

LE COURRIER MUSICAL

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

EUGÈNE BERTEAUX — MARCEL BOULESTIN — VICTOR DEBAY — M. DAUBRESSE — ETIENNE DESTRANGES — FERNAND DROGOU
 — GEORGES DUNAN — FANTASIO — FLEDERMAUS — MARCEL HERWEGH — RENÉ HÉRY — PAUL-EMILE LADMIRAULT
 — LIONEL DE LA LAURENCIE — MATHIS LUSSY — OCTAVE MAUS — PIERRE MYRTIL — MARIANNE SCHARWENKA-STRESOW
 — JEAN D'UDINE — HENRY VILLENEUVE, ETC.



MUSICIENS CONTEMPORAINS

ALEXANDRE BORODINE

(SUITE)

CEPENDANT le nom de cet ouvrage ne périra pas, lui non plus, grâce aux danses qu'il renferme. Oh ! ces joyeuses volutes des jeunes filles polovtsiennes, cette pétillante gaieté, cette allégresse de vierges primitives tournant, tournant, au glissement des triolets réguliers, sans autre but que de frapper la terre en cadence de leurs jolis pieds frémissants, que d'ébourifler leurs petites têtes insouciantes, enivrées de bruit et de mouvement.... Mais voici que les folles enfants ne rient plus ; au milieu du printemps en fête, un soupçon de l'immense tristesse des choses les effleure ; lentement elles se balancent et murmurent leur vague et tendre émotion, tandis que le hautbois enlace de sa plainte les délicates inflexions de leurs voix. Mais brusquement l'orchestre

se se déchaîne. Aux ponctuations féroces des cuivres, rythmiques, les talons des hommes choquent le sol dur ; et ce sont des allongements et des redressements soudains, des voltes, des secousses, des sauts, des tassements de corps ; les muscles se contractent, saillent et se détendent sur les harmonies exaspérées que vrillent les flûtes frénétiques, au cinglement d'arpèges brefs et drus. Puis d'autres guerriers s'avancent, clament à l'unisson la gloire, en une ascension de sonorités pesantes et saccadées, retombant sans cesse, par légères cascades, à son point de départ, et sans cesse repartant vers les cimes. Bientôt la folie de la gesticulation saisit tout ce monde à la fois. Aux instruments les thèmes se combinent, bataillent, se superposent, se culbutent, et réalisent un mélange inextricable de bonds souples ou très lourds, de rêveuses ondulations et de trépigements.

Gardons-nous pourtant de croire que le disciple de Balakirew sacrifiait généralement au réalisme et ne s'efforçât de rendre que les aspects extérieurs des choses. Loin de là : presque aucune de ses œuvres ne

rappelle ces compositions remplies d'onomatopées et d'intentions littéraires qui, depuis Berlioz, se présentent à nous sous les auspices de programmes plus ou moins judicieusement choisis et rendus. Ses quatuors et ses symphonies, les plus superbes épis de sa gerbe, appartiennent, au contraire, au domaine de la musique pure. Sur la trame des thèmes locaux, il broda, d'une main sûre et d'un esprit enflammé, les hiéroglyphes de la langue divine dont tous les mots recèlent, en leur mystérieuse abstraction, l'amour, l'enthousiasme ou l'oubli. La faculté lui fut départie non seulement de traduire, par des notes les phénomènes de la nature ou les manifestations matérielles de la vie. — tous les barreaux de croches y peuvent parvenir à force de travail. — mais encore d'exalter, avec un infailible instinct, le sentiment de la beauté chez ses auditeurs, de manier les rythmes et les tonalités, et de toucher les cœurs, en créant des poèmes d'émotion sonore si largement inspirés qu'ils s'adaptent aux renoncements de toutes les peines comme aux aspirations de toutes les joies.

Cet inexplicable don constitua pour Borodine la troisième cause de sa personnalité si parfaitement indépendante.

Un soir, raconte-t-il dans ses souvenirs sur Moussorgsky, un soir un ami commun chez lequel ils se trouvaient réunis, au début de leur carrière artistique, les pria d'exécuter à quatre mains la symphonie en la mineur de Mendelssohn. Moussorgsky s'y étant décidé, non sans difficultés, demanda qu'on lui fit grâce de l'andante, qui, d'après lui, n'était pas symphonique et ressemblait plutôt à une romance sans parole orchestrée. Il se mit ensuite à parler avec enthousiasme des symphonies de Schumann, joua des fragments de celle en mi bémol majeur, puis s'arrêta court, en disant : « Ici commencent les mathématiques ! » C'était signaler sous une forme originale les deux plus grands écueils dont se doit garer le symphoniste, et contre chacun desquels se heurtèrent pourtant, tour-à-tour, dans le domaine de la musique pure, presque tous les compositeurs venus depuis Beethoven. L'emploi d'un bataillon d'exécutants ne se légitime qu'à la condition d'obtenir une masse sonore, qui, par la variété des timbres et la cohésion polyphonique, en utilise continuellement toutes les ressources. La prédominance mélodique développée, d'une « belle phrase », de ce que Moussorgsky appelait une « romance sans paroles », re-lègue presque tous les instruments au rôle d'accompagnateurs et viole le principe même de la composition symphonique.

Si l'auteur de *Reformation* et de

Lobgesang et ses disciples tombèrent dans ce défaut capital de faire chanter leurs orchestres, une école opposée, se jetant depuis dans le travers contraire, en vint à ne plus s'occuper dans la composition que du côté *facture*, se désintéressant presque complètement de la valeur intrinsèque du « motif », le prenant à peu près au hasard, aussi vague et aussi bref que possible, pour le triturer plus aisément ; l'émotion prit la fuite devant les complications glaciales... et ce furent les « mathématiques », suivant le mot de Moussorgsky.

Borodine sut éviter également ces deux excès contraires, et de là vient qu'à l'abri de toute influence, aussi distant de la froideur scientifique ou de la sentimentalité vide que du « psychologisme » wagnérien, il écrivit ces quatre volumineux chefs-d'œuvre : les quatuors en la majeur et en ré majeur et les symphonies en mi bémol majeur et en si mineur. Choissant, avec un merveilleux instinct, parmi les mélodies asiatiques et russes justement aimées de lui, des thèmes précis, frappants et malléables dans leur éloquente concision, il en tira des développements, si clairs, si logiques, si heureusement appropriés à la « matière première » de ses compositions, qu'il atteignit toujours la plus éclatante unité de fond et de forme. Et si l'art classique consiste précisément dans cet accord du but et du moyen, dans l'expression de sentiments sincères pure de tous procédés de mode qui datent et font vieillir une œuvre, Borodine doit compter assurément parmi les plus classiques des musi-

ciens. Nul d'ailleurs ne peut se refuser à le considérer comme tel, et dans la plus large acception du terme, après avoir entendu ces quatre pièces vraiment géniales. Les qualités sérieuses y éclatent en foule à des degrés éminents : justesse d'allure, continuité du mouvement, élan, charme, variété, vigueur et constante élévation de pensées. Distingué, plein de grandeur, un tel style ignore également le remplissage, la platitude, les concessions aux goûts d'un jour et l'enflure.

L'ensemble des circonstances qui firent de Borodine un musicien si personnel porta surtout ses facultés de coloriste au paroxysme. Inconsciemment sans doute, il devint le Rubens ou le Delacroix de la musique. Non seulement il dut à sa documentation spéciale une pittoresque intensité sonore, mais encore il en accentua volontairement le chatolement dans l'emploi des tonalités, dans les combinaisons de timbres et même dans les courbes mélodiques. Sa romance intitulée : *Mon chant est amer et sauvage*, pour laquelle nous avons déjà dit notre admiration, en fournit un frappant exemple. La phrase vocale s'y tient en sol bémol majeur durant tout son développement, puis brusquement, aux dernières notes, elle passe en mi bémol mineur, et demeure en suspens sur la sensible altérée de ce nouveau ton, laissant à l'accompagnement le soin de conclure seul. Or ce ré bécarré du chant, mis en relief et ménagé de la sorte, prend un accent si douloureux par son isolement imprévu à la fin de la pensée musicale, qu'il est impos-

sible de l'entendresans frémir, tant il semble poignant et lugubre.

Ainsi donc Borodine, de même que les maîtres du genre en peinture, ne confondit jamais bariolage ou violence avec coloris, et produisit surtout ses effets par des contrastes saisissants. Là git en partie le secret de la surprise qu'il risque de produire à des auditeurs mal préparés : devant ces oppositions pourtant si justifiées, ils éprouvent la même impression que leur cause, sur une toile savante, le jeu trop compliqué des complémentaires ou des reflets. Ces délices des yeux exercés, aptes à discerner toutes les finesses des tons, à les décomposer en leurs éléments primitifs, offusquent les âmes simples qui ne voient et ne verront jamais que du jaune dans une draperie jaune, que du rose dans une rose, et que du bleu dans les eaux d'un lac tranquille.

Tel apparaît, dans sa physiologie générale, ce noble génie moderne, et de tant d'éléments qui la composent la résultante la plus typique est une splendeur tellement incomparable qu'il faudrait entasser tous les vocables destinés à rendre les idées de richesse, de luxe et de magnificence pour caractériser sa musique de satrape.

Assurément, nous l'avons dit, une courte hésitation se comprend devant cette expression très moderne et très antique, très simple et très compliquée à la fois, des éternelles émotions humaines. Mais on s'accoutume promptement à son aspect insolite, et l'œuvre de Borodine se dresse, dans son isolement, comme un temple superbe, offrant sous ses voûtes somptueu-

ses et quelque peu barbares, un refuge aux âmes délicates contre la laideur et la mesquinerie contemporaines.

Paris, 1899.

JEAN D'UDINE

4 POÈMES D'APRÈS L'INTERMEZZO

DE H. HEINE

Monsieur GUY ROPARTZ vient de publier une œuvre charmante. Il l'a intitulée : *Quatre poèmes d'après l'Intermezzo de H. Heine*; mais ces quatre poèmes n'en forment à la vérité qu'un seul, à l'accent tour à tour léger et poétique, triste ensuite, et puis plus intensément triste, enfin déchirant et désespéré. Un prélude et un postlude d'inégale importance et d'inégale valeur encadrent cette succession d'esquisses musicales, et permettent de lui décerner le titre d'œuvre, auquel ce mince recueil ne semblait pas tout d'abord pouvoir prétendre sans un peu d'emphase.

C'est l'éternelle histoire. De tout temps, les plus vibrants — peut-être par cela même, les plus grands poètes — l'ont chantée; il n'est pas de matin que le *Petit Journal* ne l'enregistre sous la rubrique : *Désespoir d'amour*.

D'abord l'épanouissement radieux de la tendresse; un peu poncivement, cette première scène se déroule « dans un esquif léger. »

« Et pourtant nous voguions abandonnés
au cours de l'onde. »

Puis, la tristesse faite de colères et de larmes qui suit l'abandon de

« la chère bien-aimée, »
« Ma chère bien-aimée, oh ! dis-le, dis-le moi,
Dis-moi pourquoi tu n'as abandonné, »
« Pourquoi ? »

Et voici le second tableau.

C'est maintenant l'idée fixe du suicide qui hante l'esprit troublé du pauvre amoureux délaissé; enfin

« Un gouffre large ouvert le vent dans ses spirales,
Nuit éternelle, engloutis-moi. »

Je m'aperçois que fort heureusement j'ai cité assez d'exemples de la prose de MM. G. Ropartz et Hirsch; cela m'évite d'en dire plus de mal et me laisse plus de liberté pour proclamer de la musique tout le bien que j'en pense.

La caractéristique de cette œuvre est l'unité.

Un lien mélodique, dont le prélude expose les modulations qui successivement apparaîtront dans les quatre poèmes, unit ces derniers. Quatre notes seulement forment le thème, quatre notes d'égale valeur, qui tombent pesamment, lourdes de tristesse. C'est sur ce canevas, glas d'amour qui sonne lugubrement, que se poseront les quatre mélodies. Elles sont diverses de sentiment et de couleur; mais le contour en est toujours élégant, gracieux ou sévère, et elles savent soigneusement se garder de tout effet banal, ou même un peu gros. Dans la première, cet appel lugubre est tout d'abord voilé de légers arpegges et alors il fait pressentir la douleur plus qu'il ne l'annonce réellement. Puis, heurté, syncopé comme les hoquets d'un sanglot, il dit l'angoisse de la trahison, l'impossibilité d'y croire, et aussi les larmes brûlantes qu'elle a fait verser.

Le voici, d'un rythme carré, sombre, qui proclame l'irrévocable décision de l'anéantissement, le seul refuge dans une fin tragique, la seule consolation dans l'« étrange fleur bleue des damnés de l'amour. »

Plus lourd, plus pesant, plus « marche funèbre » encore, il accompagne les suprêmes instants du désespéré, ne s'interrompt que lorsqu'un dernier blasphème le précipite dans l'abîme et enferme sur le misérable ses derniers accords comme pour l'ensevelir.

D'inutiles modulations de ce même thème terminent l'œuvre. Il est fâcheux que, pour la seule séduction d'écrire le mot « Postlude », M. G. Ropartz ait cru devoir s'imposer ce surcroît de travail.

Puisant son inspiration chez le poète dont le génie forme avec celui de Schumann un immortel accouplement, M. G. Ropartz a su très habilement éluder toute comparaison. Non seulement, il n'a aucun lien de parenté musicale avec le Schumann des Amours du poète, mais son procédé même, dont j'ai cherché à souligner l'excellence, est entièrement différent, et même absolument nouveau.

C'est l'entrée du Leit-Motiv dans le domaine de la mélodie; il y crée l'unité pour ainsi dire matérielle, par opposition à la seule unité de sentiment qui groupe en une gerbe harmonieuse ces fleurs parfumées que sont les seize mélodies des Dichterliebe.

Boîte à musique.