

Sans Soleil / Tableaux d'une exposition

Les Infantines / Chants et Danses de la mort

Le deuxième concert de l'Association Lied et Mélodie réunissait, de façon tout à fait unique, les trois grands cycles vocaux de Moussorgski : Sans Soleil, Les Infantines et les Chants et Danses de la mort. Au centre du concert, les Tableaux d'une exposition - monument de la littérature pianistique qui inspira, entre autres, la célèbre orchestration de Ravel - créaient une respiration instrumentale qui complétait encore la palette expressive déjà extrêmement large couverte par les trois cycles. Le texte ci-dessous reprend les propos de la conférence de présentation tenue à cette occasion. En raison du temps imparti, celle-ci ne traitait pas des Tableaux d'une exposition, mais se concentrait sur les cycles vocaux. Je me permets toutefois de renvoyer le lecteur intéressé à un texte que j'avais écrit à ce sujet pour la revue « Hippocampe », accessible en ligne à l'adresse : <http://hippocampe.blogg.org/date-2008-11-27-billet-930880.html>.

Introduction : la modestie de Moussorgski

Pour présenter ce concert aux vastes dimensions, j'entrerai directement dans le vif du sujet avec une citation de Moussorgski lui-même à son ami Golenitchev-Koutouzov, auteur des textes de deux des trois cycles vocaux que nous entendrons ce soir. La lettre date de l'automne 1875 ; Moussorgski est en pleine effervescence (« il bouillonne » littéralement - ce sont ses propres mots¹) : il a composé l'année précédente les *Tableaux d'une exposition* et *Sans Soleil*, et il est alors plongé dans la composition de *Khovantchina*, son deuxième opéra historique, dont il rédige lui-même le livret. Mais son imagination déborde, et il a également entamé un troisième cycle vocal, les *Chants et Danses de la mort* ainsi que lancé un troisième opéra, *La Foire de Sorotchinsky*. Moussorgski est donc dans une période extrêmement féconde ; sa correspondance en témoigne, et la citation que je vais lire maintenant nous plonge au cœur de son esthétique.

Lettre à Golenitchev-Koutouzov, octobre 1875 :

« C'est simple comme bonjour : l'artiste ne peut se couper du monde extérieur, et les impressions qu'il en reçoit se reflètent dans toutes les nuances de sa création personnelle.

Je m'arrête ici une première fois, car on voit déjà s'exprimer sans détour l'un des principaux crédos du compositeur : la création artistique se fait *en réaction* aux stimuli du monde extérieur. Il ne s'agit pas, pour Moussorgski, de rechercher une beauté idéale, détachée de la réalité², mais de se mettre, par la musique, en rapport très concret et direct avec le monde qui l'entoure. L'art, pour lui, est avant tout un moyen de *communiquer*.

¹ « Hartmann bouillonne comme bouillonnait Boris : les sons et les idées planent dans l'air - je les gobe et m'en goinfre, et c'est peine si j'ai le temps de les griffonner sur le papier », avait écrit Moussorgski à Vladimir Stasov en juin 1974. M. P. MOUSSORGSKI, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2001, p. 330.

² « L'art ne doit pas se contenter d'incarner la beauté » : lettre à Paulina Stassova, juillet 1873, *op. cit.*, p. 288.

Mais reprenons notre citation :

« C'est simple comme bonjour : l'artiste ne peut se couper du monde extérieur, et les impressions qu'il en reçoit se reflètent dans toutes les nuances de sa création personnelle. Seulement, pas question de mentir - il faut dire la vérité, mais cette chose toute simple est difficile à atteindre.

Nous y sommes : c'est simple comme bonjour, et en même temps, c'est très complexe. Car d'une part il est difficile d'atteindre cette vérité profonde, et de la transmettre de manière authentique ; d'autre part cette transmission doit rester « hautement artistique ». « Authentique et fidèle, mais hautement artistique » - voilà encore une formulation frappante de Moussorgski³, dont on ne saurait réduire la musique à une simple imitation de la réalité. Il ne s'agit pas non plus d'abolir les moyens de l'art, mais plutôt de les utiliser *autrement*, pour faire apparaître une face cachée de cette réalité - c'est peut-être comme cela que l'on pourrait décrire la position artistique du compositeur. Ainsi, lorsqu'il met en musique un texte, c'est toujours avec *modestie* - et Moussorgski aime jouer sur son prénom, Modeste, pour exprimer ce processus de retrait derrière son objet. Un retrait qui vise à mettre en relief de la façon la plus marquante possible les subtilités et les détails du texte qui auraient pu échapper à un autre lecteur⁴.

Ce travail de « mise en lumière » ne tolère pas d'a priori musicaux, aussi Moussorgski a-t-il composé en-dehors des formes et des lois qui gouvernaient la syntaxe musicale de son temps, même chez ses plus proches collaborateurs du Groupe des Cinq (Rimski-Korsakov, Borodine, César Cui et Balakirev).

La vérité en art ne souffre pas les formes préétablies, poursuit Moussorgski dans la même lettre ; la vie est pleine de diversité et bien souvent capricieuse. Même si cela ne se produit que rarement, il est excitant de créer une scène vivante ou un type de personnage sous une forme qui lui est propre et qu'aucun artiste n'a encore utilisée jusqu'alors⁵.

Sincérité, honnêteté, authenticité - *modestie* à prendre dans ce sens-là - et recherche d'une forme *inédite* qui nous dévoile une vérité ; voilà certainement les grandes lignes de force de la pensée du compositeur. Ajoutons qu'il puise volontiers son inspiration dans des situations prises de la vie - cette vie changeante, en constant mouvement, qu'il nomme « capricieuse » dans la lettre que je viens de citer. C'est le dernier terme sur lequel je voudrais insister, en guise d'introduction à cette conférence, parce qu'il revient constamment sous la plume de Moussorgski. Capricieux (« *kapriznyj* » en russe), au sens de changeant, mouvant, qui se dérobe, qui nous échappe. Car ce qui intéresse avant tout notre compositeur, ce n'est pas tant d'imiter la réalité, encore une fois, mais plutôt de *saisir l'insaisissable* par le biais de la musique - simple comme bonjour...

³ Lettre à Liudmila Chestakova, 30 juillet 1868, *op. cit.*, p. 161. Moussorgski a ajouté un astérisque après « mais », et a noté en marge : « Lisez "c'est-à-dire" »...

⁴ « Tu sais que ton humble Modeste ne peut pas s'empêcher de trouver chez l'auteur qu'il a l'audace de traduire en musique quelque chose qui pourrait éventuellement échapper au sens artistique et à l'attention d'un autre musicien un peu moins humble. » Lettre à Golenitchev-Koutouzov, 15 août 1877, *op. cit.*, p. 435.

⁵ Lettre à Golenitchev-Koutouzov, septembre-octobre 1875, *op. cit.*, p. 371.

Derrière la parole

Saisir l'insaisissable : le rapport que Moussorgski entretient à la voix et à la parole est très éclairant à ce titre. Il faut dire d'abord que c'est sur la parole humaine que le compositeur a fondé l'essentiel de son œuvre. Les *Tableaux d'une exposition* font exception, témoignant de son génie dans le genre instrumental pur, sans texte. Mais en-dehors de ce cycle et de quelques autres pièces pour piano isolées, ainsi que du tableau orchestral décoiffant de *La Nuit sur le Mont Chauve*, Moussorgski s'est essentiellement concentré sur la voix.

Fasciné par la capacité de l'homme à *communiquer*, aimant par-dessus tout la langue (en particulier la langue russe, dans toute sa variété dialectale et dans toute son historicité) - la langue et la littérature, Moussorgski s'intéressait plus à la conversation des linguistes et des hommes de lettres (ainsi qu'à celle des peintres, d'ailleurs) qu'à celle des musiciens, qui lui semblaient sempiternellement rabâcher les mêmes règles musicales vides de sens. Ainsi écrit-il en 1868 à son ami linguiste Vladimir Nikolski :

« Si l'on admet qu'il est possible de restituer au moyen de l'art le parler humain avec ses nuances les plus fines et les plus capricieuses [remarquez, à nouveau, l'emploi du terme « capricieux »], de le reproduire d'une façon naturelle comme l'exigent la vie et la nature de l'être humain, cela permettra-t-il de diviniser le don de la parole, qui est propre à l'homme ? Et en obéissant de façon rigoureuse à son seul instinct d'artiste, lorsque l'on capte les différentes inflexions de la voix humaine, s'il était possible, par ce simple moyen, d'émouvoir le cœur des hommes, ne conviendrait-il pas de s'y employer ? Et en outre si l'on parvenait également à saisir comme dans un étau leur capacité de penser, ne conviendrait-il pas de s'y consacrer ? »⁶

Je lis personnellement à nouveau dans cette citation une double aspiration ; à première vue, il s'agit d'une posture « réaliste », si l'on veut bien (on a même qualifié Moussorgski de « naturaliste », à ce niveau) : calquer la ligne mélodique sur les inflexions de la voix parlée. Simple comme bonjour, a priori : on le fait d'ailleurs depuis longtemps à l'opéra, dans les récitatifs. Plus délicat toutefois : saisir, derrière la parole, *la pensée* ; « musicaliser la pensée ». Comment le compositeur va-t-il donc s'y prendre ?

Le projet fort original des *Enfantines*, contemporain de cette citation, nous apportera certainement quelques éléments de réponse. Dans ce cycle en effet, Moussorgski tente de capter musicalement et dans toutes ses nuances, à travers sept mélodies absolument exquises, le discours « capricieux » de l'enfant (c'est son terme, vous l'aurez compris : « capricieux » est à prendre ici au sens de changeant, de momentané, de versatile, d'essentiellement *mobile*).

Le compositeur, qui est lui-même l'auteur des textes de ces mélodies⁷, fait parler directement les enfants : ceux-ci dialoguent parfois avec l'adulte (la mère ou la nourrice, *niania*, ce personnage clef

⁶ Vladimir Nikolski, à qui la lettre est destinée, est un linguiste, précisément.

⁷ On sait que le compositeur adorait jouer avec les enfants de ses amis - les petits Stassov, les petits Borodine, les enfants de César Cui, notamment. En retour, les enfants le lui rendaient bien, se précipitant sur leur hôte dès que celui-ci venait en visite. Souvent Moussorgski, se mettait au piano pour improviser de petites scènes croquées de la vie quotidienne. Il semblerait d'ailleurs qu'il ait fréquemment joué devant ses amis en tout cas deux autres scènes d'enfant, mais qu'il ne les ait jamais couchées sur le papier.

de toute chambre d'enfant dans la Russie du 19^{ème} siècle) ; mais le plus souvent, ils sont pris dans leur dialogue imaginaire avec eux-mêmes, leur poupée ou un autre enfant ; ils jouent, réclament des histoires, font des bêtises (accusant le chat), se blessent, accourent, repartent, récitent leur prière, racontent les événements terribles qu'ils viennent de vivre (une rencontre avec un hanneton, par exemple)... Il s'en passe, des choses, dans ces petites têtes, et la musique épouse chaque revirement de pensée, traduit chaque émotion fugitive, chaque idée nouvelle qui les traverse. Moussorgski n'enferme pas le discours des enfants dans une carrure fixe, mais crée une ligne mélodique fluide, mobile, proche du récitatif. Une étude attentive révèle toutefois que nous ne sommes pas dans une imitation *réaliste* du discours parlé ; on trouve en effet au sein de cette ligne mélodique un grand nombre de petites séquences qui se répètent, évoquant irrésistiblement des comptines d'enfants. Voyez plutôt le début de la première *Enfantine* (« Raconte-moi, nianouchka » : l'enfant réclame à sa nourrice l'histoire du croque-mitaine) :

Ex. 1

Музыкальный фрагмент (Ex. 1) из оперы «Нянюшка» М. П. Мусоргского. Темп: Довольно скоро (Allegretto). Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. В тексте выделены ритмические конструкции «+ 1 temps».

Довольно скоро (Allegretto)

Рас-ска- жи мне, ня нюш-ка, Рас-ска- жи мне, ми-ла-я, Про то -
Nun er - zähl' mir, Ur-sel-chen, O er - zähl' mir, Her-ze-lein, Je-ne

Довольно скоро (Allegretto)

Ex. 2 (faisant directement suite à l'extrait précédent) :

Музыкальный фрагмент (Ex. 2) из оперы «Нянюшка» М. П. Мусоргского. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. В тексте выделены ритмические конструкции «+ 1 temps».

cresc. *mf* *p* *pp*

- го, про бу-ку страш-но-го: Как тот бу-ка по ле-
Mär vom Un-hold: Bö- se-wicht: Wie der Un-hold durch die

cresc. *mf* *pp* *cresc.*

- сам бро-дил, Как тот бу-ка в лес де-тей но-сил, И как
Wäl-der ging, Wie der Un-hold klei-ne Kin-der fing Und sie

mf *pp* *cresc.*

On analyse toujours cette entrée en matière comme de la récitation, étroitement liée à l'oralité de la parole. Mais en réalité, ce sont les changements de mètre qui miment le discours parlé, en déstabilisant la carrure. La ligne mélodique, elle, si on lui rend sa stabilité (cf. les « + 1 temps » marqués dans la partition ci-dessus), ressemble plutôt à des bribes de comptines qui seraient juxtaposées les unes à côté des autres. Une fois décelé ce procédé, on le retrouvera aisément dans toutes les *Enfantines*.

Ex. 3 (« Le hanneton »)

ня - ня, лу - шень ка!
a - ber kö - re doch! Я иг - рал там на пе - соч - ке,
Lang' spiel' ich dort im San - de

за бе - сед - кой, где бе - рез - ки; Стро - ил до - мик
vor der Lau - be, bei den Bir - ken; Bau' ein Häus - chen

Ex. 4 (« Le hanneton »)

из лу - чи - но - чек кле - но - вых, Тех, что мне ма - ма,
aus den glät - ten wei - ssen Spä - nen, Die mir Ma - ma gab,

Са - ма ма - ма на ще - па - ла. До - мик уж сов - сем по - стро - ил,
dass ich was zum Spie - len hät - te. Fer - tig stand bet - nah das Häus - chen,

Ex. 5 (« Le chat Matelot »)

Ай, ай, ай, ай, ма - ма! Ми - ла - я ма - ма! По - бе - жа - ла я за
Liso - be Mut - ter, hör' mal, - net - te Geschichtel! Woll - te ho - len mei - nen

зон - ти - ком, ма - ма, (о - чень, ведь, жар - ко), ша - ри - ла в ко - мо - де и в сто -
Son - nenschirm, Mut - ter, (heiss ist es heu - te), Such' in der Kom - mo - de und im

(etc.)

Ces petites séquences répétitives et symétriques sont intégrées à une ligne mélodique qui ne s'arrête jamais et s'écoule de manière continue, avec de nombreux changements de mètre et/ou d'appuis métriques. Ceux-ci contribuent parfois d'ailleurs à les masquer (c'est le cas dans le début de la première *Enfantine*, par exemple), de sorte qu'on pourrait ne pas y prêter attention - mais elles participent, bien entendu, de la vérité *musicale* de ces petites scènes d'enfants. « Authentique et fidèle, mais hautement artistique » : il ne s'agit pas pour Moussorgski, encore une fois, de *copier* la réalité, mais bel et bien de trouver une vérité d'ordre *artistique*, musical.

Autre moyen d'y parvenir : les changements d'éclairage. Moussorgski est un maître des changements d'éclairage. C'est ainsi qu'il parvient à capter *la pensée* toujours mobile de l'enfant. Son moyen pour cela ? L'harmonie. C'est elle qui va colorer le discours, laisser transparaître ce qui se cache derrière les mots, mettre en lumière les émotions passagères qui traversent l'esprit de l'enfant. Reprenons la première *Enfantine* : l'enfant, tout en réclamant l'histoire qui lui fait peur, a fini par la raconter lui-même. Il en est arrivé au moment où le croque-mitaine emporte les enfants dans la forêt pour les manger. Ce passage terrible se termine par une descente chromatique très expressive, suivie d'un brusque changement d'éclairage. L'enfant apostrophe sa nourrice : « Nianouchka ! », cherchant son attention. L'harmonie passe alors sans crier gare d'un accord de SibM (sib-ré-fa) à un accord de RéM (ré-fa dièse-la). L'effet est véritablement lumineux - il n'y a pas d'autre mot.

Ex. 6

Музыкальный фрагмент (Ex. 6) с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия содержит текст: «пла - ка - ли... ня - нюш - ка!», «jam - mer - ten... Ня - нюшка! Ur - sel - chen!». Фортепиано имеет аккорды SibM и RéM. Красная стрелка указывает на «ligne chromatique descendante» в правой руке. Желтый и оранжевый овалы выделяют аккорды SibM и RéM соответственно. Двойная стрелка под аккордами обозначает «Changement de lumière».

On trouve le même enchaînement harmonique un peu plus bas : « C'est pour ça [parce qu'ils avaient désobéi à leurs parents et tourmenté leur nourrice] qu'il les a mangés, niania ? » :

Ex. 7

Музыкальный фрагмент (Ex. 7) с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия содержит текст: «... Ведь за то он съел их, ня - нюш - ка?..», «it... Und der Unhold frass sie, Ur - sel - chen?..». Фортепиано имеет аккорды SibM и RéM. Желтый и оранжевый овалы выделяют аккорды SibM и RéM соответственно. Двойная стрелка под аккордами обозначает «Changement d'éclairage».

Dans ces moments, le compositeur, sans préparation, change brusquement de « tonalité ». Les deux accords ici enchaînés sont tout proches et il suffit d'un léger glissement de doigts sur le piano pour passer de l'un à l'autre (entre les accords de SibM et de RÉM, une note est commune et les deux autres s'obtiennent par un mouvement de demi-ton ascendant ou descendant), mais ils appartiennent à des « familles » lointaines. « Normalement », si l'on respectait les règles d'harmonie, il faudrait passer par toute une série d'accords intermédiaires pour aller de l'un à l'autre. Or Moussorgski les juxtapose, créant un véritable effet de « couleur » qui nous plonge de manière extrêmement efficace dans le psychisme de l'enfant⁸.

Nuits blanches

Cet usage « psychologique » de l'harmonie, nous allons le retrouver dans le cycle vocal suivant, *Sans Soleil*. Voyez plutôt la série d'enchaînements sur laquelle s'ouvre le cycle :

Ex. 8

Andante tranquillo. (chromatisme ascendant)

Canto
 Ком.нат.ка тес.на.я, ти.ха.я, ми.ла.я;
 Ein.sas.mes Kam.mer.lein, arm.lisches, lieb.lisches;

Andante tranquillo. Notes étrangères à l'harmonie > dissonances

Piano
 pp
 Changement d'éclairage
 Nouvelle dominante (de Ré, cette fois-ci) qui ne sera à nouveau pas résolue
 Le "ré" qui reste présent de façon "sous-terrainne", sous forme de pédale, devient comme étranger à lui-même.

RÉ M ← accord "flottant": dominante (V7 Mib) engendrant une tension non résolue →

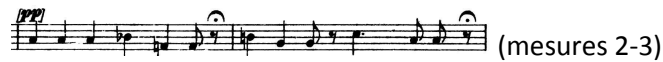
Тень не.про.гляд.на.я, тень.без.от.вет.на.я; Ду.ма.глу.бо.ка.я,
 E.wi.ge Dum.kel.keit, e.wi.ge Trau.rig.keit; Stun.den.ge.dan.ken.schwer,

Cadence rompue (V7 > VI baissée en l'occurrence)
 Sib M
 Sib M ← RÉ M Changement d'éclairage →
 cresc.

L'accord de Ré Majeur, notre tonique (en orange ci-dessus), est suivi d'un accord de dominante de MibM qui reste suspendu et ne se résout pas. On reprend ensuite l'ébauche d'une cadence dans la tonalité principale (Ré), mais la pédale de tonique, obstinément présente, ainsi que des notes de passages étrangères à l'harmonie viennent créer des dissonances très dures à l'oreille. Puis la résolution sur Ré ne se produit pas (mesures 3-4) (on parlera de « cadence rompue ») ; pourtant la tonique reste présente comme une ombre d'elle-même, dans la sourde pédale du piano, et elle revient à nouveau juxtaposée à une harmonie qui lui est en principe éloignée.

⁸ Ces rapports de tierces sont exploités par les compositeurs depuis bien longtemps ; on pense en particulier à Schubert, qui en tire d'admirables effets expressifs. Moussorgski radicalise, en quelque sorte, ce procédé, en utilisant ces relations avec une très grande liberté, ce qui n'a pas été sans heurter ses contemporains et qui lui a valu, entre autres raisons, une solide réputation de musicien « dilettante ». Je parierais au contraire qu'il est fort conscient de ce qu'il fait.

Les termes mêmes qu'on est amené à utiliser ici pour commenter l'harmonie disent assez que nous avons diamétralement changé de contexte par rapport à l'univers des *Enfantines*. Le langage musical est dépouillé, aride, même, et très dissonant. Le contraste avec la première *Enfantine* est d'autant plus frappant que Moussorgski joue sur les mêmes enchaînements d'accords : RéM et SibM (en orange et en jaune ci-dessus). Ajoutez, pour cette première mélodie, la présence d'un rythme unique (et d'un mètre unique, par conséquent - au contraire des *Enfantines*), unique et monotone... :



(et ainsi de suite)

... Et vous aurez compris que le tableau n'est pas très joyeux.

« Une petite chambre étroite, silencieuse, bien-aimée ; / Une obscurité muette, une obscurité impénétrable ; / Une pensée grave, une chanson triste ; / Dans le cœur qui bat, un secret espoir ;

Le vol rapide des instants, les uns après les autres ; / Le regard fixe vers un lointain bonheur ; / Beaucoup de doutes, beaucoup de patience... / La voilà ma nuit, ma nuit solitaire ! »⁹

Без солнца - Sans Soleil ; le titre du cycle annonce d'emblée la couleur : ce sont des nocturnes que nous allons entendre - des nocturnes, mais loin de toute exaltation romantique. Des nuits marquées par la solitude et l'insomnie ; des nuits blanches, qui incitent à tourner les pages du passé : « Mais le sommeil fuit mes yeux, / Et sous les rayons d'une aube lointaine / Mon imagination tourne / Les pages des années perdues », dit le texte de la troisième mélodie.

Même si les deux dernières pièces s'ouvrent sur de plus vastes dimensions, ce cycle, aux antipodes des *Chants et Danses de la mort*, notamment, est un cycle intime, intérieur, secret. La poésie de l'instant, du fugitif, la condensation et l'économie des moyens soulignées par la musique, confèrent à l'ensemble une irrépensible atmosphère de mélancolie.

En-dehors du souvenir et du passé, du bonheur perdu, des fantômes qui peuplent ces nuits telles des ombres muettes, les poèmes évoquent aussi l'ennui et l'oisiveté, l'agitation futile et la vanité du jour - thématiques très russes pour un cycle au lyrisme tout pétersbourgeois. Car ces nuits ont beau être « sans soleil », elles rappellent beaucoup l'ambiance blafarde des nuits blanches de Saint-Pétersbourg, lorsque le soleil ne se couche jamais, précisément¹⁰.

⁹ Le premier vers de cette mélodie sera cité par Moussorgski en décembre 1875 dans une lettre à Golenitchev-Koutouzov, précisément, pour lui faire part de sa déception à la nouvelle du proche mariage de son ami, avec qui il venait de partager des mois de collocation et d'intense collaboration artistique. *Op. cit.*, p. 390. A l'heure où tous ses amis et collègues convolent les uns après les autres, il faut dire que Moussorgski a dû beaucoup souffrir de la solitude. Travaillant de jour au Département des Eaux et Forêt comme fonctionnaire d'Etat pour gagner sa vie, il composait en outre la nuit, ce qui fait que ce cycle comporte probablement une forte composante autobiographique.

¹⁰ Je situerais en particulier les poèmes de ce cycle dans la lignée des *Nuits blanches* de Dostoïevski (1848).

Golenitchev-Koutouzov

L'auteur des textes, cette fois-ci, n'est pas Moussorgski, mais le comte Arseny Golenitchev-Koutouzov (1848-1913), parent éloigné du compositeur, poète et dramaturge qui n'a pas laissé véritablement de trace dans l'histoire de la littérature russe. Pourtant, Moussorgski - et a priori on peut lui faire confiance sur ce plan-là - pressentait chez le jeune homme d'immenses qualités littéraires :

« Depuis Pouchkine et Lermontov, je n'ai jamais trouvé chez personne ce que je trouve chez Koutouzov [...] la sincérité éclate presque partout [...]. »¹¹

« Depuis Pouchkine et Lermontov »... Moussorgski n'y va pas de main morte ! Il situe donc le jeune homme dans le droit sillage des deux plus grands poètes du siècle d'or de la littérature russe. Son admiration pour Golenitchev-Koutouzov, d'une dizaine d'années plus jeune que lui, l'incite à encourager sa carrière littéraire, à le présenter à son propre mentor - le critique Vladimir Stassov -, à le conseiller, à le relire¹², à partager avec lui ses idéaux artistiques¹³, à mettre en musique plusieurs de ses textes (en dehors des deux cycles vocaux mentionnés, de nombreuses romances isolées), et même à rêver d'un projet d'opéra commun, qui aurait constitué le troisième grand opéra historique de Moussorgski. La mort du compositeur empêchera la réalisation de cet ambitieux projet, comme la poursuite du deuxième cycle que les deux hommes avaient commencé à réaliser ensemble, les *Chants et Danses de la mort*.

Chants et Danses de la mort

Il semblerait en effet que Moussorgski, pour ce dernier cycle, ait projeté deux cahiers de six mélodies chacune. On a d'ailleurs retrouvé une liste de propositions de Golenitchev-Koutouzov pour compléter le cycle¹⁴, et les esquisses de deux mélodies supplémentaires dans les papiers du compositeur. Pourtant à la mort de Moussorgski, le cycle ne comprenait que quatre mélodies, d'une densité et d'une envergure telles qu'en longueur, il dépasse toutefois la durée des deux cycles précédents.

S'élevant, à mon avis, au-dessus des vers de *Sans Soleil*, qui restent un peu conventionnels (je ne parle pas de leur mise en musique, au contraire tout à fait visionnaire, mais de la qualité littéraire des vers eux-mêmes), les poèmes des *Chants et Danses de la mort* et surtout les images convoquées par

¹¹ « Depuis Pouchkine et Lermontov, je n'ai jamais trouvé chez personne ce que je trouve chez Koutouzov : ce n'est pas un poète affecté comme Nekrassov, ou un poète qui vous fait partager les douleurs de l'enfantement, comme Mey (je préfère Mey à Nekrassov). Chez Koutouzov, la sincérité éclate presque partout ; on a presque partout l'impression de respirer la fraîcheur d'une belle et douce matinée. Avec cela, une technique incomparable, innée. Ce qui est remarquable, c'est que durant son séjour à l'université, à l'âge où l'on... etc..., notre jeune poète - *car il est très jeune* - ne s'est pas enflammé pour la politique, c'est-à-dire qu'il n'a pas sacrifié à la mode, qu'il n'a pas singé les grimaces de M. Nekrassov, mais qu'il a forgé en vers aussi bien les pensées qui l'occupaient, lui, que les aspirations de sa nature artistique. » Lettre à Stassov, juin 1873, *op. cit.*, p. 269.

¹² On a retrouvé des pièces de Golenitchev-Koutouzov (*Haschich* et *Chouïski*) annotées de la main de Moussorgski.

¹³ Il existe 27 lettres de Moussorgski à Golenitchev-Koutouzov, dont la rédaction s'échelonne entre 1873 et 1880 ; ces lettres sont fondamentales notamment pour connaître la genèse de la *Khovantchina*.

¹⁴ Les propositions du poète étaient les suivantes : le riche, le pauvre, la grande dame, le fonctionnaire, le Tsar, la jeune fille, le petit moujik, le moine, l'enfant, le marchand, le pope, le poète.

ce dernier cycle sont d'une puissance impressionnante. C'est la mort qui est au cœur du propos ; la mort qui vient arracher l'enfant à sa mère, la jeune fille malade à son lit virginal, le pauvre moujik à son ivresse. Dans la dernière mélodie, elle prend enfin l'allure macabre d'un chef d'armée pour admirer son ouvrage à la tombée de la nuit, sur le champ de bataille. « Fini la bataille - j'ai vaincu tout le monde ! / Tous devant moi, vous vous êtes apaisés ! / La vie vous brouilla, je vous ai réconciliés. / Ensemble, morts, levez-vous pour le défilé ! ». Sinistre, cynique, terrifiante, cette dernière mélodie date de juin 1877 ; elle est de deux ans postérieure aux trois premières. Or, au moment où Moussorgski en compose la musique, l'armée russe est en train de franchir les Balkans, et les affrontements avec les Turcs sont imminents¹⁵. On ne peut s'empêcher de penser que Moussorgski réagit là directement aux événements politiques qui secouent son pays, d'autant que nous savons combien il était perméable à tout ce qui l'entourait.

On retrouvera dans ces *Chants et Danses de la mort* tous les éléments du langage et de l'esthétique de Moussorgski que j'ai mentionnés à propos des deux autres cycles : génie de la caractérisation, des changements d'éclairage, usage détourné des procédés musicaux traditionnels, continuité mélodique. Néanmoins l'impression musicale qu'il provoque est de toute autre nature. En vérité c'est le plus lyrique et même, paradoxalement, le plus « chaleureux » des trois cycles. C'est que la mort chante, et danse : le titre l'indique bien, mais il est ici plus qu'à propos. Berceuse, sérénade, trepak, marche militaire : la Mort, qui change de forme, change aussi de chant pour conquérir ses victimes. Sortant le grand jeu, c'est en dansant qu'elle les enlève à la vie. Il en résulte une musique intense, envoûtante, endiablée parfois, très éloignée de la lyrique intérieure et dépouillée de *Sans Soleil*, ou de l'univers délicat et versatile des *Enfantines*. C'est le chant populaire russe, dans toute sa verve et son énergie, que Moussorgski convoque ici pour nous entraîner dans la ronde.

Conclusion

« Simple comme bonjour »... Il suffisait de dire la vérité - en musique. Certes, mais il fallait le génie de Moussorgski pour dire *musicalement* et avec pareillement de pertinence, à la fois la parole de l'enfant, dans toute son innocence et sa candeur, celle de l'insomniaque, solitaire, méditant sur son passé, et celle de cette grande dame - la Mort - séductrice, lyrique, cruelle et polymorphe.

Mathilde Reichler

¹⁵ Difficile de ne pas faire le lien entre les deux événements, d'autant que Moussorgski et Golenitchev-Koutouzov avaient déjà évoqué en 1874 le champ de bataille, de manière poignante, en s'inspirant d'un tableau du peintre Vereschaguine qui avait fait polémique : « L'Oublié ». Ce même Vereschaguine s'apprêtait d'ailleurs à repartir pour la guerre contre les Turcs.