

L'opéra : le mode d'expression par excellence de la nation russe

Jean-Michel Brèque

Agrégé de Lettres Collaborateur du Festival lyrique d'Aix-en-Provence et de la revue Avant-Scène-Opéra

La Russie est un des plus vieux pays d'Europe par l'ancienneté de sa tradition musicale, avec un fonds extrêmement riche de musique populaire et liturgique, mais un des plus jeunes par son école de musique savante. Cette dernière ne s'est imposée à la cour des Tsars que peu avant le règne de Catherine II, laquelle fit appel aux compositeurs allemands, français et surtout italiens. C'est pour Saint-Pétersbourg, ville où s'est forgée l'identité de la musique russe, que Paesello compose son Barbier de Séville en 1782, avant que le Français Boïeldieu vienne y animer la vie musicale. Les débuts de la musique russe proprement dite datent de l'époque du romantisme, époque où elle est fortement imprégnée d'influences occidentales.

Les pères de la musique russe

Glinka (1804-1857), qui est né un an après Berlioz et a été formé à l'école de l'Occident, est considéré comme le père de la musique russe, le premier qui a fait chanter l'âme russe sur un théâtre dont le peuple est à la fois le protagoniste et le témoin. Sa *Vie pour le Tsar* (1836) exalte un thème patriotique par excellence : la fondation de la dynastie des Romanov. En dépit de son sujet, cet opéra se coule dans des moules franco-italiens, avec des airs de bel canto et des scènes d'ensemble dignes du grand opéra français à la Meyerbeer. Mais c'est bien un opéra russe par l'intégration d'éléments folkloriques et plus encore par le développement des parties chorales. *Rousslan et Loudmila* (1842), d'après un poème de jeunesse de Pouchkine, est une épopée féerique dans laquelle le preux Rousslan, après bien des péripéties, reconquiert sa fiancée Loudmila. En dépit d'un style plus homogène et d'une orchestration admirablement colorée, ce très bel opéra fut jugé trop « slave » par l'aristocratie pétersbourgeoise, restée pour sa part très « occidentophile ».

Dargomijsky (1813-1869) continua sur la voie ouverte par Glinka. Sa *Rousalka* (1856) est un opéra réaliste, mais imprégné de fantastique populaire : une fille du peuple est séduite par un prince qui la délaisse pour épouser une femme de son rang, et la pousse au suicide. Quant à son *Convive de pierre* (1867), il illustre le thème de Don Juan. Il a pour livret le texte homonyme de Pouchkine repris tel quel, utilisé pour sa musicalité propre. De là la sobriété de son récitatif mélodique, lequel consiste en une ligne vocale continue où s'abolit le clivage traditionnel récitatif-air.

Le Groupe des Cinq

C'est la volonté d'échapper définitivement aux influences occidentales qui explique en 1862 la naissance du célèbre « Groupe des Cinq », héritier spirituel des deux musiciens précédents. Son fondateur, Balakirev (1837-1910), fut le professeur de ses camarades, lesquels, notons-le bien, étaient tous des amateurs et le resteront, à l'exception de Rimsky-Korsakov qui deviendra lui-même pédagogue. Borodine était chimiste, César Cui général, Moussorgsky quant à lui passa du service de l'armée à celui des Eaux et Forêts. Ils furent novateurs, pour une bonne part, parce qu'autodidactes. Tous étaient profondément slavophiles, et érigèrent en système l'utilisation de motifs populaires dans la musique savante. Notons encore qu'ils étaient animés de préoccupations sociales et éprouvaient le besoin d'un engagement personnel. Le règne d'Alexandre II (1855-1881), époque de liberté, a vu justement l'abolition du servage et un foisonnement d'idées libérales dont le Groupe des Cinq constitue l'émanation dans le domaine musical. Leur victoire sur la réaction et l'académisme fut bientôt totale.

Alexandre Borodine (1833-1887) était chimiste et ami du célèbre Mendeleïev, l'auteur de la première classification des éléments selon leur masse atomique. Liszt, qu'il rencontra à Weimar en 1877, l'encouragea à préserver jalousement son originalité. Il travailla pendant dix-huit ans à la partition du *Prince Igor*, sans l'achever totalement. C'est un sujet épique et très oriental, une splendide épopée lyrique très riche d'invention mélodique. Là comme dans ses symphonies ou ses poèmes symphoniques – *Dans les steppes de l'Asie centrale* – se retrouve la quintessence de l'esprit et de la musique russe.

Modeste Moussorgsky (1839-1881) est le plus profondément russophile du Groupe des Cinq. Créateur farouchement indépendant et autodidacte, adversaire de toutes les écoles, il ignore ou néglige les « trucs » du métier, d'où une expression musicale brute, drue, rugueuse, « un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion » (Debussy). Bref un génie avant tout intuitif, avec un art très personnel de remplir la durée qui remplace le développement académique. Son *Boris Godounov* (1869), d'après le drame historique de Pouchkine, est la tragédie d'un homme mais aussi celle du peuple russe aux prises avec son destin. Boris est le tsar usurpateur, un nouvel Hérode qui a fait égorger un enfant – le tsarévitch – pour lui ravir le trône. L'opéra montre le travail du remords sur son âme, la longue agonie d'un personnage impressionnant et pitoyable en qui s'allient grandeur et terreur. Crime et châtement ! On a justement appelé Moussorgsky le « Dostoïevski de la musique ». L'autre héros de l'œuvre est le peuple, ses espoirs, ses croyances, le peuple humilié qui rampe sous les injures et les coups, qui réclame ou acclame un tsar, celui-là ou un autre, peuple versatile, ivrogne, mais dans le génie duquel réside l'espoir d'une régénération. Il s'exprime par des chœurs magnifiques, mais aussi aux dernières mesures dit sa détresse immémoriale par la voix de l'Innocent – L'Idiot du village : « Pleure, pleure, peuple russe, peuple qui a faim... » *Boris Godounov* est un opéra réaliste au meilleur sens du terme, qui recherche dans les personnages les réactions les plus profondes et les plus vraies. Jamais musique n'a été aussi lourde de tendresse humaine. En même temps un souffle puissant, épique, anime l'œuvre et lui confère la grandeur flamboyante d'une fresque. Autre drame historique et autre chef-d'œuvre, la *Khovantchina* (1886), testament spirituel du musicien, montre l'écrasement de la vieille Russie, attachée à ses traditions et à sa foi ancestrales, par les « Occidentalisants », cela sous la minorité de Pierre le Grand (fin du XVIIe siècle). L'œuvre se termine par une immolation collective qui est à la fois un sacrifice rédempteur et une apothéose.

Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), le plus savant des Cinq, a laissé des œuvres accomplies où la verve le dispute au merveilleux et où se déploie une étonnante virtuosité d'orchestrateur. Il n'a pas écrit moins de treize opéras, dont plusieurs chefs-d'œuvre. Il donne le meilleur de lui-même quand il aborde des sujets fantastiques, des légendes féeriques qu'il enlumine de volutes mélodiques vocales ou instrumentales. Ses opéras sont comme de beaux livres aux images multicolores avec des archipels fabuleux, des villes magiques aux bulbes d'or, d'envoûtantes princesses aux yeux turquoises. La splendeur orientale est ainsi partout dans son œuvre, avec des merveilles de coloris. *Sadko* (1898) est une sorte de chanson de geste où le héros, grâce à sa musique, charme Volkhova, la fille du roi de la mer. *Kitège* (1907), au climat mystique, raconte l'histoire de la lumineuse Fevronia qui, par sa foi innocente, sauve sa ville, Kitège, de l'invasion

tartare. Deux autres de ses opéras sont tirés de contes en vers de Pouchkine : *Le Tsar Saltan* (1899), véritable petit livre des merveilles, où se trouve le fameux « Vol du bourdon », et *Le Coq d'or* (1908), œuvre subversive, règlement de comptes politique : le tsar Dodon, souverain fainéant, pleutre et ridicule, sera tué par un coq d'or pour avoir trahi la promesse solennelle qu'il avait faite à son astrologue. Cet opéra est une fable prémonitrice, annonciatrice de la fin du tsarisme, qui sera effective moins de dix ans plus tard...

Piotr-Ilitch Tchaïkovski

Quoique de la même génération que Moussorgsky, Piotr-Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) resta en dehors du Groupe des Cinq. Il doit à ses études une vaste culture et donc un certain cosmopolitisme musical, en même temps qu'une grande maîtrise formelle. Tout en étant à certains égards européen, il n'en est pas moins très russe, même si l'élément ethnique est ici moins sensible. Il n'a pas cultivé seulement l'opéra : ses six symphonies et ses ballets – *Lac des Cygnes*, *Casse-Noisette*... – sont fameux. Mais on ne cesse de jouer ses deux chefs-d'œuvre lyriques. *Eugène Onéguine* (1879), tiré du roman-poème de Pouchkine, est un ensemble de « scènes lyriques » où l'étude psychologique, la peinture morale des sentiments et des passions l'emporte sur le côté proprement dramatique, ce qui se comprend, le poème de Pouchkine n'étant pas une pièce de théâtre. *La Dame de Pique* (1890), d'une remarquable efficacité dramatique, quant à elle, est également tirée d'un conte de Pouchkine. Cet opéra nous montre le jeune Herman utilisant l'amour que lui porte Lisa pour accéder à sa grand-mère, une vieille comtesse, et tenter d'extorquer à cette dernière le secret de trois cartes gagnantes. Mais il connaîtra l'échec et le dénouement sera particulièrement tragique : trois morts, dont deux par suicide. C'est ici l'occasion de constater que les sommets de l'opéra russe sont tirés pour la plupart d'œuvres de Pouchkine (1799-1837), lequel fut le véritable créateur de l'identité culturelle de sa patrie. Les musiciens ont pu trouver chez ce génial écrivain les sujets les plus variés et les plus riches, et ils les ont superbement exploités.

Les trois grands génies du XXe siècle

Élève de Rimski-Korsakov, Igor Stravinski (1882-1971) s'inscrivit d'abord dans la tradition nationale, pour bientôt se dégager du folklorisme ambiant. Alchimiste des sons, cérébral mais très sensible, architecte incomparable de la durée, le « prince Igor », comme on l'appela, entendait débarrasser la musique de tout ce qui est étranger à son essence. Ses multiples compositions sont de formes très diverses et souvent très originales, et il ne s'est consacré qu'exceptionnellement à l'opéra. *Mavra* (1922) est un opéra-bouffe tiré d'un récit en vers de Pouchkine, et traité à la manière de Glinka. Son *Rake's Progress* ou « La Carrière du libertin », créé le 11 septembre 1951 à la Fenice de Venise, apparaît à première vue comme un pastiche acide de l'opéra italien du XVIIIe siècle avec ses airs, duos, ensembles, séparés par des récitatifs joués au clavecin. Son sujet présente d'étroites parentés avec celui de *Faust* ou du *Don Giovanni* de Mozart, mais avec des traits très actuels, le héros incarnant la solitude et le désarroi de l'homme moderne.

Avec Prokofiev et Chostakovitch se pose le problème de la situation de l'art lyrique dans les régimes totalitaires, au lendemain des révolutions politiques. Alors que Stravinski a fait toute sa carrière en Occident et abandonné définitivement la Russie avant la révolution d'Octobre, la position de Serge Prokofiev (1891-1953) a été beaucoup plus ambiguë et inconfortable. Après sa jeunesse dans la Russie impériale et un long séjour en Occident (1918-1933), il a eu l'imprudence de revenir dans son pays où il s'est retrouvé pratiquement prisonnier. Aussi a-t-il dû faire des concessions à l'esthétique officielle. Remarquable pianiste, compositeur autant instrumental que vocal, il est l'auteur de plusieurs opéras de grande valeur : le *Joueur* d'après Dostoïevski (1915-16, mais créé en 1929), *L'Amour des trois oranges* (créé en 1921 à Chicago), truculent et satirique, *L'Ange de feu* (1927), où Renata est victime d'un « ange de feu » – c'est-à-dire du diable – dont elle subit l'obsession mi-spirituelle mi-charnelle, et l'épique et grandiose *Guerre et Paix*, d'après le célèbre roman de Tolstoï. Cette œuvre qui connut trois versions entre 1941 et 1952 fut déclarée par les autorités « formaliste » et son auteur « décadent ». Dernière contrariété : Prokofiev ayant

eu la fâcheuse idée de mourir le même jour que Staline (le 5 mars 1953), la Pravda ne fit même pas mention de son décès !

Dimitri Chostakovitch (1906-1975), enfant du nouveau régime, n'a pour sa part jamais quitté, pratiquement, la Russie où il vécut en résistant clandestin, ou « émigré de l'intérieur ». Ses opéras, qui ne constituent qu'une partie de son œuvre très riche, lui valurent à chaque fois les foudres du pouvoir. *Le Nez* (1928), d'après une nouvelle de Gogol, fut considéré comme un produit de la décadence bourgeoise. Quant à *Lady Macbeth de Mzensk* (1934) dont le succès fut considérable, elle fut condamnée par Staline lui-même. Son sujet illustre pourtant le réalisme socialiste, mais il s'agit d'une histoire atroce. Mal mariée à un riche marchand, la belle Katerina prend un amant, empoisonne son beau-père, assassine son mari, puis son neveu. Déportée avec son amant en Sibérie, elle se jette dans une rivière glacée avec celle qui vient de séduire durant le trajet l'homme qu'elle aime. Ce sont les bouffées d'érotisme et le violent naturalisme des scènes d'amour de cet opéra qui déclenchèrent les sanctions des autorités. Du coup, l'œuvre fut révisée, « adoucie », et reprise en 1963 sous le titre de *Katerina Ismaïlova*, version abandonnée depuis, bien sûr, au profit de l'originale.

Un génie lyrique singulier et profondément humain

De ce panorama de l'opéra russe durant un peu moins de ses deux siècles d'existence, nous pouvons dégager quelques traits majeurs et d'abord celui-ci : les musiques de caractère national, nourries de thèmes populaires, se déploient avant tout dans les mélodies et les opéras, d'autant qu'elles se prêtent plutôt mal à la musique instrumentale. Aussi la Russie est-elle d'abord la patrie des opéras, que ces derniers illustrent le genre du drame historique ou celui de la légende féerique. Dans les drames historiques, la première place est très logiquement accordée au récit des événements et au peuple, et les intrigues sentimentales occuperont toujours une place moindre ; c'est là une différence majeure de l'opéra russe avec l'opéra italien par exemple.

Notons encore que les opéras russes, s'ils baignent volontiers dans le folklore, ne sont pas pour autant du folklore. Il y a en effet chez nos compositeurs élaboration au second degré d'un style populaire, un phénomène d'écriture que l'on retrouve chez tous les grands musiciens déterminés mais non pas dominés par leur ethnie propre – par exemple, à l'image de Moussorgsky, chez l'Espagnol Manuel de Falla ou le Hongrois Bela Bartok –. Remarquons enfin – et ceci est tout à l'honneur de l'opéra russe – que plus un art est national, plus il est profondément humain : l'artiste créateur a d'autant plus de chances d'atteindre au général qu'il se rattache plus intimement à ses origines, et à la terre où il a vu le jour. Or le « retour à la terre », nous l'avons vu, est à l'origine de l'opéra russe.

Jean-Michel Brèque

Octobre 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



La Musique russe
Michel Hofmann
Buchet-Chastel, Paris, 1968



Tchaïkovski
André Lischke
Fayard, Paris, 1993



Boris Godounov. Dirigé par Karajan avec Ghiaourov, Talvela, Kelemen.
Moussorgski
Dirigé par Karajan avec Ghiaourov, Talvela, Kelemen.
DECCA



Eugène Onéguine. Dirigé par Rostropovitch avec Galina Vichnevskaja.
Tchaïkovski
Dirigé par Rostropovitch avec Galina Vichnevskaja.
Firme EMI



La Dame de Pique. Dir : Rostropovitch. Avec Galina Vichnevskaja,
Regina Resnik.
Tchaïkovski
Dir : Rostropovitch. Avec Galina Vichnevskaja, Regina Resnik.
Firme DGG



The Rakes's Progress. Dirigé par Riccardo Chailly avec Ph. Langridge,
Samuel Ramey.
Stravinski
Dirigé par Riccardo Chailly avec Ph. Langridge, Samuel Ramey.
DECCA



L'Amour des trois oranges. Dirigé par Kent Nagano avec G. Bacquier,
Dubosc, Uria-Monzon
Prokofiev
Dirigé par Kent Nagano avec G. Bacquier, Dubosc, Uria-Monzon
Firme VIRGIN



Pouchkine et l'Opéra russe
André Lischke
In l'Avant-scène opéra, n°119-120 la Dame de Pique