

M. Fétis et Michel Glinka *).

(Reponse d'un Russe à M. Fétis).

La logique est la providence terrestre
de l'humanité, comme le temps est le
complice divin de toute vérité.

Un critique français.

La fin prématurée de Michel Glinka est une perte immense, non seulement pour la musique russe, dont il a été le créateur, mais encore pour l'art en général. Un génie de cette trempe ne saurait être apprécié à sa juste valeur par les contemporains. Quant aux personnes, qui, par une étude approfondie des oeuvres de Glinka, l'ont placé dans leur estime à côté des plus grands maîtres, elles ont à le venger des fausses appréciations dont il a été l'objet de la part de M. Fétis père dans la Revue et dans la Gazette musicale de Paris (22 novembre, 27 décembre 1857).

La musique de Glinka n'est rien moins que connue en Europe. Et comment le serait-elle? Ses romances avec accompagnement de piano sont des textes russes et quelques unes d'entre elles viennent seulement d'être traduites en français, en allemand et en italien. Ses fantaisies pour orchestre, sa musique pour un drame russe, ses partitions des deux opéras: La vie pour le Tsar et Rousslan, n'ont jamais été imprimées.

C'est à nous, ses compatriotes, à nous qui avons étudié ses oeuvres, à nous qui les avons comparées avec les plus belles productions des maîtres étrangers, c'est à nous qu'il appartient de faire connaître Glinka en Europe le plus tôt et le plus fidèlement possible. Cette tâche est surtout devenue un devoir depuis que M. Fétis a fait des oeuvres de Glinka l'objet d'un travail qui fourmille d'erreurs.

M. Fétis jouit — malheureusement—d'une de ces réputations de critique qui, pour être incontestées, ne sont pas incontestables. Nous disons «malheureusement», parce que ces sortes de réputations deviennent souvent un danger pour le progrès de l'art. Les jugements qu'elles portent, elles prétendent qu'ils sont sans appel, et il n'est bientôt plus personne assez hardi pour rompre en

*) «Le Nord» 1858 г., № 187. Эта статья не есть переводъ предыдущей. Объ она написаны А. Н. Сьровымъ. Ред.

visière avec ces renommées. Quelqu'erronés que soient leurs jugements, quelques douteuses que soient les sources où ils puisent, on croit aux réputations et à tout ce qu'elles daignent laisser tomber de leur plume. Aussi, nous ne nous faisons pas illusion sur l'étonnement que pourra causer l'incrédulité d'un Russe refusant de brûler, en l'honneur d'une célébrité européenne, l'encens qu'on lui prodigue presque partout.

M. Fétis père est connu comme musicien et archéologue, comme théoricien et comme critique musical. Mais cette réputation complexe est autant le fait de circonstances fortuites que du talent et du savoir du célèbre professeur.

M. Fétis est le premier qui ait parlé en français de l'histoire de l'art musical «in extenso». Il a eu ce bonheur et ce bonheur lui a valu un nom.

Nous espérons bien prouver un jour que M. Fétis, dans sa longue carrière de «savant en musique», dans ses travaux d'histoire et d'archéologie musicales, n'a fait, le plus souvent, qu'utiliser les travaux des savants allemands; et que, comme critique et théoricien, ses jugements sont parfois à côté de la vérité. Sa Biographie universelle des musiciens contient beaucoup d'erreurs. Son Traité d'harmonie manque de base logique et pêche contre les principes organiques de l'art musical. Et plus d'un élève d'harmonie en Allemagne serait en état de prouver à M. Fétis qu'il est dans l'erreur, quand il déclare vicieuse l'harmonie beethovenienne. (Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, p. 49, 125, 130).

Pour prouver des assertions qui semblent téméraires peut-être, il nous faudrait analyser le Traité d'harmonie et la Biographie universelle des musiciens. Un pareil travail ne saurait trouver place que dans un journal spécial. Mais, M. Fétis est venu lui-même au devant de ce travail en publiant sur notre Glinka (Revue et Gazette musicale de Paris, nos 45, 47 et 52 de 1857), des articles dans lesquels le célèbre critique s'est en quelque sorte surpassé. En réfutant ce qu'ils présentent d'erroné, nous pourrions dire: Ab uno disce omnes. Nous allons donc procéder à l'analyse des articles susmentionnés, rectifier les fausses données de la Revue et Gazette musicale de Paris sur la vie et les oeuvres de notre illustre compatriote.

Toutefois, reprendre une à une les assertions de M. Fétis serait impossible, et nous n'examinerons que les plus saillantes.

M. Fétis commence par une esquisse biographique sans dire à quelles sources il a puisé ses données sur la vie et les oeuvres de Glinka.

Il dit dans la Revue musicale, page 361, colonne 2: «En 1836 M. de Glinka était de retour à Saint-Pétersbourg (après son premier voyage à l'étranger). Plusieurs années furent employées par M. de Glinka à la composition d'un opéra en langue russe: La vie pour le Tsar, et cet ouvrage fut représenté en 1839 au théâtre du Grand-Opéra à Saint-Pétersbourg».

Nous avons sous les yeux des mémoires autobiographiques et autographes

de Glinka; nous avons été intimement lié avec lui, et nous avons, de plus, assisté aux premières représentations de ses deux opéras. Or, nous pouvons affirmer, en connaissance de cause, que toutes les données citées ci-dessus sont inexactes quant aux dates.

C'est en 1834 que Glinka revint en Russie de son premier voyage en Italie et en Allemagne; il revint avec le projet d'écrire un opéra russe d'un genre nouveau. Le poète Joukovskii arrêta le choix du jeune musicien sur un fait de l'histoire nationale: L'exploit du paysan Ivan Soussaninn.

Quelques unes des mélodies et même quelques scènes de l'opéra furent projetées dès 1834, et, vers la fin de 1836, toute la partition (trois grands actes avec épilogue) était achevée.

Enfin, ce fut le 27 novembre de cette même année qu'à la réouverture du Grand-Théâtre de Saint-Pétersbourg eut lieu la première représentation.

Dans l'énumération des artistes qui prirent part aux premières représentations, M. Fétis oublie de nommer le contralto, M-me Petrowa, qui a créé le rôle de l'orphelin (Wania), avec un talent admirable; il nomme, au contraire, M-me Verteuil (Solowiowa) qui ne chanta le rôle d'Antonida qu'en 1837—1838, et il donne à M-me Stepanowa le titre de seconda donna, quand ce fut elle qui chanta aux premières représentations la partie d'Antonida,—prima donna et unique rôle féminin de l'opéra,—le contralto ayant un rôle de jeune garçon.

Ce ne sont là que des détails de peu d'importance, sans doute, dans un article français sur un musicien russe; un historien, un biographe musical de la renommée de M. Fétis, devrait bien, toutefois, se piquer de plus d'exactitude, ou être du moins assez circonspect pour ne pas toucher à des détails qu'il ignore.

Mais ce qui suit est plus étrange: «Glinka», dit M. Fétis, «entretint à peine des relations avec sa patrie pendant le long séjour qu'il fit (depuis 1845) à Madrid, dans l'Andalousie, et, en dernier lieu, à Cadix, car les lettres de Saint-Pétersbourg que je recevais en 1852 (NB.) le représentaient comme perdu pour l'art, et tombé en pays étranger dans une sorte de somnolence. Ce ne fut qu'à la fin de cette même année (ainsi, en 1852) qu'il retourna en Russie; alors il parut se réveiller et vouloir rentrer avec activité dans la carrière où il s'était précédemment distingué. Un changement se fit bientôt dans sa position, car l'Empereur lui confia la direction de sa chapelle et de l'Opéra. Ses nouvelles fonctions l'ont conduit à se livrer à la composition de plusieurs ouvrages pour l'Eglise, au nombre desquels est une messe avec orchestre, à laquelle il donnait la dernière main, lorsque la mort le surprit à Berlin, le 15 février 1857, à l'âge de 53 ans».

Il faut l'avouer, M. Fétis a été bien mal servi par ses correspondants, puisque, dans ce qu'on vient de lire, il n'y a de vrai que la date de la mort et l'âge de Glinka. Le reste est une fiction, comme nous allons le voir.

Des documents authentiques prouvent que Glinka, parti pour l'Espagne

en 1844, n'y resta que jusqu'en 1847; qu'il y composa un de ses chefs-d'œuvre pour orchestre (*Le caprice sur la Iota Arragonesa*); qu'il était en correspondance suivie avec sa famille et ses amis; que de retour en Russie en 1847, il passa l'année 1848 et une partie de 1849 à Smolensk et à Varsovie, y composa beaucoup, notamment la *Kamarinskaya*, magnifique scherzo pour orchestre; qu'en 1849 il vint à Saint-Pétersbourg pour y passer quelques mois, puis fit son second voyage d'Espagne jusqu'en automne 1851; qu'il quitta au printemps de 1852 la Russie et demeura à Paris et à Berlin jusqu'à l'été de 1854; qu'il resta à Saint-Pétersbourg jusqu'au printemps de 1856, époque où il fit son dernier voyage à Berlin. Tout cela, comme on le voit, ressemble fort peu aux données fournies à M. Fétis.

«En 1852», dit encore M. Fétis «l'Empereur confia à Glinka la direction de sa chapelle et de l'Opéra». Cela est inexact. Glinka reçut non pas la direction de la chapelle, mais un emploi de maître de chapelle près des chantres de la Cour impériale, nomination qui suivit les premières représentations de son opéra: *La vie pour le Tsar*, et qui a eu lieu à la fin de 1836 et non en 1852. Quant au théâtre, Glinka n'y fut jamais attaché: ces deux positions s'excluant l'une l'autre.

Les études de musique religieuse russe (*A capella*, style de plain-chant) qui occupèrent notre illustre compositeur pendant les dernières années de sa vie (1854—1857), n'avaient rien de commun avec son service, qu'il avait quitté dès 1839.

A l'exception de quelques essais de chœurs religieux sur des textes russes, Glinka n'a pas écrit une note de musique d'église. La messe avec orchestre, que lui attribue M. Fétis, n'existe pas et, qui plus est, ne pouvait pas exister. En fait de musique religieuse Glinka voulait travailler exclusivement pour l'Eglise nationale: or, le culte greco-russe n'admet qu'un chœur sans accompagnement. Une messe greco-russe avec orchestre est donc un non-sens qu'on ne devrait pas attendre de l'auteur des *Recherches historiques sur l'art musical* chez tous les peuples du globe.

Voilà pour la partie biographique. Laissant maintenant de côté un aperçu à vol d'oiseau et très-discutable de la musique en Russie, passons aux jugements et aux détails donnés sur les œuvres dramatiques de Glinka, jugements, dont nous laissons toute la responsabilité à leur auteur.

En présence de la musique de Glinka, si riche en beautés neuves et hardies, l'embarras de M. Fétis se montre à chaque instant. Il n'hésite pas à nous le confesser (p. 378): «Ayant fait une lecture attentive et réfléchie des partitions de Glinka, dit-il, j'éprouverais peut-être quelque difficulté à expliquer en quoi elles diffèrent de la musique d'Opéra dont les Français ont l'habitude».

Mais, comment M. Fétis a-t-il pu s'y prendre pour faire ses analyses? Toute romance ne vaut que par l'appropriation de sa mélodie à l'élément dra-

matique dont elle est l'expression: or, M. Fétis n'a pu apprécier même une romance, puisqu'il n'en comprenait nullement les paroles.

Quant aux opéras, M. Fétis a fait quelques efforts pour en étudier les sujets, et saisir le rapport qui existe entre le texte et la musique; mais ses efforts n'ont abouti qu'à de nouvelles erreurs.

Commençons par l'action dramatique, en expliquant brièvement le sujet de l'opéra «La vie pour le Tsar».

En 1613, dernière année de la longue guerre entre les Russes et les Polonais, ces derniers purent se flatter un instant de voir leur prince Wladislas monter sur le trône des Tsars. Mais, après une victoire décisive, les boyards et le peuple offrirent la couronne au jeune Michel Féodorovitch Romanoff, gentilhomme russe. Furieux d'une éléction qui faisait avorter leurs espérances, les Polonais, pour empêcher l'avènement de Romanoff, envoyèrent une troupe d'hommes, choisis parmi les plus braves, pour l'enlever.

Cette troupe arrive dans un village, se présente chez le starosta (l'ancien, sorte de maire) pour qu'il la conduise à la demeure du jeune Tsar. Mais le idéal paysan, par un dévouement spontané et sublime, fait secrètement avertir le jeune Romanoff, et conduit ses ennemis dans des forêts inextricables, où li les égare; certain alors d'avoir atteint son but, il avoue son sacrifice héroïque et tombe sous les coups de ceux qu'il a trompés.

Telle est la donnée historique qui sert de base au drame musical de Glinka.

Voici maintenant la disposition des scènes de l'opéra. Premier acte, 1-er tableau. Un village, près de Kostroma, appartenant aux Romanoffs. Soussaninn (le starosta) ne veut pas consentir au mariage de sa fille Antonida, avant que la patrie ne soit délivrée du joug étranger. Pendant que se déroule cette scène d'intérieur, sur laquelle plane la grande figure de la patrie en deuil, arrive le fiancé d'Antonida, un milicien, apportant l'heureuse nouvelle de l'éléction de Romanoff. Allégresse générale; le jour des noces est fixé.

2-me tableau. Bal chez les Polonais. Orgueilleux de leur triomphe momentané, et ne connaissant pas encore l'éléction de Romanoff, ils se livrent aux plaisirs de la danse. Au milieu des jouissances un messager apporte la nouvelle fatale. Indignation et fureur des Polonais, qui forment le projet de s'emparer du jeune Romanoff. Deuxième acte. Cabane (isba) de Soussaninn. On prépare la noce de sa fille. Scènes de bonheur domestique. Arrivent les Polonais qui exigent qu'on les conduise. Soussaninn conçoit alors son héroïque projet, envoie son fils adoptif (l'orphelin Wania) prévenir le Tsar, et quitte sa fille désolée pour guider les Polonais.

Arrêtons-nous aux erreurs commises par M. Fétis.

En analysant le premier acte il en parle comme d'un recueil de chansonsnettes, d'airs nationaux arrangés en forme de chœurs et de ballets, sans

aucune liaison, sans aucun rapport avec le libretto, ce qu'il croit prouver en donnant quelques lignes du premier chœur pour prouver son étude du texte.

Arrivé au milieu du second acte, à la scène qui forme le noeud de la pièce, c'est-à-dire à l'entrée des Polonais chez Soussaninn, M. Fétis aborde seulement alors le sujet; voici ses paroles (n. 47, p. 379, col 1-re):

«Il s'agit des noces d'Antonida, dont le jour avait été fixé avant qu'on eut connaissance de la guerre entreprise par les Polonais contre le Tsar. Ce jour des noces est arrivé; les invités arrivent et la fête commence par la reprise de la Polonaise, ce chant venu des ennemis du Tsar; le père et la mère d'Antonida veulent s'opposer à ce qu'il soit entendu, mais le branle est donné et la majestueuse polonaise résonne de toute l'ampleur de son instrumentation et de l'énergie du chœur. Soussaninn parvient enfin à l'interrompre et à informer ses hôtes des motifs graves qui doivent faire ajourner cette fête».

Je pourrais bien chicaner M. Fétis sur ses connaissances historiques: il parle là d'une guerre avec le Tsar, quand au contraire la Russie était livrée à la profonde anarchie des faux Demetrius, et manquait justement d'un Tsar qui pût réunir le faisceau national pour repousser l'invasion. Mais revenons à l'opéra, il ne s'agit ici que de musique. Il faut avoir méconnu complètement le sens de la scène dont il est question pour en donner une analyse semblable. M. Fétis s'est-il donc imaginé que tout consistait à savoir si les invités—quels invités!—chanteraient ou ne chanteraient pas une polonaise? Comment ne pas comprendre que la répétition de cet air, déjà entendu au commencement du bal, n'a pour but que d'indiquer la venue des Polonais, qui apportent le deuil et la désolation au milieu du bonheur paisible d'une famille patriarcale?

Que dirait-on d'un critique qui, en parlant du souper de Don Juan, ne comprendrait rien à l'arrivée de la statue et raconterait naïvement, comme quoi le sujet de la conversation entre don Juan et son invité roule sur une chanson à boire que le commandeur exige de son hôte et que celui-ci refuse de lui faire entendre?

Du reste, M. Fétis voit une fête quand il n'y a en scène que Soussaninn avec le jeune garçon Wania et un chœur d'hommes en colère.

Il parle même de la mère d'Antonida, qui ne figure nullement parmi les personnages de l'opéra.

Evidemment le critique n'a fait aucune attention au libretto. Mais alors comment parler si magistralement d'une musique qui suit l'action pas à pas? comment écrire, proclamer que «l'on pourrait désirer dans cette scène plus de vérité dans l'expression de la parole? que cette vérité, ainsi que le récitatif, est la partie faible du talent de Glinka, que les fragments de morceaux précédents intercalés dans la scène présente sont un procédé de facture qui préoccupait trop le compositeur et détournait son attention de la partie importante d'un opéra, qui est l'action dramatique lorsqu'elle est arrivée au moment de la crise et de la péripétie!»

La crise! La péripétie!! Mais qu'en savez-vous de cette crise, vous qui ne voyez dans cette scène que fêtes et chansons?

Comment! vous attribuez au compositeur des intentions diamétralement opposées à celles qu'il a développées dans sa musique! Vous changez une scène tragique en une scène bouffonne. Vous ne comprenez pas le premier mot du libretto et vous blâmez le compositeur sous le rapport de l'expression!

Je vous dirai, moi, que cette scène rivalise avec les principales créations de Cherubini et qu'elle est un chef d'oeuvre de vérité dramatique pour qui-conque est en état de comprendre les intentions du compositeur.

Le deuxième acte finit par une scène de désespoir de la fille de Soussaninn au milieu de ses compagnes, venues pour la noce; puis par l'arrivée du fiancé et de ses compagnons qui, en apprenant le danger de Soussaninn, volent à la poursuite des Polonais.

Le troisième acte commence par une scène, que le compositeur a ajoutée plus tard. C'est Wania au seuil de la porte du monastère, où habite le jeune Tsar. Il fait nuit. Wania donne l'éveil du danger: Romanoff est sauvé.

Après un changement de décors, nous sommes au milieu d'une forêt ensevelie sous les neiges. Soussaninn, sombre et taciturne, conduit les Polonais, déjà exténués de fatigue et transis de froid.

Longue scène de nuit — remplie par un magnifique chœur des Polonais, un air de Soussaninn, à récitatifs, entre-mêlés de réminiscences, de son bonheur domestique, d'un épisode instrumental fugué, imitant un chasse-neige pendant le bivouac forcé des Polonais et le sommeil de Soussaninn. Eveillés par les rafales de la bise glacée, les Polonais commencent à soupçonner leur guide. Réponses évasives de celui-ci pour gagner du temps—à l'aube du jour, quand il est assuré que le Tsar est hors du danger—il avoue aux Polonais qu'il les a trompés et qu'ils n'ont plus que la mort à attendre; et il tombe sous leurs coups.

Epilogue. Nous sommes à Moscou, le jour du couronnement du jeune Tsar, Michel Fedorovitch. Un groupe de peuple se tient à l'écart et ne partage point la joie générale: c'est la famille de l'héroïque paysan. Cette scène fournit matière à un délicieux trio élégiaque. Le décor change: on est au pied du Kremlin; allégresse du peuple, entremêlé de souvenirs funèbres en l'honneur de Soussaninn. Le cortège du couronnement s'avance. Un hymne-marche de la plus grande solennité, accompagné des volées de toutes les cloches de la ville au seize cents églises, est la clef de voûte de cet ouvrage monumental.

Tel est le programme de l'opéra, dont M. Fétis semble avoir pris à tâche de donner à ses lecteurs l'idée la plus fausse.

Après *) avoir défigurée une des scènes les plus importantes, comme nous

*) «Le Nord», 1858 r., № 188.

venons de le voir, après avoir parlé en détail de quelques morceaux, qui sont les plus faibles et toujours omis à la représentation (première moitié du finale du deuxième acte, grand air de ténor au troisième) M. Fétis s'arrête au beau milieu de l'analyse, au commencement du troisième acte, et ajoute: (numéro 52; p. 418, col. 1): «Les derniers morceaux de la Vie pour le Tsar ne sont pas les meilleurs; la fatigue du compositeur s'y fait apercevoir. Je crois donc devoir terminer ici l'analyse de cette oeuvre remarquable pour passer à l'examen de la seconde production dramatique de Glinka».

Nous comprenons que M. Fétis ait trouvé peu dignes d'une analyse détaillée les scènes les plus largement traitées, les plus originalement conçues de l'ouvrage: l'émouvante scène de la forêt, l'hymne triomphal de l'épilogue éminemment russe et sans exemple dans le répertoire dramatique. Du point de vue, où M. Fétis s'était placé, il était naturel qu'il ne put apprécier ces merveilles musicales. On peut admettre, sans doute même, qu'il eut été fatigant d'examiner morceau par morceau une volumineuse partition sans en connaître le sujet; mais ce qui nous paraît sans excuse, c'est la témérité, avec laquelle cette fatigue qu'il éprouve, lui, M. Fétis, il en accuse le compositeur.

Comment la fatigue de Glinka dans les derniers morceaux de son premier grand ouvrage se ferait-elle sentir quand il nous est positivement acquis que la scène de la forêt, le point culminant du chef-d'oeuvre, a été conçue et en partie composée bien avant le reste de l'opéra?

M. Fétis croit-il donc qu'en travaillant à un opéra, un compositeur de génie procède de numéro en numéro, de page en page?

Peut-être la Vieille et le Mannequin de Bergam (opéras d. M. Fétis) ont-ils été éclits de cette manière? Mais des faits biographiques notoires sur Mozart et sur Beethoven, des dates examinées dans la partition autographe d'Orberon (conservée à la bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg), prouvent suffisamment que les véritables artistes-créateurs s'assujétissent rarement à l'ordre des numéros de leurs partitions en les composant; ils ne suivent que les élans de leur inspiration.

Ainsi, voilà la manière, dont une conception, aussi variée dans ses détails que vaste dans son ensemble, a été présentée au public par le célèbre musicographe, bien qu'il n'ait compris ni le sujet, ni les situations, ni les paroles, et bien qu'il n'ait parlé ni de l'ouverture, ni de trois entr'actes symphoniques. Nouvelle méthode de faire les analyses sans beaucoup de fatigue!

Après des observations aussi concluantes, je ne suivrai pas M. Fétis dans son appréciation de tel ou tel morceau des autres opéras de Glinka, qu'il examine toujours d'après ses idées sur la régularité de facture au point de vue français, et qu'il compare aux ouvrages réputés classiques en France,—à ce qui constitue en un mot le goût parisien. Qui ne comprend dès lors que de pareilles appréciations ne sauraient être admises d'une manière absolue quand il s'agit d'opéras russes, traitant de sujets russes, et composés par un Russe

que l'originalité de son génie peut conduire à créer des formes inconnues jusqu'à lui, et qui, pour devenir classique, n'a besoin que de la sanction du temps.

Il est vrai que M. Fétis dit, à la fin du premier article (p. 363):

«M. de Glinka me paraît avoir conçu mieux que ses émules et ses successeurs immédiats ce qui peut donner à la musique de l'opéra russe un caractère national. Le choix de ses cantilènes, de ses rythmes, les singularités de ses successions harmoniques et de quelques-unes des formes qu'il affectionne, donnent à son ouvrage un cachet d'originalité, qui en est le mérite principal».

Ne pas apercevoir du tout l'originalité, le cachet national des oeuvres de Glinka eût été impossible. Mais en constatant l'originalité, la nationalité de la musique du compositeur russe, M. Fétis est bien loin de faire l'éloge de ces qualités, et se met ainsi en contradiction avec lui-même.

Toutes les fois que Glinka se rapproche, par exception, de la manière de faire en musique, généralement adoptée, il s'attire l'approbation de M. Fétis. En d'autres termes, tout ce qui est, comparativement, plus faible dans Glinka, tout ce qui peut rappeler un peu la routine italienne ou vulgaire, est signalé par M. Fétis, comme parfaitement réussi, bien écrit, ne laissant rien à désirer (p. 379 col. 1; p. 418, col. 1; p. 419, col. 1).

Ce qui est, au contraire, essentiellement russe, ce qui est nouveau dans les mélodies, les rythmes et les modulations, est qualifié par M. Fétis d'obstination erronée (p. 379, lco. 1), de parti pris (p. 418, col. 1), de retour involontaire à l'art inculte (p. 418, col. 2; p. 419, col. 1). En quoi consisterait donc l'originalité, qui, suivant M. Fétis, fait le mérite principal de l'oeuvre de Glinka?

Le même raisonnement a conduit naguère M. Fétis à envisager la 9-me symphonie, les dernières sonates et les de derniers quatuors de Beethoven, comme autant de produits faibles et monstrueux d'un génie en décadence. M. Fétis ne comprenait pas que Beethoven, parvenu à sa maturité, n'avait plus besoin de se conformer aux formules usitées de la sonate, du quatuor, de la symphonie. Ce n'est pas en suivant les préceptes des conservatoires que l'art progresse; on apprend à marcher aux enfants; le génie a des ailes et peut se passer de leçons!

Parlerons-nous maintenant de la manière dont M. Fétis déprécie les principales scènes de cette oeuvre monumentale? Les appréciations de l'opéra-feerie de Glinka *Rousslann et Lioudmila* nous serviront également à démontrer l'incompétence de M. Fétis dans la matière, dont il croyait pouvoir entretenir l'Europe.

Parmi les plus suaves créations de Glinka parmi ses inspirations les plus ravissantes de fraîcheur et de coloris, se placent les deux chants de Bayann (Barde slave) dans l'introduction de *Rousslann*. La haute originalité et l'extrême beauté de ces mélodies de ténor différant entre elles de caractère exquise, toutes deux, émanées de l'antiquité païenne slave, est un fait notoire. M. Fétis trouve un de ces chants—sans dire lequel—vague, peu distingué, dépourvu

d'originalité (p. 418, col. 2). Une délicieuse romance de Ratmir, qui ouvre le cinquième acte, aussi originale dans le dessin de sa mélodie, tout orientale, que dans ses rythmes tendres et voluptueux, est signalée par M. Fétis comme vague et mal rythmée. L'épithète de vague, qui, aux yeux de M. Fétis, comporte le blâme, devient, au contraire, une beauté de plus, parce que c'est dans le vague, le vaporeux, que l'idée de l'artiste trouve ici son milieu.

Que, si l'on allait chercher dans un paysage représentant l'aube du jour ou le crépuscule des teintes éclatantes et des contours fortement accusés, on ne prouverait pas, il me semble, beaucoup de discernement en matière de peinture.

Nous l'avons dit: les beautés de Glinka sont et trop profondes et trop délicates, trop proches parentes des beautés intimes de Beethoven dans ses dernières oeuvres (que Glinka connaissait à peine), de celles de Chopin et de Schumann, pour être comprises par un professeur, qui veut partout les formes de l'école.

Sans aller plus loin, revenons aux erreurs du fait en ce qui concerne l'opéra de Rousslann. L'analyse de cet ouvrage est courte, dans les articles de M. Fétis, mais en fait d'inexactitudes elle ne cède en rien à son compte-rendu de la Vie pour le Tsar.

C'est la même ignorance des intentions du compositeur par rapport au texte. M. Fétis trouve un chœur de têtes de géants (p. 418, col. 2) là où il n'y a qu'une seule tête colossale, dont la formidable voix est rendue par un chœur d'hommes à l'unisson. M. Fétis connaît un combat entre des chevaliers et des damnés (p. 419, col. 1)—là où il n'y a qu'un combat singulier entre un seul chevalier (Rousslann) et le sorcier-nain (Tschernomor), le chœur du peuple ne faisant qu'assister au combat, M. Fétis dit du finale du 1-er acte: «Le chœur superstitieux est interrompu par un coup de tonnerre». Pourquoi ce chœur, pourquoi ce coup de tonnerre? M. Fétis ne le dit pas, parce qu'il ne le sait pas. Mais,—de par la logique—peut-on avoir une idée juste d'un opéra quand on n'en connaît que les croches et doubles croches, sans se douter du libretto? Quoi de plus imprudent, encore une fois, que de vouloir donner une idée d'un opéra en omettant ad libitum telle ou telle de ses parties intégrantes?

M. Fétis a voulu nous dire cette fois quelque chose de l'ouverture, pour trouver dans le début de l'oeuvre le caractère d'un ancien opéra-bouffe, tandis que c'est là une ouverture originale, depuis la première jusqu'à la dernière note,—conception sérieuse, s'il en fut—traitée avec toutes les ressources de l'art moderne. Par contre, M. Fétis oublie de dire un mot des trois entre-actes, plus remarquables encore que les entr'actes de la vie pour le Tsar. M. Fétis passe sous silence le duettino entre Rousslann (basse) et le magicien Finn (ténor), qui suit la ballade du deuxième acte; il ne dit mot du finale du troisième acte. Omettre dans une analyse la moitié d'un acte (80 pages de la

grande partition) a de quoi surprendre quand on parle des airs de danse, qui précèdent ce magnifique finale, quand on s'arrête sur des minuties de rythme. Parmi les fables de notre Kryloff il y en a une, où un curieux va voir un musée d'histoire naturelle, où il examine avec beaucoup d'attention jusqu'aux moindres scarabées, mais n'aperçoit pas... l'éléphant.

Des morceaux aussi admirables de facture que de conception, des morceaux uniques dans leur genre par des effets tout nouveaux, sont à peine mentionnés par M. Fétis, comme le quatuor mystérieux en forme de canon sur une tenue de cors pendant 150. mesures, adagio (finale du 1-er acte); le chœur fantastique de génies invisibles (soprani et contralti) construit sur des harmonies neuves et rivalisant, dans son délicieux effet, avec le premier chœur d'Obéron; le ballet oriental du 4-e acte, qui n'a point d'exemple dans la musique d'opéra existante (la *Lesguinka*); enfin le chœur effrayant, qui accompagne le combat de Rousslann avec le sorcier, où presque tout le morceau est construit sur une gamme neuve de six tons entiers (qui se rencontre aussi dans l'ouverture). Si la beauté originale n'a point de prise sur M. Fétis, il devrait au moins, en sa qualité de théoricien, donner un peu plus d'attention aux singularités, aux anomalies techniques. En parlant du premier acte de Rousslann, M. Fétis le trouve peu développé parce qu'il n'a que trois numéros en tout. Parmi ces numéros se trouve une introduction de 90 pages de la partition, un finale de même nombre de pages.

Dirait-on que le deuxième acte de Figaro de Mozart est peu développé parce que le finale en occupe plus que la moitié.

Sous le rapport de l'érudition, il faut convenir que M. Fétis se présente, en général, dans ses articles sur Glinka, sous le côté le plus désavantageux. Ainsi, non content d'avoir trouvé une messe russe avec orchestre et des marins parmi les paysans de «Kostroma», c'est-à-dire au plein cœur de la Russie (p. 378, col. 2), M. Fétis commet une erreur ethnographique non moins forte, en qualifiant la ballade du magicien Finn d'air persan.

Or, pour quelqu'un qui aime les étymologies et qui discute si pointilleusement sur la manière d'écrire Czar plutôt que Tsar; Loudmila plutôt que Lioudmila; Kieff plutôt que Kiew; pour quelqu'un qui fait observer que le nom Solowiowa est en russe le diminutif du mot rossignol (ce qui n'est pas); pour quelqu'un qui établit des distinctions sur la race du peuple d'Esthonie et de celui de Finlande—le mot Finn aurait pu servir de preuve que le magicien dont il s'agit ici est au moins un finnois! Mais il paraît que la carte géographique de M. Fétis n'établit pas la distance que l'on croyait exister entre la Finlande et la Perse, et qu'elle supprime le territoire russe de la mer Blanche à la mer Noire. Quant au compositeur qui tenait à la couleur locale, il a tenu compte de ces distances et s'est gardé de confondre deux nationalités aussi dissemblables. Nous pourrions ajouter que la ballade du sorcier est composée sur un air national finnois, qui n'a rien de commun avec les mélodies «persanes».

La partition de Rousslann offre nombre de motifs sémitiques, surtout dans le rôle de Ratmir et dans le ballet oriental du 4-e acte, que M. Fétis n'a point jugé digne de son attention, tandis qu'un seul mouvement de ces danses évoquerait dans une partition de Meyerbeer toute une dissertation louangeuse de la part du savant professeur, dont les recherches musicales se sont étendues aux Arabes et aux Cochinchinois.

Deux mélodies essentiellement slaves, respirant les temps de l'antiquité payenne de Kiew, devinée par le génie de Glinka (un chœur en cinq temps du 1-er finale et le chant funèbre du finale du dernier acte) sont caractérisées par M. Fétis,—la première comme une mélodie esthonienne, la seconde comme un air des Tartares de Crimée!

Sans entrer dans aucun autre détail, à cet égard, nous laissons au lecteur le soin de qualifier l'érudition ethnographique du célèbre historiographe musical.

Signalons en dernier lieu une erreur technique d'une grande importance. En parlant d'un des personnages de l'opéra, du prince des Khazares, Ratmir, M. Fétis le qualifie de ténor. (p. 418, — quintetto pour soprano, ténor et trois basses),—quatuor pour ténor et trois basses), et il ajoute, à propos du grand air de Ratmir au 3-e acte:

«Le compositeur semble avoir écrit pour un baryton plutôt que pour un ténor, car dans le thème en $\frac{6}{8}$ la voix reste dans des cordes si basses, que l'effet de la mélodie doit être à peu près perdu. En plusieurs autres endroits de ses ouvrages, j'ai remarqué l'inexpérience de M. Glinka en ce qui concerne les bonnes cordes de chaque genre de voix».

Voilà ce qu'on peut appeler parler ex professo, et nous allons sans doute nous incliner devant l'arrêt de la science; malheureusement, il se trouve que Ratmir n'est ni ténor, ni baryton, mais bien un contralto, écrit, comme toute voix de femme, en clef d'ut, première ligne! et nous avons tous entendu le rôle de Ratmir chanté par M-me Petrowa, contralto, et pour qui Glinka l'avait écrit, ainsi que le rôle de Wania dans son premier opéra. Autant vaudrait dire que le rôle de Bertram dans Robert le Diable est trop bas pour un soprano, ou que le rôle d'Alice est trop haut pour une basse!.. Voilà la vérité: les voix de ténor et de contralto, quant à leur diapason (tessitura) ne sont pas moins distancées l'une de l'autre que les voix de soprano et de basse. Les musiciens savent que ces deux genres de voix (soprano et ténor,—contralto et basse) sont toujours à la distance d'une quinte pour leurs cordes naturelles (le sujet d'une fugue, par exemple, proposé par le ténor, pour être répété par le contralto dans ses cordes naturelles, commence une quinte ou au moins une quarte plus haut) et que par conséquent non pas un chant, un air, une mélodie, mais bien toute la partie de Ratmir (dans les solos comme dans les morceaux d'ensemble) lue en clef de sol, mais comme un rôle d'homme est infiniment trop basse pour un ténor; lue, au contraire, sans la transposition d'octave, elle devient trop haute pour un registre masculin. D'où il s'ensuit qu'elle est également inabordable pour un ténor dans les deux cas.

L'inexpérience que M. Fétis veut attribuer à Glinka, — maître éminent dans l'art du chant, — serait-elle donc l'inexpérience du professeur à lire les parties vocales d'un opéra?

Sans qualifier cette erreur, nous dirons qu'elle conduirait aux conclusions suivantes:

1°. M. Fétis a examiné, par trop superficiellement la musique qu'il a prétendu analyser;

2°. Il n'avait sous les yeux que la partition de piano avec chant, et non point la grande partition d'orchestre. Dans la réduction pour piano la partie de contralto est gravée dans la clef de sol (de même que la partie de ténor) et Ratmir, étant un rôle, d'homme la faute de M. Fétis s'explique, sans trouver pour cela une excuse complète.

Cette dernière circonstance, plus ou moins atténuante, qui se déduit logiquement des erreurs même déjà signalées, paraît d'ailleurs confirmée par un fait sans réplique. Les partitions d'orchestre des deux opéras de Glinka n'ont jamais été gravées, et les possesseurs des cinq copies manuscrites de ces grandes partitions nous étant personnellement connus, nous pouvons affirmer que pas une de ces copies n'est parvenue à M. Fétis, qui n'avait donc pas réellement assez de matériaux pour parler en détail de ces ouvrages.

Toutefois, à la suite de l'analyse des opéras de Glinka, telle que nous venons de la montrer, M. Fétis s'exprime ainsi:

« Mes lecteurs me rendront la justice de reconnaître que je n'ai pas examinés à la légère les deux grandes compositions de Glinka ».

En effet, trois longs articles, dus à la plume du « plus savant » des musicographes français, peuvent assurément paraître un assez grand honneur, rendu à la mémoire d'un musicien russe, peu connu. Permis au public encore étranger aux œuvres de génie de l'artiste, et privé de tout moyen de contrôle, d'admirer une fois de plus la haute science et la sagacité du directeur du conservatoire de Bruxelles, mais cette admiration ne saurait être partagée par les lecteurs russes de la Revue Musicale, dont quelques-uns connaissent chaque note des ouvrages de Glinka.

Certes M. Fétis a pour lui une certaine renommée musicale et littéraire, que n'augmenteront pas beaucoup ses trois articles critiques sur Glinka; mais nous avons nos convictions, et la vérité est assez haut placée dans toutes les opinions pour n'avoir rien à démêler avec les positions personnelles. Or, nous avons démontré, ce nous semble, que sous le rapport biographique, comme sous le rapport ethnographique et scientifique, le jugement de M. Fétis devait être regardé comme non avenu: se contenter de renseignements superficiels, arguer d'une réduction pour piano au lieu de consulter la partition d'orchestre, enfin prononcer dogmatiquement sur l'expression, sans comprendre ni le sujet, ni les paroles du poème, sont des actes d'outrage que la conscience publique réprouvera toujours. Comme M. Fétis a déclaré qu'il ne répond jamais aux attaques dont il est l'ob-

jet, qu'il a l'habitude «d'en rire ou de les prendre en pitié», nous ne nous attendons ni à une réponse, ni à une rétractation, tout en pensant que l'art ne gagne rien à cette hilarité et qu'une discussion sérieusement acceptée et soutenue serait plus digne d'un aristarque. Au reste, les admirateurs de Glinka doivent se consoler facilement de le voir partager, dans l'opinion de M. Fétis, le sort qu'il a cru infliger à Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, en un mot à tous ceux dont le génie s'est élevé au dessus des règles étroites et mesquines auxquelles de vieilles routines ou des préjugés d'école auraient voulu les soumettre.



Галлерей оперныхъ композиторовъ *).



Въ этомъ общемъ заглавiемъ будутъ помѣщаться въ нашемъ журналѣ обзоры жизни и произведенiй всѣхъ замѣчательныхъ сочинителей оперъ. Просимъ читателей не рассчитывать здѣсь на полныя біографіи или полный критическій разборъ каждой оперы извѣстнаго автора.

Цѣль наша: сообщить краткія, но вѣрныя и обстоятельныя данности, историческія и критическія, т. е. кѣмъ, гдѣ и когда такая то опера была сочинена,—слѣдовательно къ какой принадлежитъ школѣ, эпохѣ, какое выражаетъ направленіе въ искусствѣ,—въ чемъ сюжетъ оперы (въ главныхъ чертахъ) и въ чемъ характеръ, достоинство и недостатки ея музыки согласно нынѣ выработавшемуся взгляду.

При чрезвычайной плодовитости нѣкоторыхъ авторовъ, особенно итальянскихъ (напр. Россини, Доницетти, и др.), изъ огромной массы ихъ оперъ изберемъ для отчета только тѣ, которыя или особенно замѣчательны съ какой нибудь стороны, или еще до сихъ поръ удержались въ репертуарѣ.

Порядокъ въ изложенiи подобныхъ портретовъ жизни и творенiй знаменитыхъ оперныхъ дѣлъ мастеровъ можетъ быть избранъ весьма разный: напр. по времени, начиная съ XVI вѣка и до нынѣшняго года; или по школамъ, гдѣ немалую трудность представили бы эклектики: Моцартъ и Мейерберъ; или наконецъ по націямъ, что во многихъ отношенiяхъ совпало бы со школами,

*) «Музыкальн. и Театр. Вѣстн.», 1858 г., № 4.