

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

**Coïncidences.** — Moussorgski, sa vie et ses œuvres, ont fait récemment l'objet de deux ouvrages français, l'un de Vladimir Fédorov (1), l'autre de Mme Charles-Barzel (2), dont le second s'est fortement inspiré du premier jusqu'à la page 143, sur 199 pages au total. Le reste est constitué par des extraits de journaux et de revues. Les pages 34 à 54 sont des extraits du roman sur Moussorgski d'Ivan Loukach, traduction française, et les pages 106-133 des livres de Valvo-coressi, de Stasov, des opinions de Debussy, etc.; pages 182-197, on trouvera enfin des emprunts aux éditions françaises des ouvrages de Stasov et de Rimsky-Korsakov. Tous ces emprunts laissent supposer que Mme Charles-Barzel ne sait pas le russe et n'a pas eu recours aux éditions et publications originales.

Ils sont avoués d'une manière générale, sans références précises aux auteurs consultés. Plus naïfs sont ceux qui ont été faits au livre de Vladimir Fédorov, devenu classique et d'autant plus connu des musicologues qu'il fait partie d'une collection publiée chez Laurens, celle des *Musiciens célèbres*.

Dans la comparaison page pour page des deux ouvrages, nous laisserons de côté les coïncidences constatées dans la section purement biographique, où elles peuvent paraître normales, bien que Vladimir Fédorov ait été le premier à utiliser d'une manière critique et méthodique la grande collection de *Pisma i Dokumenty* (Lettres et Documents), publiée en l'honneur de Moussorgski à Moscou en 1932.

Plus intéressantes, sinon étranges, sont les coïncidences de la partie du livre de Mme Charles-Barzel et de celui de Vladimir Fédorov qui est consacrée à l'étude proprement musicologique du Russe génial. Cette étude a nécessité une connaissance totale et approfondie d'une œuvre qui se caractérise universellement par une indépendance voulue à l'égard des règles d'école et par l'équivalence, consciemment voulue aussi, dans le plan musical des mouvements psychiques et

(1) Vladimir Fédorov : *Moussorgski, biographie critique*, Laurens, 1935, petit in-8° carré, 125 p., 12 ill. (nombreux exemples musicaux notés).

(2) Mme Charles-Barzel : *Moussorgsky, le musicien de la vie*, Emile-Paul; 1939, in-18, 199 p. (sans musique).

physiques considérés comme étant un tout global sans solution de continuité sensorielle.

Peu de critiques musicaux sont par conséquent capables de se placer, de par leurs origines et leur éducation musicale, dans le plan adopté par Moussorgski et dans l'atmosphère affective dans laquelle ses œuvres ont pris leur origine.

La comparaison des textes, du moins de quelques-uns à peine d'entre eux, permettra au lecteur de décider si les identités verbales signalées peuvent être le fait d'un pur hasard, ou non.

#### CHARLES-BARZEL :

(P. 99, dernier alinéa, et ss.)  
Même pour Balakirev, Cui et Tchaïkovski, Moussorgsky était un génie impénétrable. Il est difficile d'apercevoir les traits de ce génie. Mais il n'y a qu'à interroger Moussorgsky lui-même pour être guidé et pour comprendre son art...

Regardons l'enfant devant son piano. Il ne connaît pas une note encore et il improvise ! Il traduit musicalement les images effrayantes ou gaies des contes populaires récités par sa Nounou qui le soir vient l'endormir. Tout s'explique par l'aveu de cette technique, et par cette impatience à faire vivre des fantômes qui le hantent. Il souffrira toujours d'imaginer avec véhémence, et d'exprimer en tâtonnant.

Sa vie durant, il improvise.

Ne nous étonnons donc pas que cette musique, au dire de Lalo, soit unique dans l'art musical par sa façon directe de saisir et d'exprimer les sensations : aussi spontanée qu'un conte populaire, vivante, née sous l'observation, elle est, avant tout, nationale. Multiforme et

#### V. FÉDOROV :

(P. 58, ligne 8, et ss.) ...Balakirev, Cui et Tchaïkovskii. Pour eux ce génie était resté impénétrable. Il est difficile en effet, d'en apercevoir les traits sans être guidé : mais il suffit d'interroger Moussorgsky lui-même pour comprendre son art.

Relisons ses *Notes autobiographiques*. Regardons-le, enfant, devant son piano. Il sait à peine se tenir sur son tabouret. Il ne connaît pas une note encore. Et il improvise. Il traduit musicalement les images effrayantes ou gaies des contes populaires récités par sa niâniouchka qui, le soir, veut l'endormir, ou, quelque jour de pluie, l'amuser. Ne cherchons pas ailleurs. Tout s'explique en lui, par l'aveu de cette indigence technique et par son impatience de faire vivre tous les fantômes qui le hantent. Il souffrira toujours d'imaginer avec véhémence et d'exprimer en tâtonnant.

Sa vie durant, il improvise, comme il avait improvisé, lorsque, pour la première fois, il s'était assis devant le clavier. Ne nous étonnons donc pas que « cette musique soit unique dans l'art musical tout entier par sa façon directe de saisir et d'exprimer les sensations » (P. Lalo, *La musique de Moussorgsky*). Elle

fantasque, elle connaît, de même, les degrés d'un réalisme primitif, vrai ou visionnaire. L'homme en est l'unique objet : son aspect, son geste, sa parole, son émotion, sa pensée, sa vie.

A cette vie, Moussorgsky ne mêle pas l'héroïsme à la façon de Wagner. [Littérateur il n'eût pas été Corneille, mais Baude-laire ou Zola.] Il ne la transfigure pas comme Skriabine, il ne la réduit pas au mécanisme comme Stravinski. Il la veut humaine, avant tout, et libre. [N'en déplaise à M. Rimski-Korsakov.]

En ses œuvres se reflètent d'abord des souvenirs de Schubert, Schumann, Mendelsohn. Après quoi il écoute ses contemporains : Glinka, Berlioz, Liszt. Mais il tente toujours de se créer une langue à lui.

Ses contemporains rebâtissaient la nouvelle musique russe comme d'autres avaient rebâti la peinture, avec de vieux outils européens, sans se douter qu'ils créaient, ainsi, un être hybride, tout au plus pittoresque.

Moussorgsky s'en aperçut. Il ne fut peut-être pas assez vigoureux pour trouver la solution définitive, créer un style russe, mais, guidé par de merveilleuses intuitions, il a [à l'instar de Debussy chez nous], montré le chemin à ses contemporains et à ses successeurs.

est aussi spontanée qu'un conte populaire. Vivante et née de l'observation, elle est avant tout nationale. Multiforme et fantasque, elle connaît, de même, tous les degrés d'un réalisme primitif, vrai ou visionnaire. L'homme en est l'unique objet : l'homme, son aspect, son geste, sa parole, son émotion, sa pensée, sa vie. Cette vie, Moussorgsky n'y met point d'héroïsme, à la façon de Wagner; il ne la transfigure point comme fait Skriabine; il ne la réduit pas au mécanisme, comme y tendra Stravinski; il la veut humaine avant tout, et libre.

(P. 61.) En toutes ces œuvres, se reflètent encore fidèlement bien des souvenirs. Schubert, Schumann, Mendelssohn ont parlé au jeune auteur, et il écoute aussi ses contemporains : Glinka, Dargomoujskii, Berlioz, Liszt. ...Effort d'un novice qui tend à se créer une langue à lui...

(P. 62.) ...Ses camarades et ses maîtres rebâtissaient la nouvelle musique russe, comme d'autres avaient rebâti la peinture, avec de vieux outils européens, sans se douter qu'ils créaient ainsi un être hybride, tout au plus pittoresque. Moussorgsky, lui, finit par s'en apercevoir. Dès lors, il tâche d'y remédier. Il cherche toute sa vie. Il ne fut pas assez vigoureux, ni assez grand, disons-le, pour trouver la solution définitive, se créer un style russe, mais combien de fois, guidé par de merveilleuses intuitions, n'a-t-il pas été sur le point de le faire, combien de fois n'a-t-il pas montré le vrai chemin à ses contemporains et ses successeurs qui s'obstinaient à ne pas vouloir profiter de son exemple?

(P. 135, 10<sup>e</sup> ligne, et ss.) Ce ne sera qu'une inspiration, qu'une vague trame qu'il demandera à la *Chronique de Pouchkine* : des vingt-quatre scènes dont elle se compose, il fera cinq parties de son drame musical, pour la version primitive.

La parole est au peuple.

C'est lui qui parle dès le premier thème de l'introduction. Ce thème, juxtaposition de courtes phrases bâties sur quatre notes, a, dans sa courbe paresseuse et méditative, dans sa constante modestie (mode mineur dépourvu de sensible) dans son contrepoint dépouillé, tous les accents d'un chant populaire.

Les caractères sont accentués par la polyphonie dont ce thème est accompagné. Polyphonie qui n'est fournie que par des tenues, ou les superpositions des voix, mais qui contient en germe tous les accents, tous les mouvements de la joie ou de la fureur d'une foule.

Les voix se divisent en deux chœurs qui dialoguent, se joignent en cris éperdus, ou se recueillent dans un cantique de pèlerins en procession.

Puis, avec le tsar, l'individu apparaît recouvert de tout ce qu'il y a d'intime, de mystérieux et de lyrique. Les chansons des moines interviennent, suivies des gens de la police. Dès lors, et jusqu'à la fin, les thèmes s'entrecroisent : motif de la police, mélodie des moines, fragments de thèmes liturgiques, menace du tsarévitch à Boris qui n'est que l'un des thèmes de Boris lui-même.

Les dialogues se précipitent. Le moine, à peine déguisé [*sic!*], lit l'oukase sur le thème de sa

(P. 85, 5<sup>e</sup> ligne, et ss.) D'ores et déjà, nous sentons que ce ne sera qu'une inspiration, qu'une vague trame qu'il ira demander à la *Chronique de Pouchkine* : des vingt-quatre scènes successives dont elle se compose, il fera les cinq parties de son drame musical (« version primitive »)...

La parole est au peuple. C'est lui qui parle, dès le premier thème de l'introduction. Ce thème, juxtaposition de courtes phrases bâties sur quatre notes, a, dans sa courbe mélodique paresseuse et méditative, dans sa modalité — mode mineur dépourvu de sensible — constante dans son contrepoint dépouillé, tous les caractères d'un véritable chant populaire. Ces caractères sont accentués par la polyphonie dont ce thème est accompagné, polyphonie qui n'est formée que par des tenues, ou par les superpositions des voix, mais qui contient, en germe, tous les accents, tous les mouvements de la joie ou de la fureur d'une foule.

...Les voix se divisent tantôt en deux chœurs qui dialoguent, tantôt se joignent en cris éperdus, tantôt se recueillent dans un cantique de pèlerins en procession.

(P. 88, 9<sup>e</sup> ligne.) ...Voici que l'individu réapparaît avec tout ce qu'il a d'intime, de mystérieux et de lyrique.

(P. 93, 19<sup>e</sup> ligne.) Dès lors, et jusqu'à la fin, les thèmes s'entre-croiseront : motif de la police, mélodie des moines, fragments de thèmes liturgiques, séries de doubles tierces disjointes, menace du tsarévitch à Boris qui n'est que l'un des thèmes de Boris lui-même. Les dialogues se précipiteront alors. Le moine, à peine déguisé, lira l'oukase sur le thème de sa

deuxième chanson et le tout s'achève en une poursuite aussi folle que brève. L'effet de cette gradation est extraordinaire. Les thèmes montent, degré par degré; les accords deviennent de plus en plus dissonants (tierce, quinte, quarte augmentée, septième mineure, septième majeure, seconde). La basse s'obstine à répéter quelques notes du thème de la police: les solistes, l'orchestre se joignent dans des unissons forcenés; les derniers appels des voix éparpillées parcourent tout l'orchestre.

Une descente rapide, enfin. Et tout s'évanouit!

Le peuple ne réapparaîtra plus qu'une seule fois dans *Boris Godounov* [sic!], à la quatrième partie.

Prenant pour base la dix-huitième scène de la *Chronique*, Moussorgsky l'habille à sa façon: il intercale, dans les dialogues de Pouchkine concis et sobres, des phrases d'un caractère vulgaire, familier, pittoresque.

Au point de vue littéraire, la peinture qu'il ajoute n'est pas toujours très fine, ni très choisie, mais son caractère populaire la sauve. Surtout, elle sert à merveille les dessins proprement musicaux du compositeur. Magistralement, le visionnaire arrive, ici, à donner corps aux images qui le hantent.

Cette quatrième partie est comme une mosaïque de souvenirs musicaux: thèmes liturgiques, déjà entendus qui reviennent lorsqu'il s'agit d'église, d'anathèmes ou de chants de *Requiem*; thèmes du tsarevitch sur lequel est basée l'ébauche d'une sourde émeute populaire; thème de l'innocent dont s'ins-

deuxième chanson, et le tout s'achèvera en une poursuite aussi folle que brève. L'effet de cette gradation est extraordinaire. Les thèmes montent degré par degré; les accords deviennent de plus en plus dissonants (tierce, quinte, quarte augmentée, septième mineure, septième majeure, seconde); la basse s'obstine à répéter quelques notes du thème de la police; les solistes, l'orchestre se joignent dans des unissons forcenés; les derniers appels des voix éparpillées parcourent tout l'orchestre; une descente rapide, enfin, et tout s'évanouit.

Le peuple ne réapparaîtra plus qu'une seule fois dans *Boris Godounov*, dans la quatrième partie. Prenant pour base, pour cette quatrième partie, la dix-huitième scène de la *Chronique*, Moussorgsky l'habille à sa façon: il intercale, dans les dialogues de Pouchkine, très concis et très sobres, des phrases d'un caractère vulgaire, familier, pittoresque. Il voudrait ajouter, à la précision classique originale, come un accent de « peinture de genre ». Au point de vue littéraire, cette peinture n'est pas toujours très fine ni très choisie, mais son caractère populaire la sauve. Surtout, elle sert à merveille les dessins proprement musicaux du compositeur. Magistralement, le visionnaire arrive ici à donner corps aux images qui le hantaient.

(P. 95, 1<sup>re</sup>alinéa.) Cette partie (quatrième) est, pour le reste, comme une mosaïque de souvenirs musicaux: thèmes liturgiques déjà entendus qui réapparaissent lorsqu'il s'agit d'église, d'anathème ou de chants de *Requiem*; thèmes du tsarevitch sur lequel est basée l'ébauche d'une sourde émeute

pire le chœur des lamentations de la foule; fragment de thème que reprennent les enfants pour glorifier le bonnet de l'innocent; thème de la menace à Boris qui, sous ses différents aspects, accompagne le tsar pendant tout le temps qu'il reste en scène.

Celui-ci sera le principal acteur des deux autres parties du drame de Moussorgsky.

La description musicale est toute psychologique. Toute spirituelle, si l'on peut dire. Elle gagne en finesse. Une note longuement tenue, répétée, dissonante, rendra la plainte de la jeune princesse plus triste.

Un récitatif, lent et large, est d'abord le langage de ce roi qui, même agonisant, ne perd rien de sa dignité, ni de son autorité. Mais la mélodie en sera précipitée et admettra des intervalles dissonants, distendus ou chromatiques aux moments les plus poignants de colère, d'angoisse ou de folie.

Il n'est pas rare de constater, parmi les écrivains, les musiciens ou les peintres qui sont, de par leur nature, faibles, tendres, doux, une attirance toute spéciale vers des sujets héroïques ou grandioses.

Moussorgsky se plie à cette tradition.

Mais, au-dessus de tout, plane une unité d'atmosphère et de couleur qui ne peut s'expliquer que par le nationalisme du musicien, que par la liberté farou-

populaire; thème de l'innocent dont s'inspire le chœur des lamentations de la foule; fragment du thème de la glorification (première partie, deuxième tableau) que reprennent les enfants pour glorifier, à leur façon, le bonnet de l'innocent; thème de la menace à Boris, enfin, qui, sous ses différents aspects, accompagne le tsar tout le temps qu'il reste en scène.

C'est lui, le tsar, qui sera le principal acteur des deux autres parties (troisième et cinquième) du drame de Moussorgsky. La description musicale sera ici toute psychologique, toute spirituelle, si l'on peut dire. Elle gagne en finesse. Une note longuement tenue, répétée, dissonante [ex. musical] rendra la plainte de la jeune princesse plus triste. Un récitatif lent et large [id.] sera d'abord le langage de ce roi qui, même agonisant, ne perd rien de sa dignité, ni de son autorité : « Attendez! je suis tsar encore! » (cinquième partie, deuxième tableau). Mais la mélodie en sera précipitée et admettra des intervalles dissonants, distendus ou chromatiques [ex. musical] aux moments les plus poignants de la colère, d'angoisse ou de folie.

Il n'est pas rare de constater, parmi les écrivains, les musiciens ou les peintres qui sont, de par leur nature même, particulièrement faibles, tendres, doux, une attirance toute spéciale vers des sujets héroïques ou grandioses. Moussorgsky ne fait pas exception, et son *Boris Godounov* en est un éclatant témoignage.

(P. 100, 18<sup>e</sup> ligne.) ...Et au-dessus de tout plane une unité d'atmosphère et de couleur qui ne peut s'expliquer que par le nationalisme fondamental du

che, et la plupart du temps infallible, avec laquelle il s'attaque à tous les sujets, à toutes les situations, à tout ce qui se rapporte à son art, ou à la vie.

Qui blâmerait Moussorgsky, après *Boris*? N'a-t-il pas prouvé que cette méthode était bonne! Et ne continuera-t-il pas, tout en approfondissant et en élargissant les voies qu'il s'était déjà tracées, à en chercher d'autres, peut-être plus belles encore?

(P. 141, 1<sup>er</sup> alinéa.) Debussy fut peut-être le premier à mesurer à sa juste valeur l'application que cette formule trouve dans l'œuvre de Moussorgsky.

« Personne, écrit-il, n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules décevantes [*sic!*]. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples. »

Simple parce qu'infiniment humains avant tout. C'est cette particularité humaine de sa musique qui déconcerte, étonne et attire. Elle lui donne le droit de dire que son œuvre ne reflète qu'une chose : la Vie. De tout temps, il est du côté de l'esprit vivant, en lutte contre l'abstraction de la lettre morte.

Cette musique, si l'on veut à tout prix lui trouver des échos ailleurs qu'en elle-même, [selon une manie de la critique] ne résonne que dans un milieu russe, c'est-à-dire beaucoup plus chez un Stravinski qui s'en défend, que chez un Debussy qu'elle enchanta.

Elle ne se tient que par le souffle de vérité qui l'anime.

musicien, que par la liberté farouche et, la plupart du temps, infallible avec laquelle il s'attaque à tous les sujets, à toutes les situations, à tout ce qui se rapporte à son art, ou à la vie.

Qui l'en blâmerait après *Boris Godounov*? N'a-t-il pas prouvé que, quant à lui, cette méthode était bonne? Et ne continuera-t-il pas, tout en approfondissant et en élargissant les voies qu'il s'était déjà tracées, à en chercher d'autres, peut-être plus belles encore?

(P. 119, 2<sup>e</sup> alinéa.) Debussy fut, peut-être, le premier à mesurer, à sa juste valeur, l'application que cette « formule » trouve dans l'œuvre de Moussorgsky. « Personne, écrit-il (*ouvr. cité*, p. 37-38), n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples. »

Simple parce qu'infiniment humains avant tout. C'est cette particularité humaine de sa musique qui déconcerte, étonne et attire; elle lui donne, beaucoup plus qu'à Herzen (*ouvr. cité*), le droit de dire que son œuvre ne reflète qu'une chose : la vie; que de tout temps, il était du côté de l'esprit vivant « en lutte contre l'abstraction de la lettre morte ».

... Cette musique, si l'on veut, à tout prix, lui trouver des échos ailleurs qu'en elle-même, ne résonne que dans un milieu russe, c'est-à-dire beaucoup plus chez un Stravinskii qui s'en défend, que chez un Debussy qu'elle enchanta.

Elle ne se tient que par le souffle de vérité qui l'anime.

Moussorgsky a su trouver dans les tendances communes à son siècle sa propre personnalité, un rôle de réformateur et de précurseur qu'il n'a partagé avec aucun de ses maîtres, de ses camarades ou de ses contemporains.

Les chœurs, chansons variées et mouvement de foule, mis à part, il est le véritable créateur du récitatif qui convient le mieux au caractère de la langue russe, qui traduit fidèlement ses accents naturels, ses inflexions les plus subtiles. Il suffit de mentionner le *Mariage*, tous les récitatifs de *Boris*, tous les dialogues populaires qui constituent, pour un Russe, un des principaux attraits de ses drames musicaux.

Il est le précurseur de l'impressionnisme musical, conscient, volontaire, pris dans le sens le plus large. Il éprouve le désir farouche de n'interposer entre lui et l'auditeur aucun souci de forme, de beauté, de logique musicales pures, c'est-à-dire abstraites. Sa musique — encore une fois — n'est faite que pour parler aux hommes.

(P. 121, 7<sup>e</sup> ligne.) Mais Moussorgsky a su trouver, dans ces tendances communes à son siècle, sa propre personnalité, un rôle de réformateur et de précurseur qu'il n'a partagé avec aucun de ses maîtres, de ses camarades ou de ses contemporains.

Les chœurs, chansons variées et mouvements de foule mis à part, nous sommes obligés de voir, en Moussorgsky, le véritable créateur du récitatif russe, c'est-à-dire d'un récitatif qui convient le mieux au caractère propre de la langue russe, qui traduit fidèlement ses accents naturels, ses inflexions les plus subtiles. Il suffit de mentionner le *Mariage*, tous les récitatifs de Boris (*Boris Godounov*), tous les dialogues populaires qui, soit dit en passant, constituent, pour un Russe, un des principaux attraits de ses drames musicaux.

Avec tout cela, Moussorgsky est le précurseur incontestable de l'impressionnisme musical, conscient, volontaire, pris dans le sens le plus large que ce mot (« impressionnisme ») laisse entendre. Il se traduit, chez lui, par un désir presque farouche de n'interposer, entre lui et l'auditeur de sa musique, aucun souci de forme, de beauté, de logique musicales pures, c'est-à-dire abstraites. Sa musique n'est faite que pour « parler aux hommes ».

### Coïncidences?

A VAN GENNEP.