma comme compositeur. Richard Wagner, invité par la Société philharmonique, était venu à Pétersbourg et avait fait connaître au monde musical ses œuvres dans la parfaite exécution de l'orchestre qu'il dirigeait personnellement. C'est de cette époque, qu'à son exemple, les chefs d'orchestre prirent l'habitude de conduire le dos au public et face à l'orchestre.

Dès mes premières visites chez Balakirev j'entendis parler de l'apparition d'un nouveau membre qui promettait beaucoup, c'était A.-P. Borodine.

Lors de ma première venue dans la capitale, il n'était pas encore rentré après les vacances d'été. Balakirev m'avait joué de lui des fragments de la première partie de la symphonie *es dur* qui m'avait plutôt surpris que plu. Lorsque je fis connaissance de son auteur, — Borodine, — il produisit une excellente impression sur moi et depuis commença notre amitié, bien qu'il fût de dix ans plus âgé que moi. Je fus également présenté à sa femme.

Borodine était déjà professeur de chimie à l'École de médecine et habitait le bâtiment même de l'École où il resta, jusqu'à sa mort, dans le même appartement. Ma symphonie, jouée à quatre mains par Balakirev et Moussorgsky, lui plut. Quant à sa symphonie *es dur*, sa première partie n'était pas encore achevée et il avait déjà ébauché les autres parties qu'il avait composées pendant l'été à l'étranger. Je fus enthousiasmé par ces fragments, ayant mieux compris également la première partie qui m'avait

simplement surpris, lorsque je l'avais entendue pour la première fois.

Je devins un assidu de Borodine et passais même souvent chez lui la nuit. Nous parlions tout le temps musique, il me jouait ses projets et me montrait ses ébauches de symphonie. Il était plus au courant que moi de la pratique de l'orchestration, car il jouait du violoncelle, du hautbois et de la flûte.

C'était un homme cordial au plus haut degré, fort instruit, de relations agréables et causeur plein d'esprit. Le plus souvent je le trouvais à son laboratoire, situé à proximité de son appartement, en train de faire passer quelque gaz incolore d'une cornue à une autre. « Il transvase du vide dans du vide, » disais-je. Les expériences terminées, nous allions dans son appartement où commençait l'action musicale, les entretiens prolongés que par moment il interrompait pour courir au laboratoire voir si rien n'était brûlé ou trop cuit, tout en faisant retentir par les corridors des sixquintes extravagantes. Il revenait et nous continuions notre musique ou notre conversation.

M^{me} Borodine était une femme instruite, charmante, bonne pianiste et qui vénérât le talent de son mari...

Je fréquentais également Cui. Nous nous réunissions à tour de rôle chez l'un des membres de notre compagnie musicale : Balakirev, Cui, Moussorgsky, Borodine, Wassili Stassov et autres et nous jouions souvent à quatre mains...

Cui avait déjà commencé à cette époque sa carrière de critique d'art dans le *Journal de Saint-Petersbourg*; aussi, outre le plaisir que me procuraient ses œuvres musicales, il m'inspirait du respect comme critique. Contrairement à Balakirev et à Cui que je considérais comme des maîtres, je ne voyais en Moussorgsky et Borodine que des camarades. Les compositions de Borodine n'avaient pas encore été exécutées, son premier travail important, la symphonie *es dur*, étant à peine commencé; il était aussi inexpérimenté que moi en orchestration, bien qu'il connût mieux les instruments. Quant à Moussorgsky, quoiqu'il fût un excellent pianiste et chanteur, et que ses deux petites pièces — les *cherzo b dur* et le chœur d'*Œdipe* — eussent déjà été exécutées publiquement sous la direction d'Antoine Rubinstein, il n'était pas moins ignorant en orchestration, car ses pièces avaient passé par les mains de Balakirev. D'autre part, il n'était pas un musicien de profession, et ne consacrait à la musique que les moments de loisir que lui laissaient ses occupations de bureau. Il est à noter du reste que Balakirev et Cui, qui aimaient sincèrement Moussorgsky, le trai-

(1) Sur lequel le jeune marin avait fait son voyage de circumnavigation.

taient en protecteurs, ne fondant pas grand espoir sur son talent. Il leur semblait qu'il lui manquait quelque chose et qu'il avait particulièrement besoin de conseils et de contrôle. « Il n'a pas de tête », « il a la cervelle faible », dit plus d'une fois Balakirev en parlant de lui.

Entre Balakirev et Cui les relations étaient autres ; le premier estimait que celui-ci comprenait peu la symphonie et la forme et rien du tout dans l'orchestration. En revanche, il le considérait comme un vrai maître dans la partie vocale et lyrique. De son côté, Cui jugeait Balakirev comme un maître de la symphonie, de la forme et de l'orchestration, mais mal préparé pour l'opéra et la composition vocale en général. Ils se complétaient donc, mais se sentaient chacun dans sa partie comme des maîtres accomplis. Par contre, Borodine, Moussorgsky et moi, nous étions traités en jeunes et inexpérimentés. De même, notre attitude envers Balakirev et Cui était soumise ; leurs avis étaient écoutés, acceptés et réalisés par nous sans la moindre hésitation.

(Rimsky-Korsakov fait ensuite et achève ici le récit de l'exécution de sa première œuvre aux concerts de l'Ecole gratuite de Musique.)

Après des répétitions qui se passèrent sans incidents et pendant lesquelles les musiciens regardaient avec curiosité mon uniforme de marin, le concert eut lieu. Son programme se composait du Requiem de Mozart et de ma symphonie. Celle-ci passa bien. Je fus rappelé à plusieurs reprises et ma tenue d'officier n'a pas moins étonné le public. Un grand nombre de spectateurs vinrent me féliciter. J'étais très heureux, cela va sans dire. Je dois ajouter qu'avant le concert je ne ressentis aucune émotion et que je conservai cette impassibilité d'auteur pendant le reste de ma carrière. La presse, autant que je m'en souviens, me fut favorable, bien que pas tout entière. Cui écrivit dans le *Journal de Saint-Petersbourg* un article des plus sympathiques en m'attribuant l'honneur d'avoir écrit la première symphonie russe. (Rubinstein ne comptait pas) et je le crus...

En décembre 1866, j'ai composé ma première romance, sur les paroles de Heine : « A ma joue applique ta joue ». A quel propos l'idée m'en était-elle venue ? je ne m'en souviens plus ; c'est par désir sans doute d'imiter Balakirev dont les romances m'enchantaient. Balakirev en fut assez satisfait ; mais, trouvant l'accompagnement de piano insuffisant, ce qui était tout naturel chez moi qui n'était pas pianiste, il le récrivit entièrement. C'est avec cet accompagnement que ma romance fut publiée par la suite.

(A suivre.)

N.-A. RIMSKY-KORSAKOV.

POUSSIN AUX ANDELYS

La Normandie, la belle pluvieuse, que le soleil d'été fait si rayonnante, n'est-elle pas plus admirable encore quand, au printemps en fleur, ses pommiers s'élèvent sur la terre mouillée, en neige d'un rose tendre ? Alors tout, dans son étendue, prend des proportions agréables : le ciel lavé d'eau se tamise et s'argente ; au-dessus des collines descend une buée douce et les peupliers, élevés sur ses rives, perpétuent en les animant le mouvement lent des coteaux, la pente insensible des terres et l'accent plus grave du lent fleuve en marche.

Des Andelys où Poussin vécut son enfance jusqu'à Grand-Couronne, au delà de Rouen, où Corneille habita, la Seine décrit sinon la plus vaste, au moins la plus belle, la plus pleine de ses boucles. La souplesse de sa ligne d'eau, qui s'est essayée, entre Mantes et Bonnières, en un premier rythme, acquiert — dès la belle forêt des Andelys — son développement le plus ample, son cours le plus large et le plus parfait. Au delà de Grand-Couronne, le fleuve vaincra son indolence ; à peine paressera-t-il aux arceaux de Jumièges et — dès Caudebec — d'un trait impatient, il gagnera la mer. Mais cela ne viendra qu'après que nous l'aurons pu contempler ici !

Aux Andelys, dès le moment qu'il entre dans cette magnifique aventure des eaux, dans cet harmonieux essor de sa courbe la plus forte, le fleuve n'a pas reçu encore cet élan ; sa mobilité est presque insensible ; son détour sinueux, loin d'accélérer la marche impétueuse de son cours, la tempère au point que les maisons de Port-Morin, de la Vacherie, les bois de l'île Contant et le Château-Gaillard se reflètent comme en un cristal immobile d'eaux mortes. La modération du beau paysage, sa vigueur recueillie, sa force sans emphase éclatent sur ces rives comme en beaucoup de toiles que Poussin a peintes ; et, sans aller, comme l'ont fait ceux qui ne voient jusqu'à l'exclusivisme, dans les tableaux du maître, que des vues de Normandie, efforçons-nous de surprendre, sous l'air italien, un peu de cette buée de France, de ce rythme de Seine, de ce parfum discret des fleurs de pommiers dont ce berceau de ses jours est tout embelli.

*
* *

Le pays est plein de pentes et de vallonnements ; le sol, arrosé par des eaux perpétuelles, est d'une fertilité sans pareille, en France ; les peupliers les plus hauts, les plus forts, les troupeaux les plus nourris de sève croissent sur ce sol. Le plateau nor-