



Balakireff

et

l'École

Nationale

Russe



Il y a treize ans exactement qu'est mort Mily Balakireff, délai très court si l'on considère la valeur de l'artiste que fut Balakireff, le rôle de premier plan qu'il joua dans l'évolution de la musique russe. Et pourtant, l'oubli se fait déjà autour de ses œuvres. La renommée de Balakireff en tant que compositeur est en déclin, non seulement à l'étranger, mais aussi en Russie. Les pianistes jouent encore souvent, il est vrai, son *Islameï* ; mais *Tamara*, l'ouverture du *Roi Lear*, les deux symphonies, la fantaisie sur des thèmes tchèques, *Russia* ne figurent plus que très rarement sur les programmes. Ses mélodies même, dont quelques-unes sont très belles, se voient délaissées par les chanteurs.

Cet oubli, cet abandon ne date pas de la guerre, ni des années révolutionnaires (la révolution semble n'avoir exercé aucune action jusqu'ici sur la production musicale en Russie, ni même sur les goûts du public) : en 1909, un an avant la mort de Balakireff, on essaya d'organiser à Pétersbourg un concert exclusivement consacré à ses œuvres et où lui-même devait diriger son *Roi Lear* ; ce concert ne put avoir lieu, le public s'étant presque complètement abstenu. Incompréhension ? — Non, oubli, indifférence plutôt, aussi bien de la part du grand public que des artistes, des critiques, de la nouvelle génération : Balakireff avait joué un rôle exceptionnel dans l'histoire de la musique russe, non par ses œuvres pourtant, mais par sa personnalité ; son art n'eut jamais une action très grande ; il ne connut pas la vraie popularité, il ne suscita jamais l'enthousiasme. Si Balakireff n'avait été que compositeur, il n'aurait pu devenir le chef des Cinq, car non seulement Moussorgsky, Borodine, mais Rimsky-Korsakov même, nature plus réfléchie, moins spontanée, calculateur prudent, étaient des esprits plus foncièrement, plus essentiellement musicaux. Balakireff a écrit très peu, non seulement par paresse, (comme on l'a dit souvent, comme il le disait lui-même, en plaisantant), non seulement parce qu'il était très pris par ses obligations de pédagogue, par les luttes qu'il avait à soutenir contre le public, les musiciens, les critiques, mais surtout parce que la musique chez lui ne coulait pas de source, parce que le besoin de créer ne dominait pas sa nature que paralysait de plus un sens critique très développé, trop développé même par rapport aux forces qui étaient en lui.

C'est grâce à son extraordinaire puissance de volonté, à son énergie, à la netteté de ses idées, c'est par son tempérament combatif, ses connaissances techniques et son érudition musicale (très supérieure à celle des musiciens russes de cette époque) que Balakireff s'imposa comme chef d'école et parvint à grouper autour de lui ses camarades, ses disciples. Mais avec l'âge, ces qualités, exagérées, se muèrent en défauts, et le tempérament despotique de Balakireff, ses idées arrêtées, figées, ses jugements autoritaires écartèrent de lui les amis et les élèves qui entendaient suivre leur propre voie, ce qu'il ne pouvait admettre.

Glinka, sur lequel Balakireff, encore jeune homme, avait produit une très forte impression, Glinka écrivait à sa sœur : « Donne-moi ta parole que tu ne permettras à personne, sauf à Balakireff, de s'occuper de l'éducation musicale de la petite (la nièce et la filleule de Glinka). Lui seul a des idées si voisines des miennes en tout ce qui concerne la musique. Tu peux lui confier Olga et sois sûre qu'il suivra les traces de ton frère ; ce sera, avec le temps, un second Glinka. »

L'auteur de *Rousslan* n'eut raison qu'à moitié : dans l'histoire de la musique russe Balakireff se place immédiatement après Glinka, mais tandis que ce dernier qui n'avait rien du théoricien et de l'apôtre, exerçait une action profonde par ses œuvres, aujourd'hui encore vivantes, Balakireff, intelligence dogmatique, tempérament de lutteur, s'imposait par sa personnalité puissante.

Ce ne sont pas les œuvres de Balakireff, c'est *la Vie pour le tzar*, c'est *Rousslan* surtout qui forment l'évangile de l'École nationale, puis, plus tard, les compositions de Rimsky-Korsakov, de Moussorgsky, de Borodine... Quant aux œuvres du chef des Cinq, la plupart même ne sont pas russes, « nationales » au sens étroit que donnaient à ces expressions Balakireff et ses amis, elles ne sont même pas conformes aux conceptions théoriques de leur auteur : la fantaisie pour piano *Islameï* est écrite sur des thèmes orientaux, de même que l'ouverture de *Tamara* ; *En Bohême*, poème symphonique, est construit sur des motifs tchèques ; le *Roi Lear* n'a évidemment rien de spécifiquement russe. Il y a, il est vrai, quelques thèmes populaires dans les deux symphonies, dans *Russia*, dans la cantate en l'honneur de Glinka, dans certaines mélodies. La musique russe plus particulièrement l'école dite nationale, n'aurait pas été ce qu'elle fut sans Balakireff, mais les œuvres marquantes de cette école sont celles de Glinka, de Dargomyjsky, de Moussorgsky, de Borodine et de Rimsky-Korsakov.



Il est oiseux de se demander ce qu'aurait été la musique russe si l'influence de Balakireff, l'animateur du groupe des Cinq, n'avait été prépor-

dérante ; mais on peut essayer aujourd'hui de déterminer le caractère de cette influence et l'orientation qu'elle imprima à l'école nationale russe de Glinka et de Dargomyjsky.

Il y a encore bien des légendes dans l'histoire de la musique ; une des plus tenaces et des plus fausses aussi est certainement celle qui nous représente les Cinq, et surtout leur chef, comme d'audacieux révolutionnaires assoiffés de liberté, comme les ennemis irréductibles des traditions, des règles. Tel fut en effet Moussorgsky, mais Rimsky-Korsakov et Balakireff, ce dernier surtout, n'étaient nullement des révoltés. Balakireff était plutôt un traditionnaliste, un conservateur. Son intelligence formaliste, scholastique même, était profondément attachée aux règles, aux formules ; ses œuvres le démontrent sans conteste, et son action par rapport aux tendances réellement novatrices qui se faisaient jour dans le groupe, fut toujours modératrice et tendit constamment à maintenir les révoltés tels que Moussorgsky dans le droit chemin : car pour Balakireff, il y avait en musique un « droit chemin », des canons absolus. N'étant pas lui-même un créateur de formes, il ne concevait pas qu'on puisse innover dans ce plan. Cette conviction, cette foi qu'il réussit à inculquer à ses amis qui furent aussi ses disciples, fixa les destinées de notre musique dite nationale.

Le grand mérite de Glinka au point de vue historique est d'avoir réussi à opérer une véritable synthèse entre le chant populaire russe et les formes musicales occidentales (je prends ce mot « formes » dans sa signification la plus large : structure mélodique, rythme, harmonie, polyphonie, développement constructif). D'autres avant lui avaient déjà essayé d'introduire les mélodies populaires dans les cadres fixes fournis par la musique occidentale ; mais ils ne parvenaient pas à fondre les deux éléments, ils les juxtaposaient et ne produisaient que des combinaisons dénuées de valeur esthétique. Dans le *Soussanine* de Cavo par exemple les thèmes populaires russes ne font pas corps avec l'œuvre, ils lui sont étrangers et tranchent sur son style nettement italien. Glinka, lui, opère un habile compromis entre les principes de la musique occidentale et la matière sonore qu'il veut traiter et qui, en sa nature intime, est hostile à

ces principes. Son style est mixte : italo-germano-russe. On pourrait *a priori* croire qu'une telle synthèse n'est point viable ; mais telle est la puissance du génie en art, qu'il est impossible d'assigner d'avance, et sur la foi de considérations théoriques, des limites quelconques à son action : un créateur vient qui renverse nos prévisions, fait revivre d'anciennes formes, déclarées complètement caduques ou s'en construit de nouvelles, auxquelles personne n'avait songé.

Les Cinq voulaient continuer l'œuvre de Glinka en la développant ; aux modèles que vénérât Glinka et dont il tâchait d'appliquer les principes et les règles à la musique russe, aux grands classiques, vinrent se joindre Liszt, Berlioz, Chopin, pour lesquels Balakireff avait un véritable culte : ce furent ces formes classico-romantiques de la musique européenne que les Cinq s'attachèrent à adapter aux chants populaires russes. Aucun d'eux pourtant, Moussorgsky mis à part, ne possédait le génie d'invention de Glinka. D'un autre côté, l'étude de la chanson russe avait fait de grands progrès depuis *la Vie pour le tzar* et *Rousslan* ; Balakireff lui-même et Rimsky-Korsakov en avaient fait paraître des recueils scrupuleusement rédigés et qui en fixaient fidèlement la structure mélodique, rythmique et harmonique extrêmement particulière, essentiellement différente de celle des musiques italienne, allemande, française. Or, il est certain que les formes de la musique occidentale ne sont pas des lois abstraites, créées ou déduites par les théoriciens de quelque principe, mais qu'elles se sont dégagées peu à peu des œuvres mêmes pour être ensuite codifiées et systématisées. En Europe c'est la pratique qui créa la théorie, à la formation de laquelle concoururent de multiples éléments, parmi lesquels figure la chanson populaire. En Russie, avec les Cinq, le rapport est renversé : c'est la théorie qui détermine la pratique. Mais ne peut-on dégager de la chanson populaire russe de structure si spécifique d'autres formes, d'autres principes ? Cette chanson ne contient-elle pas déjà en germe, en puissance, une harmonie, une rythmique, une polyphonie *sui generis* qui ne demandent qu'à être développées et systématisées et qui, plus tard, peut-être, influenceront à leur tour la musique occidentale ?

Aucun des Cinq, Balakireff en tête, ne veut admettre que la voie indiquée par Glinka ne soit pas la seule. Si cette pensée leur vient, ils ne s'y attardent pas et n'essayent pas de la réaliser. A leurs yeux les formes européennes possèdent une valeur absolue et sont applicables toujours et partout. La musique populaire russe n'a pris aucune part à leur élaboration, mais Balakireff et Rimsky-Korsakov les lui imposent. Qu'il écrive une ouverture sur des thèmes tchèques ou une fantaisie sur des thèmes russes, ou un poème symphonique sur des mélodies orientales, Balakireff, ajusteur habile, procède de même : il fait tout rentrer dans le cadre de la musique européenne. La mélodie populaire russe, qu'il chérissait pourtant, qu'il comprenait, n'est en somme pour lui, ainsi que pour ses disciples, qu'une matière neutre, inerte qui se laisse traiter et manipuler selon les formules sacro-saintes établies par les classiques et quelque peu assouplies et élargies par les romantiques.

Un seul fait exception parmi les Cinq, Moussorgsky lequel, malgré tous les efforts de Balakireff et de Rimsky-Korsakov pour lui inculquer les bonnes règles en dehors desquelles à leurs yeux il ne pouvait y avoir de salut, s'y montra toujours réfractaire. On a beaucoup parlé des incorrections et des gaucheries de Moussorgsky ; elles provenaient, affirme-t-on, de l'insuffisance de ses connaissances techniques ; mais n'étaient-elles pas aussi, et plus souvent qu'on ne le pense, la manifestation plus ou moins consciente et quelque peu naïve parfois d'un esprit avide de liberté et hostile à des principes qu'il sentait confusément en opposition avec sa nature, avec la pensée musicale de son peuple. Évidemment, qui dit « art », dit limitation ; il n'y a pas de création sans normes, sans formes ; mais Moussorgsky devinait qu'il devait se créer ses propres formes, des formes mieux adaptées à l'essence de la matière sonore que prétendait traiter l'école nationale. Il possédait le génie d'un créateur de formes ; c'est la science qui lui manquait, la connaissance parfaite des principes et des règles qu'il voulait combattre ; pour les renverser il fallait s'en rendre maître et pouvoir en disposer librement ; pour en créer de nouvelles, il fallait une préparation théorique et pratique qui lui manqua toujours, car ses études avec Balakireff, et plus tard avec Rimsky-Korsakov n'avaient

aux yeux de ses maîtres qu'un seul objet — soumettre ce caractère indépendant à des lois abstraites qu'ils considéraient comme intangibles, universelles. On le traitait d'anarchiste, tandis que lui, avec effort, cherchait à se créer une nouvelle discipline. Balakireff, et cela est fort significatif, ne comprit pas la qualité purement musicale du génie de Moussorgsky ; il lui reconnaissait un immense talent, en particulier au point de vue de la déclamation (lettre à M. D. Calvocoressi du 9-22 juin 1906 publiée dans la S. I. M. VII^e année, N^o 7), mais s'élevait contre sa conception de la musique qui, pour Moussorgsky, dit-il, « n'est pas un but en elle-même, mais seulement un moyen de converser ». Telles étaient en effet les idées, les théories de Moussorgsky, ce qu'on appelait son réalisme, auquel il paraissait beaucoup tenir ; mais ses idées ne peuvent nous donner le change sur la beauté purement musicale, sur la perfection formelle de certaines pages de Moussorgsky, beauté et perfection que Balakireff ne comprenait pas et ne pouvait goûter, hypnotisé qu'il était par les formes classico-romantiques de la musique occidentale. Moussorgsky ne parvenait pas à établir un développement thématique, à construire un allegro de sonate et Balakireff disait de lui que « son intelligence n'était pas très développée ».



Je ne songe nullement à déprécier l'œuvre accomplie par Balakireff, Rimsky-Korsakov, Borodine. Telle qu'elle est, cette œuvre nous apparaît aujourd'hui extrêmement importante et significative tant au point de vue historique qu'esthétique. Nous devons beaucoup à ces trois hommes, à leur talent, à leur énergie, à leurs conceptions lors même qu'elles nous paraissent erronées ; mais cela ne peut nous empêcher d'apercevoir maintenant le vice organique de cette œuvre qui en fait une chose hybride.

Il est impossible de déterminer quel aurait été le destin de la musique russe si Balakireff avait été un créateur de formes, ou, tout au moins, un théoricien audacieux, s'il avait mis sa volonté opiniâtre et sa science au service d'un idéal nouveau, s'il avait réellement été le réformateur

qu'on veut voir en lui, et compris que l'art populaire pouvait être une source inépuisable de formes. L'œuvre de Moussorgsky : *Boris, Khovantchina*, les mélodies, nous font entrevoir ce qu'aurait pu être cet art national, sa puissance, sa richesse. Une chose est certaine en tout cas aujourd'hui : l'école russe dite nationale, celle des Cinq, issue du nationalisme mitigé et du style composite de Glinka, cette école est en pleine décadence ; ses forces vives, ses traditions sont épuisées : depuis la mort de Rimsky-Korsakov, en 1908, nul parmi nos jeunes compositeurs ne fait de la « musique russe » à la *Sadko*, à la *Cité de Kitej*. Le temps des opéras et des ballets russo-wagnériens et russo-impresionnistes est définitivement passé ; nous ne voulons plus d'ouvertures, de symphonies où, comme chez Glazounov, l'on traite des chants russes à la manière de Mendelssohn, de Brahms ou des *Maîtres Chanteurs* (5^e symphonie de Glazounov). Les richesses de la musique populaire sont loin d'être épuisées ; il y a là encore beaucoup à glaner, et les chercheurs feront encore maintes découvertes dans ce champ immense ; mais il faudra cesser de considérer ces chansons, ces danses, leurs rythmes, leurs harmonies comme une matière indifférente ; il faudra trouver d'autres formes, une autre technique, d'autres procédés ; ceux des Cinq, en tout cas, sont usés jusqu'à la corde.

Et Stravinsky, dira-t-on ?... Mais l'œuvre de Stravinsky est justement une démonstration de ma thèse : *Oiseau de Feu* est encore conçu dans la tradition de Rimsky-Korsakov, son dernier tableau surtout, qui a déjà terriblement vieilli, mais depuis *Petrouchka*, Stravinsky s'est engagé dans une voie toute différente ; cette orientation nouvelle s'affirme définitivement dans le *Sacre. Renard, Mavra*, les *Noces* marquent l'avènement d'un nouveau « style russe », essentiellement différent, en ses principes, en ses réalisations, du style des Cinq, profondément hostile à l'esthétique de Balakireff et de Rimsky.

Est-ce à dire que la musique russe s'est dénationalisée et que Stravinsky est à l'heure actuelle le seul représentant de l'esprit national dans la musique russe ? Nullement, car ce serait admettre, proposition évidemment fautive, que le caractère national d'une œuvre musicale dépend

de la nationalité des thèmes traités par l'auteur : la *Rapsodie espagnole* de Ravel, le *Capriccio espagnol* de Rimsky, l'*Espana* de Chabrier seraient donc de la musique espagnole ; les œuvres de Kalinnikov, de Vassilenko, compositeurs de troisième ordre, seraient donc plus nationales que le *Mariage* de Moussorgsky, où il n'y a pas une seule mélodie populaire, que le *Convive de pierre* de Dargomyjsky dont le héros est *Don Juan* !...

C'est l'école de Moscou, l'école de Tanéjeff, de Tchaïkovsky (si nous remontons à sa source, nous retrouvons encore Glinka) qui domine maintenant en Russie. Nationale — elle l'est tout autant que celle des Cinq : le talent, et à plus forte raison le génie est toujours national ; dire d'un compositeur qu'il est profondément, essentiellement national, c'est affirmer son génie. Admettre le talent, le génie d'un Tchaïkovsky, d'un Scriabine et dénier à leur musique tout caractère national — c'est se contredire soi-même. Si Stravinsky n'avait écrit que l'*Histoire du soldat*, le *Concertino*, la *Symphonie pour instruments à vent*, ce n'en serait pas moins le plus national, le plus russe de nos contemporains, car il est notre plus puissant créateur.

Ce que j'énonce ici, ce sont en somme, et à y regarder de près, des lieux communs ; mais il est bon parfois de répéter ces lieux communs et surtout d'en tirer les conséquences qu'ils comportent et qu'on est tenté de perdre de vue.

BORIS DE SCHLÆZER.

