



## L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIX<sup>e</sup> siècle

*The Image of Ancient Russia in 19th Century Russian Operas*

**Anna Bulycheva**

Traducteur : Pascale Melani

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/res/1139>

DOI : 10.4000/res.1139

ISSN : 2117-718X

**Éditeur**

Institut d'études slaves

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 395-407

ISBN : 978-2-7204-0524-2

ISSN : 0080-2557

**Référence électronique**

Anna Bulycheva, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIV-3-4 | 2013, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/1139> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.1139>

---

## L'IMAGE DE LA RUSSIE ANCIENNE DANS L'OPÉRA RUSSE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

PAR

ANNA BULYCHEVA

*Conservatoire Tchaïkovski de Moscou*

Par Russie ancienne, nous entendons ici la Rus' jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle Ivan III adopte le titre de « Grand-Prince de toute la Rus' » (1485), puis de « Souverain de toute la Rus' » (1495), où l'aigle à deux têtes devient le symbole de l'État, où le Kremlin de Moscou prend son apparence actuelle, tandis qu'un État centralisé, l'empire de Russie, commence à se constituer. Les compositeurs d'Europe occidentale qui se sont tournés vers l'histoire russe ont privilégié les sujets relatifs à la période des xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles (*Ivan le Terrible* de Georges Bizet, *Dimitri* d'Antonín Dvořák et la multitude d'opéras sur Pierre I<sup>er</sup>). Dans l'opéra russe, les sujets sur la Russie ancienne sont apparus au début du xix<sup>e</sup> siècle et ils ont disparu au début du xx<sup>e</sup>, migrant progressivement vers le cinéma. Au cours du xix<sup>e</sup> siècle, l'image de la Rus' a fluctué en fonction du style dominant. Les compositeurs classiques l'ont assimilée à la Grèce antique, les romantiques l'ont cherchée dans les contes anciens, les bylines et les rituels païens, mais rarement dans les chroniques, dans la poésie ecclésiastique et dans les vies de saints.

Pendant la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, les dramaturges exploitent l'histoire de la Rus' et de la cité ancienne de Novgorod. La première tragédie classique russe fut *Xorev* (1747) d'Aleksandr Petrovič Sumarokov, suivie de *Sinéus et Trouvor* (1750), *Semira* (1751) et autres pièces du même auteur, restées populaires jusqu'à la fin du siècle. Jakov Borisovič Knjažnin, le successeur de Sumarokov, a écrit les tragédies *Olga* (1770), *Vladimir et Iaropolk* (1772) et *Vadim de Novgorod* (*Vadim novgorodskij*, 1793)<sup>1</sup>, dans lesquelles il suit rigoureusement les normes classiques : cela concerne par exemple le schéma de l'action ; et dans

1. Quelques années auparavant, sur ce même Vadim, Catherine II avait écrit un texte faisant l'apologie de l'autocratie naissante (*Из жизни Рюрика*, 1786), tandis que Knjažnin défend la tradition « républicaine ». La tragédie de Knjažnin fut interdite sur ordre de l'impératrice et les tirages détruits.

*Vladimir et Iaropolk*, opéra composé à partir de la *Chronique des temps passés*, on note même quelques répliques empruntées à *Andromaque* de Jean Racine.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'opéra reste à l'écart de cette thématique de la Russie ancienne. Pour les livrets de *Céphale et Procris* de Francesco Araja (1755) et d'*Alceste* de Hermann Raupach (1774), Sumarokov puise ses sujets dans la mythologie grecque. Knjažnin compose des livrets inspirés de la vie quotidienne.

C'est une initiative d'en haut qui oriente le théâtre musical vers la thématique de la Russie ancienne. En 1790, le tableau historique *le Début du règne d'Oleg* (*Načal'noe upravlenie Olega*), sur un livret de Catherine II et une musique de Giuseppe Sarti, Vasilij Alekseevič Paskevič et Carlo Cannobio, est monté avec faste au théâtre Ermitage de Saint-Petersbourg. L'œuvre contenait deux idées politiques importantes de l'impératrice : les prétentions de la couronne russe sur Constantinople et l'affirmation de l'ancienneté de l'État russe (but que poursuivaient également les nombreuses constructions dans le style pseudo-gothique). Les événements principaux de la pièce sont la fondation de Moscou, la conversion de la Rus' au christianisme et l'arrivée d'Oleg à Tsargrad (Constantinople) où il fixe son bouclier<sup>2</sup>.

Pour l'ouverture et les entractes orchestraux, Cannobio a utilisé des mélodies populaires russes. Pour la scène du mariage du prince Igor' avec Ol'ga au troisième acte, Paskevič a composé trois magnifiques chœurs de jeunes filles dans le style des chansons rituelles (*obrjadovye pesni*) russes. Quant à la musique du cinquième acte, voici ce que Sarti écrit à son sujet : « J'ai composé une musique parfaitement grecque<sup>3</sup> », et il explique plus loin en détail quels modes et quels instruments ont été employés. L'action du cinquième acte du *Début du règne d'Oleg* se déroule à Tsargrad ; en l'honneur de l'arrivée des princes russes sont interprétées quelques scènes d'*Alceste* d'Euripide où il est question de l'accueil des invités. Le style « grec » de la musique de Sarti fait écho au style « néo-hellénique » alors à la mode dans l'art européen, mais il ne faut pas oublier que pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est l'architecture grecque qui inspire aussi la construction des églises orthodoxes<sup>4</sup>. D'ailleurs, la couverture de la première édition du *Début du règne d'Oleg* (1791) comporte une illustration montrant un guerrier dans un costume « romain ».

L'image de la Russie ancienne dans le théâtre russe du XVIII<sup>e</sup> siècle s'est construite sur le modèle de la Grèce antique, souvent perçue à travers le prisme

2. L'auteur mélange volontairement des événements survenus à des époques différentes (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles).

3. « Объяснение на музыку господином Сартием сочиненную для исторического представления », *Начальное управление Олега подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновений правил*, Moskva, P. Jurgenson, 1893.

4. Evgenija Kiričenko, *Русский стиль : поиски выражения национальной самобытности : народность и национальность : традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века*, Moskva, Muzej Knigi, 1997, p. 26.

du classicisme. Cette association entre la Rus' et la Grèce était encore stable au début du XIX<sup>e</sup> siècle : le 13 avril 1808, pour l'inauguration du théâtre de l'Arbat à Moscou, furent interprétés au cours de la même soirée *Baïan, antique barde slave* (*Bojan, drevnij pesnovevec slavjan*), prologue de Sergej Nikolaevič Glinka et Danilo Nikitič Kašin, et le ballet de Jean Lamiral *Olympe*.

Les compositeurs russes écrivaient volontiers de la musique de scène pour accompagner des tragédies parlées sur des sujets médiévaux : ainsi Evstignej Ipatovič Fomin pour *Vladimir et Iaropolk* de Knjažnin (1798), Stepan Ivanovič Davydov pour *Dimitri Donskoï* (1807) d'après *le Récit de la bataille de Mamaï* (*Skazanie o Mamaevom poboišče*) Vladislav Aleksandrovič Ozerov, dramaturge majeur de la génération suivante. Mais ces tragédies classiques russes n'accédaient pas à la scène d'opéra. Ce n'est qu'en 1850 qu'Anton Grigor'evič Rubiņštejn s'inspira de *Dimitri Donskoï* pour composer son premier opéra, *la Bataille de Koulikovo* (*Kulikovskaja bitva*).

Alors qu'Ozerov écrivait ses tragédies et que Karamzin travaillait sur son *Histoire de l'État russe*, des sujets sur la Russie ancienne firent leur apparition dans les genres « légers » du théâtre musical. Ainsi, *Olga la très belle* (*Ol'ga prekrasnaja*) de S. N. Glinka sur une musique de Kašin (1809), *Karatchoun ou les Curiosités du temps jadis* (*Karačun, ili Starinnye dikovinki*) d'Aleksandr Aleksandrovič Šaxovskoj sur une musique composite, *Dobrynia Nikititch ou le Château terrible*, (*Dobrynja Nikitič, ili Strašnyj zamok*) sur une musique de Caterino Cavos et Ferdinando Antonolini ; à ceux-ci s'ajoutent les ballets de Charles Didelot *l'Oiseau de feu ou les Aventures du tsarévitch Levsil* (*Žar-ptica, ili Priključenje Levsila careviča*) des mêmes compositeurs (1822) et *Finn* de Šaxovskoj et Cavos (1824, d'après *Rouslan et Ludmila* de Puškin). Les livrets utilisaient des faits historiques isolés, mais, plus que les chroniques, leurs sources principales étaient les bylines et les contes. La mythologie slave, les dieux du panthéon ancien y étaient largement représentés. Les artifices scéniques, effets de machinerie et scènes de ballet en constituaient les principaux ingrédients.

Le genre avait été inauguré par l'opéra-comique merveilleux de Cavos intitulé *le Prince invisible ou Litcharda le magicien* (*Knjaz' – nevidimka ili Ličardavolšebnik*, 1805). Fait étonnant, le livret signé Evgraf Lifanov était la traduction d'une pièce-féerie en six actes de Jean-Baptiste Augustin Hapdé intitulée *le Prince invisible ou Arlequin Prothée* (1804). L'action y est transférée des Pyrénées aux rives du Dniepr et les héros ont pris des noms slaves : Mečislav, Burivoj, Belbog, Vseslav, Polel', Milolika<sup>5</sup>.

Mais dès 1806 un opéra-féerie original fit son apparition : *Ilya le Preux* (*Il'ja-Bogatyř*) d'Ivan Andreevič Krylov sur une musique de Cavos. Le sujet

5. Pour plus de détails sur cet opéra, voir : Abram Gozenpud, *Музыкальный театр в России : от истоков до Глинки*, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 291-295.

était emprunté aux bylines russes, l'action se déroulait au IX<sup>e</sup> siècle et racontait la lutte du prince de Černigov, Vladisil contre les Petchénègues. Le prince était aidé par la magicienne Dobrada et le preux Il'ja Muromec, tandis que les Petchénègues bénéficiaient de l'appui de la magicienne Zlomeka. L'opéra fut représenté avec faste dans les deux capitales, suscitant le ravissement du public par ses effets fantastiques. Ainsi, à la fin du premier acte, sur un signe de Zlomeka apparaissait une rivière de feu portant un animal monstrueux. Zlomeka l'enfourchait et disparaissait sous terre.

Dans l'opéra de Cavos et Krylov se constitue l'image d'une Russie fabuleuse que l'on va retrouver dans les opéras de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : le prince de Kiev ou de Černigov guerroye contre des nomades venus de l'Est ; il est aidé par un preux ; des magiciens bienveillants ou malveillants participent à l'action ; les événements sont souvent contés avec humour. Cette image est très stable. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, elle a connu un nouveau prolongement avec la remarquable trilogie de dessins animés tournés par le studio Mel'nica.

Vsevolod Evgrafovič Češixin a écrit :

*Il'ja le Preux* fut la première tentative consciente pour créer un opéra national russe. Pendant une vingtaine d'années cet opéra constitua l'accompagnement indispensable de toutes les cérémonies officielles...<sup>6</sup>

En dépit du sujet national et du pathos patriotique d'*Ilya le Preux*, la musique de Cavos était de style italien, les chœurs des esprits de l'enfer s'inscrivaient même dans la tradition baroque des opéras italiens et français du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi la génération suivante des musiciens romantiques se trouva confrontée au problème de la « nationalité » du style musical dans l'opéra féerique.

C'est Aleksej Nikolaevič Verstovskij, venu de Saint-Pétersbourg à Moscou en 1823, et par la suite étroitement lié aux slavophiles moscovites, qui s'employa le plus activement à résoudre le problème du style. Quatre de ses six opéras se déroulent dans la Russie ancienne. *Vadim, ou l'Éveil des douze vierges endormies* (*Vadim, ili probuždenie dvenadcati spjaščix dev*, 1832) et *Gromoboï* (1854) sont inspirés d'une ballade de Vasilij Andreevič Žukovskij (1817). Le livret mystique et embrouillé de *Vadim* déplut aux contemporains, mais sa musique fut unanimement louée. Voici ce qu'écrivit le chroniqueur du journal *Molva* :

Nous n'avons pas honte de dire que notre âme tout entière s'est délectée des sonorités familières qui prédominent dans *Vadim*. Elles sont ensorcelantes pour une oreille russe... Quelqu'un a dit que l'ouverture était une sorte de pot-pourri de refrains populaires : tant mieux, à mon sens !<sup>7</sup>

6. Vsevolod Češixin, *История русской оперы (с 1674 по 1903)*, Sankt-Peterburg, Stoličnaja tipografija, 1905, p. 93.

7. Gozenpud, *op. cit.*, p. 675.

*Vadim* fut représenté à une époque où l'idée de caractère national (*narodnost'*) prenait de l'importance au sein de la société russe. Cette idée était primordiale dans un pays où le peuple et l'élite divergeaient non seulement sur leur façon de se nourrir, de se vêtir, de se raser ou non la barbe, mais s'exprimaient même dans des langues différentes. En 1833, Sergej Semënovič Uvarov présenta à Nicolas I<sup>er</sup> le célèbre rapport « Sur quelques principes généraux pouvant guider l'action du ministère de l'éducation nationale », qui proclamait : « L'éducation du peuple doit être accomplie dans l'esprit de l'Orthodoxie, de l'Autocratie et du caractère national (*narodnost'*) ». L'éducation du peuple dans l'esprit du « caractère national » (*narodnost'*) était déjà perçue par Uvarov comme un problème :

Au milieu de la décadence globale des institutions religieuses et civiles en Europe, en dépit de la progression générale des penchants destructeurs, la Russie a su heureusement conserver jusqu'à ce jour une foi solide en quelques notions religieuses, morales et politiques qui lui sont exclusivement propres. Ces notions, ces restes sacrés de son caractère national [*narodnost'*] constituent le gage de son destin futur<sup>8</sup>.

À ce qu'il apparaît, ces « restes sacrés » devaient être recherchés dans un passé semi-léendaire. Ces mêmes idées ont nourri l'opéra sérieux, l'opéra romantique féérique, à partir des années 1830.

Dans *Rouslan et Ludmila* de Mixail Ivanovič Glinka (1842), la Rus' est montrée, *a priori*, comme dans *Vadim* de Verstovskij : les contours du sujet sont similaires, les noms des personnages comparables. Dans les deux opéras on trouve un prince (Svjatoslav dans *Vadim*, Svetozar dans *Rouslan*), un Varègue (Rulaf et Farlaf), un prince oriental (Ramir et Ratmir), un barde (Bojan et Bajan), un magicien malveillant (Černyj Vepr' et Černomor)<sup>9</sup>. Glinka a choisi consciemment cette similitude afin de mieux souligner les différences entre les deux opéras. La ballade de Žukovskij est sérieuse, empreinte de mysticisme, et reste dans les limites du style élevé. Le poème *Rouslan et Ludmila* du jeune Aleksandr Sergeevič Puškin qui a servi de base à l'opéra de Glinka a un ton ostensiblement frivole. C'est un conte fortement influencé par les opéras féériques du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois comme l'écrivait Puškin, « le conte est mensonge, mais il a une part de vérité ». Le sujet de conte dissimule des réalités historiques, comme par exemple le choix de Ljudmila entre trois prétendants (un prince russe, un Varègue et un khan khazar) qui symbolise plutôt le choix de la Rus' entre trois confessions, orthodoxe, catholique et juive<sup>10</sup>. Quant à la seconde chanson de Bajan lors du banquet à Kiev, Glinka en a fait une épitaphe à Puškin, entraînant son interdiction par la censure lors de la première de l'opéra.

8. *Альманах « Река времён »*, t. 1, Moskva, Èllis Lak – Reka vremën, 1995, p. 70-72.

9. E. M. Levašev, « Палитра чудесных превращений », in *Руслан и Людмила*, livret du spectacle, Moskva, Bol'šoj teatr, 2003, p. 22.

10. Les Khazars avaient adopté le judaïsme.

La principale différence entre *Vadim et Rouslan et Ludmila* réside dans le style musical, lequel assez paradoxalement est en contradiction absolue avec le style des originaux littéraires. L'opéra de Verstovskij, en accord avec la tradition moscovite, comporte des dialogues parlés, ses formes musicales sont celles des opéras-comiques de l'époque. Glinka, en revanche, a composé son *Rouslan* dans un style élevé qui le rapproche des opéras sérieux italiens et français. Les parties vocales de *Rouslan* sont dans le style du *bel canto* romantique, l'opéra comporte des scènes de chœurs grandioses et deux magnifiques suites de ballet, l'une classique, l'autre de caractère. Glinka a été le premier à dégager l'opéra féerique russe du schéma traditionnel (une pièce parlée incluant des numéros vocaux).

Son rival moscovite Verstovskij ne tarda pas à répliquer. En 1844 fut donné sur la scène du Bolchoï son opéra *la Vallée enchantée ou le Rêve éveillé (Son najavu, ili Čurova dolina)* d'après la pièce du grand philologue et ethnographe Vladimir Ivanovič Dal' <sup>11</sup>. Polémiquant avec Puškin, dont il trouvait les contes trop « occidentaux », Dal' avait écrit une pièce entièrement fondée sur des éléments de la tradition russe. Le sujet et la langue s'inspiraient exclusivement du folklore. De façon analogue, Verstovskij engageait la polémique avec Glinka.

Dans *la Vallée enchantée* comme dans *Rouslan*, il est question du mariage de la fille du prince de Kiev et de l'enlèvement de la fiancée. Mais dans l'opéra de Verstovskij, on ne trouve plus aucune allusion ni à Perun et Lada, des divinités qui étaient populaires dans les vieux opéras féeriques, ni à des magiciens. Ils sont remplacés par les personnages principaux de la mythologie populaire russe, les esprits des différents lieux, Domovoj [esprit de la maison, *N.d.T.*], Lešij [esprit des bois, *N.d.T.*] et Vodjanoj [esprit des eaux, *N.d.T.*]. À la suite de Dal', Verstovskij ne se contente pas d'introduire des éléments isolés de cette mythologie, mais il reproduit pratiquement tout son système <sup>12</sup>. Sa Rus' proto-historique est païenne et ancrée dans le sol (*počvennaja*), elle ne doit rien aux contes littéraires.

Verstovskij ne le cède en rien à Glinka : sa *Vallée enchantée* comporte des formes musicales monumentales, du style *bel canto*, des danses, un effectif orchestral imposant. Certes, le librettiste, le prince Šaxovskoj a maintenu des dialogues parlés, mais ils sont brefs dans cet opéra et le sujet est compréhensible sans eux <sup>13</sup>. Cette musique n'est malheureusement plus jouée de nos jours, car

11. V. I. Dal' [Dahl], « Ночь на распутьи, или Утро вечера мудренее : старая бывальщина в лицах », in *Были и небылицы Владимира Луганского*, t. 4, Sankt-Peterburg, 1839, p. 1-25.

12. Voir les dernières études ethnographiques, comme celle de Neonila Kriničnaja, *Русская народная мифологическая проза : истоки и полисемантизм образов*, t. 1, Sankt-Peterburg, Nauka, 2001, 576a p.

13. Voir à ce sujet : Anna Bulyčeva, « Образы славянской мифологии в опере А. Н. Верстовского *Чурова долина, или Сон наяву* », in *Россия и славянский мир : история, язык, культура*, Moskva, Tri kvadrata, 2008, p. 274-283.

seuls les chercheurs ont accès aux deux copies manuscrites de la partition qui reste hors d'atteinte des interprètes.

Une des innovations de Verstovskij dans cet opéra consiste à utiliser la chanson populaire de façon nouvelle. Dans les opéras du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la chanson populaire était traitée comme un élément du vécu contemporain, de la vie quotidienne. Verstovskij est le premier à montrer la chanson populaire comme une forme ancienne, remontant à l'époque du paganisme, à la relier à la mythologie nationale. Cette découverte s'est révélée prophétique. Les compositeurs russes des générations suivantes se sont revendiqués de Glinka et non de Verstovskij, mais l'influence de *la Vallée enchantée* est perceptible dans de très beaux opéras comme *la Fille des neiges (Sneguročka)* de Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov et *le Rêve sur la Volga (Son na Volge)* d'Antonij Stepanovič Arenskij.

En 1860-1867, Aleksandr Sergejevič Dargomyžskij déjà âgé travaille sans grande hâte sur un sujet d'opéra féerique intitulé *Rogdana* sur la vie à Novgorod au XIII<sup>e</sup> siècle. Si on se fie aux fragments composés, c'était quelque chose de léger, une sorte de vaudeville merveilleux<sup>14</sup>. Mais l'époque des opéras féeriques sur la Russie ancienne était révolue. Vraisemblablement, Dargomyžskij l'avait senti et n'a pas achevé *Rogdana*.

La mythologie nationale renforçait son attrait sur les compositeurs. Voici ce qu'écrit le compositeur et critique Aleksandr Nikolaevič Serov à propos d'une chanson ukrainienne :

C'est une de celles qui sont le plus souvent interprétées par les jeunes filles lors du renouveau de la nature au printemps et elle constitue un des joyaux de la musique populaire. Dans les paroles et le refrain, il y a quelque chose de rituel, qui évoque les temps païens éloignés<sup>15</sup>.

C'est ce type de refrain que recherche Rimskij-Korsakov à l'époque où il collectionne des chansons populaires :

Parmi les chansons [de T. I. Filippov] que j'avais rassemblées, quarante étaient de type lyrique... Il y avait relativement peu de chansons rituelles et de chansons-jeux ; or c'étaient ces dernières qui m'intéressaient plus particulièrement car c'étaient les plus anciennes, remontant aux temps païens ; en raison de leur nature propre, elles se sont conservées dans un état presque intact<sup>16</sup>.

Au fil des œuvres de Rimskij-Korsakov, l'image fabuleuse de la Russie ancienne qui s'est constituée dans l'opéra féerique se transforme complètement. Chaque opéra de Rimskij-Korsakov constitue une entité unique, même le genre

14. Mixail Pekelis, *Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение*, t. 3, Moskva, Muzyka, 1983, p. 237-255.

15. Aleksandr Serov, «Музыка южно-русских песен», in *Избранные статьи*, t. 1, Moskva – Leningrad, Muzgiz, 1950, p. 128.

16. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Летопись моей музыкальной жизни*, Moskva, Muzyka, 1955, p. 95.

en est désigné chaque fois sous un nom différent. Le conte printanier *la Fille des neiges* est consacré au culte païen du soleil, aux rituels anciens de l'enterrement de Maslenica et de l'arrivée du printemps. L'image fabuleuse de la Rus' protohistorique s'y transforme en tableau mythologique<sup>17</sup>.

L'opéra-byline *Sadko* nous transporte dans le Novgorod ancien, l'action se déroule à une époque « mi-fabuleuse, mi-historique ». En accord avec la poésie romantique, les événements se déroulent dans deux univers, dans le réel et dans le monde fantastique du royaume sous-marin, les éléments historiques réels voisinent avec les miracles. Le seul humain autorisé à pénétrer dans le royaume sous-marin est le barde et joueur de *gusli* Sadko. Après que Volxova, la fille du roi de la mer, s'est métamorphosée en rivière reliant Novgorod à la mer, Sadko est ramené sur la terre durant son sommeil, comme Orphée après sa visite aux enfers : Rimskij-Korsakov établit un lien entre la byline russe et le mythe grec.

*Le Conte du tsar Saltan (Skazka o care Saltane, 1900)* est, quant à lui, exempt de tout motif mythologique. Il s'agit d'une pure utopie inspirée du conte de Puškin. Ici, le bien triomphe du mal, les héros dominent le temps et l'espace, et tous leurs souhaits se réalisent instantanément : Militrisa devient tsarine et enfante un preux, les sœurs et Babarixa se débarrassent de Militrisa, Saltan réussit à revoir son épouse vivante, les trois méchantes parviennent à fuir le châtement...

Parmi toutes les partitions de Rimskij-Korsakov, *Saltan* se distingue par son côté décoratif, par l'abondance des ornements, par l'éclat éblouissant de ses couleurs orchestrales. Le « style russe », dans la création duquel Rimskij-Korsakov a joué un rôle décisif, atteint ici son plein épanouissement<sup>18</sup>. Le compositeur crée une image idéale de la Rus' qui n'est assombrie par aucun nuage, et ce dessein est servi par une technique irréprochable qui suscite l'admiration.

Cependant, cet idéal se révéla fragile et son épanouissement fut de courte durée. Peu de temps après le grandiose et puissant *Sadko* apparut l'opéra d'Aleksandr Tixonovič Grečaninov *Dobrynia Nikititch* (1902). Le héros principal en est le preux Aleša Popovič, devenu un personnage comique dont tout le monde se moque. La musique de Grečaninov a une « respiration courte », l'opéra se divise en petits numéros remplaçant les chansons traditionnelles de l'opéra russe, les personnages chantent des chansonnettes. L'opéra-byline a dégénéré en une comédie aux traits vaudevillesques.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, Rimskij-Korsakov lui-même s'est par deux fois tourné vers des sujets de contes, avec le conte automnal *Kachtcheï l'Immortel (Kaščej bessmertnyj, 1902)* et la fable du *Coq d'or (Zolotoj petušok, 1908)*. Les deux sont des satires politiques. L'image de la Rus' fabuleuse, qui avait pendant presque un siècle inspiré les compositeurs, était ainsi ridiculisée et rejetée.

17. M. P. Raxmanova, *Николай Андреевич Римский-Корсаков*, Moskva, Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinyx, Gosudartsvennyj institut iskusstvovoznaniija, 1995, p. 131-135.

18. Pour plus de détails, voir Anna Bulycheva, « Песня в романтической опере », *Opera musicologica*, № 2 [2], Sankt-Peterburgskaja konservatorija, 2009, p. 28-59.

En dépit des inévitables difficultés avec la censure ecclésiastique, les compositeurs russes se sont également tournés vers la représentation de la Russie orthodoxe. Le troisième opéra de Verstovskij, *le Tombeau d'Askold* (*Askol'dova mogila*, 1835) sur un livret de Mixail Nikolaevič Zagoskin, est consacré à la lutte entre chrétiens et païens à Kiev au x<sup>e</sup> siècle, à la veille de la conversion officielle de la Rus'. Cet opéra a bénéficié d'une large popularité jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, surtout en province. En 1891, à Oufa, Šaljapin l'avait choisi pour son premier bénéfice.

Serov décelait dans *le Tombeau d'Askold* un véritable esprit populaire. Effectivement, l'opéra de Verstovskij apparaît comme une tentative d'incarner dans une forme artistique les idées d'Uvarov. Sa musique est simple, voire simpliste ; fondée sur des formes de chansons, elle est accessible au public le plus large. Tout en représentant des événements vieux de mille ans, Verstovskij n'a pas cherché à archaïser la langue musicale. Les chants des chrétiens de l'ancienne Kiev ressemblent à ceux que les contemporains du compositeur avaient l'habitude d'entendre dans les églises moscovites (le début de l'ouverture coïncide en totalité avec le début d'un concert spirituel écrit par Verstovskij pour l'église de l'université de Moscou). Les chansons dans le style populaire ressemblent à celles qu'on pouvait entendre dans les rues de Moscou. En dépit de cela, *le Tombeau d'Askold* est un opéra féerique et romantique, qui inclut un personnage de sorcière malveillante.

C'est cette œuvre qui sert de modèle à Serov lorsque ce dernier envisagea de composer un opéra sur le baptême de la Rus'. Dans son *Rogneda* (1865), Serov utilise des motifs de l'opéra de Verstovskij. Parmi les personnages des deux opéras, on trouve un prince inique, des Varègues, une sorcière malveillante et, bien sûr, des martyrs chrétiens qui combattent les païens.

Le style musical de Serov, qui est loin d'être simple, est très éloigné de la musique populaire. Dans *Rogneda*, le compositeur s'est affirmé comme un occidentaliste convaincu. L'un des reproches qui a été le plus souvent formulé par la critique est l'absence de style musical typiquement russe, avec en particulier des chœurs de pèlerins qui rappellent ceux de *Tannhäuser* de Wagner : Serov a reconstitué le style musical du Moyen Âge russe sur le modèle du Moyen Âge allemand. En dépit de cela, l'opéra a bénéficié d'un succès colossal, il a été apprécié à la fois par le public et par Alexandre II qui a octroyé une pension annuelle au compositeur. *Rogneda* est devenu l'équivalent musical du monument dédié au millénaire de la Russie érigé à Novgorod en 1862. Des pages de *Rogneda* ont ensuite inspiré la musique de Čajkovskij, Rimskij-Korsakov et même Musorgskij. Nombre d'entre elles illustrent le véritable « grand style », et aujourd'hui encore elles produisent une forte impression, en particulier l'hymne final « Soumets-toi à la croix, éclaire ton peuple », empreint de pathos religieux et patriotique.

C'est par une parodie de *Rogneda* qu'Aleksandr Porfir'evič Borodin a commencé sa carrière de compositeur lyrique. Après avoir envisagé d'écrire un opéra-byline intitulé *Vasilissa Mitoulichna*, il abandonne rapidement ce projet et compose... la première opérette russe. *Les Preux, ou la Belle Hélène à la mode russe : drame musico-historique sur les temps protohistoriques en 5 tableaux de mœurs* (*Bogatyri, ili Prekrasnaja Elena na russkie nrawy – muzykal'no istoričeskaja drama iz vreměn doistoričeskix v pjati bytovyx kartinax*), sur un livret de Viktor Aleksandrovič Krylov, met en scène des preux valeureux et des preux pusillanimes. Borodin, pour l'essentiel, a adapté au livret des musiques de Rossini, Meyerbeer, Hérold, Verdi et Offenbach. On y trouve des parodies du *Prince invisible* de Cavos et surtout de *Rogneda* de Serov (entre autres opéras russes), les clichés des opéras féeriques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la russité officielle (*narodnost'*) y sont tournés en ridicule. Il est frappant de constater que dans les rares morceaux spécialement composés par Borodin pour *les Preux* retentissent déjà les intonations de sa future Deuxième symphonie « épique » (*Bogatyrskaja*) et de son opéra *le Prince Igor* (*Knjaz' Igor'*).

C'est justement Borodin qui a créé le premier opéra sur la Rus' exempt de cette russité officielle (*narodnost'*) et des stéréotypes des opéras féeriques. *Le Prince Igor* est une œuvre étonnamment réaliste. Les événements de 1185 sont montrés non pas comme dans un univers protohistorique et fabuleux, mais comme une histoire vivante mettant en scène des personnalités réelles et des enjeux politiques réels.

Borodin a travaillé sur son opéra de 1869 jusqu'à sa mort, mais n'a pas eu le temps d'y apposer le point final. Pendant plus de cent ans, *le Prince Igor* a été joué dans la version de Rimskij-Korsakov et Aleksandr Konstantinovič Glazunov, qui ont préparé sa première édition en 1887-1888. Cette édition apporte de nombreuses modifications à la version initiale. Dans cette version, Igor' possède un ennemi extérieur étrangement magnanime (le khan Končak) et un ennemi intérieur, le fauteur de troubles Galickij qui répète à l'envi qu'il aimerait bien devenir prince de Putivl', mais qui pour une raison incompréhensible se contente d'enlever des filles. Tout cela rappelle plutôt l'univers du conte. Chez Borodin, en revanche, nous avons un opéra historique avec une tentative de prise de pouvoir par Galickij et une politique orientale très compliquée. Rimskij-Korsakov a également introduit dans la partition quantité de détails décoratifs, ornementaux (domaine dans lequel il était maître), qui sont absents de la version de Borodin. Dans le chœur et la danse des jeunes filles polovtsiennes, l'ornementation est tellement raffinée qu'elle annonce le style Art nouveau encore balbutiant dans les années 1880 et qui devait ensuite s'affirmer dans les opéras tardifs de Rimskij-Korsakov.

La version originale du *Prince Igor* n'a été jouée pour la première fois que le 1<sup>er</sup> avril 2011 sur la scène de la Maison moscovite de la musique dans l'interprétation de la troupe du Helikon-Opéra (l'auteur de cet article a déjà publié l'édition de cet opéra sur la base de tous les manuscrits de Borodin existants<sup>19</sup>). Le rétablissement du sujet et de la musique originaux ont permis de dévoiler la logique interne et la cohérence qui faisaient défaut dans la version jusqu'alors représentée.

Le lieu de naissance du *Prince Igor* est la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg (actuellement Bibliothèque nationale de Russie). De nos jours encore, le secteur des manuscrits recèle des collections de chroniques anciennes russes, ainsi que des éditions du célèbre poème épique *Dit de l'ost d'Igor*, rassemblées depuis 1819. Ce lieu conserve aussi la majeure partie des manuscrits de Borodin.

C'est ici, à la Bibliothèque publique, qu'a travaillé le critique Vladimir Vasil'evič Stasov. En 1869, il offre à Borodin le scénario de l'opéra et, par la suite, lui fournit la documentation historique. L'opéra de Borodin est imprégné de l'esprit des chroniques authentiques et de la véritable langue de la littérature ancienne. Borodin, qui était aussi chimiste, appliquait aux documents historiques la même rigueur scientifique, critique, qu'à ses travaux de chimie. Il avait même constitué un dossier « Contradictions dans les sources », afin d'établir avec précision la chronologie des événements.

En 1883, après avoir entendu jouer des cornistes de la région de Vladimir, Borodin écrit à son élève Aleksandr Pavlovič Dianin : « C'est d'une telle beauté épique, véritablement populaire, que j'ai fondu tout entier de plaisir<sup>20</sup>. » Dans le jeu de ces musiciens de la région de Vladimir, il avait perçu des intonations « épiques », c'est-à-dire très anciennes. Une partie très importante de la musique du *Prince Igor* a été composée pendant les congés d'été, à la campagne. En arrivant sur les lieux, Borodin adoptait avec délectation le costume paysan, qui avait peu varié au cours des siècles. Un autre détail devait aussi toucher personnellement le compositeur : la mère et la grand-mère d'Igor' étaient d'origine polovtsienne ; suite à des mariages mixtes, le prince russe avait donc lui aussi plus de la moitié de sang polovtsien. Le père du compositeur était, comme on sait, le prince géorgien Luka Stepanovič Gedianov.

Borodin se représentait très bien la réalité historique du XII<sup>e</sup> siècle : la Rus' et la Steppe fonctionnaient comme deux parties d'un même système politique. Les sources historiques attestent de 46 attaques importantes de Polovtses contre la Rus'. Mais les nomades s'alliaient aussi fréquemment aux princes russes dans le cadre de guerres intestines :

19. Aleksandr Borodin, *Князь Игорь*, Moskva, Classica-XXI, 2012. Avec le soutien financier du Rossijskij gymanitarnyj naučnyj fond.

20. *Письма А. П. Бородинна*, fasc. 4, Moskva – Leningrad, Muzgiz, 1950, p. 31.

Nous avons connaissance de 34 alliances de ce genre (il s'agit bien sûr des plus importantes). Les alliés étaient récompensés non seulement par des cadeaux et de l'argent, mais aussi par la possibilité de piller impunément les populations civiles [...] les nomades étaient très souvent invités par tel ou tel prince de Černigov, et les Svjatoslavič ont ainsi provoqué le dépeuplement de leur région<sup>21</sup>.

Les sources historiques indiquent qu'Igor' et Končak ont été tantôt adversaires, tantôt alliés dans des combats communs contre Kiev. La version originale de l'opéra souligne qu'ils se connaissent depuis longtemps et ont même décidé de marier leurs enfants. Tout ceci s'entrelace dans *le Prince Igor*. Parmi les esquisses de Borodine se trouve un manuscrit intitulé « Documents pour Končakovna ou Jaroslavna » qui montre que leurs parties musicales pouvaient être interchangeables. De même, les ornements capricieux des célèbres lamentations de Jaroslavna recèlent quelque chose d'oriental, qui évoque la steppe. On pense aussi au fameux tableau symphonique de Borodine *Dans les steppes d'Asie centrale (V srednej Azii, 1880)*, où s'imbriquent et se fondent ensemble une mélodie russe et une mélodie orientale. Voilà comment Borodine envisageait la question de la Rus' et de l'Orient. Elle est en contradiction totale avec les stéréotypes de l'opéra féerique.

De même, on ne trouve pas dans cet opéra l'opposition traditionnelle entre christianisme et paganisme. En effet, au XII<sup>e</sup> siècle, deux religions coexistaient dans la Rus', les vieilles traditions païennes ne s'étaient pas encore effacées de la mémoire des chrétiens. À leur tour, les Polovtses étaient de plus en plus nombreux à se convertir. Après la mort de Končak lui succède son fils Jurij Končakovič, dont le prénom indique qu'il était chrétien. Le prologue du *Prince Igor* présente un épisode étonnant ; aux accents rugueux et barbares : « Que Dieu nous accorde la victoire sur l'ennemi » (un numéro récupéré de l'opéra-ballet *Mlada* : scène dans le temple de la divinité païenne des Slaves de l'Ouest Rade-gast) succède de façon absolument organique un chœur à huit voix : « Dieu nous viendra en aide », qui incarne l'harmonie et l'aspect chaleureux de l'orthodoxie. Cet épisode crée l'impression de quelque chose d'authentique et de profondément ancien. La même impression est créée par le chœur des gardes polovtsiens dans la rédaction originale. C'est une sorte de rituel chamanique avec une musique primitive et statique comme les statues de pierre des steppes du Sud.

Les contemporains de Borodine ont eu du mal à accepter les côtés archaïques et barbares du *Prince Igor*. En traduisant pour la première fois en français certains airs de l'opéra<sup>22</sup>, la comtesse Mercy d'Argenteau a rapproché la Russie ancienne de la Provence des Troubadours. Dans sa traduction, même la chanson grossière

21. Pëtr Golubovskij, *Печенеги, торки и половцы*, Moskva, Veče, 2011, p. 71.

22. En 1885, l'éditeur pétersbourgeois Bessel' édite trois airs du *Prince Igor* traduits en français : « Air du khan Kontchak », « Air de Wladimir, prince de Galicie », et « Cavatine de Wladimir, prince de Putivle ». Ces trois airs furent les premières pages de l'opéra à être publiées.

de Galickij prend un air courtois. Quant à Rimskij-Korsakov et Glazunov, ils ont écarté certaines sonorités trop rugueuses à leur goût, sonorités qui, aujourd'hui, évoquent la musique de Šostakovič.

C'est Rimskij-Korsakov qui a composé le dernier grand opéra sur la Russie ancienne. En 1907, le théâtre Mariinski donne *la Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Fevronia (Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii)*, « opéra liturgique » suivant la désignation de son auteur, « le Parsifal russe », suivant le jugement de ses contemporains<sup>23</sup>. C'était la première fois qu'une vie de saints, celle de Pierre et Fevronija de Mourom, servait de source à un opéra.

Comme dans de nombreux opéras sur la Russie ancienne, on retrouve dans *Kitège* la lutte contre les nomades et des scènes de miracles, mais le traitement est radicalement différent. D'après la légende, les Tatars, attirés par le son des cloches de Kitège, découvrent la berge déserte de lac Svetloïar et la ville invisible se reflétant dans ses eaux. C'est la naissance du symbolisme qui a permis à cette légende de s'incarner dans une œuvre d'art. C'est justement à cette époque que prend corps le dernier opéra de Rimskij-Korsakov, dans lequel on ne trouve plus ni dieux païens, ni magiciens, mais un miracle d'une autre nature : la métamorphose de Kitège en une ville invisible, la Jérusalem céleste, la transfiguration de la chair et l'entrée dans la vie éternelle.

*Traduit du russe par Pascale MELANI*

23. Pour mémoire, l'opéra de Wagner a été créé à Bayreuth le 26 juillet 1882.