

## LES COMPOSITEURS DE BALLET EN U. R. S. S.

DEPUIS le XVIII<sup>e</sup> siècle, le ballet avait une grande importance au théâtre musical russe. Le théâtre lyrique ne pouvait se passer de spectacles de danse et, dans leurs œuvres destinées au théâtre, les compositeurs russes apportèrent une grande attention à la musique de danse. On peut citer comme exemples les danses polonaises de *La Vie pour le Tzar*, de Glinka, les danses « orientales » de *Rousslan et Ludmila*, du même compositeur, les danses « polovetski » du *Prince Igor*, de Borodine, etc.

La nature de cette musique manifeste bien son affinité avec la danse populaire russe. Il est facile d'observer aussi l'influence de cette dernière sur la musique symphonique des compositeurs russes, sur la musique qui n'est pas destinée au théâtre, comme nous le voyons dans la *Kamarinskaia* de Glinka, dans les finales de la seconde et de la quatrième symphonies de Tchaïkovsky, etc... Cependant, ce fut plus tard que les compositeurs russes créèrent la musique de ballet propre. Dans les années 80 à 90 du siècle dernier, sous l'influence des excellents ballets de Delibes (*Coppélia*, 1870; *Sylvie*, 1876), ce fut Tchaïkovsky qui, le premier, travailla à la création d'un ballet. Il ne suivit pas la voie d'un compilateur de fragments séparés, comme le firent avant lui Puni (*La Bayadère*), Mincus (*Don Quichotte*) et d'autres compositeurs, mais il visa à la création d'une œuvre musicale unie, fondée sur un développement symphonique.

Le style de cour fastueux, dont l'essor considérable fut l'effet des efforts de l'ingénieur Petipa, influença beaucoup le développement de la musique de ballet russe. Nous trouvons l'empreinte de l'époque de l'empire décadent dans des œuvres colorées à l'extérieur d'un style bariolé, où la froideur de l'académie classique s'unit au faste immodéré du barocco. La surabondance des ornements, des détails colorés, à côté d'une simplicité affectée et d'une beauté artificielle, furent les signes caractéristiques de l'art musical de la Russie pré-révolutionnaire. Ils se manifestèrent sur le terrain du ballet dans les œuvres de Glasunov (*Les Saisons*, *Raymonde*), de Tcherepnine (*La Babylone d'Armide*, *Narcisse et Écho*), ou bien du Stravinsky de la période antérieure (*L'Oiseau de Feu*). Cet art allait sortir sur la vaste arène de l'Europe. Le caractère de la musique de danse n'avait plus pour base la vive création populaire que nous trouvons dans les œuvres de Glinka et Borodine. Tâchant de s'affranchir d'un nationalisme limité, cette musique subit diverses influences, parmi lesquelles une part considérable est à attribuer aux couleurs épicées et enivrantes de l'impressionnisme français. Ce fut ainsi que se précisèrent les signes caractéristiques de ce style russe ornamental, dont le coloré extérieur recélaît la mollesse, l'inertie de la pensée musicale, l'absence d'un développement dynamique quelque peu considérable.

A travers les traits figés de cet académisme constant, propre à la musique russe dans les dix premières années du XX<sup>e</sup> siècle, ce furent les ballets réalistes et savoureux du Stravinsky de la période ultérieure, qui gagnèrent surtout d'importance, car ils firent renaître les éléments austères de la danse populaire (*Petrouchka*, 1911; *Le Sacre du Printemps*, 1913). L'éclat de ses procédés musicaux, et sa science à les manier, incitèrent à la recherche de voies nouvelles dans le domaine du ballet, car Stravinsky, — ainsi qu'un autre grand réformateur de la musique de ballet russe, Prokofiev (dans le ballet *Le Bouffon*, 1917) — sut combiner la force de l'expression intérieure de la musique avec la partie figurative visuelle. Ces recherches engendrèrent un penchant à traiter les images du ballet d'une manière réaliste. Cette tendance ne faisait que poindre dans la Russie pré-révolutionnaire, et elle prit son essor définitif dans le théâtre de l'U. R. S. S. de nos jours.

\* \* \*

Cette introduction, quelque peu longue, était nécessaire afin de préciser la corrélation des tendances musicales au théâtre de ballet russe. Les années écrasantes de la guerre mondiale, et la période dénommée « époque du communisme militaire » (c'est-à-dire la première étape de la Révolution) n'ont pas, naturellement, apporté beaucoup de nouveautés dans le domaine de cet art, tout à fait en dehors des bouleversements sociaux. (Il faut savoir que *L'Oiseau de Feu*, de Stravinsky, n'est apparu sur la scène, à Petrograd, qu'en 1922). Les premiers qui se mettent à travailler aux théâtres de ballet sont les compositeurs d'une génération antérieure ayant subi l'influence de l'école académique de Rimsky-Korsakov, de Glasunov et de Tcherepnine. Je parle ici de deux grands représentants de la musique russe, des compositeurs S. Vasilenko et R. Glière, dont les premiers travaux de ballets ont été créés dans la période des années 1924-1927.

Serge Vasilenko (né en 1872, élève de S. Tanéyev) avait commencé son travail de compositeur dans les dernières années du siècle dernier. Ses œuvres, jusqu'à ce jour, sont : deux ballets (*Joseph le Beau*, 1924; *Lola*, 1925), deux symphonies et quantité de divers ensembles et œuvres vocales, élaborés sur des sujets et des airs exotiques. Ce style exotique, propre à la création de Vasilenko, n'émane pas cependant d'une étude sur des matériaux ethnographiques originaux, mais c'est plutôt un style exotique imaginaire, de la même origine que celle de la poésie de Balmonte et de la peinture de Goguène. Le monde recherché d'images fantastiques, fourni par cet art, est étranger au monde d'images réelles; ainsi il ne répond pas aux besoins du spectateur nouveau de l'U. R. S. S., qui exige « la vérité de la vie ».



R. Glière.

Les expériences de R. Glière, dans le domaine du ballet, sont plus heureuses. Reinhold Glière, né en 1874, avait étudié la théorie de la composition chez G. Conus, A. Arensky et S. Tanéyev. Il est l'auteur de quatre spectacles de ballet (*Cléopâtre*, d'après *Les Nuits égyptiennes* de Pouchkine; *Les Comédiants*, d'après la pièce de Lopez de Vega, *Fuente Ovejuna*; *Crysis* et *Le Coquelicot Rouge*), de trois symphonies, d'un opéra, *Châh-Sénème* (d'après le conte populaire, sur le chanteur national turc), et de diverses romances. Le style de la musique de Glière s'est formé sous la forte influence de l'impressionnisme français. Cette musique préfère les moments contemplatifs, son « ajustement » orchestral accuse une sonorité somptueuse mais concentrée. La portée facile de la musique a contribué au grand succès d'un des ballets de Glière (*Le Coquelicot Rouge*, 1927), qui se maintient jusqu'à nos jours dans le répertoire d'une série de théâtres de l'U. R. S. S. Quelques fragments séparés de ce ballet (par exemple, la danse des matelots) ont eu un tel succès qu'ils sont souvent exécutés dans les concerts, même hors de l'U. R. S. S. (concerts dirigés par Ernest Ansermet).

C'est la génération nouvelle des jeunes compositeurs et leur maturité créative, dans la période postrévolutionnaire qui, dans la lutte pour un nouveau style de ballet, a engendré des tendances plus hardies.

\* \* \*

Il y a, dans ce qui précède, une inexactitude chronologique lorsque j'écris que les partitions des premiers ballets de l'U. R. S. S. sont dues à la création des compositeurs de la génération antérieure, car, en 1922, on

avait déjà mis en scène une petite pantomime, *Le Tourbillon rouge*, sur la musique du compositeur V. Déchévov. Mais ce spectacle avait été bientôt rayé du répertoire, à cause de son libretto schématique, qui exprimait, au moyen de « symboles chorégraphiques », l'idée de la lutte du monde nouveau contre le vieux monde. La création musicale de l'auteur de ce ballet mérite une certaine attention.

Vladimir Déchévov, né en 1889, élève de A. Liadov et M. Steinberg, est l'auteur de deux ballets, de deux opéras et d'une grande série de compositions pour le théâtre et le cinéma. Ses œuvres veulent être l'écho des événements et des idées de la nouvelle Russie. La force figurative de sa musique, non sans être influencée par Stravinsky et par le groupe des compositeurs néo-français dénommé *Les Six*, s'est perfectionnée par suite d'un long travail au théâtre. Il est vrai, Déchévov ne sait pas toujours relier les détails séparément réussis en un seul grand tissu musical, et, sous ce rapport, l'absence, dans son « bagage » créateur, d'œuvres d'un grand plan symphonique, est caractéristique. Néanmoins, la fraîcheur du langage harmonique et la fréquence des images musicales sont des attraits propres à sa musique.

Dans le ballet *Le Tourbillon rouge*, c'est le deuxième acte qui mérite la plus grande attention. Divers épisodes de la guerre civile y sont donnés. Le coloris général de cette époque est reproduit dans la musique de Déchévov avec, à la base, un tissu de mélodies, de chants et de danses datant de cette période turbulente. Un autre ballet de Déchévov est *Djebella*, écrit en 1925 (jusqu'à ce jour, il n'a pas été mis à la scène). Le sujet en est emprunté à la vie d'une colonie orientale, dont les indigents opprimés ressentent une aversion toujours plus forte pour leurs oppresseurs.

De la musique de ce ballet, Déchévov a fait une suite renfermant une série d'épisodes vifs.

Le plus souvent, Déchévov a su rompre avec la passivité du style russe « ornamental » et son faste coloré. Mais c'est D. Chostakovitch qui y a le mieux réussi. Les œuvres de ce compositeur, jeune encore, et cependant le plus éminent de la Russie postrévolutionnaire, méritent qu'on en parle de façon plus détaillée.

Le premier festival de la musique soviétique, qui a eu lieu à Léninegrad, a inauguré le triomphe de Dmitri Chostakovitch, âgé de vingt-huit ans. Son nom est bien connu maintenant, hors de l'U. R. S. S., et des chefs d'orchestre comme Arturo Toscanini, Bruno Walter, Léopold Stokovsky, ont plus d'une fois exécuté ses œuvres.

Chostakovitch termina ses études, dans la classe de piano au Conservatoire



V. Déchévov.

de Leningrad, à l'âge de dix-sept ans. Deux ans après, en 1925, il sortait de la classe de composition du professeur M. Steinberg. En 1926, il débutait par une première symphonie, qui porte les traces d'une main de maître (surtout à la reprise de la première partie, au scherzo et au commencement de la finale). Il faut constater ici que Chostakovitch est une de ces natures heureuses qui, dès les premiers pas, sont des créateurs-maîtres innés. Chostakovitch ne s'est cependant pas arrêté dès les premiers succès : difficile envers lui-même et expérimentateur hardi, il a déjà, durant les dix années de sa vie créatrice, élargi considérablement sa manière.

Élève de l'École académique, Chostakovitch subit bientôt l'influence de la musique de Prokofiev, avec la hardiesse de ses rythmes et de ses harmonies expressives. Fortement impressionné plus tard par le Stravinsky de la période moyenne (c'est-à-dire de la période du *Ragtime*, du *Renard* et des suites orchestrales), c'est le grotesque qui devient pour Chostakovitch un des principaux moyens de l'expression musicale. Sa musique subit en plus l'influence « urbaine », provenant de l'expressionnisme allemand (Mahler, Kreneck, Hindemith). Ses mélodies arrivent à être d'un caractère versatile, aux revirements brusques, et ses harmonies sont d'un coloris dur. Pendant cette période de recherches pénibles, Chostakovitch écrit deux grandes œuvres symphoniques avec un chœur (la seconde symphonie, *L'Octobre*, et la troisième, *Symphonie du 1<sup>er</sup> mai*), et l'opéra *Le Nez*, d'après la nouvelle de Gogol portant le même titre. On doit souligner qu'à force d'enfiler un épisode grotesque après l'autre, Chostakovitch refuse aux héros de son opéra la cantilène chantante, et il leur impose le langage de la

parole graphiquement saccadée. Il en résulte que son opéra nous offre sur la scène, au lieu de personnages vivants, des mannequins de caricature!...

Dans les années suivantes (l'opéra *Le Nez* était achevé en 1928), Chostakovitch travaille beaucoup et de pied ferme, au théâtre dramatique, au cinéma, aux associations théâtrales de la jeunesse ouvrière. Répondant aux besoins des masses, il écrit toute une série de diverses chansons et danses.

Pendant la période de 1929 jusqu'à 1932, il a écrit en tout, en ne comptant pas ces petites œuvres, dix grandes compositions pour le théâtre et le cinéma, et, en outre, il a achevé les partitions de deux ballets. Grâce à son travail au sein des « masses consommatrices », la création de Chostakovitch passe par une crise favorable. Ses œuvres ont dès lors récupéré le « plein pouls de la vie », la saveur des images musicales, la sonorité chantante et le langage facile de l'harmonie, tout cela, marqué des traits d'une main de maître de grande originalité. Dans son dernier opéra, *Lady Macbeth du District de Mtzensk* (la mise en scène de cet opéra est inscrite pour la saison à venir, en Amérique), il démontre comment on peut atteindre, par de simples moyens d'expression, à une force dramatique extraordinaire. Le libretto de cet opéra est écrit d'après la nouvelle de l'écrivain Leskov; elle a pour sujet la vie, les us et coutumes des marchands de la Russie tsariste.

Le langage musical laconique et plastique contribue également au succès qu'a eu Chostakovitch dans sa musique de danse. Depuis son premier opéra (*Danses phantastiques* pour le piano), il s'ingéniait à élaborer le style du rythme et de la mélodie de la danse. C'est dans ce genre surtout que le côté satirique de la création de Chostakovitch devient le plus piquant. Il trouve des tons de parodie bien appropriés pour les polkas, galops et valse, dont il « farcit » fortement ses œuvres. Par les méthodes fouettantes d'un feuilletonniste, il démasque l'esprit bourgeois (*Philistertum*) en toutes ses manifestations, et le raille. Telle est sa musique pour le spectacle *La Punaise*, du théâtre de Meyerhold; tel est le galop de l'opéra *Le Nez*, ou bien la valse du final des *Monts d'Or*; telle enfin la musique de ses deux ballets.

La partition du premier de ces ballets : *Le Siècle d'Or* (écrite en 1929, et traitant le thème de l'esprit bourgeois de l'Occident), est plus académique et quelque peu sèche, dans le plan de l'élaboration de grands fragments symphoniques (par exemple dans l'adagio amplement développé et avec un saxophone solo; dans le fox-trot contrapunctique et dans le fox-trot du troisième acte). La partition du *Boulon* (écrite en 1931, et traitant des vestiges de l'esprit bourgeois en U. R. S. S.) est plus primitive dans sa structure, plus colorée, avec les couleurs vives d'un placard.

Elle brille par ses trouvailles de timbre, par ses coordinations de sonorités étonnantes, par son rythme aigu; et nous y trouvons plus de parodies, grâce au savoir du compositeur, qui utilise tout ce que peut lui inspirer le spectacle de la rue. La musique de



D. Chostakovitch.

ces deux ballets a servi à faire deux suites, qu'on exécute avec grand succès en U. R. S. S., et en ces derniers temps, également à l'étranger (chefs d'orchestre : E. Ansermet, Gr. Fitelberg, N. Malko). Se servant en partie de la musique de ces deux ballets, Chostakovitch est, en ce moment, en train de faire une nouvelle partition, d'après un nouveau libretto, plus réussi. On est impatient de la voir achevée.

\* \* \*

Les créations des compositeurs examinés en cet article n'épuise pas tout ce qui a une valeur et de l'importance, dans le domaine du ballet, dû aux compositeurs soviétiques.

Il faut encore relever ici les noms de deux compositeurs renommés, M. Steinberg et L. Knipper, qui ont travaillé dans cette même direction. Et, avant de terminer cette étude, il est nécessaire de s'arrêter encore aux travaux du compositeur et musicien B. Asafiev.

Boris Asafiev, né en 1884, élève de Liadov et Tcherepnine, signe ses travaux scientifiques du pseudonyme Igor Gliébov. Il est l'un des plus éminents savants de l'U. R. S. S., dans le domaine de la musique. Il a fourni une série de travaux brillants concernant l'histoire de la musique russe (en particulier, l'histoire du théâtre lyrique russe, surtout celui de Tchaïkovsky); il a profondément sondé la forme musicale; il a écrit une monographie sur Stravinsky, la meilleure, pourrait-on dire, de celles qui ont été écrites jusqu'à ce jour. S'adonnant à un grand travail scientifique et pédagogique, Asafiev s'est également occupé, depuis 1901, de la composition, dans le plan de la musique théâtrale. En ces quatre dernières années, il a créé deux partitions de ballets originaux. Asafiev s'y montre avec les qualités d'un « romaniste-historien » original, et il essaie de dresser, au moyen de la musique, l'image originaire des époques historiques anciennes. Un véritable « flair » historique, joint à un goût très sûr ainsi que le sentiment de la forme de danse, et, en outre, sa maîtrise, en fait d'orchestration, lui sont d'un grand secours en cette matière.

Le ballet *Les Flammes de Paris* (1932), emprunte son sujet à un épisode de l'époque de la grande Révolution

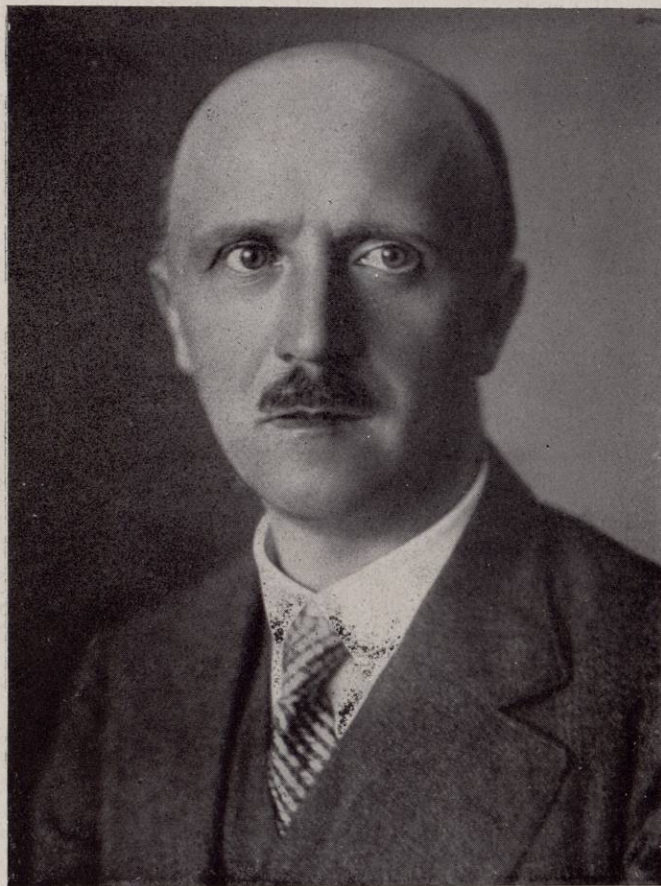
française. Le compositeur s'est donné pour tâche d'offrir une image musicale générale de cette époque. Pour pouvoir faire ce travail créateur, il a fallu le faire précéder d'un travail d'investigation. Après avoir recherché et choisi les œuvres et les diverses « tournures » musicales de ce temps-là (compositeurs Lully, Glück, Mehul, Grétry, Kathel, etc.), Asafiev a su les relier en un seul ensemble, au développement achevé. Sa structure se caractérise par une musique sur deux plans opposés. L'ancien régime n'y est pas dépeint avec un aspect « pastoral » ou « galant ». Les sons de la musique du deuxième acte (*Au Château des Tuileries*) sont austères, et une certaine force leur est propre; son coloris

général est sombre, et parfois même s'approche-t-il du caractère de la musique des funérailles. Au contraire, les intonations de la musique du troisième État sont vives, évocatrices. Telles sont les belles danses du troisième acte (la danse des Basques, ou bien la danse des Artisans parisiens), la finale du premier acte avec la *Marseillaise*, exécutée par un chœur, ou l'entr'acte du quatrième acte. En son ensemble, la partition de ce ballet est un succès pour le compositeur et pour l'érudit.

Le second ballet d'Asafiev (1934), *Le Jet-d'eau de Bakhtchisaray* se propose de faire renaître les images de ce poème connu, écrit par Pouchkine, comme se les représentaient ses contemporains. (Ce poème raconte l'amour du Châh-Guirey pour Marie, la princesse polonaise, et la jalousie de sa femme de harem Zarimbe.) A cet effet, Asafiev se sert riche-

ment des tournures de mélodies des vieilles romances russes, et bâtit sa partition en une série de variations du nocturne de Field, qui doit symboliser l'image de Marie. Ce travail est, en son essor, beaucoup plus modeste que le premier ballet d'Asafiev. Si on le compare au genre historique monumental des *Flammes de Paris*, on pourrait le désigner comme une « nouvelle historique ». Ce n'est cependant pas une raison pour méconnaître l'intérêt de cette partition. Car, à côté de la création de nouveaux ballets ayant des librettos sur des thèmes et des sujets nouveaux, le genre du « roman historique », élaboré par Asafiev, ajoute aussi un nouveau courant dans l'art chorégraphique de l'U. R. S. S.

Michel DRUSKINE.



B. Asafiev.