

est incapable de gouvernement libre, en vain elle essayera de s'en donner un, elle retombera très vite en despotisme, qui est son élément naturel.

Si un pays est capable de gouvernement libre, encore faut-il qu'il fortifie par les mœurs ses aptitudes naturelles et c'est le rôle du moraliste, du prédicateur, du législateur aussi, de créer un esprit public qui développe les qualités innées et établisse la pratique de la liberté.

Enfin il faut que l'éducation prépare, forme, crée chez l'enfant une mentalité de citoyen libre et de bon citoyen.

Ainsi la démocratie chez les peuples qui l'ont adoptée pourra ne pas devenir démagogique. Or, « la démocratie n'a pas d'ennemi plus redoutable que la démagogie ».

Fût-on aristocrate et porté à croire que la démocratie est nécessairement démagogique parce que c'est l'instinct démagogique qui crée la démocratie, on ne saurait que rendre hommage à la bonne volonté de cœur et à l'élévation d'esprit qui ont dicté ces sereines et généreuses conclusions.

ÉMILE FAGUET.

MA VIE MUSICALE (1)

L'AMITIÉ DE MOUSSORGSKY. — TCHAIKOVSKY (1866-1867).

Durant la saison 1866-1867, je me suis lié davantage avec Moussorgsky. Il vivait avec son frère marié et je venais souvent le voir. Il me jouait des fragments de *Salammbô* qui m'enthousiasmaient; puis sa *Nuit d'Ivan*, fantaisie pour piano avec orchestre, entreprise sous l'influence de la *Danse Macabre* (de Listz). Par la suite, la musique de cette fantaisie, après avoir subi plusieurs métamorphoses, servit à la musique de la *Nuit sur la Montagne-Chauve*.

Il me jouait aussi ses jolis chœurs juifs : *La défaite de Sena-Herib* et *Jésus Navin*. La musique de ce dernier était empruntée à la musique de *Salammbô*. Son thème avait été entendu par Moussorgsky chez des Juifs habitant la même maison que lui. Il me fit également entendre ses romances qui n'avaient pas eu de succès près de Cui et Balakirev, notamment *Kalistrate*, ainsi que la jolie fantaisie sur les paroles de Pouchkine : *la Nuit*. *Kalistrate* annonçait déjà ses tendances réalistes qu'adopta plus tard Moussorgsky; quant à *la Nuit*, cette romance manifestait l'aspect idéaliste de son talent que, par la suite, il désavoua,

mais qui se montrait à l'occasion. Il en a accumulé une réserve dans *Salammbô* et les chœurs juifs, alors qu'il ne pensait pas au moujik. Je remarquai aussi que la plus grande part de son style idéaliste, par exemple l'arioso du tsar Boris, les phrases de l'imposteur auprès de la fontaine, le chœur des boyards, la mort de Boris. etc., a été prise par lui dans *Salammbô*. Son style idéaliste manquait d'un fini cristallin et d'une forme élégante; il en manquait parce que Moussorgsky n'avait aucune connaissance de l'harmonie et du contrepoint. Le groupe de Balakirev ridiculisa au début ces sciences inutiles, puis les déclara inaccessibles pour Moussorgsky; c'est ainsi qu'il vécut sans elles et, pour s'en consoler, il se faisait gloire de cette ignorance et traitait la technique des autres de routine et de conservatisme. Mais quelle joie il manifestait dès qu'il réussissait à écrire une belle phrase musicale régulièrement développée! J'en fus plus d'une fois témoin.

Pendant mes visites chez Moussorgsky, nous causions en toute liberté, en dehors du contrôle de Balakirev ou de Cui. Je montrais toute ma joie quand il me jouait ses productions; lui en était heureux et me confiait tous ses projets. Il en avait plus que moi. L'un de ses projets était *Sadko*, mais il l'avait abandonné depuis longtemps et me le proposa. Balakirev approuva et je me mis à l'œuvre.

C'est à cette même époque que se rapporte la connaissance que fit notre groupe de Tchaïkovsky.

Après l'achèvement de ses études au Conservatoire, Tchaïkovsky fut nommé professeur au Conservatoire de Moscou, et alla habiter la vieille capitale. La seule chose que notre groupe savait de lui était la symphonie *g moll* dont les deux parties moyennes avaient été exécutées au concert de la Société russe de musique. L'opinion qu'avait notre groupe de lui n'était pas très flatteuse, puisqu'il était un produit du Conservatoire, et son absence de Saint-Petersbourg empêcha des relations directes.

Je ne me souviens plus à quel propos, mais à l'un de ses passages dans la capitale, Tchaïkovsky apparut à l'une des réceptions de Balakirev et on lia connaissance. Il se trouva être un charmant causeur, homme sympathique, simple et de maintien cordial. Sur l'insistance de Balakirev, il nous joua dès la première soirée la première partie de sa symphonie *g moll* qui nous plut beaucoup, et notre ancienne opinion se modifia en une plus sympathique, bien que son éducation « conservatoire » dressât toujours une barrière entre lui et nous.

Cette fois-ci, le séjour de Tchaïkovsky à Saint-Petersbourg fut peu prolongé; mais les années suivantes, à chacune de ses venues, il paraissait chez Balakirev, et je m'y rencontrais avec lui. Pendant un

(1) Voir la *Revue Bleue* du 11 septembre 1909.

de ces passages, Vassili Stassov, comme nous tous d'ailleurs, fut enthousiasmé par le thème mélodieux de son ouverture *Roméo et Juliette*, ce qui suggéra à Stassov de lui recommander la *Tempête* de Shakespeare comme sujet pour un poème symphonique.

BERLIOZ A SAINT-PÉTERSBOURG. — « BORIS GODOUNOV. »
(1867-1868).

La saison de 1867-1868 fut très animée à Saint-Petersbourg. La direction des concerts de la Société russe de musique avait été confiée à Balakirev et sur les instances de celui-ci on invita Hector Berlioz lui-même à venir donner ses concerts dans la capitale russe. Balakirev et Berlioz dirigeaient alternativement les concerts et le compositeur français apparut la première fois au pupitre le 28 novembre.

Dans le programme de Balakirev, figurait entre autres l'introduction de *Rousslan*, le chœur du *Prophète*, l'ouverture du *Faust* de Wagner (la seule pièce de cet auteur appréciée dans notre groupe), l'ouverture tchèque de Balakirev, ma fantaisie serbe et enfin mon *Sadko*. *Sadko* passa avec succès; l'orchestration satisfait tout le monde et je fus rappelé à plusieurs reprises.

Hector Berlioz, lorsqu'il vint chez nous, était déjà un vieillard et, bien que vaillant durant le concert, était en butte à des maux fréquents, ce qui le rendait indifférent à la musique et aux musiciens russes. Il passait la plupart du temps étendu sur sa couchette, ne voyant que Balakirev et les directeurs des concerts.

Pourtant, un jour, on lui fit entendre la *Vie pour le Tsar* au Théâtre Marie, mais il ne resta même pas jusqu'à la fin du second acte. Une autre fois, la direction offrit un dîner où Berlioz fut bien forcé d'assister.

Je crois que ce n'est pas son état maladif seul, mais aussi l'orgueil du génie et l'isolement qui s'en suit qui expliquent la complète indifférence de Berlioz pour la vie musicale russe. Au reste, la reconnaissance d'une certaine valeur à la musique russe par les célébrités étrangères se faisait et se fait encore avec un air de protection. Il ne pouvait donc être question de présenter Moussorgsky, Borodine et moi à Berlioz. Était-ce parce que Balakirev se sentait gêné de le demander à Berlioz en raison de l'indifférence qu'il avait montrée, ou bien le compositeur français avait-il lui-même demandé de lui éviter cette connaissance des « espoirs russes » ? En tous cas, nous ne demandâmes rien à Balakirev.

Pendant ses six concerts, Berlioz fit exécuter sa fantaisie *Harold*, un épisode de la *Vie d'un artiste*, plusieurs de ses ouvertures, dès fragments de *Roméo et Juliette* et de *Faust*, ainsi que de petites pièces; puis, la 3^e, 4^e, 5^e et 6^e symphonie de Beethoven et des frag-

ments des opéras de Gluck. En un mot Beethoven, Gluck et « lui ». On doit toutefois y ajouter les ouvertures du *Tireur magique* et d'*Oberon* de Weber. Il va sans dire que Mendelssohn, Schubert et Schumann étaient exclus, et plus encore Liszt et Wagner.

L'exécution fut magnifique: l'ascendant de la célébrité agissait sur l'orchestre russe. Les gestes de Berlioz étaient simples, clairs et beaux. Aucune recherche dans les nuances. Néanmoins, — et je répète ce que m'a dit Balakirev — à la répétition de l'une de ses propres pièces, Berlioz perdit la mesure et se mit à diriger 3 au lieu de 2 ou vice-versa. L'orchestre, évitant de le regarder, continua de jouer juste et tout se passa sans incident. En somme, Berlioz, illustre chef d'orchestre de son temps, était venu chez nous déjà accablé par les ans et les maladies et avec des facultés perdues. Le public ne s'en aperçut pas et l'orchestre le lui pardonna...

Je ne me souviens pas exactement si c'est au printemps ou à l'automne 1868 que fut donné pour la première fois au Théâtre Marie le *Lohengrin* de Wagner. Balakirev, Cui, Moussorgsky et moi, nous occupions une loge avec Dargomijsky. Nous avons exprimé à *Lohengrin* tout notre mépris. Dargomijsky, en particulier, fut intarissable de railleries et de traits empoisonnés. Or, à ce moment, la moitié des *Nibelungen* était déjà écrite, les *Maîtres Chanteurs* achevés, cet opéra où Wagner frayait à l'art, d'une main habile et expérimentée, une voie qui menait bien plus loin que celle où nous étions engagés, nous, l'avant-garde russe.

C'est pendant cette saison également que *Boris Godounov* fut présenté par Moussorgsky à la direction des théâtres impériaux. Le comité de réception était composé alors de Napravnik, le chef d'orchestre de l'opéra, de Manfan, chef de l'orchestre du drame français, de Betz, chef de l'orchestre du drame allemand, et de la contrebasse Giovanni Ferrero. Il fut blackboulé.

La nouveauté et le caractère particulier de la musique ébahirent l'honorable comité. Il reprochait au surplus à l'auteur l'absence d'un rôle de femme plus ou moins important. En effet, dans cette première version, l'acte des Polonais n'existait pas, ni le personnage de Marina, par suite. Certaines critiques du comité étaient tout simplement ridicules. Ainsi les contrebasses, jouant par tierces chromatiques dans l'accompagnement du deuxième chant de Varlaam, ont fortement surpris la contre-basse Ferrero, et il n'a pu pardonner à l'auteur ce procédé.

Moussorgsky, chagriné et froissé, reprit sa partition. Mais réflexion faite, il résolut de la reviser entièrement et d'y faire des additions. Il imagina

l'acte des Polonais en deux tableaux, ainsi qu'un autre tableau; la scène où il est raconté que l'anathème a été prononcé contre l'imposteur fut supprimée, et l'Innocent, qui apparaît dans cette scène, fut transporté dans une autre. Moussorgsky s'était mis à ce travail dans le but de présenter de nouveau son *Boris* à la direction des théâtres impériaux.

MA NOMINATION COMME PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
(1871).

L'été de 1871 fut marqué par un événement important dans ma vie musicale. Un beau jour, Azantchevsky, le nouveau directeur du Conservatoire de Saint-Petersbourg, vint me trouver et, à mon extrême étonnement, me proposa le poste de professeur de composition pratique et d'instrumentation, ainsi que de directeur de la classe d'orchestre. Evidemment, l'idée d'Azantchevsky avait été de renouveler l'eau devenue stagnante sous son prédécesseur dans l'enseignement de ces matières en le confiant à un jeune. L'exécution de mon *Sadko*, à l'un des concerts de la Société russe de musique pendant la saison précédente, avait sans doute pour but de nouer des relations avec moi et de préparer l'opinion publique à ma nomination au Conservatoire.

Conscient de mon manque absolu de préparation au poste qu'on m'offrait, je ne donnai pas de réponse décisive à Azantchevsky et le priai de me laisser réfléchir. Mes amis me conseillèrent d'accepter. Balakirev, qui seul se rendait compte de mon manque de préparation, m'engagea également à accepter, dans le but d'introduire un des siens dans la place ennemie qu'était pour lui le Conservatoire. Finalement, l'insistance de mes amis et ma propre illusion triomphèrent et j'acceptai la proposition qui m'avait été faite. Je devais à l'automne entrer en fonctions sans quitter pour l'instant ma carrière de marin.

Si j'avais seulement commencé à étudier, si j'avais su un peu plus que je ne savais, j'aurais nettement vu que je ne pouvais et n'avais pas le droit d'assumer cette charge, que c'était de ma part aussi stupide que déloyal. Mais, auteur de *Sadko*, d'*Antar* et de la *Pskovitaine*, œuvres qui se tenaient et ne sonnaient pas mal, étaient approuvées par le public et par nombre de musiciens, — je n'étais qu'un dilettante et je ne savais rien. Je le confesse ouvertement et je l'affirme devant tous.

J'étais jeune, confiant en moi, et cette confiance était encouragée: j'acceptai donc le poste de professeur. Or, non seulement j'étais incapable alors d'harmoniser convenablement un choral, n'avais jamais écrit un seul contrepoint, avais les notions les

plus vagues sur la construction de la fugue, mais je ne connaissais même pas le nom qu'on donnait aux intervalles augmentés et diminués, ni aux accords, sauf à la dominante, bien que je pusse solfier n'importe quel morceau à première lecture et déchiffrer tous les accords. Dans mes compositions, je recherchais la correction de la vocalisation et j'y parvenais instinctivement et par l'ouïe; c'est également l'instinct qui me guidait dans l'orthographe. Mes notions sur les formes musicales étaient également vagues, surtout dans les formes du rondeau. Moi qui instrumentais mes compositions avec une couleur suffisante, je ne possédais pas les connaissances voulues pour la technique des instruments à cordes et pour l'emploi du cor, de la trompette et du trombone. Il va sans dire que, n'ayant jamais dirigé un orchestre ni même étudié un seul chœur, je n'en possédais pas la moindre notion. C'est un musicien si bien renseigné qu'Azantchevsky eut l'idée d'appeler au professorat et c'est ce musicien qui n'a pas cru devoir décliner l'offre.

On objectera, peut-être, que tout le savoir qui me manquait était inutile à un compositeur qui avait écrit *Sadko* et *Antar* et que le fait même de l'existence de ces œuvres prouvait l'inutilité de cette science.

Certes il importe davantage d'entendre et de deviner l'intervalle et l'accord que de savoir comment l'un et l'autre s'appellent; au besoin, on peut apprendre ces termes en un jour. Certes il importe davantage d'instrumenter avec couleur que de connaître les instruments, comme les connaissent les chefs des fanfares militaires et qui instrumentent par routine. Certes, il est plus intéressant de composer un *Antar* ou un *Sadko* que de savoir harmoniser un choral protestant ou d'écrire des contrepoints à quatre voix, nécessaires évidemment aux seuls organistes. Mais il est tout de même honteux de ne pas connaître de pareilles choses et de les apprendre par ses élèves. Au reste le manque de la technique harmonique a déterminé, bientôt après la composition de la *Pskovitaine*, l'arrêt de mon inspiration qui avait pour base toujours les mêmes procédés usés, et seuls les développements de la technique que je me mis à étudier ont rendu possible le renouvellement de ma force créatrice par un courant frais et redonné de l'essor à mon activité ultérieure.

Quoi qu'il en soit, je n'avais pas le droit de professer à des élèves qui se destinaient à diverses branches de l'art musical: compositeur, chef d'orchestre, organiste, professeur, etc.

Mais le pas était fait. Ayant assumé la charge, je dus feindre de tout savoir, de tout connaître.

Pour donner le change à mes élèves je recourais à des remarques générales, aidé en cela par un goût

personnel, le don de la forme, celui du coloris orchestral, et pendant ce temps je me renseignais adroitement auprès de mes élèves. Mais c'est dans la classe d'orchestre que je devais faire preuve de toute la maîtrise dont j'étais capable. J'étais servi par cette circonstance, il est vrai, qu'aucun de mes élèves ne pouvait au début s'imaginer que je ne connusse rien ; et au moment où ils auraient pu me pénétrer, j'avais déjà eu le temps d'apprendre quelque chose.

Qu'en est-il résulté finalement ? C'est que mes premiers élèves qui terminaient le Conservatoire étaient entièrement les élèves de mon prédécesseur et qu'ils n'avaient rien appris par moi. . . .

Ayant étudié à partir de 1874 l'harmonie et le contrepoint, m'étant familiarisé assez bien avec les instruments, je finis par acquérir une bonne technique, ce qui me fut très utile dans ma composition et je pus, d'autre part, être réellement utile à mes élèves. Les générations suivantes des élèves qui passaient dans ma classe de celle de Johansen et ceux qui commencèrent leurs études directement chez moi étaient vraiment mes élèves et ils ne le nieront probablement pas.

En somme, ayant été nommé sans l'avoir mérité professeur au Conservatoire de musique, j'étais devenu bientôt l'un de ses meilleurs élèves, — peut-être même le meilleur, — par la quantité et la valeur des connaissances qu'il m'avait données.

Lorsque vingt-cinq ans après mon entrée au Conservatoire, mes collègues et la direction de la Société russe de musique ont bien voulu me féliciter de mon jubilé, c'est cette même pensée que j'ai exprimée en réponse au discours de Cui.

N.-A. RIMSKY-KORSAKOV.

LE MINISTÈRE MAURA ET LE RÉGIONALISME EN ESPAGNE

M. Maura est certes un habile homme. Voilà plus de deux ans qu'il est au pouvoir, et la majorité des Cortès nommées par lui ne lui marchandent ni ses applaudissements ni ses votes ; le bloc ministériel ne présente aucune fêlure ; malgré leur énergie et leur patience, les solidaristes n'ont pas réussi à l'entamer. On dirait même que déjà commence à se révéler l'inconsistance de l'alliage solidariste ; les dernières élections législatives ont marqué, tout au moins, un temps d'arrêt dans le progrès de la coalition.

Conservateur, M. Maura l'est resté et en a fourni maintes fois la preuve. La loi des juridictions, qui

est le crime du dernier cabinet libéral, est demeurée intacte, comme une arme perfide aux mains d'un pouvoir que personne n'empêcherait d'être capricieux et despotique le jour où il lui plairait de l'être. La liberté d'opinion, indispensable à la vie normale d'un pays moderne, est perpétuellement menacée par cette malencontreuse loi d'exception, loi réactionnaire et surannée, dont l'armée elle-même et toute la première devrait tenir à honneur de demander l'abolition. Les réformes municipales, promises à si grand fracas, ne sont point encore votées, et ont été si prudemment mesurées qu'elles ne changeraient pour ainsi dire rien aux abus existants. Le vote a été rendu obligatoire, ce qui serait une grande réforme si elle était sincère et si l'on ne connaissait la mauvaise foi invétérée des partis. L'émigration a été réglementée, mais elle ne paraît pas avoir sensiblement fléchi. Pour prouver que le parti conservateur ne se soucie pas seulement de maintenir ses positions et de payer la nation avec des mots, le ministère a entrepris de doter l'Espagne d'une nouvelle escadre, et d'une ligne de paquebots subventionnés. C'est donc un programme complet et bien caractéristique que nous présente le Cabinet Maura : *statu quo* presque absolu ou réformes illusoires et créations de parade, que l'on eût pu, sans inconvénient, remettre à plus tard. Ajoutons que rien n'a été changé aux habitudes traditionnelles de l'administration espagnole ; des faits récents ont démontré avec la dernière évidence que le tripotage (*chanchullo*) n'a point disparu et trouve toujours des gens pour le défendre, sitôt qu'un imprudent fait mine de s'y attaquer. Fort de son honorabilité personnelle, M. Maura ne regarde pas assez autour de lui et n'ose engager résolument la lutte avec le fléau qui ronge l'Espagne depuis tant de siècles... depuis toujours, mal endémique, héréditaire, passé dans le sang, que nul médecin n'espère plus guérir et que les plus habiles cherchent seulement à dissimuler.

Qu'importe après tout que la machine politique soit médiocre, et plus médiocrement conduite encore, si elle n'éclate pas, si elle fait vaille que vaille, à peu près son métier ? — Ne sommes-nous pas payés, nous autres Français, pour ne pas nous montrer trop difficiles ? Qu'importe que D. Alphonse s'occupe plutôt d'aviation et de jouer au *polo* que d'étudier les problèmes ardu de l'économie politique, s'il se montre affable et gracieux, si ses randonnées en automobile contribuent à lui faire connaître son pays et son peuple, à le rendre populaire dans les villages et à faire mettre quelques corbeilles de cailloux sur les grands chemins ? Qu'importe l'insignifiance des personnages officiels si le réseau des chemins de fer se complète, si quelques ports s'améliorent, si quelques canaux se creusent, s'il se