

AVANT-PROPOS
SUR L'HISTOIRE DES ÉCHANGES MUSICAUX
ENTRE LA RUSSIE ET LE RESTE DU MONDE

Pascale Melani

C'est au XVIII^e siècle, sous le règne des impératrices Elisabeth, Anna Ioanovna et surtout Catherine II que la Russie s'ouvre très largement à la pénétration musicale européenne qui est à l'origine du développement de la musique dite « classique » en Russie. Comme on sait, cette musique est issue d'une synthèse originale entre la tradition savante européenne et une tradition musicale spécifiquement russe, incarnée par la musique religieuse d'inspiration byzantine et la musique populaire.

À cette époque sont créés les cadres de la nouvelle musique russe : les Italiens (principalement) organisent les institutions musicales et introduisent les genres auxquels les musiciens russes insuffleront ensuite un contenu proprement national. Tradition orthodoxe oblige, ces genres seront presque exclusivement des genres vocaux : *opera seria*, *opera buffa*, cantate..., relayés ensuite par l'opéra-comique français ¹. Dans les années 1770 apparaissent les premiers opéras véritablement russes, composés sur des livrets de poètes connus, synthèse musicale des différents genres théâtraux européens (*opera buffa* italien, opéra-comique français, *Singspiel* allemand) : *Les Cochers à la station* (1786) d'Evstigeï Fomine, *Le Meunier sorcier, fourbe et marieur* (1789) de Sokolovski, *Les*

1. Voir Elena Bronfin, *Francuzkaja opera v Rossii XVIII veka* [L'opéra français dans la Russie du XVIII^e siècle], Leningrad, Conservatoire d'État Rimskij-Korsakov, 1984, 40 p.

Débuts du règne d'Oleg (1790) de Pachkiévitch et la fameuse *Lesta, ondine du Dniepr* (1805) de Davydov, Cauet et Cavos ², « remake » célèbre d'un *Singspiel* autrichien sur le même sujet ³. Dès la fin du XVIII^e siècle, Saint-Pétersbourg est devenue une scène européenne de premier plan et le théâtre de « premières » célèbres, comme celles de *La Serva padrona* (1781) et du *Barbier de Séville* (1782) de Paisiello.

La musique « classique » russe, produit de l'implantation volontariste de la tradition occidentale dans la culture byzantino-slave, se constitue assez rapidement comme un dialecte spécifique du grand idiome musical européen. Avec le romantisme et l'éveil du patriotisme consécutif à la campagne de 1812, les compositeurs d'opéras privilégient les sujets historiques, fondateurs de l'identité nationale russe : ainsi *Le Tombeau d'Askold* d'Alexeï Vertovski créé en 1835, et bien sûr *Une Vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka en 1836, « écrit dans le style des chants nationaux ⁴ ». Le premier, Glinka recourt aux thèmes et modes de la musique populaire et confère à ses mélodies une couleur authentiquement nationale, comme le remarque Robert Schumann lors de son séjour en Russie en 1842. Mais le « père de la musique russe » se révèle également perméable aux autres cultures musicales, qu'elles soient orientales, comme en témoigne l'opéra *Rouslan et Ludmila* d'après Pouchkine (1842), ou situées à la marge de la tradition européenne, comme le montre son engouement, assez original chez un Russe, pour la musique espagnole.

Au cours du XIX^e siècle, la Russie accueille sur son sol de nombreux musiciens étrangers. Certains sont de passage (Liszt en 1842, 1843 et 1847, Clara et Robert Schumann en 1842, Berlioz en 1847, puis en 1867-1868, Wagner en 1863), d'autres s'installent pour une période plus longue, parfois définitivement. À côté des célébrités bien connues mentionnées dans toutes les histoires de la musique

-
2. À noter la parution récente d'un compact-disc regroupant quelques-uns de ces premiers opéras du répertoire russe : *Early Russian Operas [Rannjaja russkaja opera]*, orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg dirigé par Alexandre Dmitriev, Manchester Files-Peterburgskaja studija gramzapisi, 2006. CDMAN 179. www.bomba-piter.ru
 3. Voir l'ouvrage de N.V. Gubkina, recensé en fin de volume, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Le théâtre musical allemand à Saint-Pétersbourg dans le premier tiers du XIX^e siècle], Saint-Pétersbourg, Rossijskij Institut istorii iskusstv, « Dmitrij Bulanin », 2003, p. 160-161.
 4. Hector Berlioz, « Michel de Glinka » dans *Mikhaïl Glinka et la musique russe*, Moscou, Radouga, 1986, p. 331 (1^{re} publication dans le *Journal des Débats* du 4/16 avril 1845).

comme le fameux John Field (1782-1837), pianiste et compositeur d'origine irlandaise, on trouve également une multitude de musiciens plus obscurs qui viennent grossir les phalanges orchestrales et contribuent au développement de la vie musicale russe. Parmi eux, les Allemands occupent une place prépondérante, à côté des Italiens, Tchèques et Français également très présents. Dès les premières décennies du XIX^e siècle, des facteurs de piano, principalement allemands, « délocalisent » leur production et s'installent en Russie, remplaçant progressivement le *royal* d'importation, à la mode au siècle précédent, par le *pianino*, un piano droit de petite taille destiné à un usage de chambre. Au cours de ces mêmes décennies, la Russie accueille également des maîtres de ballet français qui, de Didelot à Marius Petipa, vont constituer la très fameuse école de ballet russe, fierté des théâtres impériaux. L'activité scénique du ballet impérial sera à l'origine du renouveau de la musique de ballet dans la seconde moitié du XIX^e siècle ⁵.

Les orientations esthétiques définies par Glinka influencent les générations suivantes des musiciens russes, alors même que l'opéra italien continue de jouir sur toutes les scènes de l'empire d'une extraordinaire popularité, confirmée par la commande à Verdi de *La Force du destin* par l'opéra de Saint-Pétersbourg en 1862. Au cours des années 1870, avec un certain temps de retard par rapport aux philosophes et écrivains, les musiciens interviennent à leur tour dans la querelle entre « slavophiles » et « occidentalistes », si tant est qu'on puisse transposer en ces termes le conflit idéologique entre partisans d'une ouverture sur l'Europe, conçue comme vecteur de progrès, et les adeptes d'une voie propre pour la Russie, censée posséder son mode de développement spécifique, différent de celui des autres nations européennes. La vie musicale de cette époque est marquée par le développement d'une certaine rivalité entre Saint-Pétersbourg et Moscou, rivalité au sein de laquelle les pôles sont assez curieusement inversés : tandis que Moscou la Russe développe un esprit musical plus cosmopolite, Saint-Pétersbourg l'Européenne voit s'épanouir les tendances nationales autour du Groupe des Cinq (ou *Mogoutchaïa koutchka*). Quant à l'italomanie du public, elle ne se dément qu'à partir du milieu des années 1880, époque où elle cède devant une vague de nationalisme

5. Sur le chassé-croisé franco-russe des sujets de ballets, voir Hélène Laplace-Claverie, « De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe à travers les livrets de ballet » in *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra* (coord. Walter Zidaric), Nantes, CRINI, 2003, p. 311-317.

politique et idéologique qui se répercute sur la réception des œuvres musicales. Accueillie dans un premier temps avec beaucoup de réticences tant par le public que la presse et les programmeurs de théâtre et de concerts, la musique des Cinq connaît son heure de gloire au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, alors même que commencent à germer les tendances « modernistes » ou « décadentistes » qui feront de la Russie l'un des principaux foyers du renouveau musical à l'époque de l'Age d'argent.

C'est également dans les années 1870 que débute le processus d'« exportation » de la musique russe à l'étranger et notamment en France, où le contexte lui est particulièrement favorable dans l'atmosphère d'antigermanisme croissant qui a suivi la défaite de 1870. Le processus s'intensifie entre 1878 et 1889, dates des deux expositions universelles de Paris, au cours desquelles les œuvres de Glinka, Serov, Tchaïkovski et des Cinq commencent à être jouées en ordre dispersé. Mais ce sont surtout les concerts du Trocadéro, organisés et financés par l'éditeur-mécène Mitrofan Beliaïev lors de l'exposition de 1889, qui consacrent la reconnaissance de la musique russe en France. Pour la première fois, la « Nouvelle école russe » est représentée en la personne d'un de ses membres les plus illustres, Nikolai Rimski-Korsakov, qui dirige plusieurs concerts rassemblant quelques-uns des titres les plus caractéristiques. La presse et le public français découvrent avec stupéfaction la poésie et la richesse d'invention recelées dans les œuvres de Moussorgski, Borodine et Balakirev. Quant à Rimski-Korsakov, il devient du jour au lendemain un compositeur populaire et va asseoir son influence sur la musique française, qui s'exercera notamment par l'intermédiaire de Claude Debussy ⁶.

Le début du XX^e siècle est une période de circulation intense des hommes, des idées, des thèmes, des procédés musicaux –, et d'un rapprochement entre la France et la Russie. À la suite de Camille Saint-Saëns, dont la tournée russe en 1875 est saluée par Tchaïkovski, des musiciens français de renom se rendent à Saint-

6. Ce dernier séjourne une première fois en Russie en 1881-1882 en qualité d'accompagnateur et de professeur de piano de Nadejda von Meck. Assez curieusement, le séjour de Debussy en Russie nous est connu grâce à la correspondance de Tchaïkovski avec sa célèbre mécène. Sur les relations (compliquées) de Debussy avec la musique russe, voir l'article d'André Schaeffner « Debussy et ses rapports avec la musique russe » réédité dans *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, p. 255-303 (1^{re} édition dans *Musique russe*, Paris, PUF, t. 1, 1953, p. 95-138).

Pétersbourg et dans d'autres villes de l'empire ⁷. En 1896, l'orchestre Colonne se produit à Moscou. En 1903 et 1907, Vincent d'Indy, puis, dans les années 1910, Gabriel Fauré officient tous deux à Moscou et Saint-Pétersbourg en qualité de chefs d'orchestre ⁸. Soutenu par son éditeur Mitrofan Beliaev, Alexandre Scriabine effectue entre 1896 et 1908 plusieurs séjours en France où il remporte un vif succès tant comme pianiste que compositeur. À la même époque, Serge Diaghilev donne ses « Concerts historiques russes » et lance ses fameuses « Saisons » ou « Ballets russes » qui vont jouer le rôle que l'on sait dans le rapprochement des cultures musicales russe et française. L'organisation des Ballets russes, qui implique aussi bien l'art théâtral et chorégraphique que la musique proprement dite, constitue sans aucun doute l'un des événements artistiques majeurs du ^{XX}^e siècle. En ce qui concerne le domaine strictement musical, les tournées de Diaghilev ont contribué à faire connaître et à populariser l'œuvre de compositeurs russes comme Borodine, Rimski-Korsakov, Glazounov, Rachmaninov, Tcherepnine, sans parler bien sûr de Stravinsky et Prokofiev. *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, créé en 1913 dans des circonstances mouvementées, constitue l'œuvre emblématique de cette période, celle sans doute dont les implications artistiques sont les plus profondes. À une époque où le langage musical européen paraissait avoir épuisé les possibilités du système tonal, Stravinsky est remonté aux sources primitives de l'art russe et a fait appel au folklore slave ancien pour créer la musique du ^{XX}^e siècle. Ce faisant, il a non seulement contribué à ressourcer le langage musical de type occidental, mais il a également permis à la Russie de s'extraire d'un certain provincialisme et d'adhérer pleinement à la culture musicale de la modernité européenne.

À cette époque (le début du ^{XX}^e siècle) et ce jusqu'à la fin des années vingt, la Russie constitue l'un des foyers les plus actifs de la modernité musicale, le théâtre d'expérimentations en tout genre, dans le cadre desquelles les compositeurs (Scriabine, Roslavets, Wyschnegradsky, Oboukhov...) élaborent chacun leur propre système sonore, rompant avec l'harmonie traditionnelle et la tonalité. La révolution de 1917 constitue pour eux une coupure : certains

7. Voir l'article d'André Schaeffner déjà cité et le chapitre consacré à « l'alliance franco-russe » dans *l'Histoire de la musique russe* d'André Lischke, Paris, Fayard, 2006, p. 705-738.

8. T.V. Rybakova, O.M. Tompakova, *Retenez ce nom ! A.N. Scriabine et la France [Zapomnite èto imja ! A.N. Skrjabin i Francija]* (édition bilingue), Saint-Pétersbourg, AOZT « KMBX » et Moscou, GMMS, 2002, p. 72-73.

quittent la Russie et continuent leurs activités musicales dans le milieu de l'émigration (Tcherepnine, Wyschnegradsky, Medtner, Glazounov...) ; Berlin, Prague et surtout Paris deviennent les principaux centres de la musique russe en exil, tandis qu'en Russie même l'heure est à la confrontation entre « anciens » et « modernes », entre musiciens « bourgeois » et « prolétariens ». Avec l'instauration de la dictature stalinienne, le rideau de fer s'abat, condamnant compositeurs et interprètes à un enfermement artistique qu'expérimente Prokofiev lui-même, rentré en URSS en 1936. Le pays est isolé pour plusieurs décennies des influences occidentales, lesquelles pénètrent néanmoins en Union soviétique par des voies détournées. Après la mort de Staline, décédé le même jour que Prokofiev en mars 1953, les échanges musicaux directs reprennent timidement. Le pays, qui a continué à former de remarquables interprètes, utilise ces derniers à des fins de propagande lors de tournées à l'étranger : dès 1955, David Oïstrakh, Emil Guilels et Mstislav Rostropovitch sont autorisés à donner des concerts outre-atlantique. L'URSS ouvre également ses frontières à des musiciens étrangers, comme Glenn Gould, qui joue les *Variations Goldberg* à Moscou en 1957. En 1961, Stravinsky vient en visite dans son pays natal, des musiciens occidentaux comme le communiste Luigi Nono ou le pacifiste Benjamin Britten se rendent en URSS et rétablissent les contacts avec les milieux musicaux russes et soviétiques. C'est le début d'une nouvelle ère, celle des « contacts encadrés », limités et contrôlés par le pouvoir, et dont l'histoire reste encore à écrire.

Ce volume se propose de reconstituer quelques pages des échanges musicaux entre la Russie et les autres cultures musicales, principalement européennes, à travers la circulation des hommes (compositeurs, interprètes), des instruments, des idées et des formes musicales, mais aussi à travers les images et les représentations. L'article d'Anne Swartz (« Facteurs de pianos en Russie au XIX^e siècle », p. 19-33) reconstitue l'histoire des facteurs de pianos russes, histoire qui témoigne non seulement de la place croissante occupée par la pratique musicale publique et privée des Russes dans la première moitié du XIX^e siècle, mais aussi de la russification progressive de la production des instruments de musique. Elena Spirin montre que ce que l'on appelle communément le « ballet classique russe » est en fait le produit d'une synthèse de traditions nationales d'origine diverse, résolument à contre-courant des tendances réalistes de l'art russe contemporain (« La Musique dans la tradition du ballet russe de la seconde moitié du XIX^e siècle », p. 35-50).

Lioubov Berger étudie les différentes connections entre l'œuvre de Dmitri Chostakovitch et la tradition musicale slave ; elle insiste notamment sur l'emploi fait par le compositeur d'un type de folklore particulier, le folklore citadin soviétique (« Chostakovitch et son école dans le contexte de la culture musicale slave », p. 81-90). C'est également une plongée dans le quotidien soviétique que nous propose Gilles Couderc qui retrace l'histoire des relations entre Dmitri Chostakovitch et Benjamin Britten, sans oublier le « troisième comparse », Mstislav Rostropovitch, récemment disparu et à qui nous dédions ce numéro (« Britten et les Russes : itinéraires croisés », p. 91-106). Symbole de l'ouverture de la Russie sur l'Occident, perçu comme un mélange de génie visionnaire et de populisme grossier, le personnage de Pierre I^{er} (Pierre « le Grand ») est devenu le héros russe favori des compositeurs d'opéras européens, qu'ils soient français (*La jeunesse de Pierre le Grand, le tsar ouvrier*, d'André-Modeste Grétry, 1790), italiens (*Pietro il Grande Kzar delle Russie o sia il falegname di Livonia* de Gaetano Donizetti, 1819) ou encore allemands (*Le Tsar et le Charpentier* d'Albert Lortzing, 1837⁹), loin devant Ivan le Terrible adopté par Georges Bizet (voir l'article de Laurent Croizier « “Meure quiconque ici me bravera !” Ivan IV, Bizet et la Russie », p. 51-62) et le Faux Dimitri élu par Antonin Dvořak en 1882. Elargissant le sujet, un article très documenté de Walter Zidaric fait le point sur la présence russe au pays natal de l'opéra (« Sujets russes dans l'opéra italien des XIX^e-XX^e siècles : de *il falegname di Livonia* à *Risurrezione* », p. 63-79) et montre que la littérature russe, qui a constitué une des sources d'inspiration majeures du Slave Leos Janaček¹⁰, a également fait rêver certains compositeurs latins de la fin du XIX^e siècle, comme Umberto Giordano et Franco Alfano. Tchaïkovski, le plus « médiatique » des compositeurs russes, a exercé sur les écrivains, par son destin tragique et sa personnalité tourmentée, une fascination un peu morbide ; il est le héros de plusieurs romans recensés par Frédéric Sounac (« Le Roman de Tchaïkovski : musique, personnage et récit chez Nina Berberova,

9. Pour qui souhaite se familiariser avec les aventures divertissantes de Peter Mikhailoff, alias Pierre I^{er}, le héros de Lortzing, signalons, à titre de curiosité, la sortie en DVD d'une production ancienne (1969) de l'Opéra de Hambourg dirigée par Charles Mackerras et mise en scène par Joachim Hess (*Albert Lortzing, Zar und Zimmermann*, Arthaus 101269).

10. Voir Abram Gozenpud, *Leos Janaček i russkaja kul'tura* [Leos Janaček et la culture russe], Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1984, 200 p.

Jacques Brenner, Klaus Mann et Dominique Fernandez » p. 107-122), sans oublier les films où il intervient (*Music Lovers* de Ken Russell) et ceux où il apparaît en filigrane (*La Vie privée de Sherlock Holmes* de Billy Wilder). Ce numéro de *Slavica Occitania* comporte aussi une étude de Werner Lehfeldt sur le rythme de la prose tchékhovienne : l'auteur repère dans la construction de la phrase de Tchékhov certaines particularités qui découlent selon toute évidence de considérations rythmiques et musicales (« Rythme et musique dans la prose de Tchékhov : au-delà des interprétations de la slavistique russe et étrangère », p. 123-130). Cette étude, un peu périphérique par rapport à la thématique centrale du recueil, propose une méthode d'analyse que l'on pourrait sans doute étendre à d'autres types de textes, et notamment au genre du livret d'opéra, dans lequel les considérations rythmiques interviennent de façon primordiale. Enfin, nous avons le plaisir de présenter au lecteur des extraits inédits du Journal d'Alexandre Benois, chronique tragi-comique de la collaboration mouvementée du peintre avec Ida Rubinstein, l'ancienne danseuse des Ballets Russes. Ces pages, qui proviennent des archives de son petit-fils Dimitri Vicheney, constituent un témoignage précieux sur l'activité artistique des émigrés du « Paris russe » de l'entre-deux-guerres.

Pascale Melani