

MAL 48 Vers. Compl.

LE MONDE DE L'ART ET DES LETTRES

Poésie-Musique-Danse-Peinture -Littérature-Archéologie-Symbolisme-Héraldique,
Patrimoine.

Association d'initiative et de partenariat culturels régie par la loi du 1 juillet 1901

Jean-Bernard CAHOURS d'ASPRY directeur de la publication et directeur artistique

15 rue Saint-Gilles 75 003 Paris, ☎ 06 10 20 74 94,

courriel : lettrelasaisonrusse@gmail.com ou mondelart@orange.fr

<http://www.lemondedelartetdeslettres.com>

MAL N°48 –automne 2013



МИР ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

La Saison Russe

Les preux d'Alexandre Borodine

Michel MAXIMOVITCH

Le public, tout comme les musiciens, pensent généralement que Borodine est l'auteur d'un unique opéra, *Le prince Igor*. S'il est vrai que ce chef d'œuvre mérite l'attention qui lui est accordée, il n'en demeure pas moins que Borodine est l'auteur de deux autres ouvrages pour la scène : *Mlada* (ouvrage collectif) et *Les preux*. Cette oeuvre a été victime d'un certain nombre de facteurs qui l'ont maintenu dans l'ombre : la volonté du compositeur de rester anonyme ; l'insuccès de la première de l'œuvre du vivant de Borodine ; ses amis Stassov, Rimski-Korsakov et Glazounov n'avaient pas une haute opinion de cet ouvrage et n'ont rien fait pour l'éditer ou le faire jouer après la mort du compositeur, comme ils l'ont fait pour d'autres oeuvres ; les turpitudes politiques qui ont conduit à l'arrêt des représentations en 1936 ; celles-ci ont empêché l'édition des *Preux*, préparée par le musicologue Lamm. Le temps est venu de rendre justice aux *Preux*.

- La commande de l'œuvre

Alexandre Borodine était un des membres du « Groupe des Cinq ». Celui-ci représentait le groupe principal des compositeurs russes de la seconde moitié du XIX siècle désireux de développer une musique nationale.

Borodine, par ailleurs docteur en médecine et chimiste, soutien indéfectible de la formation de femmes médecins, a laissé une œuvre musicale restreinte : trois opéras, quelques œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des mélodies et des œuvres pour piano.

Quand le jeune dramaturge Victor Krylov a proposé à Borodine de composer la musique des *Preux* en 1867, le compositeur était âgé de 34 ans. Ses œuvres principales n'étaient pas encore composées, à l'exception de la première symphonie, achevée la même année que ce premier ouvrage pour la scène.

La pièce de Krylov (opéra-farce) a été écrite en mai 1867. Des dialogues y alternent avec des numéros musicaux dans une dramaturgie axée sur la parodie et la satire. Il s'agit en fait du livret d'une opérette, genre récemment introduit dans l'empire russe. *Orphée aux enfers* d'Offenbach avait été joué en 1859. Il avait été suivi de *La belle Hélène* en 1864 et à nouveau par *Orphée aux enfers* (livret traduit par Victor Krylov). Le dramaturge a donc proposé à Borodine d'écrire la première opérette russe. Elle restera longtemps la seule.

A l'origine, Borodine devait composer intégralement la musique. Dans une lettre d'août ou septembre 1867, le compositeur a écrit au librettiste qu'il lui faudrait « au total, par conséquent, plus de 340 jours, c'est-à-dire presque un an ! » Si le dramaturge ne pouvait attendre aussi longtemps et « si vous ne courez pas après une musique fraîche et originale, on pourra certainement choisir de la musique déjà prête prise dans le vieux répertoire. »

Comme la première a été fixée en novembre 1867, Borodine, pour aller plus vite, a eu recours pour l'assemblage de la partition, selon ses indications, aux services du chef d'orchestre du Théâtre Bolchoï Edouard Merten, au flûtiste Ferdinand Büchner, mais aussi au premier violon

Y. Herber (chanson d'amour d'Aliocha Popovitch) et au machiniste-décorateur K. Waltz (danse des Amazones). En outre, toujours pour gagner du temps, la partition était souvent notée de façon simplifiée. Cela lui a permis d'accomplir son travail en 3 mois et demi et de l'achever le 13 octobre 1867.

- Les manuscrits

Il n'existe de ce fait qu'une partition pour orchestre simplifiée qui, pour être utilisable par un chef d'orchestre ou pour l'édition, a besoin d'être complétée selon les normes en vigueur. On dispose également de trois copies du livret du dramaturge, dont un dans le fonds constitué par la censure théâtrale et une version abrégée conservée avec la partition simplifiée.

- Le premier insuccès

La première du spectacle, mis en scène par Nicolas Savitski, et à son bénéfice, a eu lieu au Théâtre Bolchoï de Moscou le 6 novembre 1867. Ce fut un insuccès notoire. Le public et les critiques (au nombre de trois et publiés dans « Les nouvelles russes », « La voix », « Chronique contemporaine ») ont été déroutés par la parodie proposée par Borodine et l'utilisation faite des nombreux extraits d'œuvres. « Les traits d'esprit politiques choquants pour tout russe » (« Chronique contemporaine ») ont également joué leur rôle. Aucun commentaire sur la musique, c'est visiblement le livret qui a attiré les foudres du public et des critiques.

Le compositeur, qui ne s'était pas déplacé pour la première, et ne tenait pas à se faire un nom avec cette musique légère (il songeait à la première audition de sa 1^{ère} symphonie), n'était pas nommé sur l'affiche. Deux étoiles remplaçaient son nom. Le librettiste lui-même avait adopté un pseudonyme : « Alexandrov ». Il est certain qu'une telle discrétion a pu jouer aussi son rôle dans l'échec de cet opéra-farce.

La deuxième représentation, prévue le 8 novembre au bénéfice du chœur, a été annulée suite à la maladie d'un des interprètes solistes, M. Vladislavlev. Les représentations suivantes ont été également annulées.

La partition avait été envoyée à Saint-Pétersbourg, mais aucune représentation des *Preux* n'a pas été donnée dans la capitale de l'empire russe.

Borodine a tenu tout au long de sa vie à cacher l'existence de cette opérette à ses amis du « Groupe des Cinq ». Rimski-Korsakov n'a appris l'existence de cette partition qu'en 1894, soit 7 ans après la mort du compositeur. Il ne la tenait pas en haute estime, même s'il trouvait que certains passages étaient ingénieux. Cela explique qu'il n'ait jamais cherché à publier et à faire jouer cet ouvrage. Selon les propos rapportés par Boris Assafiev, un musicologue de renom qui l'avait interrogé à ce sujet, Glazounov, qui avait contribué à la rédaction et à la publication du *Prince Igor* et de la 3^{ème} symphonie, n'aimait pas ce genre de musique composée par Borodine.

- Le travail de Pavel Lamm sur les manuscrits

Aussi, ce n'est que bien après la mort de Borodine que le musicologue Pavel Lamm a entrepris un travail destiné à lui permettre de mener à bien l'édition critique intégrale des œuvres de Borodine.

Les preux ont été préparés par lui dans la première moitié des années 30 du XX siècle. Le musicologue a rédigé une réduction pour voix et piano, que Borodine n'avait pas préparée, à partir de la partition simplifiée. Puis il a rédigé intégralement celle-ci pour l'édition et l'exécution.

Compte tenu des événements relatés dans la partie suivante, Lamm a dû se résoudre à confier ses deux manuscrits à la bibliothèque musicale Glinka de Moscou, car il avait perdu l'espoir de les voir publiés.

- Le spectacle au Théâtre de Chambre de Moscou

Le metteur en scène et Directeur du Théâtre de Chambre de Moscou, Alexandre Taïrov, un des plus grands en Russie dans la première moitié du XX siècle, a été intéressé par la résurrection de l'opéra-farce de Borodine. Le livret, écrit par Victor Krylov, a été mis de côté et un nouveau texte a été commandé à Démiane Bedny (de son vrai nom Yéfime Pridvorov). Ce poète, très lié au pouvoir en place, avait voulu dans son texte parodier la christianisation de la Russie tout en conservant la satire musicale.

Le chef d'orchestre du Théâtre de Chambre, Alexandre Medtner, frère du compositeur qui avait émigré en Grande-Bretagne, avait préparé une nouvelle orchestration.

- Le deuxième insuccès

La première du spectacle a été donnée le 29 octobre 1936. Deux mois avaient alors passé depuis le premier procès de Moscou, destiné à être le premier d'une série en vue d'abattre toute opposition et permettre un contrôle total de l'URSS par Staline. L'interdiction du spectacle peu après la première a été un grand coup porté au Théâtre de Chambre et à son metteur en scène. C'était le prélude aux répressions dans le théâtre, mais aussi dans la littérature, dont Démiane Bedny représentait, tout comme les condamnés du 1^{er} procès de Moscou, l'aspect révolutionnaire qu'il fallait ternir aux yeux de la population.

Un décret du Politburo du 14 novembre 1936 avait en effet interdit le spectacle après que Molotov, le Commissaire aux Affaires étrangères, ait quitté la salle après le premier acte. Il était reproché aux auteurs de cette opérette « la tentative d'exalter les bandits de la Russie kiévienne... de noircir les preux russes... de donner une représentation antihistorique et de railler la christianisation de la Russie... ».

Jusqu'à la fin de l'URSS, l'opérette de Borodine ne s'est pas remise de ce coup sévère qui lui avait été porté, et elle n'était plus que citée et brièvement analysée dans les biographies consacrées au compositeur.

- Les premières éditions partielles

Il faut toutefois noter que deux éditions d'extraits ont été réalisées dans le cadre de la publication d'anthologies d'œuvres de Borodine, basés sur le travail de Lamm, mais bien longtemps après les événements cités.

En 1977, « Chœurs avec accompagnement de piano » (2 extraits) édités par A. Néfédov ; en 1987, « Chœurs choisis » (3 autres extraits) par D. Sémionovski.

- Le travail de Svetlana Martynova sur les manuscrits et leur édition

Le travail de cette musicologue commence après la chute de l'URSS. Celle-ci a permis de lever les barrières qui empêchaient tout travail de mise en valeur de l'œuvre de Borodine.

En 2002, Svetlana Martynova soutient sa thèse de doctorat intitulée : *L'opéra-farce d'A.P. Borodine « Les Preux » : problèmes de textologie*. Elle publie également la même année une brochure : *L'opéra-farce « Les Preux » d'A.P. Borodine au Théâtre de Chambre*.

Elle assure l'édition, en première mondiale, de la partition chant et piano en 2004, de la partition pour orchestre en 2005. La musicologue s'est basée sur les travaux de Lamm tout en apportant un certain nombre de précisions après leur confrontation avec les manuscrits.

- La première pétersbourgeoise

Ces diverses éditions ont permis de jouer *Les Preux* le 28 octobre 2008 dans la grande salle de la Philharmonie à Saint-Pétersbourg sous la direction de Nicolas Kornev. C'était une première mondiale au XXI^e siècle, dans la mesure où l'œuvre a été jouée intégralement telle qu'elle avait été écrite par le compositeur.

- Résumé de l'action

Cet opéra-farce ou opérette est formé de cinq tableaux.

Dans le premier tableau, le preux étranger Solovéï Boudimirovitch promet d'enlever en public Zabava, la fille du prince Goustomysl.

Dans le deuxième tableau, Solovéï Boudimirovitch enlève Zabava durant une offrande faite au dieu Péroune, en endormant tous les participants à la cérémonie avec une berceuse. A son réveil, le prince Goustomysl et ses preux se préparent longuement à partir à la poursuite de Solovéï Boudimirovitch. Foma Bérénnikov reste pour garder la capitale.

Dans le troisième tableau, on apprend, dans les appartements de Militrissa Kirbitiévnna, la femme de Goustomysl, qu'une armée d'Amazones, commandée par Amélfa, s'est présentée devant la capitale. Foma Bérénnikov s'apprête à défendre la ville.

Dans le quatrième tableau, combat entre Foma et Amélfa. Il s'achève par la victoire de Foma, car il réussit à s'emparer de la couronne d'Amélfa, où se concentre toute sa force. Goustomysl s'approprie cette victoire. Des ambassadeurs viennent de la part de Solovéï pour lui demander d'accorder la main de sa fille enlevée. Le prince donne son accord.

Dans le cinquième tableau, nous assistons au banquet de mariage de Solovéï et de Zabava. Il s'achève par une bacchanale.

Les noms donnés aux différents personnages sont parfois chargés d'un sens parodique. Ceux des deux plus grands preux des récits épiques (Ilia Mouromets et Dobrynia Nikititch) restent en dehors de l'histoire mise en musique par Borodine. Si l'on s'en tient aux personnages principaux, voici les sens et les images auxquelles renvoient leur nom :

- Goustomysl : «Celui qui comprend difficilement » ;
- Zabava : « Aimée » ou « Joyeuse » ;
- Solovéï : « Rossignol », nom traditionnel du personnage représentant l'ennemi de la Russie kiévienne dans les contes et les récits épiques ; il peut aussi représenter un personnage positif que l'on rencontre dans certains récits (figure du fiancé idéalisé) ;
- Foma (« Thomas ») Bérénnikov : il n'a pas d'équivalent dans le folklore épique russe ;
- Amélfa : « Mère », mot d'origine persane ; dans les récits épiques elle est la fille du dragon (serpent), qui s'en prend à la Russie kiévienne ;
- Militrissa : personnage négatif dans les récits épiques.

Analyse de l'œuvre

La partition est formée de 22 numéros, séparés par des dialogues. Parfois ceux-ci se transforment en mélodrames (dialogues avec accompagnement musical). La partition représente au total 2812 mesures, selon le calcul du musicologue Lamm. Elles se répartissent en deux catégories : 1256 mesures de musique originale ou parodiée, soit 44,66% ; 1556 mesures de musique empruntée à d'autres compositeurs, soit 55,34%.

Les compositeurs (et les œuvres) qui ont « prêté » leur musique à Borodine sont, dans l'ordre de leur apparition :

- Meyerbeer : « Robert le Diable », « Le Prophète »
- Rossini : « Le barbier de Séville », « Sémiramide »
- Offenbach : « Les bavards », « Barbe-Bleue », « Le Belle Hélène »
- Une marche militaire autrichienne
- Cavos : « Le prince invisible »
- La chanson « Comme devant nos portes »
- Sérov : « Rognéda »
- Verdi : « Ernani »
- La chanson « Compère, viens chez moi »
- La chanson « Au milieu des plaines plates »
- Hérold : « Zampa »

Ces différentes œuvres sont parfois citées plusieurs fois. « Barbe-Bleue », par exemple, 6 fois, « Robert le Diable » 4 fois, « Rognéda » également 4 fois.

Ces musiques ne sont pas là pour faire du remplissage, car Borodine n'aurait pas trouvé le temps d'en composer lui-même. Les choix ont été judicieux sur le plan parodique : les extraits réutilisés n'ont rien à voir avec le nouveau contexte dans lequel ils sont placés ou vice-versa. Offenbach est systématiquement diminué, car Borodine, tout comme ses amis du « Groupe des Cinq », trouvait que c'était une musique aux antipodes de la qualité qu'ils exigeaient, elle ne doit pas être un simple divertissement.

Pour les mêmes raisons dramaturgiques, Borodine a été amené à retravailler dans un certain nombre de cas les extraits « empruntés », afin d'obtenir l'effet parodique voulu.

Les thèmes folkloriques sont utilisés dans une manière qui n'est pas conforme à leur origine paysanne, ils passent par le filtre de la musique citadine (aux antipodes donc de la méthode de composition du « Groupe des Cinq »). Les situations dramatiques dans lesquels ils sont parfois placés impliquent la parodie.

La musique originale de Borodine se situe dans le même esprit satirique.

Par-delà une hétérogénéité des matériaux utilisés, il y a une unité d'ensemble des matériaux musicaux grâce à l'utilisation qui est faite des différents types de musiques évoqués précédemment.

Sur le plan littéraire, le livret mêle le style des dictons, des proverbes, des récits épiques et des contes avec une langue parlée très prosaïque. Certaines situations sont reprises à des contes (la demande en mariage, le combat). D'autres situations sont reprises de scènes d'opéras

ou d'opérettes. Mitrissa se moque depuis les planches des scènes de genre liées à la vie dans les appartements princiers. Certaines situations parodient des passages analogues dans les opéras de Sérov (culte païen et chœur des moines errants), Verstovski (enlèvement de Zabava), Meyerbeer (annonce par Goustomysl de la poursuite qu'il engage pour retrouver sa fille).

Sérov est particulièrement visé dans cet opéra-farce, car son opéra « Rognéda », créé deux auparavant, passait pour le dernier cri dans l'opéra russe écrit sur un sujet national, au grand dam des compositeurs du « Groupe des Cinq ». Celui-ci avait pour ambition la composition d'opéras d'une qualité plus avérée et selon une méthode musicale différente.

La publication des *Preux* rend maintenant possible son exécution. La première pétersbourgeoise a ouvert la voie pour de nouvelles interprétations. Mais il reste encore un long chemin à parcourir pour voir cette œuvre jouée plus souvent, car elle se situe aux antipodes de l'image musicale acquise par Borodine auprès du public, comme des musiciens professionnels et des responsables de théâtres.

Aucun enregistrement de cette œuvre n'existe, en extraits ou en intégrale. Il serait nécessaire qu'il soit réalisé dans de bonnes conditions. Il permettrait de mieux faire connaître *Les preux* et de contribuer à l'enrichissement de l'image de Borodine auprès des musiciens et des mélomanes.

Michel
MAXIMOVITCH

Du 24 au 26 octobre, dernier, le Centre de Russie pour la Science et la Culture a organisé dans ses magnifiques locaux du 61 rue Boissière, 75116, son 7^e Salon du livre russe. A côté des auteurs, éditeurs, libraires qui s'étaient réunis dans le bel hôtel particulier de style Louis XVI, fut donné les vendredi et samedi, un grand nombre de conférences consacrées à la Russie et aux relations franco-russes.

Alexandre Sergueïevitch Pouchkine et la musique russe

Chers amis de la Russie et de la France réelle bonjour

Après avoir eu le plaisir l'année dernière d'évoquer ici Mikhaïl Ivanovitch Glinka, j'ai le plaisir de pouvoir vous parler aujourd'hui de *Pouchkine et la musique russe*, plus précisément, sur ses rapports avec le chant populaire russe qui est à l'origine de l'Ecole russe moderne.

Dans un article de la revue *Littérarus*, revue franco-russe, en russe et en français, j'évoque l'influence de Pouchkine sur les compositeurs du XIX^e et du XX^e siècle comme je l'ai fait au cours de l'été avec le musicographe Michel Maximovitch, auteur d'une magistrale étude sur *L'Opéra russe*, éditée à l'Age d'homme. Ces 2 disques sont commandables à Radio Courtoisie.

Je n'aurais pas l'outrecuidance de rappeler aux Russes présents dans la salle, qu'elles étaient les liens de Pouchkine avec la France. Tout le monde les connaît, mais de ses rapports à la musique, et plus particulièrement avec la musique populaire russe, avant même que Glinka ne compose son opéra *La Vie pour le Tsar*.

Si Pouchkine est moins connus des Français que ne le sont Dostoïevsky, Gogol, Tourgueniev, c'est sans doute parce que son œuvre est principalement poétique. C'est paradoxalement par quelques opéras, *Eugène Onéguine*, *La Dame de Pique*, *Boris Godounov*, qu'ils le connaissent.

En Russie par contre, il est considéré comme le père de la littérature et fait l'objet d'un véritable culte, et même d'« une croyance, une religion, la religion de Pouchkine » comme l'a affirmé Modeste Hofmann dans le discours qu'il prononça lors de l'inauguration de l'exposition du « Centenaire de Pouchkine », organisée en 1937 à Paris par Serge Lifar.¹

Sans avoir été un musicien professionnel, Pouchkine tient pourtant une grande place dans l'histoire de la musique, par les nombreux opéras, les mélodies et les ballets qu'il a inspirés ; par le travail qu'il a fait en faveur de la chanson populaire russe.

Dans son *Histoire de la Musique russe*, André Lishké, (p.191) a rappelé les liens parallèles unissant à l'époque les liens entre les littérateurs et les musiciens et « à quel point la musique russe est en osmose, simultanée ou à peine différée dans le temps, avec tout ce qui se crée dans le monde des

¹ Modeste Hoffmann, Centenaire de Pouchkine, 1837-1937, *Exposition Pouchkine et son époque*, Paris, 1937.

lettres », ajoutant que le phénomène était apparu « dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avec la mise en parallèle de la littérature et de la pratique musicale professionnelle de laquelle ont germé les prémices de l'école russe. ».

Si Il n'eut pas le temps de participer lui-même vraiment à la création de livrets, certains compositeurs n'ont pas hésité à utiliser ses textes, soit fidèlement, soit en les adaptant ou les modifiant, selon leur inspiration ou leurs besoins. Depuis la mort du poète, le 29 janvier 1837 à Saint-Pétersbourg, nombreux furent les musiciens qui ont fait usage de son œuvre.

Sans compter les mélodies, sous réserve d'oubli, j'ai dénombré 108 opéras, achevés ou non, sans compter les spectacles chorégraphiques, les innombrables mélodies et les romances. Cent sur cent-huit de ces compositeurs étaient russes. Les œuvres les plus utilisées sont *Les Tziganes* (19 fois), *Le Comte de la tsarine morte* (8 fois), *La Demoiselle paysanne* (7 fois), *Le Festin devant la peste* (7 fois), *La Fontaine de Bakhtchisarai* (7 fois), *Roussalka* (4 fois), *Poltava* (4 fois), *Le comte Noulina* (4 fois), *Le Prisonnier du Caucase* (3 fois), etc.

L'intérêt pour l'œuvre du poète n'a pas faibli depuis le XIX^e siècle. Sur ces cent-huit opéras, trente-sept datent de la période communiste. Ainsi entre 1934 et 1942, *Le Festin devant la peste* a été utilisé 6 fois, *Le Conte du pêcheur et du petit poisson* (5 fois), *Le comte de la tsarine morte* (6 fois), *La Demoiselle paysanne* (3 fois), *Les Tziganes* (3 fois). Les deux uniques opéras composés d'après le poème inachevé du *Cavalier d'Airain*, (parfois de bronze), datent de cette période.

« Evoquer l'œuvre de Pouchkine, le poète, le dramaturge, le prosateur, revient donc à parcourir toute l'histoire de la musique russe et soviétique » conclut Jacques Di Vanni.²

Le premier compositeur à avoir écrit un opéra d'après Pouchkine, passe généralement pour avoir été Mikhaïl Ivanovitch Glinka (1804 + 1857), avec *Rousslan et Ludmila*. Pourtant selon Michel Maximovitch, Alexandre Alexandrovitch Aliabev (1787 + 1851), l'immortel auteur du *Rossignol* (Soloveï), sur un poème d'Anton Delvig - parmi 200 romances, des vaudevilles, et 7 opéras ; - il aurait déjà composé vers 1830, un opéra d'après *Le Prisonnier du Caucase*. Mais c'est véritablement avec *Rousslan et Ludmila*, le second opéra de Mikhaïl Ivanovitch Glinka que Pouchkine triompha à la scène.

La rencontre autour d'une œuvre lyrique commune de ces deux personnalités essentielle, marqua une date importante dans l'histoire de la culture russe. En effet, si Pouchkine y est reconnu pour le père de la littérature nationale de son pays, Glinka né 5 ans plus tard, est unanimement reconnu comme « le père de la musique russe, et « le jeune frère et nous pouvons l'affirmer, le disciple de Pouchkine », a écrit Igor Belza³ dans la préface de sa Biographie consacrée à Glinka. Pour ce musicologue en effet : « Deux noms marquent les débuts de la culture artistique russe de l'ère classique, les noms de deux génies dont l'œuvre, les créations, la vie même en ont défini les orientations : Alexandre Pouchkine et Mikhaïl Glinka ». Si ceci est contesté par certains,

Ce n'était pas toutefois l'opinion de Rostislav Hofmann⁴, auteur de plusieurs ouvrages sur la musique en Russie. Il s'insurgeait en effet contre ceux qui criaient au miracle à propos de Pouchkine, qualifié de « plus grand génie russe ».

« A les croire, écrit-il, il n'y avait jamais rien eu avant lui, jusqu'au jour où, brusquement, sur un coup de baguette magique [...], on vit apparaître toute une pléiade d'artistes et un art totalement neuf. N'est-il pas beaucoup plus simple et plus logique de

² Jacques Di Vanni ; *1953-1983 Trente ans de musique soviétique*, Actes Sud, 1987, p.92.

³ Rostislav Hofmann : *La Musique en Russie, des origines à nos jours*, J.M.F., 1956, p. 17.

⁴ Rostislav Hofmann : *Op.cit*, p. 17.

croire que Pouchkine et Glinka ne sont pas des chefs de file (ils ont eu des précurseurs et des contemporains qui se sont engagés dans la même voie qu'eux, mais dont les noms sont restés obscurs, car ils n'avaient pas les mêmes génies), mais des *aboutissements*, des *conséquences* de la russification et de la transformation lente des formes occidentales ». Et là encore, il convient de signaler le remarquable ouvrage d'André Lischké sur *L'Histoire de la musique russe*, qui rend justice à tous les précurseurs.

L'avis d'Hofmann est d'ailleurs partagé par beaucoup de gens, pour qui l'enthousiasme des Russes reste mystérieux, y compris pour eux-mêmes. « Malgré l'amour, presque le culte que nous vouons à Pouchkine, nous sommes bien en peine de dire en quoi consiste la nature de son génie ou pourquoi dans les lettres russes c'est à lui que revient la palme » disait André Sinavsky.⁵

Il n'en reste pas moins qu'à l'unanimité ou presque leurs successeurs ont reconnus ce qu'ils leur devaient. Il serait juste pourtant de reconnaître qu'avant eux il y eut une riche littérature médiévale, dont *Le dit du Prince Igor* qui inspira à Borodine son opéra *Le Prince Igor* dont Michel Miskovitch nous a parlé dans le N° 47 du *Monde de l'Art et des Lettres*.

On peut penser que cette suprématie qui a été donnée à Pouchkine est d'un autre ordre. Elle fut contingente de l'époque de leur engagement politico- littéraires. Ils sont devenus les « inventeurs » d'un art national en élaborant une nouvelle grammaire à partir de fondements pré-existants. Pouchkine a créé une littérature nouvelle sur la base du français, comme il l'écrivit à Piotr Viazemsky⁶ Glinka en unissant la fugue occidentale à la musique russe par les liens du mariage ».

En fait ce qui les différencie de leurs prédécesseurs, c'est qu'ils élaborent une autre grammaire basée sur le sentiment nationaliste de leur époque. Celui-ci était né en Russie et en Europe à la suite des guerres révolutionnaires et napoléoniennes qui avaient mis l'Europe à feu et à sang. Devant ce qu'il considérait comme une profanation de son territoire, le peuple russe réagit violemment et passionnément contre l'usurpateur.

Tout le peuple russe avait lors pris part à la résistance, du tsar au paysan. Celui-ci qui avait endossé l'uniforme et triomphé de l'envahisseur, était devenu un héros après la victoire.

Sur le plan littéraire, cela amena des poètes comme Vassily Andreïevitch Joukovsky, Alexandre Sergueïevitch Pouchkine, Mikhaïl Yourievitch Lermontov à devenir des champions du nationalisme populaire, comme les compositeurs qui tentaient déjà de composer des musiques sur des thèmes populaires russes. Ces poètes comprirent qu'ils devaient renouer avec leur langue. « La langue de l'Europe [le Français] m'est plus familière que la nôtre » constatait Pouchkine. Ainsi les créateurs devaient réapprendre à parler, à chanter, à écrire en Russe. Le nationalisme politique avait entraîné un nationalisme culturel que les romantiques conjuguèrent possédaient déjà plus ou moins à cause du romantisme que Joukovsky avait acclimaté en Russie.

En fait en Russie, le mouvement avait débuté dès le règne de Catherine II (1691+1733). Alors qu'en Occident le chant populaire était encore méprisé, en Russie, à l'instigation de l'impératrice, des chorales se consacrèrent à la diffusion du chant populaire et le goût du folklore s'étendit à la danse, malgré les goûts de l'aristocratie pour qui la culture ne pouvait venir que de France, d'Italie ou d'Allemagne.

⁵ André Sinavsky, alias Abram Tertzt, *Promenades avec Pouchkine*, Seuil, 1976.

⁶ Bernard Kreiss, in Alexandre Pouchkine, *Lettres en Français*, Bibliothèque Ombres, Editions Climats, Castelnau-le-Lez, 2004, p.6.

Des thèmes musicaux et dramatiques reflétant la veine populaire étaient même déjà apparus dans la musique savante depuis que dans *Anjouta* (1772) un opéra de Evstigneï Ipafovitch Fomine (1781+1800), sur un livret de Popov.

Catherine II, elle-même, écrivit des livrets qui furent mis en musique par Martini, Fomine, Canobio et Pachkévitch. Ces petits opéras étaient des satyres où étaient mises en scène des villageois en opposition aux habitants des grandes villes. Ces thèmes populistes qui anticipaient sur ceux de Pouchkine et de Moussorgsky ne sont pas sans analogies avec les zarzuelas espagnoles qui se développaient alors aux antipodes. Cela n'étonnera personne quand on connaît les relations profondes qui existent entre les musiques russes et espagnoles.⁷

Le folklorisme - même s'il n'en portait pas encore le nom, était donc déjà ancien en Russie quand Pouchkine et Glinka y adhèrent. La culture populaire avait bercé leur enfance et marqué profondément leur œuvre à chacun. Quasiment abandonné par ses parents qui ne s'occupaient pas de lui, Pouchkine fut entouré d'affection par sa grand-mère, Maria Alexievna Pouchkine et sa « niania » (nourrice) Arina Rodionovna.

Elles eurent sur lui une considérable influence, la première en lui racontant de vieilles légendes et de vieilles aventures plus ou moins historiques, ne faisant pas toujours la frontière entre l'une et l'autre ; la seconde lui chantant de vieilles mélodies populaires russes. Quand l'été, les Pouchkine résidaient à Zalhasrovo, à une quarantaine de « verstes » de Moscou, Alexandre Sergueïevitch trompant la surveillance des siens, s'échappait pour aller écouter les paysans qui chantaient, le soir au retour des champs, et les jours de fête, formaient des rondes, dansaient et criaient jusqu'à la nuit. A Mikailoskoïe, près de Nijny-Novgorod, Pouchkine se promenait sur les marchés, notait les chansons des paysans et s'en imprégnait. Il le fit si bien, que le folkloriste Ivan Kireievsky qui collecta plus de 12 000 chansons, vint le voir pour lui demander des conseils. Pouchkine lui offrit le résultat de ses recherches en le mettant au défi de distinguer les siennes de celles qu'il avait collectées... A ce jour, aucun folkloriste n'y est jamais parvenu.

Quand à Glinka, on avait mis au service de sa « niania », une jeune paysanne douée pour le chant, et chaque fois que l'enfant était un peu morose, elle chantait pour lui quelque vieille mélodie du folklore russe qui plongeait l'enfant dans le ravissement. Plus tard, au cours de ses voyages dans le Caucase, il allait découvrir les musiques populaires orientales du Caucase et les utiliser dans son opéra *Rousslan et Ludmila*, les laissant ainsi en héritage au « Groupe des cinq ».

C'est au cours d'un de ses voyages en Occident qu'il eut l'idée « d'unir la fugue occidentale à la musique russe par les liens du mariage ». Depuis le début du XX^e siècle l'italianisme dominait en Russie et Glinka en était un exemple.

En Italie, il comprit qu'il se trompait en restant un épigone des compositeurs italiens et prit conscience qu'il devait changer de voie. « Le mal du pays m'a conduit peu à peu à écrire en russe » confia-t-il au compositeur Théophile Matvevitch Tolstoï.

L'idée fit son chemin et de retour de Berlin en 1834, il décida de composer un opéra russe. Il pensa d'abord au thème du *Bois de Maria* de Joukovsky, mais c'est le poète lui-même auquel il avait présenté au piano ce qu'il avait envisagé de faire de son œuvre, qui le détourna de son projet, lui proposa de créer une œuvre plus patriotique sur le sujet *d'Ivan Soussanine*. Le thème et le titre avaient déjà été utilisés par Caterino

⁷ Jean Bernard Cahours d'Aspry : « Entre l'Espagne et la Russie, Déodat de Séverac et le Chant Populaire », *Ecouter-Voir*, n°38, Novembre 1998 & « Aux sources des musiques espagnoles », *Ecouter-Voir*, n°39, Décembre 1998.

Cavos (1779+ 1840), aussi Glinka lui donna de lui-même le titre de *La Vie pour le tsar*, contrairement à la légende soviétique, qui voudrait que le conseil ait émané de Nicolas I^{er}.

A la création de l'ouvrage, au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, Pouchkine était présent dans la salle pour assister au triomphe de Glinka. Comme beaucoup de spectateurs, il comprit qu'il venait d'assister à une création historique. En utilisant ce que certains critiques appelèrent de « la Musique de cocher », Glinka venait de créer, au moins le ressentit-on ainsi – le premier opéra russe, par le thème patriotique, la langue, la musique inspirée de thèmes populaires. La prise de conscience nationale fut telle, qu'aux entractes, les spectateurs venaient féliciter Pouchkine en tant que porte-parole de la culture russe triomphante. Il n'avait pourtant eu aucun rôle dans l'affaire. Il arriva avec le second opéra de Glinka *Rousslan et Ludmila*.

Cédant à la sollicitation de ses amis, fort du succès de *La Vie pour le Tzar*, Glinka avait accepta de se relancer tout de suite dans un nouvel opéra, et sur les conseils du prince Alexandre Chakhovskoï, il choisit d'utiliser le poème fantastique *Rousslan et Ludmila*, composé par Pouchkine de 1817 à 1820. Dans cette petite « tragédie romantique », Glinka retrouva les véritables éléments fantastiques des contes populaires russes, mais n'en conserva que l'aspect légendaire et épique en écartant toute la malice et l'ironie qu'il contenait.

Pouchkine promit de tirer un livret de son poème, mais sa mort, le 29 janvier 1837, mit un terme au projet. Glinka en fut naturellement contrarié mais réagit très vite car il avait, comme dans son ouvrage précédent, composé la musique avant les paroles. Ce ne fut qu'à l'automne qu'il rencontra Valérian Chyrkov, avec qui il se mit à l'élaboration du livret, reprenant sans rien changer aux paroles, quelques textes de Pouchkine en leur ajoutant des transitions. Comme dans *La Vie pour le Tzar*, Glinka utilisa des thèmes folkloriques essentiellement paysans, hormis quelques thèmes dits orientaux : « persans », « tartares », « arabes » ou d'origine caucasienne comme la *leginska*, adaptés au système musical européen. La chorégraphie formait également un joyeux pot-pourri de danses orientales et de danses occidentales : polkas, valse, galops, etc.

Créé six ans plus tard, jour pour jour, le 27 novembre 1842, dans le même Grand Théâtre, *Rousslan et Ludmilla* fut porté en triomphe par le public mais éreinté par la critique, ce second ouvrage marquait une nouvelle étape dans l'histoire de la musique russe. Nous ne pourrons pas ici, faute de place, signaler toutes les œuvres musicales inspirées par Pouchkine à des compositeurs, nous contentant des plus importantes. Nous développerons notre sujet dans un livre à paraître. On peut toutefois signaler les noms de Moussorgsky, Cui, Korsakov, Tchaïkovsky, Halévy, Suppé, Rachmaninov, Prokofiev, Arensky, Strawinsky, Chostakovitch, Glière, Katchatourian, pour ne citer aujourd'hui que les plus célèbres.

Jean-Bernard Cahours d'Aspry.

MUSICIENS A CONNAÎTRE OU A RECONNAÎTRE

La musique portugaise *Un patrimoine à découvrir*

En 1998, l'Exposition universelle qui s'est déroulée à Lisbonne du 22 mai au 30 septembre aura permis à nos médias de parler du Portugal. Des millions de visiteurs se sont rendus dans la capitale lusitanienne. Ils ont ainsi pu découvrir un pays plein de charme, riche d'un patrimoine historique et varié. Mais combien parmi ces pèlerins de la curiosité auront découvert la musique nationale du Portugal, en dehors du *Fado*.

En 1998, grâce au *Festival Déodat de Séverac* dont la vocation est de faire découvrir les musiques du sud de l'Europe, nous avons pu découvrir les œuvres de ces musiciens de l'extrême occident, bien plus séparés de



nous par le manque de curiosité des mélomanes, des organisateurs de concert, des professionnels de la radio et de la télévision, que par une chaîne de montagnes qui n'existe plus depuis deux siècles ou par deux provinces espagnoles.

La découverte de compositeurs comme Francisco de Lacerda, Joly Braga-Santos, Luis de Freitas Branco ou Fernando Lopez-Graça, avait piqué ma curiosité. J'ai voulu en savoir plus et je me suis lancé dans l'étude d'un riche patrimoine musical où tout était à découvrir.

Il n'existe en effet aucune étude sur la musique portugaise en français, si ce n'est le petit volume consacré par Albert Soubiès à "La Musique portugaise" dans son *Histoire de la Musique* en 1898. Quant aux histoires et encyclopédies musicales, elles n'y consacrent généralement que quelques lignes, l'incluant même parfois dans la musique espagnole. Seul Robert Bernard⁸ sauve l'honneur en réservant une huitaine de pages à "l'Ecole portugaise". Quant aux disques, n'en parlons pas. Ils sont pratiquement inexistantes et mélangent les musiques de toute la péninsule. A part quelques *villancicos* ou *tientos*, on ne trouve pratiquement rien en France sur la musique moderne, hormis deux superbes symphonies (1 et 5) de Joly Braga-Santos, enregistrées à l'occasion du 10^{ème} anniversaire de sa mort en 1988.

On est en droit d'être choqué par un tel désert car la musique portugaise existe. Elle est même un peu plus ancienne que la musique nationale espagnole ; la dernière en date des musiques nationales à en croire les propos autorisés d'Henri Collet. Le *Fado* en effet est apparu dès le début du XIX^{ème}, un demi-siècle avant Albéniz, Granados et Falla, le *flamenco* ne pouvant pas être considéré comme une musique nationale au même titre que le *fado*. Bien qu'il semble falloir faire remonter l'apparition du flamenco au XV^{ème} siècle, celui-ci reste une musique régionale. Au contraire, le *fado*, bien que né dans les quartiers populaires de Lisbonne, est vraiment une musique nationale car il est l'héritier des *cantigas* des troubadours et des *modinbas* du XVII^{ème} siècle aussi bien que des chants de marin, des esclaves africains ou des maures christianisés.

Pour renaître musicalement après l'âge d'or de la polyphonie des XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, le Portugal avait dû s'affranchir de l'italianisme qui, au XVIII^{ème} siècle, avait refoulé tous les particularismes nés au XVI^{ème} siècle, sous le poids de la mode italianisante, qui écrasa toute la péninsule ibérique.

Jusqu'au XIX^{ème} siècle qui vit le temps des nationalismes, l'histoire des deux nations de la péninsule ibérique s'était souvent confondue historiquement et politiquement même si ce fut parfois pour s'opposer et revendiquer les particularismes. Jusqu'au XI^{ème} siècle, l'histoire du Portugal et de l'Espagne, principalement de la Galice, ne peut être en effet dissociée. Les deux nations ont subi les mêmes invasions de Grecs, de Celtes, de Phéniciens, de Romains, puis d'Arabes. Au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, ils ont été à nouveau réunis pendant six ans sous la double couronne des Habsbourg, dont le centralisme n'a pourtant jamais empêché chaque région de la péninsule d'avoir ses propres coutumes, ses danses et ses musiques particulières. Chaque province a bénéficié des influences et des apports des autres peuples avec qui elle a été en rapport. A ceux-ci se sont ajoutées les influences géographiques qui ont joué dans toute la péninsule et "déterminé un morcellement intérieur qui a conféré à chaque province une véritable autonomie, favorisant la pluralité des groupes ethniques " fait remarquer Christiane Le Bordays⁹ L'Espagne, ou plutôt les Espagnes, représente un tel carrefour de races et d'influences qu'il est difficile d'établir sur quelle souche originelle se sont greffées les ramifications les plus diverses. Mais la musique nationale portugaise ne ressemble pas à celle de l'Espagne.

"A l'austérité épique du pays de Cervantés s'opposent la lyrique douceur et la bonhomie de celui de Camoëns, et aux brûlantes chansons de l'Andalousie, les tendres inflexions du "fado" portugais", dit justement Robert Bernard¹⁰. La musique portugaise, y compris le *fado*, sont tous deux emprunts d'une profonde nostalgie alors que la musique espagnole semble plutôt festive.

C'est dans les musiques populaires que doivent être cherchées les origines de ces musiques nationales, celles-ci se démarquant d'autant plus que les régions d'où elles sont issues ont été imprégnées de présence arabe. Ainsi le nord du Portugal qui a été libéré plutôt est-il moins soumis aux mélismes orientaux, qu'à tort on croit d'origine maure. Les modes qui les figurent sont en effet issues de la musique grecque qui influença toute la Péninsule et furent conservées par les musiques romaines, "mozarabes" -

⁸ Robert Bernard : *Histoire de la musique*, Fernand Nathan, Paris 1963, T.IV

⁹ Christiane Le Bordays : *La Musique espagnole*, Que Sais-je ? P.U.F. 1977, P.3

¹⁰ Opus cité, T.IV, p. 1097

terme impropre puisque cette musique est antérieure à l'invasion des musulmans. Par ailleurs, les envahisseurs musulmans qui ne l'abolirent point apportaient une musique dont la théorie était celle des anciens Grecs, traduite par leurs savants.

Dans le Portugal libéré, l'influence maure fit très vite place à des influences venues de France. Seuls quelques instruments apportés par les Maures, comme la *guitare* (appelée *viola* au Portugal), le *cistre* (appelé *guitara potuguesa*) et l'*adupbe*, sorte de tambour particulier dont l'usage ressemble à celui des basques, témoignent de cette occupation.

Désireux de consolider sa souveraineté sur les territoires qu'il avait reconquis sur les Maures, Alphonse VI roi de Léon-Castille et comte de Portugal avait fait appel à l'ordre de Cîteaux avec lequel il était lié. Celui-ci lui envoya deux princes capétiens animés par l'esprit de croisade, Raymond et Henri de Bourgogne. Ils contribuèrent à libérer le territoire et reçurent en récompense : l'un d'eux épousa l'héritière d'Alphonse VI, l'autre, Henri, la cadette, héritière du comté de Portugal. Leur fils Alphonse-Henri s'étant affranchi de son cousin Alphonse VII, fut le premier roi de Portugal. Pour restaurer et repeupler son pays dévasté par la guerre, il appela de nombreux compatriotes à participer à la renaissance du pays. Parmi les chevaliers, clercs, architectes et artistes, nombreux furent les troubadours qui prirent le chemin de la cour lusitanienne. L'un d'eux, Aimeric Ebrard, désigné comme évêque de Braga, devint le précepteur de Denis 1^{er}, fondateur de l'Université portugaise où fut créée dès 1290 une chaire de musique.

Ce fut l'époque des *cantigas*, ces poésies chantées ou récitées avec accompagnement au luth, au rebec, au psalterion, avec des castagnettes. Elles furent recueillies dans des recueils, les *cancioneiros*. On y retrouve la confluence des trois cultures chrétienne, juive et islamique qui donne une si forte originalité au lyrisme gallaico-portugais. Denis 1^{er} qui fut un roi-poète en écrivit et chanta une centaine. On décèle encore aujourd'hui dans nombreuses musiques et chansons populaires des réminiscences de ces *cantigas*.

Au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, le Portugal connut un âge d'or grâce à la découverte par l'infant Henri Le Navigateur de nouveaux et riches territoires qui apportèrent la prospérité économique au royaume. Il en découla un développement considérable des Beaux-Arts. Dès le règne d'Alphonse V (1433-1481), la musique prit une importance exponentielle jusqu'au XVII^{ème} siècle. Ce fut l'époque des *villancicos* qui étaient l'origine des drames sacrés découlant des mystères du Moyen-Age, qui peu à peu devinrent profanes.

Au XV^{ème} siècle, on compta beaucoup d'écrivains musiciens, dont **Gil Vicente** (1465-1536) qui passe pour être le fondateur du théâtre portugais avec ses *autos*, de petits ouvrages conçus à la manière de ceux d'Adam de La Halle. Une large place y était donnée à la musique populaire et l'on peut dire que *villancicos* et *autos* engendrèrent la *zarzuela*, même si celle-ci est officiellement née à Madrid ; mais sous la double couronne des Hasbourg de 1581 à 1640, il n'existait point de frontières musicales dans la Péninsule.

A part cela, aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, la musique du Portugal fut principalement représentée par des compositeurs polyphonistes comme **Pedro de Escobar** (1489-1535), **Fernando Gomez-Correira** (1505-1532), **Vasco Pieres** (1481-1509), **Duarte Lobo** (1540-1643), **Mandel Mendes** (1547-1605), **Manuel Cardoso** (1566-1650), **Francisco Martins** (1620?-1680), **Filip de Magahaes** (1589-1604), **Diogo Melga** (1663-1700), **Lourenço Rebello** (1610-1661).

Au XVI^{ème} siècle, l'enseignement de l'orgue se développa considérablement au Portugal. Lisbonne comptait treize écoles d'orgue d'où sortirent de bons compositeurs comme **Antonio Carreira** (1525?-1599), **Héliodor de Paiva** (+ 152), **Materis de Fontes**.

Le mouvement se poursuivit et au siècle suivant ce furent principalement les organistes qui attestèrent de la vitalité de l'Ecole portugaise. C'est parmi eux que se recrutèrent la plupart des compositeurs de musique religieuse restés fidèles à la tradition polyphonique. Ils se nommaient **Manuel-Rodriguez Coelho** (1583-1647), **Agostinho da Cruz** (1590-1633), **João de Cristo** (mort en 1654), **Pedro de Araujo** (1610-1664), **Fernando de Almeida** (1618-1660), **Marco Soares Perreira** (mort en 1655).

Au cours du XVII^{ème} siècle, la musique portugaise fut à son sommet. Don Théodosio, duc de Bragançe et son fils Jean IV (1640-1654) furent de grands protecteurs de cette musique. Ce souverain était compositeur et théoricien et sa bibliothèque musicale, l'une des plus importantes d'Europe. Malheureusement, elle fut détruite lors du tremblement de terre de 1775.

Parallèlement à la musique religieuse, les madrigalistes tels que Filip Cruz, Francisco de Santiago, Marquês Lesbles composèrent des œuvres profanes dans des formes nouvelles très chromatiques.

Au XVIII^{ème} siècle, la musique portugaise avait perdu son âme, victime de la mode italianisante. Le roi envoyait ses sujets en Italie pour se former musicalement. En retour, des maîtres italiens venaient

former des musiciens qui composaient des opéras en Italie : David Perez (1711-1778) d'origine espagnole mais né à Naples, avait fait carrière en Italie où il écrivit des opéras sur des livrets de P. Metastase (1698-1782). Invité par le roi José, il poursuivit dans la même voie mais composa aussi des œuvres religieuses polyphoniques. Également formé en Italie où il fut l'élève de Scarlatti, **Francisco Antonio de Almeida** (1702-1755) est pourtant l'auteur du premier opéra chanté en portugais à Lisbonne, *La Pazienza di Socrate*. **Antonio Teixeira** (1707-1770?) collabora avec **José da Silva** (1704-1742) dit "O Juden" pour composer la musique de sept opéras de marionnettes dont le plus fameux est *Guerras do Alecrisa e de Manjerona* (Guerre du Romarin et de la Majelaine).

A cette époque, le napolitain **Domenico Scarlatti** (1685-1757) séjourna au Portugal comme maître de la Chapelle royale et professeur de l'infante Maria-Barbara. Sa présence marqua d'une influence déterminante l'école portugaise de clavecin, mais aussi d'orgue, la différence n'étant pas franchement spécifiée à l'époque de Scarlatti pour les instruments à clavier. Cette influence se fit principalement ressentir dans l'œuvre de **Carlos Seixtas** (1704-1742) ou dans celle de **Francisco Xavier Baptista**. On considère généralement que ce dernier, dans ses sonates pour clavecin, établit un pont entre la forme archaïque de cette forme musicale et la sonate "moderne" selon le plan institué par Philippe-Emmanuel. Bach et J. Haydn.

Parmi les nombreux musiciens de cette époque dominée par l'italianisme à l'église comme à l'opéra, il convient de s'intéresser plus particulièrement à Marcos-Antonio de Fonseca, dit **Marco Portugalo** (1762-1830). Après avoir débuté ses études musicales au Portugal, il se rendit à 20 ans à Madrid où il devint accompagnateur au clavecin de l'opéra italien. Ayant été remarqué par son ambassadeur, il fut envoyé auprès du roi travailler lui aussi en Italie où il produisit 21 opéras. De retour à Lisbonne, il fut nommé maître de la Chapelle royale et chef d'orchestre du théâtre San Carlos.

Fuyant l'invasion napoléonienne, il suivit son souverain au Brésil où celui-ci se fit couronner sous le nom de Pedro I^{er}. Nommé directeur du Conservatoire de Vera Cruz, pour des raisons de santé, il ne put rentrer au Portugal avec son maître quand le royaume lusitanien fut libéré et mourut pauvre et presque oublié dans l'empire d'outre-mer. Si le reproche peut lui être fait d'avoir été trop attaché à la forme de l'opéra italien et d'être resté attaché à l'esprit du XVIII^{ème} siècle plein de romantisme naissances, il faut reconnaître que la spontanéité de son inspiration mélodique, son sens des situations dramatiques font de lui un des plus brillants représentants de la musique dramatique au Portugal. On lui doit également des musiques religieuses de toutes formes.

Avec **João-Domingos Bontempo** (1775-1842), la musique au Portugal allait se libérer du joug italianisant et s'infiltrer dans la voie du nationalisme musical. D'origine italienne par son père, J.D. Bontempo choisit en effet de ne pas poursuivre ses études dans la botte romaine mais d'aller à Paris, rompant ainsi les habitudes de ses compatriotes. La capitale française le remercia de son choix en rendant hommage à la fois à ses talents de compositeur et d'interprète. Mais en 1811, par solidarité avec ses compatriotes envahis par les troupes napoléoniennes; il s'exila à Londres où il reçut le même triomphe qu'à Paris.

Quelques années plus tard, de retour dans son pays, il fonda le Conservatoire de musique de Lisbonne et la Société Philharmonique, imposant à ses compatriotes la découverte des musiciens romantiques allemands et français. Compositeur, il introduisit le romantisme par des symphonies, des concertos, de la musique pour piano, un *Requiem à la mémoire de Camoëns* et un *Hymne Lusitano*.

Avec le romantisme se développa le nationalisme musical portugais dont le Fado fut certainement la première manifestation. On se perd en conjecture sur ses origines parce qu'elles furent multiples. Pour certains exégètes, le Fado découlerait du *lundum*, une musique issue du croisement des rythmiques apportées par les nègres africains du Brésil, et la *modinha*, une romance portugaise chantée dans les salons. Né dans le quartier mauresque de Lisbonne, il a sans doute aussi des origines musulmanes et serait l'héritage de chant de marin. Nous reparlerons une autre fois de ce genre musical si typiquement portugais, sur lequel on a tant écrit. L'essentiel est de dire qu'il est souvent plein de cette nostalgie portugaise que les intéressés eux-mêmes qualifient de *saudade*.

A côté du Fado, les romantiques portugais comme leurs collègues du reste de l'Europe se sont lancés à la recherche des vieilles chansons et danses populaires des provinces lusitaniennes. Le fruit de leurs recherches a été publié en recueil ou utilisé dans des partitions modernes comme l'ont fait le "Groupe des Cinq" en Russie, d'Indy, Bordes, Canteloube, Séverac en France, Albéniz, De Falla, Turina en Espagne, pour ne citer que ces quelques exemples parmi les plus connus.



Dès lors, l'Ecole portugaise était née. **Auguste Machado** (1845-1924) suivit la voie de Bontempo et alla se perfectionner à Paris où il fut l'ami de Rossini, Massenet et Saint-Saëns. Amateur passionné, il a surtout composé des œuvres pour la scène, comme **Maria da Fonté** (1878) qui fut un essai d'opérette nationale. On lui doit aussi, entre autre, une ode symphonique *Camoëns et os Lusíadas*, un opéra *Lauriana* inspiré des *Beaux-Messieurs de Bois-doré* de Georges Sand, mais aussi de nombreux succès que son esprit indolent, son arrogance et sa modestie excessive n'ont pas contribué à conserver au répertoire.

Alfredo Keil (1850-1907), amateur très doué lui aussi, était également poète et peintre. Grand admirateur de Jules Massenet, il lui dédia son opéra *A Serrana*. On lui doit également d'autres opéras, des opérettes, des cantates et l'Hymne national *A Portuguesa*. Il fut l'un des premiers compositeurs lusitaniens - bien que d'origine allemande- à puiser son inspiration stylistique dans le folklore, comme **Alexandre Rey-Colação** (1854-1928) qui se fit connaître comme compositeur mais surtout comme pianiste réputé.

João Arroyo (1861-1930) qui fut ministre de l'instruction, a donné des drames lyriques de tendance wagnérienne, *O Amor de perdição* et *Leonora Telles*, tout en s'inspirant du folklore. Il fut également l'auteur d'un poème symphonique, d'une cantate *Inês de Castro*, de nombreuses pièces pour piano et de mélodies. Son frère Antonio Arroyo fut l'un des critiques les plus éminents du Portugal. Il a entre autre préfacé un florilège de chansons populaires *Velhas canções e romances populares portuguesas*, de P. Fernandez-Thomas.

Pianiste de renommée mondiale, **José Vianna da Mota** (1868-1948) s'est également adonné à la composition et à la musicologie. Reconnu tout jeune comme un musicien hors du commun, il fut envoyé avec une bourse du roi en Allemagne où l'on vit en lui un nouveau Mozart. Hans Von Bullow s'intéressa à lui et Liszt le prit sous sa coupe. Plus tard, de Berlin où il s'installa jusqu'à la guerre, il fit une carrière internationale, jouant seul ou avec de grands violonistes comme Pablo de Sarasate (1844-1908), Eugène Isaye (1858-1931) et bien d'autres maîtres de l'archet. De retour au Portugal en 1919, il fut nommé directeur du Conservatoire de Lisbonne, charge qu'il garda jusqu'en 1938. Avec Luis de Freitas-Branco, il entreprit une réforme de fond de cette institution, modernisant les programmes et les méthodes pédagogiques pour donner aux élèves une culture rudimentaire. Les compositeurs russes du "Groupe des Cinq" marquèrent son œuvre. Aussi dans les trop rares œuvres qu'il composa, on perçoit un écho constant et discret du style populaire portugais ou par l'utilisation directe d'éléments folkloriques. On retiendra de lui, outre des mélodies et des pièces pour piano *Rhapsodie, Scènes et Danses portugaises*, un quatuor à cordes intitulé *Cenas nas Montanhas* (Scènes dans les Montagnes), une symphonie *A Patria* où se décèle l'influence de Liszt et de Wagner. On lui doit également pour son instrument des transcriptions d'Alkan et une édition critique des compositions de Liszt auquel il dédia une bibliographie publiée à Porto en 1945. Il avait déjà publié quelques travaux sur H. Von Bullow et Théodor Pfeiffer en 1890 aussi qu'une étude sur de Wagner en 1897.

Francisco de Lacerda (1869-1934), par sa vie et par son œuvre, mériterait beaucoup plus que quelques lignes, et même plus qu'un article. Né aux Açores en 1869, après avoir débuté ses études musicales au Conservatoire de Lisbonne, il se rendit à Paris pour travailler avec Vincent d'Indy. Reconnaisant son talent, le maître lui confia bientôt la classe d'ensemble vocal et instrumental puis la direction des concerts de la Schola Cantorum. Chef d'orchestre très doué, son talent le poussa bien vite à diriger en dehors de l'école des orchestres différents, notamment à Paris, Nantes et Toulouse, puis à Montreux où il eut pour élève Ernest Ansermet. En 1913, Diaghilev l'ayant invité à diriger l'orchestre des Ballets Russes, il refusa l'offre en faveur de son élève.

De retour au Portugal en 1923, il fonda l'orchestre philharmonique de Lisbonne et développa une importante carrière de compositeur. De son séjour et de sa formation française il a gardé un certain raffinement qu'il mit au service d'une musique populaire bien portugaise. En bon disciple de la Schola, il a rassemblé une collection de cinq cents chants populaires réunis dans un *Cancioneiro musical português*. On lui doit aussi des poèmes symphoniques comme *Adamastor*, de la musique de scène pour *l'Intruse*, de ballets, un poème liturgique *Le Rosaire* et une série de pièces pour piano et chant, *Les Trovas* où il a réalisé une parfaite synchronisation des formules pianistiques et des enchaînements d'accords avec l'esprit des textes populaires qu'il a parés de musique..

[Francisco de Lacerda >](#)

Oscar da Silva (1870-1958), après avoir étudié à Porto et Lisbonne, se rendit à Leipzig et Francfort où il reçut les leçons de Clara Schumann dont il aurait été un des disciples préférés. Il est l'auteur d'un opéra *Dona Mécia*, d'un poème symphonique *Alma Crucifida* et d'une musique de chambre dont le style est d'un extrême romantisme ; plus tard il évolua vers Franck et Debussy. Sa *Sonata Saudade* pour violon



qui est inspirée de vers de Camoens et ses pièces pittoresques pour piano comme *Páginas portuguesas*, *Dolorosas Imagens*, font de lui le représentant le plus significatif du mouvement post-romantique *Sandosista* qui est caractéristiquement portugais.

Luis Costa (1879-1969) qui fut directeur du Conservatoire de Porto succéda à **Moreira de Sa** (1853-1924) à la tête de l'Orféo Portuense. Elève de Viana da Mota et de Ferruccio Busoni à Berlin, c'était lui aussi un virtuose du piano pour lequel il composa, ainsi que des mélodies et des œuvres pour chœur qui sont teintées d'influence française, sérieuse mais poétique. Parmi son catalogue, on peut citer entre autre *Fantaisie* pour piano et orchestre, *Quintette* pour piano et cordes, de la musique de chambre, des pièces pour piano dont *Sete Préludios*, *Conto de Fadas*, *A o pé da Azenha*, *Canção do berço*. Des œuvres chorales et une abondante musique de chambre ont également contribué à enrichir le patrimoine musical portugais.

David de Sousa (1880-1918), violoncelliste et chef d'orchestre, s'enthousiasma lui aussi pour les compositeurs du "Groupe des Cinq" et pour Tchaïkovsky qui le poussèrent par exemple vers la lyrique portugaise qu'il traduisit dans son opéra *Inês de Castro*, des symphonies : *Saudades*, *Rapsodia Eslava*, *Cantares et portuguesas*, *Suite Lirica*, *Babilonia* et *Morte de Don João* qui resta inachevée.

Luis de Freitas-Branco (1890-1975) introduisit l'impressionnisme musical au Portugal avec son poème symphonique *Paraísos artificiais*. Son style et son caractère ont été façonnés à Paris où il fut l'élève de Gabriel Grovlez et de D. Pâque. Plus tard, comme chez Debussy et Séverac, les musiciens les plus fondamentalement impressionnistes selon Michel Chion, Freitas-Branco évolua vers un néoclassicisme qui fit école au Portugal. Il a également trouvé un germe fertilisant dans l'utilisation des modes spécifiquement portugais : trois symphonies, une *Ballade* pour piano et orchestre, plusieurs poèmes symphoniques.

Ruy Coelho (1892-1986) étudia tout d'abord à Lisbonne avec Rey-Colaço, Costa-Ferreira et Thomas Borba. Il se rendit ensuite à Berlin où il travailla avec Max. Bruch et Arnold Schönberg, ce qui ne fit toutefois pas de lui un adepte de l'atonalisme mais lui fit entrevoir une nouvelle conception du langage différente de ses prédécesseurs.



Luis de Freitas Branco

> A son retour au Portugal, il chercha à mettre son romantisme au service d'un nationalisme de source folklorique. Il a composé 19 opéras dont le plus célèbre est sans doute *Inês de Castro*, mais on lui doit également 6 symphonies, des concertos, des oratorios, de la musique de chambre, des pièces pour piano, des mélodies et des ballets.

Fils du peintre Antonio Carneiro, **Claudio Carneiro** (1895-1963) vécut dans un milieu artistique où sa vocation musicale s'affirma tardivement. Après avoir été élève à Porto de Miguel Alves, Carlo Dubbini et de **Lucien Lambert** (1848-1945) en 1919, il fit plusieurs séjours à Paris pour se perfectionner, travaillant dans la classe de contrepoint de Charles-Marie Widor puis avec Paul Dukas. A Porto, il organisa un orchestre de chambre et devint directeur du Conservatoire. Malgré quelques essais de dodécaphonisme, il resta un musicien classique au modernisme modéré qui s'affirma principalement dans la musique symphonique où se manifestait l'influence de Debussy. Son *Prélude, Chorale et Fugue* créé au théâtre du Châtelet par l'orchestre Colonne le 27 octobre 1923 sous la direction de Pierné grâce à une bourse du gouvernement portugais lui permit de se rendre aux U.S.A. où il épousa la violoniste Katherine M.ichkel. En 1933, il revint une nouvelle fois à Paris pour travailler avec Paul Dukas. Installé définitivement à Porto à partir de 1938, il enseigna au Conservatoire dont il devint directeur jusqu'en 1955.

Décédé prématurément à 21 ans, **Antonio de Lima-Fragoso** (1897-1918) n'a pas laissé une œuvre importante mais sa sensibilité et son originalité firent ressentir sa mort comme une grande perte pour la musique portugaise.

Fernando Lopez-Gracia (1906-1994) vint se perfectionner à Paris auprès de Charles Koechlin. Très jeune, il s'était révélé comme un ardent défenseur de la musique moderne de Schönberg, Stravinsky et Bartok. Comme ce dernier, il se rattache étroitement au grand mouvement qui s'est dévoué à la musique contemporaine, mais refuse de suivre dans leur sectarisme les avant-gardistes, n'hésitant pas à prendre position contre eux, qualifiant même les dodécaphonistes sériels d'académistes. "Ce que je redoute, écrit-il, ce qui me semble menacer l'avenir de la musique, ce n'est pas un dodécaphonisme furieusement orthodoxe qui ne relèverait que de l'intelligence mathématique à une époque où l'esprit scientifique domine, risque d'aboutir à cette musique abstraite... certains en rêvent. Je la redoute". Sa crainte allait se

justifier quand Boulez¹¹ (1) écrivit en 1952 : "Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile car toute œuvre se place au deçà des nécessités de son époque". Comme Marcel Landowski, Lopez-Graça pensait sans doute "qu'il faut être honnête envers soi-même, se tenir à l'écart à la fois des formules académiques et des modes futiles et passagères de coterie qui se croient révolutionnaires, qu'il faut aimer l'esprit populaire, tout en ayant l'esprit curieux de toutes les recherches". Compositeur d'une réelle valeur, Lopez-Graça a laissé une œuvre importante et variée, quoique plutôt axée sur la musique pure. De son catalogue *Historia tragico niaritima* pour chant et orchestre, trois danses portugaises pour orchestre, des harmonisations de chants populaires pour voix seule et piano ou pour chœur *a capella*, un ballet *La Fièvre du Temps* ; musicologue, il s'est penché sur les problèmes esthétiques de la musique, leur consacrant plusieurs ouvrages qui ont beaucoup compté dans l'évolution de la musique portugaise au XX^{ème} siècle. Ce furent *Reflexões a musica*, *Musica et musicos modernos*, *A musica portuguesa e os seus problemas*, *Visite aos musicos franceses*, *A canção popular portuguesa*, *Bases teoricas de Musica*, etc, une biographie de son maître Viana da Mota et un Dictionnaire de Musique réalisé en collaboration avec son professeur Tomaz Borba.

Frederico de Freitas-Branco, neveu de Luis (1902-1980), fut chef titulaire de l'Orchestre symphonique de Porto en 1948 et plus tard de la Radio Nationale. Après avoir étudié au Conservatoire de Lisbonne dans les classes de piano, de violon et de composition, il quitta son pays en 1926 pour voyager beaucoup et se familiariser avec les techniques les plus modernes. Cette ouverture aux influences novatrices étrangères s'accompagna toutefois d'une volonté affirmée de promouvoir une véritable école portugaise. C'est dans cet optique qu'il fonda la Société Chorale de Lisbonne et participa à la création d'une compagnie nationale de ballet enrichissant toutes les structures qu'il avait créées ou animées de nombreuses premières émotions. Il avouait lui-même avoir subi l'influence de Claude Debussy à ses débuts tout en gardant une personnalité propre. On lui doit un opéra *Luz d'or*, six ballets, la symphonie *Jeronimos* un concerto pour flûte et orchestre, une messe ainsi que des pièces instrumentales et chorales d'inspiration folklorique.

Armando-Jose Fernandes (1906-1983), après avoir obtenu son premier prix de piano au Conservatoire de Lisbonne, vint lui aussi poursuivre ses études musicales à Paris où il fut l'élève de Roger Ducasse, Nadia Boulanger, Igor Stravinsky et Paul Dukas. L'influence de Fauré et de Ravel puis de Hindemith lui donna un style sensible et raffiné qu'il mit au service d'une écriture contrapuntique principalement tournée vers la musique de chambre et qui le place au premier rang des compositeurs portugais. Mais on lui doit également un ballet d'après Pirandello, une *Fantaisie sur des airs portugais* pour piano et orchestre, un concerto pour violon et des mélodies.

Jorge-Croner de Vasconcelos (1910- ?) a lui aussi incorporé de nombreux éléments typiquement folkloriques dans son œuvre. Pianiste et compositeur portugais, il fut élève de Luis de Freitas-Branco à Lisbonne, de Paul Dukas, de Roger Ducasse et de Nadia Boulanger à Paris où il subit l'influence de Maurice Ravel du *Tombeau de Couperin*. Son écriture est limpide et parfois simplifiée à l'extrême. On lui doit *Tres tocatas à Carlos Seixas*, des pièces pour piano et violon, un quatuor à cordes, des mélodies pour chant, flûte et quatuor à cordes. Il a aussi composé un poème symphonique, une symphonie *A Vela Vermelha*, une suite concertante, des ballets (*A Lenda das amendoeiras* et *Coimbra*).

José-Manuel Joly Braga-Santos dont on a commémoré l'année dernière le dixième anniversaire de sa mort, était né en 1924. Il fut le plus important symphoniste du Portugal et l'une des personnalités majeures de la musique lusitanienne. Son style varié évolua en fonction de ses découvertes et de sa formation continue. Réagissant contre la génération précédente dont la tendance était au monumentalisme wagnérien, il s'imposa comme "un symphoniste latin" et néoclassique en se voulant l'héritier d'un langage musical basé sur une modalité enracinée dans la polyphonie des siècles antérieurs.

Il ne nous est pas possible de citer tous les compositeurs portugais qui ont honoré leur pays et enrichi l'école nationale. La brièveté de cette étude ne nous permet par ailleurs de ne faire qu'un bref survol d'un riche patrimoine. On peut toutefois encore citer **Victor-Macedo Pinto** (1917-?) qui subit l'influence de Bartók, **Filipe de Souza** (1927-?), **Fernando Correia de Oliveira** (1921), élève de H. Scherchen qui reçut l'influence des dodécaphonistes et qui inventa une théorie de composition (harmonie et contrepoint) qu'il appliqua à ses œuvres :

[Jose-Manuel Joly Braga-Santos >](#)

un concerto pour alto, un concerto pour violoncelle, des *Thèmes et Variations*, etc..

Maria de Lurdes-Martins (1926-?), après avoir travaillé la composition au Conservatoire de Lisbonne, se rendit à Munich où elle étudia la



¹¹ cité par Benois Duteurtre : *Requiem pour une avant-garde*, Robert Laffont, Paris 199

composition sous la direction de H. Genzmer et à Darmstadt où elle suivit les cours de vacances de K. Stockhausen. De sa production, on pourra retenir un *Trio* pour piano, violon et violoncelle qui eut le prix Carlos Seixas en 1959, et une sonatine pour violon et piano primée par les Jeunesses musicales portugaises en 1960, ou encore *O Encorbero*, une composition pour chœur et orchestre qui obtint le prix Calouste Gulbenkian en 1964. Elle avait subi l'influence de Hindemith comme ses cadets **Filipe de Souza** (1927) et **Luis-Filipe Pires** (1934) à qui l'on doit des *Cancões do mar* de toute beauté. D'autres compositeurs ont été influencés par la technique dodécaphonique comme Fernando Correia de Oliveira (1921) et Alvaro-Léon Cassuto (1938).

Aujourd'hui, la musique nationale portugaise suit l'évolution du temps sans renoncer à la musique tonale. Comme aurait dit Raymond des Essards, la musique fabriquée n'a pas chassé la musique inspirée, l'une et l'autre ne cessant de se développer grâce à différentes initiatives de soutien.

Depuis 1963, la Fondation Calouste Gulbenkian poursuit un effort sans précédent pour la vie musicale portugaise. Un plan annuel de commandes est offert à tous les compositeurs lusitaniens ainsi qu'à des musiciens étrangers. La plupart des œuvres commandées sont présentées en première audition mondiale au cours de saisons de concert qu'organise la fondation à son siège. De même, elle attribue des subventions à des festivals internationaux et à des organismes producteurs de concert. En complément de cette politique de commandes, depuis 1977 la fondation organise chaque année un festival : les "Rencontres Gulbenkian de Musique contemporaine" à Lisbonne et accorde des bourses d'études à de jeunes compositeurs. Des séminaires de composition sont également organisés afin de promouvoir la musique portugaise et la fondation subventionne le déplacement d'artistes et de groupes portugais à l'étranger.

Jean-Bernard CAHOURS d'ASPRY

- **Paris-Ile de France**



Autour de Pétrouchka et des Ballets Russes à Paris

Au début du XXe siècle, les Saisons russes de Serge de Diaghilev ont révolutionné, en France d'abord, puis dans tous l'occident, l'esthétique du théâtre dans toutes ses manifestations (l'opéra, la chorégraphie la peinture et même le concert). Dès 1906, Diaghilev avait commencé sa croisade pour faire connaître l'art russe à Paris, par une exposition d'art russe à Paris (icône, peinture et sculpture), suivie l'année suivante d'une série de 5 concerts de musique russe, et en 1908, de l'opéra *Boris Godounov*, de Modeste Moussorgsky. Ce n'est qu'en 1909 qu'il produisit au théâtre du Chatelet à Paris, sa première saison de Ballets Russes, avec un prodigieux danseurs du nom de Vaslav Nijinsky qui dès le premier soir allait devenir célèbre dans le monde entier. Diaghilev lui confia chaque année ses principaux ballets dont *Pétrouchka*, qui a donné son nom au spectacle *Autour de Pétrouchka*, offert le 17 novembre dernier à la salle Cortot, 78 rue Cardinet, dans le XVII^e arrondissement, par la Comédienne Anne Lefol et le pianiste Jean Dubé dans un spectacle intitulé « Autour de Pétrouchka ». Illustré par des textes de Nijinsky, Diaghilev, Cahours d'Aspry, Karsavina et Lifar, des musiques de Rimsky Korsakov, Arensky, Debussy, Ravel et Stravinsky, les deux grands artistes ont fait revivre les heures prestigieuses de la première partie des ballets russes, de 1909 à 1914.

Après le cours de Raymond Girard avec qui elle obtint un 1^{er} prix de Comédie, Anne Lefol entra au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans la classe de Louis Seigner où elle obtint une première médaille de Diction et le Prix Charles Oulmont (Fondation de France) en 2002, qui lui ouvrirent une brillante carrière. Ainsi débute-t-elle aux côtés de Jean Marais dans le rôle de Roxane, de *Cyrano de Bergerac*. Ensuite elle joua chez Jean-Louis Barraut, à la Comédie des Champs-Élysées, à l'Odéon, sur Antenne II, au le *Royal Opéra House de Covent Garden* à Londres, et enregistre des émissions dramatiques et culturelles pour France Inter, France-Culture, Radio Bleue, dans des pièces de Victor Hugo, Ionesco, Montherlant. Corneille, Molière, Michel Déon, Maurice Genevoix, etc. pour ne citer que les plus grandes scènes. Elle a enregistré des émissions dramatiques et culturelles pour France Inter, France-Culture, Radio Bleue, etc., pour ne citer que les plus grandes scènes, avec de grands partenaires. Depuis quelques années elle multiplie également les spectacles avec un pianiste, alliant la grande musique aux grands textes de la littérature. Avec Chantal Stigliani au piano, elle a lu *Guy de Maupassant au coin du Feu* et joué *Chanter et dire Victor Hugo* au Luxembourg; sur la Péniche Opéra à Paris avec Cécile Eloir et Yves Henry ; B. Gousset et Bernard Job, au Musée d'Orsay en Janv. 2004, et depuis, de nombreux auteurs, français et Russes. Avec Jean Dubé, elle a ainsi joué *Autour de George Sand*, avec Jean Dubé, et *La Fiancée* de A. Tchekhov avec J. Koulaglich et A. Frasse-Sombet. Pour la Bibliothèque de l'Arsenal avec E. Exerjean au piano, dit des textes de *Anna de Noailles*. Passionné de culture russe, elle a créée ainsi au Théâtre de l'Ile St Louis, au musée Jacquemard-André et à la fondation Cziffra **Le**

voyage en Russie sur des textes d'A. Dumas, Th. Gautier, A. Thomas, A. Pouchkine, et sur des musiques de Borodine, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky, Scriabine... avec Jean Dubé au piano, et enfin ce dimanche 17 novembre, pour « Autour du piano », une reprise de « Autour de Pétroucha » créé récemment à Moscou. A l'occasion du 150^e anniversaire de l'abolition du servage en Russie, elle a lu au salon de Musique de la Datcha d'Ivan Tourgueniev à Bougival, *Mémoires d'un chasseur, Le Régisseur et la Forêt et la Steppe*, trois nouvelles d'Ivan Tourgueniev, **en partenariat avec Vitali Romanov qui interpréta au piano forté de l'écrivain, des œuvres de A.-L. Gourilov, Massenet, L. Malachkine**, Abaza et Glinka. A la Fondation Dosne Thiers, les parisiens ont pu écouter son concert-lecture *Quelques jours dans la vie d'Ivan Tourguenieff*, qu'elle avait créé à la Bibliothèque Tourguenieff de Moscou, avec le pianiste grec Spiros Thomas. Ce spectacle plusieurs fois repri depuis est basé sur la correspondance écrite en Français de l'écrivain le plus français de la littérature russe.

Jean Dubé, pianiste franco-canadien est un de ces pianistes virtuoses qui délaisse trop souvent la publicité pour le plaisir de jouer la musique qui lui plaît. Enfant prodige jouant du piano dès l'âge de trois ans, il se produit en concert public deux ans après. A neuf ans, il ouvre les commémorations du centenaire de Mozart en jouant le Concerto n° 5 pour piano et orchestre en ré majeur de Mozart avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Parallèlement à ses études auprès des maîtres Catherine Collard, Jacques Rouvier et Jacqueline Robin, il suit des classes de maîtres avec Dimitri Bashkirov, Lev Naumov, Oxana Yablonskaya, Rudolf Buchbinder, Vladimir Krainev, Leslie Howard et Murray Perahia puis à partir de 2000 avec John O'Connor à la Royal Irish Academy of Music. Dès l'âge de neuf ans il a remporté de nombreux prix de piano, en France et à l'étranger, dont la 6^e édition du Concours international de piano Franz Liszt à Utrecht. Il a été membre du jury de quelques concours internationaux en France et à l'étranger (Italie, Chine). Son énorme talent lui permis d'enregistrer une importante discographie chez Naxos, CEA Musika, Syrius, BNL. Avec Anne Lefol, il forme un véritable duo. Ne manquons pas d'aller les voir et les entendre, qu'elle que soit leur répertoire. CA

C'EST A LIRE

SERGE PAVLOVITCH DE DIAGHILEV, UN PONT ENTRE LA RUSSIE ET LA FRANCE, Les Cahiers Diaghilev N°1, « De Saint-Pétersbourg à Paris », par Jean-Bernard Cahours d'Aspry. 144 p., illustrations, format 21 x 29,7, 25 € franco de port. .

Lorsqu'en 1909, les Français parisiens découvrirent les Ballets Russes de Serge Pavlovitch de Diaghilev, ils comprirent qu'ils venaient d'assister à une révolution. « Qu'il put y avoir quelque chose de nouveau sous le soleil dans le domaine de l'art, nul n'y pensait lorsque parut dans une splendeur subite le phénomène des Ballets russes. [...] Je compris que je me trouvais devant le miracle écrit plus tard la comtesse de Noailles. Je voyais ce qui n'avait jamais existé encore. »

Diaghilev n'était pas inconnu des Français. Il s'était fait connaître du public parisien trois ans plus tôt par une exposition de « Deux siècles d'art russe » au Grand palais, en 1906 par cinq concerts russes à l'Opéra, et en 1908, par la création pour la première fois hors de Russie du *Boris Godounov* de Modeste Moussorgsky. En organisant cette croisade pour l'Art russe, Diaghilev avait voulu faire découvrir son art national aux Français après l'avoir fait reconnaître à ses compatriotes.

Cette croisade pour l'art russe était l'aboutissement de toute une formation artistique reçue dans ses années de jeunesse. On ne mesure peut-être pas assez aujourd'hui, l'importance qu'a eue cet homme, non seulement dans l'histoire du ballet, mais aussi dans celle de l'art en général. Ses productions révélaient en effet d'une forme nouvelle de spectacle, conçue comme la synthèse vivante des trois arts principaux : la musique, la danse et la peinture.

Diaghilev était né dans une famille de musiciens amateurs. Son père chantait les opéras de Glinka et sa belle-mère qui lui donnait la réplique, tenait un salon de musique dont le pianiste était parfois Moussorgsky en personne. En outre, Diaghilev s'enorgueillissait d'être le parent de Tchaïkovsky. Tout naturellement il voulut être chanteur et musicien et étudia au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et resta toute sa vie un excellent pianiste. Pourtant, inspiré par ses condisciples et amis Benois, Bakst, etc., il se découvrit une passion pour la peinture ancienne et moderne dont il devint un spécialiste réputé. Critique et historien, il organisa des expositions, créa une revue *Le Monde de l'Art* (Mir isskoustva). Ayant été attaché à la direction des Théâtres impériaux, il tenta de réformer la mise en scène des spectacles chorégraphiques dans le sens des innovations wagnériennes du *Gesamtkunstwerk* wagnérien de la fusion des arts. Trop en avance sur son temps, il ne put mener à bien ses idées qu'en créant ses Saisons Russes. On oublie trop souvent que Diaghilev ne fut pas seulement un créateur et un entrepreneur de spectacles chorégraphiques (les célèbres Ballets Russes), mais que son rôle fut tout fait polyforme comme le fit constater Bronislava Nijinska: « Le nom de Diaghilev tint une place prépondérante dans l'histoire du

ballet, mais aussi dans celle de l'art en général » ce à quoi j'ajouterai, tout particulièrement dans le domaine de la musique.

A L'ÉCOUTE

« *Le Florilège des arts* » sur Radio Courtoisie

Toutes les quatre semaines, écoutez « *Le Florilège des arts* », une émission de Jean-Bernard Cahours d'Aspry consacrée à tous les arts, sauf les arts ménagers, à travers l'actualité des commémorations, et de l'édition.

Elle est diffusée sur RADIO COURTOISIE, « la radio libre du pays réel et de la Francophonie », 61 Bd Murat, 75016- Paris, Tél.01 46 51 00 85, Tec. 01 46 51 21 82.

Paris 95,6 MHz, Caen 100,6 MHz, Chartres 104,5 MHz, Cherbourg 87n8 MHz, Le Havre 101,1 MHz, Le Mans 98,8 Mhz, par satellite : CANALSAT, par internet : www.radio.courtoisie.net,

Ces émissions s'articulent autour d'un personnage (un artiste, un mécène, un organisateur de spectacle, etc.) un thème, un évènement. Cet évènement peut être la sortie d'un livre, d'un disque, d'un support audiovisuel, d'une exposition, d'un festival, une association culturelle, d'une demeure d'artiste peu connue.

« Mon but est de sortir des sentiers battus et de faire connaître ou redécouvrir des compositeurs peu connus, peu joués ou oubliés du Grand public ; faire connaître les musiques françaises, espagnoles, portugaises, grecques, russes, italiennes, etc. qui sont écrasées par le poids de la musique germanique.»

Depuis ma première émission j'ai eu le plaisir d'accueillir les artistes, (chanteurs, comédiens, musiciens, écrivains, poètes, photographes), universitaires : Nicolas et Alexandre d'Andoque, Jacques d'Arès, Gabriel Bacquier, Simon Basinger, Gérard Belledent, Hakim Bentchouala, Mario Bois, Jean-Edouard (Barbe), Richard Canavo, Laurence Catino Crost, Daniel Colombat, Jean-Marc Courbet, Dominique Delouche, Henri-Paul Falavigna, Catherine Fantou-Gournay, Natacha Fialkovsky, Jean Foisil, Michel Gay, Victor Ignatov, Anne Jouanon Stella Kalinina, Gérard Leborgne, Anne Lefol, Michael Lonsdale, Lorraine de Meaux, Christophe Maynard, Jocelyne Meunier, Maximilien Milian, Philippe Morris, Ethery Pagava, Galina Pogojeva, Florence Poudru, Arnaud Ramières de Fortanier, Rodolphe Rapetti, Hélène Rochefort-Parisy, Romain Rouvier, Guillaume de Sardes, Jean-Philippe Ségot, Michel Sénéchal, Sylvie Oussenko, Bruno Raphaeli, Wladimir Troubetsky, Alexandre Zviguilssky, Marc Zviguilsky, Christian Wasselin, , etc.

Mes émissions ont été consacrées à Albert Bausil, l'abbaye de Fontfroide, Charles Trenet, Louis Amade, le Flamenco, Pouchkine, Saint-Pétersbourg, Ivan Tourgueniev, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Joseph Canteloube, Jacques Douai, Henri Sauguet, Pauline Viardot, Maria Malibran, Gustave Fayet, Diaghilev, Serge Lifar, Frédéric Mistral et le Félibrige , Léo Lelée, Joseph d'Arbaud, Ivan Pranischnikoff, Déodat de Séverac, Le Félibrige, Sacha Guitry, *Le Cœur du Moulin* de Déodat de Séverac, Saint-Pétersbourg, l'art des Alains et des Ossettes, La Russie et la Tentation de l'orient, Catherine II, etc. Elles sont toujours accompagnées d'un bulletin d'informations culturelles.

Chaque émission du « Florilège des Arts », dure une heure. Elle est diffusée en direct le mercredi matin, rediffusé dans la journée à 14 h 00, le jeudi matin à 6 h 00, le samedi suivant à 18 h 00.

Renseignements : 06 10 20 74 94. Voir Google : Jean-Bernard Cahours d'Aspry radio Courtoisie.

LE MONDE DE L'ART ET DES LETTRES

<http://www.lemondedelartetdeslettres.com>

Nous rappelons que *Le Monde de l'Art et des Lettres* est une association culturelle indépendante des partis politiques partisans. Notre seul parti est celui de la défense de l'art sous toute ses formes sans discrimination sectaire, pour peu qu'il s'agisse de culture vraie et non d'imposture qualifiée parfois d'art (sic) contemporain. Ainsi est-il de notre devoir de rappeler et de dénoncer le sectarisme de certains créateurs et de leurs thuriféraires qui s'échinent à cacher tout ce qui n'est pas « artistiquement correct », la plupart du temps par vénalité ou par snobisme bien entendu. N'a-t-on pas vu récemment une croûte contemporaine vendue le double d'une œuvre d'art du XVI^e siècle ? Je n'ai vu ni l'une ni l'autre, mais je gage que l'une était plus d'art que l'autre, à tous les sens du terme.

Chaque collaborateur du *Monde de l'Art et des Lettres* défend, ou défendra ses goûts et ses idées personnels. Nous respectons et respecterons leurs propos ou leurs informations, s'ils ne tombent pas sous le coup de des lois de plus en plus liberticides pour les goûts et les paroles non politiquement corrects. « On ne doit aux morts que la vérité », disait pourtant Voltaire. Ne refaisons pas les mêmes erreurs que nos ancêtres qui ont souvent agis ou écrit parfois sous l'emprise du conformisme ou de l'idéologie, du snobisme et de la vénalité... ou on tout simplement influencé par les critiques de leur temps ou par la

mode, ce terrorisme intellectuel et fugace. Il faut « savoir jusqu'où aller trop loin », comme disait Jean Cocteau.

Il n'échappera à personne que nous préférons la tradition, la tradition non le conformisme et le conservatisme à la provocation et à la prétention, au désir de choquer pour faire plaisir aux snobs et aux commerçants., par ce que nous pensons comme Picasso, que « L'Art se meurt en l'absence d'un académisme fort », une pensée qui peut étonner de la part d'un peintre révolutionnaire comme lui, mais qui s'éclaire au regard de l'aveu devenu célèbre mais dérangeant pour « Certains » au critique d'art Giovannini Panini¹² : « Je n'ose pas me considérer comme un artiste dans l'ancien et grand sens du mot. Giotto et Titien, Rembrandt et Goya ont été de vrais peintres ; moi, je ne suis qu'un amuseur public, qui a compris son temps et qui a exploité de son mieux l'imbécillité, la vanité et l'activité de ses contemporains. La confession que je vous fais est amère, plus douloureuse que vous ne pouvez le croire, mais elle a le mérite d'être sincère. »

La valeur intrinsèque d'un artiste ou d'une œuvre d'art n'a d'ailleurs souvent rien à voir avec sa valeur marchande ou sa réputation. C'est le cas de nombreux artistes, qu'ils soient peintres, musiciens, poètes ou littérateurs, pour peu qu'ils n'aient pas voulu subir la tyrannie de la mode ou du pouvoir médiatique. Depuis le début du XX^e siècle, les créateurs célèbres sont ceux qui se sont prêtés au snobisme des collectionneurs, des critiques, et au mercantilisme de certains galeristes.

Les pères spirituels du **Monde de l'Art et des Lettres** (MAL) sont Serge de Diaghilev comme le rappelle le titre de notre association créée en 1993 au retour d'un séjour à Saint-Petersbourg. J'y avais participé à la réalisation d'un « Festival Diaghilev », notamment par une exposition sur « Serge de Diaghilev et la grande Saison Russe de Paris », présentée plusieurs fois en Russie.

Nous pensons comme Diaghilev paraphrasant Michel Ange que « Celui qui se borne à suivre les autres ne les dépassera jamais. » Nous avons démontré ailleurs que s'il fut un révolutionnaire, au bon sens du terme, toute son œuvre, depuis *Mir Isskoustva* (*Le Monde de l'Art*) jusqu'au plus moderne de ses Ballets Russes fut toujours inspirée par le mariage de la tradition et de la modernité. « Tradition et Modernité » c'est aussi notre devise comme elle fut pour nos pères spirituels : Vincent d'Indy, Charles Bordes, Déodat de Séverac et le très regretté Antoine Livio (disparu au moment où nous avions envisagé tant de projets éditoriaux), entre autres. Les trois premiers ne furent pas seulement des musiciens mais des révolutionnaires au sens noble du terme.

Pour moderne qu'ils soient Diaghilev et ses amis (Benois, Bakst, etc.) n'en étaient pas moins attachés à l'art véritable, ainsi écrivait-il dans *Mir Isskoustva* :

« Nous devons éviter le mépris du passé, même du passé le plus proche de nous, même il nous faut être impitoyable envers les débris, même s'ils sont à la mode, admirés ou susceptibles de nous procurer un succès facile ou retentissant. Pour ce qui touche les arts appliqués, nous devons nous garder de tout ce qui est artificiel, bizarre, hybride et prétentieux, et faire notre possible pour propager comme Morris, des principes basés sur la raison, autrement dit sur la beauté véritable. Pourquoi ne pas l'appeler *la Renaissance* et lui donner pour programme une guerre sans merci contre tout ce qui est « décadent » ? Il est vrai qu'en Russie, on qualifie de « décadent » tout ce qui est réellement beau, mais ce n'est pas à cette naïve ignorance que je songe, c'est la véritable décadence qui menace de destruction toute beauté. Tout mon être se révolte contre ce qui est la mode elle-même. Notre mission, il me semble, est de nous consacrer à quelque chose de plus grand, de plus important et je dois avouer en toute justice, que Sereja a donné exactement la note juste avec son exposition. Nous ne devons pas céder d'un pouce, mais nous ne devons pas non plus nous précipiter tête baissée. »

Comme Diaghilev nous avons des goûts éclectiques. Il avait horreur des écoles. Il croyait à la beauté intrinsèque des œuvres d'art. « Toutes les tendances ont le même droit à l'existence, écrira-t-il en 1900 dans *Mir Isskoustva*, car la valeur d'une œuvre d'art ne dépend nullement de sa tendance. Parce qu'un Rembrandt est beau, cela ne signifie pas qu'un Fra Angelico soit meilleur ou pire. » Il aimait la peinture et l'architecture ancienne et avait une admiration sans borne pour les vieilles citées comme Venise et Florence. « Il n'existe pas de norme objective pour évaluer une œuvre d'art » disait-il, mais il y a un moment où le génie créateur atteint son maximum, et c'est lui, et lui seul qui doit être notre étalon. Lui seul est valable, émouvant. Il faut gravir les sommets de l'art florentin afin de pouvoir juger l'art contemporain. »

Selon une fausse opinion, les collaborateurs du *Monde de l'Art* (*Mir Isskoustva*) « auraient souffert d'une crise aiguë d'historicité » et de « rétrospectivisme » et se seraient perdus dans le dédale des arts graphiques, écrivait Victor Grabar. Mais si ce poison avait été vraiment aussi mortel qu'on l'affirmait, il n'y aurait sûrement pas eu de place dans notre revue pour les plus originaux des nouveaux peintres français ! Du

¹² Picasso par Giovanni Panini ; traduit de l'Italien par Julien Luchaire : « Visite à Picasso, ou la fin de l'art », Flammarion, 1953. L'authenticité de ce texte est constaté selon Aude de Kerros, toutefois, selon l'avis de certains amis communs (Picasso et moi), il traduirait bien sa pensée à la fin de sa vie.

reste, où est l' « historicité » de Vroubel ou de Sérov ? Quand à son intérêt porté aux arts graphiques, grâce auquel ils devaient atteindre en Russie une rare perfection, ce n'était qu'une des formes – ouvertement prédominantes – des multiples activités de notre revue et des artistes rassemblés autour d'elle. »

« Ceux qui nous accusent d'aimer aveuglément tout ce qui est moderne et de mépriser le passé n'ont pas la moindre idée de notre véritable pont de vue », écrit Diaghilev dans le premier éditorial de sa revue. Je dis et je répète que nos dieux olympiens étaient Giotto, Shakespeare et Bach ; mais il est vrai que nous avons osé mettre Puvis de Chavannes, Dostoïevsky et Wagner à leurs côtés. C'est une position fondamentale. Ayant rejeté toutes les conceptions arbitraires, chacun de ces artistes a été jugé strictement en raison de ce prisme moderne et nous n'avons adoré que ce que nous trouvions nous, personnellement, digne de notre culte. Nous nous sommes plongés dans le passé et nous avons cherché à juger Shakespeare conformément à notre compréhension personnelle, exactement comme nous l'avons fait pour Wagner et Böcklin. Ce que nous demandons d'abord et surtout, c'est l'indépendance et la liberté, et bien que nous réservions le droit de juger, nous ne cherchons nullement à modifier l'idéal de l'artiste. »

LE MONDE DE L'ART ET DES LETTRES est une association selon la loi de 1901. Sa vocation est culturelle et internationale. Elle a pour but l'aide et la promotion de créateurs (artistes, poètes, écrivains, etc.) par le moyen d'expositions, de concerts, de spectacles, de conférences, l'édition et des voyages culturels.

LE MONDE DE L'ART ET DES LETTRES doit donc pouvoir permettre, seul ou en collaboration avec des partenaires, présenter au public des manifestations de qualité en donnant à des créateurs (artistes, poètes, écrivains) l'occasion de faire connaître leur œuvre personnelle ou le moyen de s'exprimer en s'inscrivant dans un vaste réseau relationnel, par des expositions d'art plastique, décoratif, photographique ou documentaire

Bulletin d'adhésion et de soutien à l'association

LE MONDE DE L'ART ET DES LETTRES

Je soussigné(e)

Prénom.....Prénom.....

Adresse postale.....

Courriel :.....Tél.....Télécopie.....

Adhère à l'association Le Monde de l'Art et des lettres, en tant que :

Membre adhérent (à partir de 20 €)

Membre actif (à partir de 40 €)

Membre bienfaiteur (à partir de 77 €)

Ci-joint un chèque de€ à l'ordre de Monde de l'Art et des Lettres (MAL) :

CCP P.A 26001 57 N Paris

Si ce bulletin vous a intéressé, si vous voulez continuer à la recevoir et que l'édition de notre bulletin se poursuive et se développe, continuer à le recevoir, adhérez à notre association, faites adhérer vos amis ; soutenez-nous ; participez-y en nous envoyant des informations culturelles nous concernant.

De votre aide dépendra la poursuite de nos activités culturelles.



**SOUTENIR financièrement, c'est bien aussi
C'est-même mieux. Nous avons besoin de ce soutien pour continuer**



A L'ECOUTE

« *Le Florilège des arts* » sur Radio Courtoisie

Toutes les quatre semaines, écoutez « *Le Florilège des arts* », une émission de Jean-Bernard Cahours d'Aspry consacrée à tous les arts, sauf les arts ménagers, à travers l'actualité des commémorations, et de l'édition.

Elle est diffusée sur RADIO COURTOISIE, « la radio libre du pays réel et de la Francophonie », 61 Bd Murat, 75016- Paris, Tél.01 46 51 00 85, Tec. 01 46 51 21 82.

Paris 95,6 MHz, Caen 100,6 MHz, Chartres 104,5 MHz, Cherbourg 87n8 MHz, Le Havre 101,1 MHz, Le Mans 98,8 Mhz, par satellite : CANALSAT, par internet : www.radio.courtoisie.net,

Ces émissions s'articulent autour d'un personnage (un artiste, un mécène, un organisateur de spectacle, etc.) un thème, un évènement. Cet évènement peut être la sortie d'un livre, d'un disque, d'un support audiovisuel, d'une exposition, d'un festival, une association culturelle, d'une demeure d'artiste peu connue.

« Mon but est de sortir des sentiers battus et de faire connaître ou redécouvrir des compositeurs peu connus, peu joués ou oubliés du Grand public ; faire connaître les musiques françaises, espagnoles, portugaises, grecques, russes, italiennes, etc. qui sont écrasées par le poids de la musique germanique.»

Depuis ma première émission j'ai eu le plaisir d'accueillir les artistes, (chanteurs, comédiens, musiciens, écrivains, poètes, photographes), universitaires : Nicolas et Alexandre d'Andoque, Jacques d'Arès, Gabriel Bacquier, Simon Basinger, Gérard Belledent, Hakim Bentchouala, Mario Bois, Jean-Edouard (Barbe), Richard Canavo, Laurence Catino Crost, Daniel Colombat, Jean-Marc Courbet, Dominique Delouche, Henri-Paul Falavigna, Catherine Fantou-Gournay, Natacha Fialkovsky, Jean Foisil, Michel Gay, Victor Ignatov, Anne Jouanon, Dimitri de Kochko, Stella Kalinina, Gérard Leborgne, Anne Lefol, Michael Lonsdale, Lorraine de Meaux, Christophe Maynard, Michel Maximovitch, Jocelyne Meunier, Maximilien Milian, Philippe Morris, Ethery Pagava, Galina Pogojeva, Florence Poudru, Arnaud Ramières de Fortanier, Rodolphe Rapetti, Hélène Rochefort-Parisy, Romain Rouvier, Guillaume de Sardes, Jean-Philippe Ségot, Michel Sénéchal, Igor Shpinov, Sylvie Oussenko, Bruno Raphaeli, Wladimir Troubetskoy, Alexandre Zviguilssky, Marc Zviguilsky, Christian Wasselin, , etc. sous réserve d'oubli.

Mes émissions ont été consacrées à Albert Bausil, l'abbaye de Fontfroide, Charles Trenet, Louis Amade, le Flamenco, Vincent d'Idy, Pouchkine, Saint-Pétersbourg, Ivan Tourgueniev, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Joseph Canteloube, Chopin, Jacques Douai, Nicolas Golgol, Liszt, Pouchkine, Bethoven, Henri Sauguet, Pauline Viardot, Maria Malibran, Gustave Fayet, Diaghilev, Serge Lifar, Frédéric Mistral et le Félibrige, Léo Léléé, Joseph d'Arbaud, Ivan Pranschnikoff, Déodat de Séverac, Le Félibrige, Sacha Guitry, *Le Cœur du Moulin* de Déodat de Séverac, Saint-Pétersbourg, l'art des Alains et des Ossettes, La Russie et la Tentation de l'orient, Catherine II, Les Ballets Russes, Miaskovsky, Tolstàï Vissotsky, Le vin en Russie, Wagner, etc. Elles sont toujours accompagnées d'un bulletin d'informations culturelles.

Chaque émission du « Florilège des Arts », dure une heure. Elle est diffusée en direct le mercredi matin, rediffusé dans la journée à 14 h 00, le jeudi matin à 6 h 00, le samedi suivant à 18 h 00.

Renseignements : 06 10 20 74 94. Voir Google : Jean-Bernard Cahours d'Aspry radio Courtoisie.