

**L'ESPAGNE, LA FRANCE ET L'ITALIE
DANS LES ŒUVRES MUSICALES DE GLINKA,
DARGOMYJSKI ET TCHAIKOVSKI**

WALTER ZIDARIČ

L'émergence des écoles nationales, en Europe, au XIX^e siècle, touche bien évidemment aussi la Russie où, dès le premier tiers du siècle, avec la création de *La vie pour le tsar* (1836) de Glinka, la musique devient un des facteurs incontournables dans la définition et le développement d'une culture identitaire nationale. Ce nonobstant, jusqu'à l'ouverture du premier Conservatoire, en 1862, à Saint-Pétersbourg, la musique russe reste pratiquement l'affaire d'autodidactes, de dilettantes géniaux, comme c'est le cas pour Glinka et Dargomyjski, les « pères » de la musique nationale. Si dans la première moitié du XIX^e siècle la musique russe cherche, donc, sa voie, il n'est pas étonnant, alors, qu'en l'absence de traditions et de modèles locaux les musiciens aillent se former ailleurs – c'est le cas de Glinka – et chercher l'inspiration en dehors des frontières russes – c'est le cas de nos trois compositeurs qui manifestent un intérêt tout à fait particulier, quoique inégal, pour l'Espagne, la France et l'Italie.

GLINKA

De famille aristocratique, Michaïl Glinka (1804-1857) grandit à une époque où l'éducation musicale en Russie n'était pratiquée qu'à la maison (*domachnéié mouzitsirovanié*) par la bonne société russe. Après une formation d'autodidacte, mis à part les quelques leçons prises avec John Field, il part en avril 1830 pour l'Italie où il reste

jusqu'à l'été 1833 pour parfaire sa formation musicale et s'initier à l'art vocal italien. Il sillonne la péninsule italienne, visite les théâtres de Naples, Rome, Milan et Venise, fait la connaissance de Donizetti et de Bellini. À Milan, notamment, il fréquente le milieu musical qui gravitait autour des deux théâtres majeurs – le Théâtre alla Scala et le Théâtre Carcano – rencontrant de nombreux artistes de renom tels Giambattista Rubini, Giuditta Pasta, les sœurs Grisi, et se lie d'amitié avec Bellini, à l'époque étoile montante au firmament de l'opéra, qu'il rencontre chez le compositeur Francesco Pollini. Ses nouvelles connaissances dans le milieu musical, ainsi que le charme de l'Italie inspirent alors Glinka qui compose des variations pour piano inspirées de deux œuvres à succès : le *Divertissement sur des thèmes de « La somnambule »* de Bellini, et la *Sérénade sur des thèmes d'« Anne Boleyn »* de Donizetti, en 1832¹. À propos de la première composition, Glinka relate dans ses *Mémoires* : « Au printemps, reprenant goût à la vie, je me mis à la composition d'une sérénade sur des thèmes de *La Somnambule*, pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Cette pièce fut dédiée à une jeune fille, élève de Pollini, qui la joua remarquablement en juillet de cette année 1832, accompagnée par les meilleurs artistes de Milan² ». Quant à la seconde, elle fut aussi inspirée par deux jeunes demoiselles – les filles de l'avocat Branca, Cirilla et Emilia – qui jouaient respectivement du piano et de la harpe et que le compositeur eut l'occasion de rencontrer au printemps 1832 à Varèse. Séjournant chez l'avocat au début de l'été, Glinka poursuit la composition de la *Sérénade* grâce à la présence d'un petit pianoforte, comme il le dit lui-même : « L'arrivée d'Emilia m'encouragea encore plus au travail... [Cirilla était déjà là accompagnée de son mari] Lorsque j'eus fini ma Sérénade, il fut décidé qu'elle serait jouée sur la terrasse de la maison des Branca à Milan. Nous comptions sur un effet prodigieux, mais nous avons mal calculé l'acoustique, et les sons se dispersaient de tous côtés. Lors des répétitions, au contraire, la pièce sonna bien, les instrumentistes étaient les meilleurs musiciens du Théâtre alla Scala³. »

1. Ces deux opéras avaient été créés peu de temps auparavant à Milan et jouissaient d'une grande popularité auprès du public théâtral ; d'où le désir de Glinka de montrer son savoir-faire de musicien tout en exploitant des morceaux très connus et appréciés par la bonne société milanaise.

2. Texte sans titre d'A. Lischke, in M. Glinka, *Chamber Music*, Ensemble des Solistes de l'Orchestre du Théâtre Bolchoï, direction A. Lazarev, CD Saison russe, LDC 288 068, p. 4-5.

3. *Ibid.*

Dans ces deux ouvrages d'inspiration italienne, la technique du futur « père de l'opéra russe » est, cependant, déjà bien aguerrie ⁴. Mis à part ces deux compositions instrumentales auxquelles on pourrait ajouter un rondo inspiré des *Capulets et les Montaigus* de Bellini, une improvisation sur des thèmes de *L'élixir d'amour* de Donizetti, une *Barcarolle*, quelques airs en italien (entre autres, la romance *Benedetta sia la madre*, l'air pour ténor *Mi sento il cor trafiggere* et le quatuor *Sogna chi crede* ⁵), le séjour en Italie de Glinka fut surtout déterminant pour sa formation musicale, tout en étant révélateur. En effet, en étudiant et en écoutant la musique italienne, et en côtoyant ses collègues musiciens, Glinka comprit que sa propre sensibilité d'homme du Nord, était différente de celle des gens du Sud, que quelque chose de profond les séparait :

« Nous autres, gens du Nord, nous ressentons différemment. Une impression ne nous touche pas du tout ou bien elle tombe au plus profond de notre âme. Nous sommes gais avec sauvagerie ou nous versons des larmes amères. Pour nous, l'amour est toujours mêlé de tristesse... Il n'est pas douteux que notre chant plaintif, mélancolique, qui est un enfant du Nord, a aussi des consonances orientales. Écoutez seulement ce chant funèbre des Bateliers de la Volga : on sent presque la domination tatare ⁶. »

Ce premier voyage à l'étranger et ce séjour italien prennent, ainsi, entre autres choses, une valeur initiatique, puisque Glinka découvre par contre-coup son attachement à sa terre natale. En effet, sur la voie du retour, l'idée d'écrire un opéra russe commence à germer dans son esprit. Ainsi, après l'Autriche il s'arrête en Allemagne, à Berlin, au mois d'octobre 1833. C'est là que six mois durant il parfait sa formation musicale en s'astreignant enfin à étudier l'harmonie, le contrepoint et la fugue, les aspects les plus ardues de la composition, auprès de Siegfried Dehn, disciple de Beethoven. Rentré en Russie, au printemps 1834, il se met au travail et compose *La vie pour le tsar*. Après presque un siècle de domination italienne dans l'opéra et les premières tentatives hybrides de sujets russes dans une structure italienne, Glinka ressentit la nécessité d'ouvrir

4. [Le *Divertissement*] « par son écriture instrumentale, l'œuvre penche vers le *Konzertstück* pour piano, dont la partie est remarquablement virtuose et ouvragée [...] » (*ibid.*, p. 3) ; quant à la *Sérénade* : « Plus que dans le *Divertissement sur La somnambule* l'écriture est ingénieusement travaillée au niveau des dialogues mélodiques et des contrepoints, personnalisant les instruments » (*ibid.*, p. 6).

5. Pour le catalogue des œuvres de Glinka, voir *Katalog-spravotchnik proizvedieni M. I. Glinki*, (éd. A. Liapounov), Léningrad, Mouzguiz, 1958.

6. M. Glinka, *Zapiski*, cité in R. Goldron, *L'éveil des écoles nationales*, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 47.

une voie nouvelle, authentiquement nationale, dans le domaine musical.

Toutefois, bien que l'Italie, mis à part les quelques compositions d'inspiration italienne, ne semble pas être directement représentée dans les ouvrages de Glinka, à regarder (et à écouter) de près ses deux opéras, on y retrouve, à l'évidence, une empreinte italienne qui est partie intégrante de son style. Dans *La vie pour le tsar*, par exemple, le rôle d'Antonida est pensé pour une soprano à la *vocalità* italienne, comme le démontrent sa cavatine et son rondo, de l'acte I – *Je contemple le champ dénudé* – avec toutes les agilités et les fioritures typiques de ce style de chant que le compositeur avait tant apprécié en Italie. Et dans *Rousslan et Ludmila*, outre la parodie de l'Arioste déjà présente chez Pouchkine, mais que Glinka et ses librettistes développent, c'est le rôle de Farlaff, et son célèbre rondo de l'acte II – *Ô joie ! Je savais, je pressentais...* – qui semblent surgir directement d'un opéra de Rossini, avec le crescendo infernal et la vitesse incroyable à laquelle le texte doit être débité⁷. Cependant, une autre pièce du répertoire de Glinka paraît naître directement de l'influence rossinienne : la *Chanson pour le voyage* (*Popoutnaïa piesnia*)⁸ d'après un texte de Koukolnik. Il s'agit ici d'une sorte d'adaptation du style *buffo* italien à la langue russe, dans la meilleure tradition du « cygne de Pesaro », où vitesse, virtuosité, diction doivent être parfaitement maîtrisées par l'interprète. Il s'agit, en l'espèce, d'une chanson écrite pour l'inauguration de la première ligne de chemin de fer en Russie, reliant Saint-Pétersbourg et Tsarskoïé selo, et dont le rythme musical imite celui du train allant à toute vitesse.

Si la France n'a visiblement pas beaucoup inspiré Glinka, malgré son séjour parisien durant l'hiver 1844 et le printemps 1845⁹, il existe, de toute évidence, des parallélismes entre l'intrigue de *La vie pour le tsar* – sur fond de lutte des Russes contre l'invasion polonaise en 1613, durant le « temps des troubles » – et les événements de la guerre patriotique contre l'invasion des troupes

7. On pense, évidemment, à Figaro du *Barbier de Séville*. Quant à la cavatine de Ludmila, à l'acte I, bien que dans une moindre mesure, elle révèle aussi l'influence de l'art vocal italien.
8. Pour le texte voir *Borodine, Les seize mélodies. Glinka, Dargomyjsky, Balakirev, Mélodies*, P. Glouboky (basse), I. Scheps (piano), Y. Loïevzki (violoncelle), CD 288037, Saison russe, p. 30 (textes traduits par A. Lischke).
9. Seule exception, les variations sur la romance *Jour merveilleux* de l'opéra *Faniska* de Cherubini.

napoléoniennes en 1812¹⁰. Cependant, à bien chercher dans le catalogue des œuvres du compositeur, il y a une autre composition – à caractère visionnaire – qui fait référence à l’histoire française : la romance *La revue nocturne*, sur un texte de Joukovski. En effet, le héros de ce morceau n’est autre que le fantôme de l’empereur Napoléon I^{er} lui-même qui, à minuit, sort de sa tombe et, sous un roulement de tambour suggestif et au son du clairon, passe en revue ses troupes¹¹.

L’Espagne, en revanche, a inspiré deux œuvres de Glinka de première importance. Parti une deuxième fois pour l’étranger, durant l’hiver 1844, le compositeur passe d’abord quelques mois à Paris. Dans la capitale française, après les premiers temps vécus en touriste, il ne sort pas souvent de chez lui et se prépare sérieusement à son voyage pour la péninsule ibérique en étudiant la langue du pays. En mai 1845 il part donc pour l’Espagne. Durant son séjour de trois ans, il s’imprègne véritablement de la culture espagnole : il apprend à jouer de la guitare, s’initie aux danses locales, s’intéresse au folklore, aux traditions. À l’automne 1845, à Madrid, il utilise les mélodies populaires transcrites auprès du jeune Felix Castilla dans sa première ouverture espagnole, la *Jota aragonesa*. Sa deuxième ouverture espagnole, *Souvenir d’une nuit d’été à Madrid*, est commencée sur le chemin du retour, en 1848, et terminée à l’automne

-
10. Le sujet avait déjà été traité en 1815 par le Vénitien Catterino Cavos – installé à Saint-Petersbourg depuis 1797 – dans son opéra *Ivan Soussanine*, juste après ces événements. Cavos dirigea la première représentation de *La vie pour le tsar* et retira, ensuite, son propre opéra des scènes.
11. « À l’heure de minuit le tambour se lève de sa tombe / et, marchant de long en large, il sonne l’alerte. / Et dans les ténèbres des sépulcres / le tambour réveille la puissante infanterie. / On voit se lever les braves éclaireurs et les vieux grenadiers. / Ils se lèvent des neiges de Russie, des champs luxuriants d’Italie, / des steppes d’Afrique et des sables brûlants de Palestine, [...]. / À l’heure de minuit le clairon se lève de sa tombe / et galopant sur son destrier il sonne l’alerte. / Et dans les ténèbres des sépulcres / le clairon réveille la puissante cavalerie. / On voit se lever les vieux hussards et les cuirassiers moustachus / et du nord, du sud, d’orient et d’occident / les escadrons accourent sur leurs chevaux ailés / [...]. / À l’heure de minuit le chef d’armée se lève de sa tombe. / Sur son uniforme il porte une redingote / avec un petit chapeau et une épée. / Sur son vieux destrier il passe lentement les troupes en revue / suivi de ses maréchaux et de ses aides de camp, / et l’armée lui rend les honneurs. / Et aux sons de la musique, tous les régiments défilent devant lui. / [...] / À l’heure de minuit, il rassemble ses maréchaux / et au plus proche il dit à l’oreille son mot de passe et sa devise. / Et toutes les armées reprennent ce mot de passe et cette devise : / France – tel est leur mot de passe, / Sainte-Hélène – voilà leur devise. / C’est ainsi que, retrouvant ses vieux soldats / sortis de la tombe pour cette grande revue / l’empereur défunt resurgit / à l’heure de minuit, à l’heure de minuit » (*Borodine, Les seize mélodies...*, op. cit., p. 29-30).

1851. Dans ces deux ouvrages Glinka rend un vibrant hommage à l'Espagne, riche en couleurs et en sonorités locales qu'il a pu apprécier directement sur place (rendues, notamment, par l'utilisation des castagnettes, des rythmes et mélodies populaires, de la *seguidilla* et, aussi, dans la deuxième composition, du *punto moruno*)¹².

Mis à part ces deux œuvres symphoniques, le compositeur écrit d'autres ouvrages d'inspiration espagnole – la *Chanson espagnole* (*Ispanskaia piesnia*), composée à Grenade, la danse andalouse *Las Mollares*, la romance *Ia zdies Inezilia* (Je suis là Inezilia) ainsi que *Le zéphyr nocturne*, ces deux dernières compositions sur des textes de Pouchkine – tous faisant allusion ou s'inspirant de l'Espagne du sud, de l'Andalousie¹³. Le texte du *Zéphyr nocturne* de Pouchkine est éloquent, d'ailleurs, et permet de mieux cerner cette vogue pour la péninsule ibérique car y figurent tous les éléments typiques d'une Espagne de carte postale, ou faudrait-il plutôt dire d'une Andalousie de rêve, comme si cette région, creuset de la culture arabo-andalouse, incarnait la quintessence de l'exotisme de ce pays :

Le zéphyr nocturne distille l'éther,
 Les eaux du Guadalquivir roulent en grondant,
 La lune dorée se lève, tout est silence...
 Chut ! Des notes de guitare... Une jeune Espagnole
 Sort et s'appuie sur le balcon.
 [refrain]
 Ote ta mantille, mon bel ange,
 Apparais-moi comme un jour de mai,
 Et laisse passer ton pied charmant entre les barres de fer forgé.
 [refrain]¹⁴

DARGOMYJSKI

Issu d'une famille noble – sa mère était née princesse Kozlovskaja, son père avait été anobli en 1821 – Alexandre Dargomyjski (1813-1869), lui aussi, apprend la musique à la maison et s'imprègne, tout naturellement, de la langue et de la culture françaises. Ayant fait la connaissance de Glinka au printemps 1835, et étant devenu un de ses proches – l'aidant, notamment, pour les répétitions de *La vie pour le tsar*, en vue de sa création – il décide, alors, de devenir un musicien professionnel.

12. Cf. *Anthologie de la musique symphonique russe (29)*, M. Glinka, direction E. Svetlanov, CD Melodiya, SUCD 10-00165, 1991.

13. Cf. *Le zéphyr nocturne* où l'Espagne est représentée par le Guadalquivir.

14. *Borodine, Les seize mélodies...*, op. cit., p. 30-31.

Après ses premières compositions vocales de salon – et des débuts en tant que pianiste virtuose – il se tourne vers l'univers de l'opéra en subissant l'influence du Grand opéra français qui, à l'époque, vivait son heure de gloire en Europe et allait bientôt conquérir les scènes pétersbourgeoises. Dargomyjski était fortement attiré par ce genre opératique dont il appréciait, en particulier, la vivacité scénique, l'intensité dramatique de l'action et l'âpreté des contrastes, tout en ayant, contrairement à Glinka, un net penchant pour la musique française. Son attirance pour le Grand opéra s'associait, en lui, à celle pour la littérature et la poésie françaises ; lui aussi subit le charme du Romantisme qui s'était implanté en Russie au début des années 1830. Dans ces années-là, la jeunesse russe était sous l'emprise des romans de Walter Scott et de Victor Hugo et Dargomyjski n'y échappa pas. Ce qui le captivait dans les œuvres de Hugo, notamment, était sans doute la grande sensibilité dont l'écrivain français faisait preuve en décrivant avec force et vraisemblance des personnages profondément humains, mais aussi l'intensité dramatique des conflits et des passions, le caractère authentique et impétueux de ses héros. Les œuvres de Hugo occupent ainsi une place centrale dans ses réflexions artistiques durant quelques années, et il finit par y trouver le sujet de son premier opéra, *Esmeralda*, inspiré de l'opéra homonyme de Bertin-Hugo (*La Esmeralda*, 1836) dont l'écrivain français avait écrit le livret en adaptant pour la scène musicale son roman *Notre Dame de Paris* (1831) ¹⁵.

Avant de s'y atteler, Dargomyjski s'intéresse d'abord à un autre drame de Hugo, *Lucrèce Borgia*, pour en faire un opéra. En écrivant, le 15 mars 1837, au prince Golitsine, il lui fait part, entre autres, de son projet :

15. Paru à la mi-mars 1831 chez l'éditeur Gosselin, le roman de Hugo « fut un succès de librairie tel qu'on n'en connut jamais de pareil. Non seulement le roman eut sur le champ des milliers de lecteurs, mais quiconque avait le souci d'un art nouveau aurait voulu être associé à sa destinée (Les musiciens d'abord) » (J. Tirsot, « *La Esmeralda* [centenaire] », in *La Revue Musicale* [numéro spécial consacré à « Victor Hugo et la musique »], n° 378, Paris, 1985, p. 37). Des nouvelles sur la création prochaine, à Paris, du nouvel opéra de Louise Bertin, pour qui Victor Hugo avait écrit lui-même le livret, parurent dans la presse russe au printemps 1835. Le livret de Hugo fut publié avant la création parisienne de l'œuvre et parvint à Saint-Pétersbourg dès novembre 1836 car, dans le numéro de décembre de la *Biblioteka dlja tchtiénia* (Bibliothèque de lecture), parut un résumé de l'opéra accompagné de quelques citations (Cf. M. Pékélis, *A. Dargomyjski i ego okroujénie*, Moscou, Mouzika, 1966, t. 1, p. 325-326). À la fin de 1836 et au début de l'année suivante les journaux russes publièrent, enfin, des échos de la création parisienne de *La Esmeralda* (14 novembre 1836).

« Je conçois ou, à vrai dire, j'ai déjà conçu un opéra : afin de satisfaire le goût contemporain je voudrais créer quelque chose de véritablement dramatique. Après de longues recherches [...] je me suis définitivement fixé sur *Lucrece Borgia*. Vous comprenez, prince, qu'il m'a été tout à fait impossible de trouver un poète qui accepte d'écrire un livret russe. C'est pourquoi j'ai décidé de l'écrire en français. Vous devinez combien je compte sur votre talent poétique et sur votre amitié, d'autant plus que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour abrégé le travail : j'ai classé les scènes, la progression de la pièce...¹⁶. »

En devenant son propre dramaturge, le compositeur tranche avec les habitudes de l'époque, mais il est vrai aussi que « la volonté d'écrire un livret en français dénote une volonté de conformité aux goûts aristocratiques et aux modèles d'opéras d'expression française¹⁷ ».

Le drame de Hugo, qui dénonce la cruauté du pouvoir dans une atmosphère où dominant la mort et l'inceste, transposé tel quel sur la scène russe aurait été jugé capable de porter atteinte aux bonnes mœurs et à l'autorité du tsar. Les temps n'étaient pas propices pour un tel ouvrage et un opéra composé sur ce sujet aurait été immédiatement interdit par la censure. Conseillé par Joukovski, au début de 1838, Dargomyjski abandonne le sujet ; cependant, son intérêt pour le Grand opéra romantique français et pour l'œuvre de Hugo restait inébranlable. Ainsi, il commence à « écrire la musique pour le livret français de *La Esmeralda* de Victor Hugo¹⁸ », livret que l'écrivain français avait élaboré une année après *La Juive* d'Halévy et la même année que *Les Huguenots* de Meyerbeer, deux exemples majeurs de Grand opéra romantique auxquels il se rallie.

16. A. Dargomyjski, *Izbrannié pisma*, (éd. M. Pékélis), Moscou, Mouzguiz, 1952, fasc. 1, p. 20. Je traduis d'après la version russe publiée car l'original de la lettre, en français, ne m'est pas parvenu.

17. M. Maximovitch, *L'opéra russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 85.

18. A. Dargomyjski, *Kratkaïa biografitcheskaïa zapiska*, in Id., *Avtobiografia - pisma - vospominania sovrémennikov*, (éd. N. Findeïzen), Saint-Pétersbourg, gos. izd-vo, 1921, p. 5. La nouveauté du propos de Hugo, qui fut également saluée de façon enthousiaste par le milieu littéraire, Lamartine et Théophile Gautier en tête, avait ses racines dans l'article de 1823 où l'écrivain proclamait l'art nouveau du roman, qui serait « à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand » (S. S. De Sacy, « Présentation de *Notre-Dame de Paris* », in V. Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Le club français du livre, 1967, t. IV [1831-33], p. 10). Il est très intéressant pour nous de noter l'appréciation que Pouchkine fit de ce roman dans sa lettre à Madame Hitrof du début juin 1831 : « Voici, Madame, les livres que vous avez eu la bonté de me prêter. On conçoit fort bien votre admiration pour la Notre Dame. Il y a bien de la grâce dans toute cette imagination. Mais, mais... je n'ose dire tout ce que j'en pense. En tout cas la chute du prêtre est belle de tout point, c'est à en donner le vertige » (Lettre à Mme Hitrof du 9 (?) juin 1831, citée dans l'original français, in A. Pouchkine, *Polnoié sobranié sotchinéni*, Moscou, AN SSSR, 1941, t. 14 [Correspondance, 1828-1831], p. 172).

Pour la deuxième fois il s'attelle, donc, à composer de la musique pour un livret en français, pour ensuite le traduire en russe, ce qu'il fera avec la collaboration d'Aksel et Bachoutski en vue de la création sur la scène des théâtres impériaux. Il garde les modifications apportées par Hugo (il n'y a pas de traces de scènes de rébellion) et procède à la coupure de deux passages du livret français – la scène de jalousie entre Fleur-de-Lys et son fiancé Phœbus de Châteaupers chez Madame de Gondelaurier, avant le bal (acte II, scène 2), et le long solo de Quasimodo sur le parvis de Notre-Dame avant l'arrivée de Claude Frolo (acte IV, scène 2)¹⁹ – dans le but de réduire la durée de l'ouvrage.

Le travail sur *Esmeralda* se poursuit de 1838 au début de 1842 mais, une fois la partition achevée, un bras de fer de cinq ans avec la direction des Théâtres Impériaux commença en raison, surtout, de l'hostilité de Guédéonov, directeur des théâtres impériaux, et de la venue d'une troupe stable d'artistes italiens à Saint-Petersbourg. Cette dernière servit, en fait, d'argument déterminant à Guédéonov pour écarter l'opéra de Dargomyjski des scènes impériales car, dès son arrivée, elle provoqua une vague d'engouement telle pour l'opéra italien que les mélomanes pétersbourgeois ne jurèrent plus que par les spectacles montés par les Italiens en délaissant complètement l'opéra russe²⁰. *Esmeralda* ne fut finalement créée que le 5 décembre 1847, au théâtre Bolchoï de Moscou.

Le 23 septembre (5 octobre) 1844, Dargomyjski quitte alors la Russie pour un voyage de six mois à l'étranger (réaction probable à l'italomanie des Pétersbourgeois) ; cependant, la destination n'est plus celle à laquelle il avait songé huit ans auparavant :

« L'année prochaine [1837] j'ai l'espoir de visiter l'Allemagne et l'Italie et d'y étudier. Un peu d'attention bienveillante de la part de quelques braves Allemandes et de quelques ardentes Italiennes, voilà ce qui serait pour moi une récompense suffisante pour mes infortunes²¹. »

En effet, comme tout Russe cultivé de sa génération, ayant depuis son plus jeune âge développé un penchant pour la culture

19. Cf. V. Hugo, *La Esmeralda* (livret), Paris, M. Schlesinger, 1836, p. 13-14 et p. 27-28. Pour des détails concernant les adaptations théâtrales du roman de Hugo en Russie, Cf. W. Zidarič, *Alexandre Dargomyjski et la vie musicale en Russie au XIXe siècle (1813-1868). Vers l'affirmation d'une école nationale avec « La Roussalka » (1856)*, parution prochaine chez L'Harmattan.

20. Le délire pour les Italiens était si fort et l'antipathie de la direction théâtrale à l'égard de la troupe des artistes russes si poussée que cette dernière fut contrainte, par décret officiel, de se transférer au complet à Moscou en 1846.

21. A. Dargomyjski, *Izbranné pisma*, op. cit., p. 19.

française, il décida de se rendre à Paris. Toutefois, l'idée d'un voyage à l'étranger alimentait aussi ses espoirs quant à la possibilité de faire connaître son *Esmeralda* ; il savait pertinemment qu'une appréciation de son travail de la part de musiciens étrangers et, qui plus est, l'éventualité même d'une représentation de son ouvrage lui auraient permis, à son retour en Russie, de vaincre la résistance acharnée de la direction des théâtres impériaux.

Le séjour parisien dura quatre mois ²². Dargomyjski eut l'occasion de fréquenter les salons mondains, d'y rencontrer des personnalités – Auber, Berlioz, Halévy et Hugo, entre autres – de revoir Glinka, qui se trouvait depuis quatre mois dans la capitale française ²³, d'aller souvent au théâtre et aux concerts, sans pour autant abandonner la composition musicale. Comme pour Glinka, ce voyage déclenche chez lui la fibre nationaliste. Il affirme, en effet, une fois rentré en Russie en avril 1845 : « Il n'y a pas au monde un peuple meilleur que le russe, et si des éléments de poésie existent en Europe, c'est en Russie ²⁴ ».

La France est cependant présente dans d'autres compositions musicales du compositeur : les romances *O, ma charmante* (1836) et *Dieu qui sourit* (1846), la ballade du drame *Catherine Howard* (1840) sur des textes de Victor Hugo, la valse de concert *La sincère* (1839), sur un texte de Marceline Desbordes-Valmore, les romances *Jamais !* (1850) et *Jaloux du bel objet* (1850-60) et, surtout, dans deux textes à tendance réaliste, et à forte connotation sociale, *Le vieux caporal* (*Stari kapral*, 1857-58) et *Le ver de terre* (*Tcherviak*, 1858). Fruit de la collaboration avec Kourotchchine, qui traduit pour lui ces deux textes de Pierre-Jean Béranger, dans *Le vieux caporal*, notamment – « chanson dramatique » – Dargomyjski atteint incontestablement le sommet de son art de dramaturge réaliste. Il s'agit d'une dénonciation : un vieux sous-officier va être fusillé pour l'exemple, pour avoir riposté aux insultes d'un jeune officier ; il marche bravement vers le lieu de l'exécution, égrenant quelques souvenirs, et souhaitant aux soldats du peloton de rentrer sains et

22. Pour de plus amples détails sur ce séjour parisien, Cf. mon article, « Souvenirs du premier voyage à l'étranger d'Alexandre Dargomyjski (1844-1845) », in *Les Cahiers de l'OMF*, n° 5 - 2000, 2001, p. 9-24.

23. Le seul détail concernant Glinka est dans une lettre envoyée à son père, le 18 janvier 1845 : « Je n'ai pas passé le nouvel an d'une façon très gaie mais, somme toute, assez vivante. J'étais au bal de Glinka. Ses chères élèves, avec en plus quelques Françaises déguisées qui revenaient de Saint-Pétersbourg, ont bu avec nous du champagne et du punch. Les danses ont été très "animées" » (A. Dargomyjski, *Avtobiografia...*, op. cit., p. 22).

24. Lettre à Kastrioto-Skanderbek, du 19 mai 1845, in *Ibid.*, p. 27.

saufs, quand ses dernières paroles sont interrompues par la salve fatale ²⁵.

Quant à l'Italie, si un semblant d'intérêt pour ce pays s'était manifesté chez lui dans ses années de jeunesse, c'est plutôt une aversion farouche pour l'opéra italien – causée, aussi, en partie, par ses déboires avec la direction des théâtres impériaux qui donnait raison à l'italomanie des Pétersbourgeois – qui prévaut chez Dargomyjski et qui ne fera que grandir au fil des années. Il suffit de rappeler ses jugements sarcastiques à propos d'œuvres comme *Lucia di Lammermoor* ou *La Traviata* ²⁶, jusqu'à son activité de propagande anti-verdienne, en 1861, à l'occasion de la création imminente de *La force du destin* de Verdi à Saint-Pétersbourg.

L'Espagne, en revanche, semble produire sur lui une attraction analogue à celle de Glinka. Effet de mode, de mimétisme artistique ou réel intérêt pour ce pays « exotique », quoi qu'il en soit la première de ses réalisations symphoniques est celle du *Boléro* ²⁷, joué durant l'été 1839 lors de la saison des concerts à la gare de Pavlovsk et qui demeure l'un des tout premiers ouvrages russes d'influence espagnole. D'autres compositions de couleur ibérique sont présentes dans le catalogue du compositeur : *La Sierra Nevada s'est*

25. Pour le texte, voir *Borodine, Les seize mélodies...*, *op. cit.*, p. 31-32.

26. Julia Platonova en a laissé une trace dans ses *Mémoires* : « Il était amusant de l'écouter raconter quelque chose sur l'opéra italien qu'il haïssait. « J'aime terriblement l'opéra *Lucia*, vous savez, un opéra délicieux. Tout particulièrement j'aime un passage du deuxième acte, où le fiancé chante d'un air pathétique, fort et traînant sa voix : "Où est Lucia... a ?" et le frère de Lucia lui répond en parlant : "Elle va venir." Comme tout cela est naturel, simple, n'est-ce pas ? [...] elle est sortie, à ce qu'il dit, mais elle va venir ! Charmant ! » Quant à *La Traviata*, il racontait : « J'étais assis une fois au premier rang et j'écoutais *La Traviata*. Au troisième acte, dans l'aria où Violetta, phthisique, va mourir et fait ses adieux à la terre, tout à coup dans l'orchestre ont rugi de but en blanc les trombones ; moi, j'ai été surpris, tandis que mon voisin, qui était jusque-là assis calmement dans son fauteuil, s'est levé, a jeté un coup d'œil à l'orchestre et, se tournant à moitié vers moi, s'est exclamé, en montrant de sa main les trombones : "Voilà où ils étaient passés !" Nous avons éclaté de rire ensemble : c'était trop comique ! » (« Stranitsy iz avtobiografii Ju. F. Platonovoï », in *Sovietskaïa mouzika*, n° 2, 1963, p. 54). En outre, collaborant à la revue *Iskra* (L'étincelle), Dargomyjski fut l'un des inspirateurs du feuilleton – *Lioubopytnié i néobyknoviennié pokhojdiénia maestro Frenetiko v Itali i Konstantinopolii i soudbâ opéri, napisannoï étim maestro* (Les aventures curieuses et insolites du maestro Frenetico en Italie et Constantinople et le destin de l'opéra, écrites par le maestro lui-même) – ridiculisant Verdi, représenté sous les traits du *Maestro Frenetico*, qui parut en 1861, dans le n° 43 de la revue, signé par Bogdan Kniajitski, pseudonyme de Fiodor Zinoviev, un de ses amis proches. Pour plus de détails sur ce feuilleton, voir M. Pékélis, *op. cit.*, t. 3, p. 77-81.

27. Cf. *The Music of Alexander Dargomyzhky (1813-1869)*, direction E. Svetlanov, CD Melodiya, MCD 216, 1988.

vêtue de brume (1839-1840), chanson sur un rythme de boléro et sur un texte de Chiskov²⁸, *Le zéphyr nocturne*, de la même époque, sur le texte de Pouchkine déjà mis en musique par Glinka, la *Chanson espagnole* (1850) qui deviendra, quelques années plus tard, la première chanson de Laura dans le *Convive de pierre*. Ici aussi, c'est une Espagne de carte postale – toujours l'Andalousie – qui ressort, avec les cimes enneigées de la Sierra Nevada qui se profilent à l'horizon de Grenade et le bruit du Guadalquivir qui coule entre Cordoue et Séville.

Dans les années 1860 l'intérêt de Dargomyjski pour l'Espagne ne faiblit pas et, bien qu'il ne se rende pas dans la péninsule ibérique lors de son deuxième voyage à l'étranger, en 1864-1865, privilégiant, à nouveau, un long séjour à Paris, il écrit quelques compositions d'inspiration espagnole : la romance *Je suis là Inézilia* – par la suite la deuxième chanson de Laura dans le *Convive de pierre* – la musique de scène du drame *La Cisma de Inglaterra*, de Calderon de la Barca – représenté au théâtre Maly de Moscou en 1866 – et, surtout, il consacrera toutes ses énergies et ses derniers efforts à la réalisation d'un opéra, *Le convive de pierre* (*Kamienni gost*, 1869), d'après l'ouvrage homonyme de Pouchkine, ayant comme pivot le personnage légendaire de Don Juan.

TCHAÏKOVSKI

L'Espagne, par contre, n'exerce pas d'attraction particulière sur Piotr Tchaïkovski (1840-1893) : la seule exception présente dans son catalogue étant l'espagnolade de la *Sérénade de Don Juan*, op. 38, n° 1, sur un texte d'A. Tolstoï²⁹. En effet, si dans la deuxième moitié du XIX^e siècle le siège de l'exotisme, pour les compositeurs russes, se déplace vers le Moyen Orient et l'Asie – un orient de fable qui s'étend de l'Arabie à l'Inde en passant par les steppes de l'Asie centrale – Tchaïkovski, quant à lui, est plutôt attiré par l'Europe, la France et l'Italie, notamment, pays auxquels il voue une véritable passion et où il se rend souvent tout au long de sa vie.

La France, d'abord, car lui aussi est élevé dans une famille aristocratique où le français est la première langue. Avec *La Pucelle d'Orléans*, son troisième opéra, commencé à la fin de 1878, le com-

28. Pour le texte, Cf. *Panorama des mélodies russes*, vol. II, A. Volodos (baryton), F.-J. Thiollier (piano), CD Thésis, 1990.

29. D'après André Lischke, l'exotisme est « chose peu courante chez Tchaïkovski » (A. Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski*, Paris, Fayard, 1993, p. 1010).

positeur veut se détacher quelque peu des sources russes et, après *Vakoula le forgeron* et *Eugène Onéguine*, il tourne donc son attention vers un sujet plus européen capable d'intéresser davantage le public international³⁰. Amoureux de la France, de son histoire, de sa culture et de sa musique – *Carmen* de Bizet étant son opéra préféré pour ne pas dire l'opéra par excellence – il se focalise sur la figure de Jeanne d'Arc en lisant la traduction de Joukovski du drame de Schiller³¹ qu'il emporte dans sa valise en se rendant à Florence, à la mi-novembre 1878, où Madame Von Meck lui a loué la Villa Bonciani. Terminée en Russie en août 1879, *La Pucelle d'Orléans* est créée à Saint-Pétersbourg en 1881. Il s'agit d'un opéra inégal où, mis à part quelques moments heureux, il manque une vision dramaturgique d'ensemble et où les passages symphoniques finissent par prévaloir sur le reste. En outre, il est truffé de détails russes malgré le sujet ; un seul exemple suffira : lorsque, à l'acte I, les jeunes paysannes de Domrémy chantent leur joie en prononçant le mot « roussalkas » (elles auraient pu dire ondines !), on sent bien que nous sommes en Russie et non pas en France. Ce qui aboutit, finalement, à une sorte de paradoxe car dans cette œuvre, comme l'affirme Pestelli, « curieusement, justement parce qu'il voulait paraître moins russe, Tchaïkovski devient ici moins européen³² ».

En 1880, le compositeur est sollicité par Nicolas Rubinstein pour écrire une œuvre de circonstance destinée à l'inauguration de l'Exposition industrielle et artistique prévue à Moscou pour 1881. Il accepte par devoir d'amitié sans aucun enthousiasme, comme il le confie à Madame Von Meck, et termine malgré tout cette Ouverture le 7 novembre 1880. L'œuvre, l'*Ouverture 1812*, op. 49 – « une pièce platement et tapageusement cocardière, bien dans l'esprit militariste du XIX^e siècle³³ », d'après Lischke – est ainsi consacrée,

30. Il ne faut pas oublier qu'*Eugène Onéguine* n'avait eu qu'un succès d'estime lors de sa création et que sa redécouverte devait attendre encore de longues années. C'est peut-être aussi dans cette optique internationale, autant que par goût personnel, qu'il s'inspire du modèle du Grand opéra français qui, quelques temps auparavant, avait vécu une sorte de résurrection grâce à l'*Aida* (1871) de Verdi.

31. Ses autres sources sont le drame *Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, plus un livret au titre homonyme d'Auguste Mermet pour un opéra monté à l'Opéra de Paris le 5 avril 1876.

32. G. Pestelli, « Alla ricerca di nuovi campi espressivi : *La Pulzella d'Orléans* di Čajkovskij », in Programme du Théâtre Regio de Turin, [I libretti], juin 2002, p. 9.

33. A. Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski*, op. cit., p. 818. Un projet d'opéra français avorté date des années 1889-1891 : *La Géorgienne*, d'après Chateaubriand, puis *La Courtisane*, d'après la *Bayadère* de Goethe.

sans que l'on sache pourquoi, à cet épisode capital de l'histoire nationale qu'est la guerre patriotique de 1812 contre les armées napoléoniennes, un des épisodes les plus prestigieux de l'histoire russe (et moscovite, notamment). Une fois de plus (après Glinka), force est de constater combien cet événement a agi sur l'imaginaire des artistes russes liant à jamais l'histoire nationale à la France – la troisième partie de l'ouverture représente le camp français, associé musicalement à *La Marseillaise* – et à la figure de Napoléon I^{er} en particulier.

La France est aussi présente dans les *Six mélodies sur des textes français*, op. 65 (octobre 1888) – textes de Paul Collin, Édouard Turquety, A.M. Blanchecotte³⁴ – dédiées à la cantatrice Désirée Artôt, amie de longue date et ancienne flamme de Tchaïkovski. La France transparait, enfin, dans trois autres œuvres majeures du compositeur : le ballet *La belle au bois dormant* (1889) et les opéras *La dame de pique* (1890) et *Yolanta* (1892).

L'idée de *La belle au bois dormant*, d'après le conte de Perrault, est à attribuer à Ivan Vsévoljski, qui la présente à Tchaïkovski au printemps 1888. Se montrant enthousiaste pour le projet, mais ayant plusieurs œuvres en chantier, le compositeur confirme sa disponibilité pour la saison suivante. Le ballet, dont Lischke dit que l'« on peut se risquer à dire que c'est un des ouvrages dans lequel Tchaïkovski se montre le plus objectif et se réalise essentiellement à travers son amour pour le grand siècle français³⁵ », est créé à Saint-Pétersbourg, le 3 janvier 1890, sous la direction de Richard Drigo et dans une chorégraphie de Marius Petipa.

La dame de pique est commencée à Florence, en janvier 1890, terminée à Rome, et créée à Saint-Pétersbourg le 7 décembre 1890 (l'idée en revient encore une fois à Vsevoljski qui lui demande « quelque chose dans le genre de *Carmen*³⁶ »). On y retrouve un hommage à la cour de Versailles – transposée à celle de Catherine II – au XVIII^e siècle finissant, merveilleusement incarné par le seul air

34. « Musicalement ce cycle reste assez bien dans la lignée esthétique de la mélodie française : quelques moments rappellent fugitivement les *Nuits d'été* de Berlioz, d'autres se rapprochent de Gounod, tandis que certaines harmonies annoncent l'école française du début du XX^e siècle » (*Ibid.*, p. 1038-1039).

35. *Ibid.*, p. 674.

36. *Ibid.*, p. 546. Les références à *Carmen* sont d'ailleurs nombreuses : l'idée du destin lié aux cartes, le chœur des enfants au I^{er} tableau – dans le jardin d'été – dont le modèle est la scène de la « garde montante et de la garde descendante » dans *Carmen*, etc. Nombreuses sont aussi les citations musicales d'ouvrages français de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

de la comtesse, à l'acte II, et en français – *Je crains de lui parler la nuit* (extrait de *Richard Cœur de Lion* de Grétry) ³⁷.

Enfin *Yolanta*, son dernier opéra, composé entre juillet et novembre 1891 et créé à Saint-Pétersbourg le 6 décembre 1892. Bien qu'il s'agisse d'une pièce danoise d'Henryk Hertz, *La fille du roi René* (1853), traduite en russe par F. Muller en 1883, c'est bien en France, au Moyen Âge, que se déroule l'action, le personnage historique central étant le roi René de Provence (1409-1480) mais, comme pour *La Pucelle d'Orléans*, il s'agit d'un mélange de faits historiques, d'ajouts, de détails fictionnels, etc.

Dans ces trois ouvrages d'inspiration française les héroïnes, *Yolanta*, *Jeanne d'Arc* et *Aurore*, ont un trait en commun : la virginité, sorte de constante, il est vrai, chez Tchaïkovski, et l'ignorance de l'amour. *Yolanta*, aveugle depuis la naissance sans le savoir, vit dans une sorte de huis clos (à caractère incestueux), surprotégée par son père qui, excepté la nourrice, empêche à quiconque de l'approcher. La cécité des yeux équivaut donc à la cécité du cœur, car elle ignore le monde, les autres hommes, à part son père, l'amour tout court. Et l'amour, justement, dans la personne de *Vaudemont*, sera à la fin le levier de sa guérison, lui donnera la volonté de prendre conscience de son infirmité, et de vouloir la dépasser par la guérison. Si *Yolanta* est aveugle, la *Belle* dort, dans une sorte de coma qui perpétue son état virginal – sans avoir encore connu l'amour – dans l'attente du réveil provoqué par le baiser du Prince charmant qui lui apportera la connaissance symbolique de l'amour. Et que dire, alors, de *Jeanne d'Arc*, vierge et martyre, protagoniste d'un amour impossible – autre thème récurrent chez Tchaïkovski, comme dans le poème symphonique *Roméo et Juliette* (1868) – celui pour *Lionel*, qui est enfin sublimé en amour pour Dieu.

L'Italie, enfin, est le pays de prédilection du compositeur ³⁸ bien que cela ne se répercute pas d'un point de vue quantitatif dans ses

37. Lischke fait justement remarquer qu'il s'agit là d'un anachronisme de Tchaïkovski, car la comtesse évoque la Pompadour, donc l'époque de Louis XV, alors que l'opéra de Grétry date de l'époque suivante (1784), celle de Louis XVI. Cependant, le texte de l'air correspondait parfaitement aux intentions de l'auteur.

38. Quant à l'amour du compositeur pour l'Italie, Lischke affirme aussi que : « Les premières impressions esthétiques de Tchaïkovski furent simultanément celles de la nature de son pays et des chants qu'il put entendre. À cela vinrent s'ajouter les mélodies entendues à la maison : le *Rossignol* d'Alabiev que chantait sa mère, et les pièces jouées sur l'orchestrina, orgue mécanique dont Ilya Pétrovitch avait fait l'acquisition : Mozart, Bellini, Rossini et Donizetti. Les impressions de l'enfance marquent toute la vie et c'est ainsi que Tchaïkovski gardera toujours son attachement à Mozart ainsi qu'à la cantilène italienne » (A. Lischke, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski, op. cit.*, p. 41).

ouvrages mais, plutôt, qualitatif, comme c'est le cas pour *La dame de pique*, écrite à Florence. Mis à part *Francesca da Rimini*, op. 32 (1876), poème symphonique (le troisième sur un amour impossible) d'après le chant V de l'*Enfer* de Dante, *Pimpinella*, op. 38, n° 6 (1878), chanson entendue dans les rues florentines, hommage au folklore italien, *Mezzanotte* (1860), autre chanson qui est un hommage à l'art vocal italien, ou le Sextuor *Souvenir de Florence* – pour deux violons, deux altos et deux violoncelles, en ré mineur – op. 70 (1890), hommage probable à la ville où trois mois durant il composa *La dame de pique* (et dont on retrouve des échos), c'est bien le *Capriccio italien*, op. 45 – pour orchestre – la pièce maîtresse qui exprime le mieux son amour pour l'Italie. Composée durant le carnaval de Rome, en janvier-février 1880, par cette œuvre Tchaïkovski voulait, selon son propre aveu, « célébrer l'Italie dans l'esprit des fantaisies espagnoles de Glinka [...], en s'inspirant de thèmes authentiquement populaires que, comme Glinka, il avait recueillis sur place ³⁹ ». Utilisant, donc, comme Glinka l'avait fait, un matériel authentiquement national que, lui aussi, avait pu entendre sur place – par exemple, les sonneries initiales sont la transcription fidèle de celles d'une caserne de cuirassiers près des thermes de Caracalla que le compositeur entendait de la fenêtre de son hôtel, et le thème musical central de la pièce est la reprise exacte du refrain d'une chanson populaire du centre de l'Italie dont le texte est : « *Mamma non vuole, papà nemmeno / come faremo a fare all'amor* » – et où prévaut l'image musicale de la danse (la sicilienne, la tarentelle, le *saltarello*), du folklore local, de la fête, Tchaïkovski réussit là une de ses œuvres les plus exhubérantes tout en restituant le tempérament italien.

Trois compositeurs, trois pays méditerranéens donc qui, bien qu'à des degrés différents, ont inspiré des ouvrages lesquels, tout en étant des hommages, expriment aussi bien la recherche d'un ailleurs climatique et culturel – une évasion, source formidable de création – qu'une ouverture et une curiosité intellectuelles non négligeables qui contribuent à rapprocher un peu plus – si besoin est – la Russie de l'Europe.

*Université de Nantes, Centre international de langues,
département d'italien*

39. *Ibid.*, p. 807.