



HAL
open science

Vers la construction de l'opéra russe, les influences
européennes dans le Tombeau d'Askold d'Aleksej
Verstovskij (1835)

Claude Plagnard

► To cite this version:

Claude Plagnard. Vers la construction de l'opéra russe, les influences européennes dans le Tombeau d'Askold d'Aleksej Verstovskij (1835). Musique, musicologie et arts de la scène. 2024. dumas-04748357

HAL Id: dumas-04748357

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04748357v1>

Submitted on 22 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



UFR DES **L**ETTES,
SCIENCES DU
LANGAGE ET **a**RTS

MEMOIRE DE MASTER 2 DE MUSICOLOGIE

**VERS LA CONSTRUCTION DE
L'OPERA RUSSE**

Influences européennes dans

Le Tombeau d'Askold d' Aleksej Verstovskij (1835)

PRESENTE PAR CLAUDE MOULIN PLAGNARD

MEMOIRE PREPARE SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR J. C. BRANGER

Année universitaire 2023-2024

Vers la construction de l'opéra russe
Influences européennes dans
Le Tombeau d'Askold d' Aleksej Verstovskij (1835)

Remerciements

Nous voudrions dans un premier temps remercier Madame LYAKHOVA, maître de conférences à Lyon 3, dans le département d'études slaves, qui a été ma directrice de mémoire en master 1. Elle a su m'insuffler l'envie de mener cette recherche et m'encourager dans mon travail. Nos discussions dans le domaine de la russité ont contribué à alimenter notre réflexion. Madame LYAKHOVA a aussi contrôlé avec attention nos traductions du livret russe.

Toute ma reconnaissance va également à mon directeur de recherche, Monsieur BRANGER, professeur de musicologie à Lyon 2. Il a eu la patience de suivre notre travail durant quatre années. Je le remercie pour sa disponibilité et de m'avoir encadrée et conseillée. Ses relectures ont été très précieuses. Son exigence m'a grandement stimulé.

AVERTISSEMENT

Translittération

Les mots russes présents dans ce travail, concernant les citations, sont notés dans leur graphie d'origine (alphabet cyrillique). Les noms propres russes et les noms des œuvres ainsi que les noms de lieux sont translittérés. La norme de translittération utilisée est la norme « scientifique », celle de Jean Marie Jacono et de Pascale Melani dans leurs articles de la *Revue des études slaves*.

Certains noms russes ont une tradition d'écriture en langue française. Ainsi, nous avons noté dans leur transcription habituelle : Moscou, Saint-Pétersbourg, les noms des empereurs, du Bolchoï et Pouchkine et pour plus de clarté *Le Tombeau d'Askold* (nous écrivons seulement le *Tombeau*).

Les références, titres de journaux, ouvrages dans le corps de texte, sont indiqués pour la première fois en translittération du titre original russe, suivie d'une traduction en français. Par la suite, pour faciliter la lecture, nous noterons uniquement la version française .

Les notes de référence en bas de page comporteront toujours le titre original translittéré, suivi d'une traduction en français.

On trouvera dans ce tableau les lettres russes et leur translittération.

а	a	н	n	ы	y
б	b	о	o	ь	'
в	v	п	p	э	è
г	g	и	i	ю	ju
д	d	с	s	я	ja
е	e	т	t		
ё	ë	у	u		
ж	ž	ф	f		
з	z	х	x		
и	i	ц	c		
й	j	ч	č		
к	k	ш	š		
л	l	щ	šč		
м	m	ъ	"		

INTRODUCTION

Le Tombeau d'Askold (Askol'dova mogila) créé en 1835 à Moscou par Alexej Verstovskij a été un immense succès au XIX^e siècle en Russie : quatre cents représentations à Moscou, deux cents à Saint-Pétersbourg. Le premier opéra russe à être produit aux États-Unis, à New York, 1869¹. Sa popularité est comparable à celle de *La vie pour le Tsar* (Žizn' za carja) créé à Saint-Pétersbourg un an plus tard en 1836 par Mixail Glinka. Ces deux opéras ont suscité un énorme enthousiasme dans la Russie du XIX^e siècle et ont connu un succès comparable. Cependant, Verstovskij et son œuvre sont en grande partie tombés dans l'oubli. C'était suffisamment intrigant pour que nous nous penchions sur cet opéra.

Nous étions d'autant plus déconcertée, car, il n'existe pas d'ouvrages consacrés au compositeur Aleksej Verstovskij en langue française². Le compositeur est uniquement mentionné dans des ouvrages généraux d'Histoire de la Musique. En particulier, les deux écrits d'André Lischke³ ont été précieux ; ils nous ont permis d'amorcer nos études dans le domaine de la musique russe.

Élargissant nos recherches à la langue anglaise, nous avons trouvé l'ouvrage de Gerald Abraham⁴ ainsi que deux articles dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians* ; un d'Edward Garden sur le compositeur⁵ et l'autre de Richard Taruskin sur l'opéra⁶.

Mais, l'essentiel de la littérature est en langue russe. Nicolas Findejzen, en 1890⁷, est le premier musicologue russe à avoir mené une étude sur Aleksej Verstovskij. L'ouvrage est daté cependant, il fourmille de renseignements précis sur le compositeur. L'ouvrage de 1959 du musicologue soviétique Abram Gozenpud *Le théâtre musical en Russie des origines à Glinka*⁸ fait autorité. L'*Histoire de la musique russe* en dix volumes sous la direction de Jurij Keldyš est pratique et en grande partie exhaustive. Elle couvre la période des origines de la musique en Russie jusqu'en 1917⁹. Un chapitre du tome 5 est

¹ G. ABRAHAM, « The Operas of Alexei Verstovsky », *19th-Century Music*, vol. 7, n° 3, University of California Press, 1984, p. 329.

² Signalons cependant un master de 2007 sous la direction de Michel Niqueux. M. HOUCROT, A.S. Griboïedov, P.A. Viazemski et M.N. Zagoskine, librettistes : les sources littéraires des opéras de A.N. Verstovskij : Phénomènes de transmodalisation, discours poétique et discours musical, Caen, Université de Caen, 2007.

³ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe*, Paris, Fayard, 2017 ; A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe: des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, 2006.

⁴ G. ABRAHAM, « The Operas of Alexei Verstovsky », *op. cit.*

⁵ GARDEN, EDWARD, « Verstovsky, Aleksey », sur *Grove Music Online*, consulté le 14 janvier 2024.

⁶ R. TARUSKIN, « Askold's Grave », sur *Grove Music Online*, consulté le 27 avril 2024.

⁷ N. FINDEJZEN, *Aleksej Nikolaevič Verstovskij : Očerk ego muz. dejatel'nosti : (S portr. kompozitora)*, Alexej Verstovskij : un essai sur sa musique et ses activités : (avec une présentation du compositeur), Ju. Štaufā, Sankt-Petersburg, 1890.

⁸ A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Leningrad, Muzgiz, 1959.

⁹ Jurij KELDYŠ, *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Moscou, Muzyka, 1983.

consacré par Ju. Keldyš à Verstovskij¹⁰. Un autre musicologue soviétique, Boris Dobroxotov a édité en 1963 une partition remaniée du *Tombeau d'Askold* et il a entrepris, pour cela, une étude complète des différentes partitions existantes. Il a accompagné son édition d'une introduction et de commentaires qui sont utiles pour la compréhension de l'histoire de la partition et de l'opéra¹¹.

Il y a eu dans les vingt dernières années un renouvellement des problématiques concernant la musique russe, venu de musicologues russophones de l'émigration, ayant étudié en URSS et écrivant en anglais. Marina Ritzarev s'est intéressée à la musique russe du XVIII^e siècle¹². Les écrits de Richard Taruskin¹³ et de Marina Frolova-Walker¹⁴ ont apporté un regard neuf sur la musique russe du début du XIX^e siècle. Ils ne remettent pas en cause le génie musical de Mixail Glinka. Cependant, ils estiment que le compositeur a été élevé au rang de mythe de la nation en étant appelé « père de la musique russe » et que les compositeurs précédents Glinka ont été sous-estimés. Dans ce même souffle de renouvellement des problématiques, nous avons en langue française, dans un recueil de la *Revue des études slaves* de 2013¹⁵, des réflexions centrées sur la russité. Plusieurs articles ont retenu notre attention et alimenté notre analyse, ceux de Pascale Melani et Didier Francfort¹⁶, de Jean-Marie Jacono¹⁷ et d'Anna Bulycheva¹⁸. Un autre ouvrage en français d'Ioulia Podoroga¹⁹ participe à cet élan. Enfin, deux thèses russes récentes font partie

¹⁰ Jurij KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 97-132.

¹¹ B. DOBROXOTOV, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 6-ti kart: Dlja penija s f.-p.: S perdisl. i komment.* (Le Tombeau d'Askold, opéra romantique en 6 actes : réduction pour aïrs et piano; avec une introduction et des commentaires), Muzgiz, Moscou, 1963.

¹² M. RITZAREV, *Eighteenth-century Russian music*, Aldershot, England, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2006.

¹³ R. TARUSKIN, *On Russian music*, Berkeley, University of California Press, 2009.

¹⁴ M. FROLOVA-WALKER, *Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin*, New Haven, Yale University Press, 2007. M. FROLOVA-WALKER, « On "Ruslan" and Russianness », *Cambridge Opera Journal*, 9 (1), 1997, p. 21-45.

¹⁵ « Musique et opéra en Russie et en Europe centrale », *Revue des études slaves*, vol. 84, 31 décembre 2013.

¹⁶ P. MELANI et D. FRANCFORT, « Musiques et cultures nationales en Europe centrale et orientale. Nouvelles approches, nouveaux enjeux », *Revue des études slaves*, vol. 84, no 3-4, 2013, p. 355-360.

¹⁷ J. JACONO, « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l'opéra russe au XIX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 84, no 3-4, 31 décembre 2013, p. 361-377.

¹⁸ A. BULYCHEVA, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 84, no 3-4, 31 décembre 2013, p. 395-407.

¹⁹ I. PODOROGA, « Qu'est-ce que la musique "nationale"? Les débats autour d'un opéra de Mikhaïl Glinka. », in Grosos P., *Musique nationale. Philosophes et musiciens dans l'Europe du XIX^e siècle*, PUR, Rennes, 2016.

de ce mouvement. Une de celle-ci concerne les skomorokhi²⁰ et la seconde les chœurs dans les opéras russes²¹. Les auteurs de ces deux thèses consacrent des paragraphes au *Tombeau d'Askold* de Verstovskij.

Ces ouvrages nous ont permis d'entreprendre l'étude de cet opéra. Le *Tombeau* est né dans un des nombreux salons moscovites du début du XIX^e siècle. Il a été conçu par la collaboration, usuelle à cette époque, entre un musicien amateur de talent Alexej Verstovskij et un dramaturge professionnel Mikhail Zagoskin. Ce n'était pas leur première collaboration.

Aleksej Verstovskij est né en 1799 près de Tambov, il est mort à Moscou en 1862. Il est représentatif de cette élite intellectuelle et musicale russe ; comme tout fils d'un grand propriétaire terrien, il a reçu une éducation à la maison avec des précepteurs, souvent d'origine étrangère. N. Findejzen²² mentionne une sérieuse éducation musicale (la bibliothèque musicale comptait plus de 200 volumes). Il y avait dans la propriété familiale, comme habituellement à cette époque, un orchestre de serfs et il a participé dès l'âge de huit ans à des concerts amateurs. Comme tout membre de la noblesse, Verstovskij se devait de servir le souverain. Dans les années 1816-1817, il est à Saint-Pétersbourg à l'Institut du Corps des chemins de fer et il entame une carrière au service de l'État comme ingénieur des Ponts et Chaussées. Cependant, son goût pour la musique ne l'a pas quitté et il étudie auprès de musiciens étrangers présents dans la capitale²³. Dès 1817, à seulement 18 ans, son nom apparaît dans les programmes des théâtres musicaux²⁴. En novembre 1823, le compositeur déménage à Moscou où il est enrôlé dans le bureau du gouverneur général militaire, le prince Golicyn. En 1825, Verstovskij commence ses activités administratives et théâtrales²⁵. Puis, en 1828, il sert à la Direction des Théâtres de Moscou en qualité d'inspecteur de la musique et à partir de 1830 comme inspecteur du répertoire. Musicien très prolifique, Aleksej Verstovskij est resté plus de quarante ans sur les scènes musicales russes. Dans une de ses lettres adressées au critique musical Vladimir Odoevskij²⁶, il affirme avoir composé jusqu'à 300 chants et romances²⁷. Le compositeur s'est tourné rapidement vers le théâtre musical. Il était dans les années 1820 un auteur de renom et à succès d'opéra-

²⁰ Un des personnages de l'opéra, Torop, est un skomorokh. M.N. TIMOFEEVA, *Tema skomorokhestva v russskoj muzykal'noj kul'ture: instrumentovedčeskij aspekt*, (Le thème des Skomorokhi [de la bouffonnerie] dans la culture musicale russe : aspect instrumental), Sankt-Peterburg, Institut russe de l'histoire de l'art, 2016.

²¹ E. V. BERIGLAZOVA, *Xor kak kollektivnyj personaz v russskoj opere konca XVIII - načala XX vekov* (Le chœur en tant que personnage collectif dans l'opéra russe de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle), Art musical, Magnitogorsk, Conservatoire Glinka, 2017.

²² N. FINDEJZEN, *Aleksej Nikolaevič Verstovskij: Očerok ego muz. dejatel'nosti: (S portr. kompozitora)*, Alexej Verstovskij : un essai sur sa musique et ses activités, (avec une présentation du compositeur), Ju. Štaufa, Sankt-Petersburg, 1890, p. 4.

²³ Nous présenterons ses professeurs dans ce mémoire. Cf. p. 71-72.

²⁴ Nous parlerons des théâtres musicaux et de leurs programmes dans ce mémoire. Cf. p. 27-29. Voir aussi annexe 2.

²⁵ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 71.

²⁶ Nous retrouverons Vladimir Odoevskij dans le mémoire. Voir index.

²⁷ Cité par Jurij KELDYS, « Aleksej Verstovskij », in *Istorija russskoj muzyki*, (Histoire de la musique russe), Muzyka, Moscou, vol. 5, p 127.

vaudevilles²⁸. On peut approximativement partager sa production musicale en deux périodes. Dans les années 1820, il connaît le succès avec ses vaudevilles et ses romances. Puis, il a l'ambition de se tourner vers l'opéra. Verstovskij a composé six opéras. Le premier, *Pan Tvardovskij*, très attendu par le public, a connu un grand succès. Il est créé en 1828 déjà sur un livret de Zagoskin. Le deuxième est en 1832, *Vadim* sur une adaptation de la seconde partie du poème Vassili Žukovskij²⁹, *Dvenadcat' spjaščix dev* (Les Douze vierges endormies). Cet opéra a été un échec public. Après le *Tombeau* Verstovskij a composé trois autres opéras. En 1839, *Toska po rodine* (Le mal du pays) de nouveau sur un livret de Zagoskin. En 1844, *Con Najavu ili Čurova dolina* (Le Rêve éveillé ou la Vallée enchantée) dont le livret est fondé sur les contes slaves de Vladimir Dal³⁰. C'est un opéra féérique. Son dernier opéra est *Gromoboj* (Gromoboi) créé en 1857 sur la première partie du poème de Žukovskij, *Les Douze vierges endormies*. Le compositeur a utilisé certains numéros musicaux de tous les opéras que nous venons de présenter pour amender ou compléter le *Tombeau*.

Le librettiste, Mixail Zagoskin (1789-1852) est un membre de l'élite intellectuelle. En 1816, il entre au service de l'État au Département des mines et en 1817, il est nommé membre adjoint du répertoire à la direction des Théâtres impériaux et l'année suivante, il entre au service de la Bibliothèque Publique Impériale. En 1820, Zagoskin s'installe à Moscou. Il est élu membre de la Société des amants de la sagesse (*Obščestvo ljubomudrija*) qui est un cercle littéraire et philosophique acquis à la culture allemande³¹. Après le succès d'un de ses romans, le dramaturge a été nommé à la tête du bureau des théâtres impériaux de Moscou. Écrivain et dramaturge professionnel³², il était célèbre et très populaire en tant qu'auteur des premiers romans historiques en Russie³³. On a pu le nommer le « Walter Scott russe ». C'est un des proches de Verstovskij. *Le Tombeau d'Askold* est son troisième roman paru en 1833. Il a eu peu de succès auprès du public ; Zagoskin jugé trop conservateur était passé de mode. C'est grâce à son roman qu'il a construit le livret de l'opéra. D'après B. Dobroxotov, Zagoskin accordait une place plus importante au texte qu'à la musique. Ainsi, *le Tombeau* ne pouvait donc être qu'un singspiel. Il y a eu des différends entre les auteurs au moment de la création, en particulier à propos de la longueur des parties parlées. Verstovskij voulait faire des coupes importantes. Et, deux changements essentiels ont été introduits par les

²⁸ Jurij Keldych en dénombre 25. Mary Woodside en dénombre 45. M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *Canadian University Music Review*, vol. 23, no 1-2, 6 mars 2013, p. 84-108.

²⁹ Vassili Joukovski est un poète romantique (1783-1852) dont nous parlerons dans le mémoire. Voir index.

³⁰ Vladimir Dal' (1801-1872) est un écrivain, un ethnographe et un lexicographe. Son dictionnaire [quatre tomes publiés entre 1863 et 1866] est l'outil indispensable de tout slaviste.

³¹ Voir l'influence allemande sur le romantisme russe dans le chapitre II de la deuxième partie, ainsi que le rôle essentiel de Vladimir Odoevskij membre éminent de ce cercle.

³² R. NEUHÄUSER, Le romanisme russe, in *Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1996, vol. 1 p 438-439.

³³ En 1829 paraît le premier roman historique russe : *Roslavlev, ou les Russes en 1812* (Roslavlev, ili Russkie v 1812 godu).

deux auteurs, entre le roman et le livret³⁴. Torop, une figure de bouffon, possède six airs et il est plus présent sur scène que l'Inconnu (trois airs pour ce personnage dramatique) ; un personnage romantique et dramatique. Le roman avait un caractère plus sombre accentué par une fin tragique. Les deux amants ne sont pas sauvés *in extremis* par la clémence du Grand Prince, mais se jettent dans le Dniepr. Zagoskin et Verstovskij voulaient une œuvre divertissante, accessible à tous.

Notre corpus est composé d'une partition et de son livret. Le conducteur du *Tombeau d'Askold* n'a jamais été édité³⁵. Le manuscrit autographe est conservé au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Grâce aux commentaires de Boris Dobroxotov³⁶, nous apprenons que Verstovskij laissait intact ce manuscrit et apportait des modifications sur une autre copie. Jusqu'à sa mort, Verstovskij a sans cesse remanié son œuvre, apportant des modifications, des rejets et des ajouts y compris de pièces musicales prises dans ses romances³⁷ ainsi que dans ses opéras précédemment composés. Les éditions effectuées ont été uniquement des réductions pour piano ou des tirés à part (chansons ou romances). Nous utilisons une partition de l'opéra éditée en 1866 qui est à notre disposition en accès libre à la Bibliothèque Nationale de Russie.

A. N. VERSTOVSKIJ, *Askol'dova mogila : romantičeskaja opera v 4-x dejstvjax / stixi Zagoskina ; aranžirovannaja dlja penija s fortepiano*, F. Stellovskij, 1866³⁸.

(A. N. VERSTOVSKIJ, *Le Tombeau d'Askold : opéra romantique en 4 actes / poèmes de Zagoskin ; arrangé pour chants et piano*. F. Stellovskij, 1866)³⁹.

Il s'agit d'une transcription de l'opéra pour piano et chants publiée à Saint-Pétersbourg par Fédor Stellovskij⁴⁰ en 1866. Le problème de cette partition est que les instruments de l'orchestre sont rarement précisés. Cette édition est, en fait, le collage de différents tirés à part et la mention des instruments dépend de l'arrangeur. Le premier est Otto Johann Anton Dütsch d'origine danoise et travaillant à Moscou, il est mort en 1863 et Andrei Ivanovich Evgeniev (1833- 1890) lui succède. Jeune, il est de la génération des débuts de la professionnalisation du métier de musicien. Il est lui-même professeur et notamment de solfège au Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1863-1864. Il est à l'origine de l'indication des

³⁴ M. HOUCROT, A.S. Griboïedov, P.A. Viazemski et M.N. Zagoskine, *librettistes : les sources littéraires des opéras de A.N. Verstovski : Phénomènes de transmodalisation, discours poétique et discours musical*, Caen, Université de Caen, 2007.

³⁵ В. ДОБРОХОТОВ, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 6-ti kart: Dlja penija s f.-p. : S perdisl. i komment.* (Le Tombeau d'Askold, opéra romantique en 6 actes : réduction pour airs et piano; avec une introduction et des commentaires), Muzgiz, Moscou, 1963.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Cf. supra* p. 11 la présentation de de l'ensemble de son œuvre.

³⁸ А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ, *Аскольдова могила : романтическая опера в 4-х действиях / стихи Загоскина ; аранжированная для пения с фортепиано*, Ф. Стелловский, 1866.

³⁹ Cette partition est accessible sur ISMLP.

⁴⁰ F. Stellovskij (1826-1875) est le premier éditeur musical russe.

instruments, parfois présente à partir du numéro musical 11. Ces arrangeurs ont connu Verstovskij mort en 1862, c'est-à-dire peu de temps avant l'édition du *Tombeau* de notre corpus. Boris Dobroxotov affirme que cet arrangement serait, avec ses vingt-quatre numéros, « parfaitement conforme » à la partition originale de 1835.

Le livret⁴¹ de Mikhail Zagoskin a été édité en 1836, soit un an après la première représentation du *Tombeau*. Il est en accès libre à la Bibliothèque Nationale de Russie.

M. N. ZAGOSKIN, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 4 d. / Muz. A.N. Verstovskogo. N. Stepanova, 1836*⁴²

(Le Tombeau d'Askold: opéra romantique en 4 actes/ Musique de Verstovskij. N. Stepanova, 1836)

Ce livret composé de 110 pages n'a jamais été traduit et nous nous chargeons de sa traduction. Ce texte est précieux, car, à la fois, il présente la structure de l'œuvre créée en 1835, ainsi que les nombreuses didascalies et les longs passages parlés (dialogues ou récits) qui sont absents de la partition. Cela nous donne une idée des décors, de l'attitude et des actions des personnages, mais également de la machinerie nécessaire dans ce type d'opéra. C'est grâce à ce livret que nous pouvons bien saisir le genre singspiel, le parlé-chanté.

Le sujet emprunte à l'histoire en partie légendaire de la Rus', la Russie kiévienne. Nous sommes à Kiev, à la fin du X^e siècle, au moment de la christianisation. L'argument montre la coexistence entre païens et chrétiens ; il prévoit à la fois, la fête d'Uslad, une divinité païenne et une scène de prières chrétiennes. L'histoire devient dramatique avec le personnage de l'Inconnu qui condamne les débuts de la christianisation de la terre russe. Le drame naît aussi, de manière plus anecdotique, avec un autre personnage malveillant, l'intendant Vyšata qui fait prisonnière l'héroïne Nadežda. Il y a bien, aussi, une histoire d'amour entre Nadežda, chrétienne, et son fiancé Vseslav, fils du Grand prince de Kiev païen. Elle permet les ressorts de l'action et quelques rebondissements spectaculaires. Tout se finit bien, l'amour triomphe. Concernant les personnages et notant que Vseslav, le fiancé, n'a aucun solo et qu'il n'apparaît que dans un duo rajouté après 1835⁴³, nous considérons qu'il y a huit personnages principaux : trois voix de basse, un ténor, deux voix de soprano et un rôle dramatique tenu par une mezzo-soprano⁴⁴.

⁴¹ Nous employons le terme de livret par commodité. Cependant, soulignons qu'à cette époque, en Russie il n'y a pas de librettiste mais des poètes et dramaturges travaillant en collaboration avec des musiciens.

⁴² М. Н. ЗАГОСКИН, « Аскольдова могила : Романти. опера в 4 д. / Муз. А.Н. Верстовского. , Н. Степанова, 1836

⁴³ Duo présent dans l'édition de 1866, celle de notre corpus.

⁴⁴ L'argument avec le découpage par acte ainsi que l'ensemble des personnages sont présentés en annexe n° 1.

Vers l'opéra russe ? Le soir de la première à Saint-Pétersbourg, le 16 septembre 1835, certains, dans le public et parmi les critiques, ont entendu dans le *Tombeau d'Askold*, un opéra européen, d'autres une œuvre russe. Notre projet était de travailler sur ces deux aspects du *Tombeau*. Concernant la russité de l'œuvre, pour définir ce concept, nous avons retenu l'idée de caractères qui seraient spécifiques à une identité culturelle russe. Certes, au sujet de la musique, nous savons qu'il est difficile de parler d'une « musique russe », d'une école russe, avant la seconde moitié du XIX^e siècle. En réalité, lorsqu'elle aura acquis une reconnaissance universelle, lorsqu'elle sera connue et reconnue comme russe. L'idée de cette recherche est d'essayer d'en chercher les prémices dans l'œuvre à l'étude. Comment la russité pouvait s'intégrer dans un opéra présentant des formes européennes ? Cependant, il était impossible dans le cadre d'un mémoire de master de mener une étude aussi vaste. Dans un premier temps, nous devons distinguer le cadre européen et tenter de cerner les influences européennes. Quelles sont les dimensions européennes dans l'argument et dans la musique du *Tombeau* ? Pouvons-nous lire dans l'opéra des aspects français, italiens ou allemands ?

Pour tenter de résoudre cette problématique, nous commencerons par présenter le contexte du début du XIX^e siècle russe dans une première partie. Un chapitre sera centré sur la vie musicale de Saint-Pétersbourg et de Moscou. Nous nous attacherons à montrer qu'elles en sont les caractéristiques originales par rapport au reste de l'Europe. Si on sent la volonté d'une création russe, nous montrerons qu'elle reste guidée par l'Europe, y compris dans les genres musicaux mineurs. Nous tâcherons de montrer la richesse de cette vie musicale, terreau de la création d'œuvres russes comme les premiers opéras de Verstovskij. Le deuxième chapitre montrera que ce début du XIX^e siècle en Russie est le temps d'une effervescence intellectuelle, le temps du romantisme russe qui doit beaucoup à l'Allemagne.

Notre hypothèse serait que l'opéra russe est né dans le moule de la musique européenne, le *Tombeau* en est un exemple. Nous défendrons cette idée dans notre deuxième partie. Le premier chapitre sera historique, il veut montrer les étapes, du milieu du XVIII^e siècle jusque vers 1815, d'un cheminement commencé au moment de l'occidentalisation de la musique russe et menant vers l'opéra russe ; un parcours ponctué par les apports européens de multiples origines dans lesquels Verstovskij pourra puiser. Dans le second chapitre, nous nous recentrerons sur Verstovskij et les années 1820, celles qui ont précédé la création du *Tombeau* pour montrer qu'il est au centre d'un lavis de musiques d'origine européenne.

La troisième partie est consacrée aux analyses musicales de passages du *Tombeau*, à fin de dégager les possibles aspects français, allemands et italiens de l'opéra. Notre choix s'est porté sur l'Ouverture⁴⁵, sur deux finales (celui de l'acte III et le finale du *Tombeau*) et sur plusieurs pièces solistes. Nos dernières

⁴⁵ Inscrit sur la partition : *Увертюра* (Uvertjura).

analyses concernent la première partie de l'acte IV dans laquelle Verstovskij et Zagoskin ont placé une scène de sorcellerie.

Ce travail, ne prenant pas en compte la russité, ne couvre qu'un aspect du *Tombeau d'Askold*. Nous souhaiterions le poursuivre pour mieux définir la nature esthétique de l'œuvre.

PREMIÈRE PARTIE

Le contexte de la création

Chapitre I Vie musicale à Saint-Pétersbourg et à Moscou au temps de Verstovskij

Dans les deux métropoles, dans les années 1820, la vie musicale était riche. Cependant, à l'aune de celle de notre époque ainsi que de celle des Européens contemporains de Verstovskij⁴⁶, elle présente des paradoxes et des originalités.

I L'élite aristocratique est le moteur de la vie musicale

À cette époque, en Russie, aucun conservatoire de musique n'existe⁴⁷. Composer et jouer de la musique est une affaire, le plus souvent, d'amateurs. Verstovskij, comme ses contemporains compositeurs sont des membres de l'élite aristocratique qui par tradition, l'apprentissage de la musique étant un élément important de l'éducation des élites, ont eu une éducation musicale, et qui par goût ont suivi des cours particuliers auprès de professeurs européens ou sont allés se former à l'étranger.

A/ L'amateurisme peut surprendre...

Il n'y a pas de compositeurs professionnels, mais des musiciens amateurs formés, jouant d'instruments différents et qui, par goût, composent. Berlioz rapporte dans ces *Mémoires*⁴⁸ la difficulté qu'il a rencontrée pour obtenir, en 1847, la salle de l'Assemblée de la Noblesse à Moscou pour produire *La Damnation de Faust*. Cette assemblée n'acceptait qu'à condition que Berlioz joue pour eux en privé d'un instrument ! Stupeur de Berlioz et stupeur de ces aristocrates russes qui ne pouvaient pas comprendre qu'on puisse être compositeur sans être capable de jouer en soliste, en public, d'un instrument. Un autre témoignage de l'amateurisme est donné par la description de la musicologue A. Sokolova⁴⁹ du programme d'un concert donné, à Moscou, en 1824 :

« Les interprètes étaient très nombreux ; il y avait des « amateurs ordinaires » (*rjadovye ljubiteli*) et des « musiciens talentueux » (*odarennye muzykanty*) comme A. Aljab'ev, A. Verstovskij, les frères Viel'gorskij... Le programme était composé d'ouvertures de Beethoven et de Cherubini, d'œuvres de Steibelt, Maurer, Field. On a joué l'ouverture de l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart... Le célèbre chanteur amateur, le comte Ricci a interprété un air des

⁴⁶ Nous avons fait le choix d'écrire les noms, sans les prénoms. Tous les noms propres présents dans ce mémoire sont dans l'index avec quelques lignes de biographie.

⁴⁷ Le conservatoire de Saint-Pétersbourg est fondé en 1862, celui de Moscou en 1866.

⁴⁸ H. BERLIOZ et P. BLOOM, *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même*, Paris, Vrin, 2019, p. 718.

⁴⁹ A. SOKOLOVA, *Koncertnaja žizn' 1800-1825* (Les concerts 1800-1820), dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomov*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 279.

Noces de Figaro de Mozart [...] Les époux Ricci et les frères Viel'gorskij ont chanté avec un chœur un quatuor de l'opéra *Sémiramis* de Rossini ».

Les concerts pourraient être considérés comme des prolongements de la musique dans les salons familiaux. La musicologue Sokolova donne d'autres exemples, parfois surprenants, comme des concerts avec la présence des enfants de cette noblesse jouant sur scène. Ces musiciens amateurs russes se produisaient aux côtés d'artistes professionnels européens en tournée en Russie. À l'époque de Verstovskij: le pianiste et compositeur autrichien Johann Nepomuk Hummel, la pianiste virtuose d'origine polonaise Maria Szymanowska, le violoniste Maurer d'origine allemande, le claveciniste viennois élève de Hummel, Schoberlechner, la cantatrice italienne Angelica Catalani, le violoncelliste allemand Romberg...

B/ Cependant, ces amateurs russes sont des musiciens accomplis

Verstovskij est l'exemple de ces musiciens amateurs qu'étaient les Russes. Le chapitre suivant⁵⁰ présente sa formation musicale. Cependant, il n'était pas une exception ; un exemple était celui des frères Viel'gorskij. Mixail Viel'gorskij (1788-1856) était chanteur, violoniste et compositeur de romances, ami de Chopin et de Liszt. Matvej (1794-1866) était violoncelliste et avait étudié en Italie auprès de Cherubini. Leur père Jurij Viel'gorskij était, avec d'autres mécènes aristocrates, à l'origine de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg fondée en 1802. Elle avait un but éducatif et de bienfaisance⁵¹ ; elle donnait deux à trois symphonies par an.

C/ L'aristocratie, moyens et pouvoir de création musicale

1) *La censure existe*

Le pouvoir exerçait une censure. Le monopole impérial sur les théâtres a été établi par l'impératrice Catherine II en 1766, pour des raisons financières et de censure. Il ne sera aboli qu'en 1882 par Alexandre III. Seules les soirées familiales musicales étaient tolérées, mais que ce soient les concerts, les opéras, les pièces de théâtre, les fêtes, les bals masqués tout était sous la surveillance de la censure. Il y avait une Direction des théâtres impériaux (*Direkcija imperatorskix teatrov*) qui supervisait les représentations musicales. Les empereurs nommaient la noblesse à des postes de responsabilité dans le domaine de la musique ; l'aristocratie est donc au centre de ce dispositif. Zagoskin, à Saint-Pétersbourg, en 1817, était membre adjoint du répertoire à la direction des Théâtres impériaux. Verstovskij, à Moscou, est nommé à la Direction des théâtres en 1828 et inspecteur du répertoire en 1830. Il avait un grand pouvoir de décision

⁵⁰ Cf. p. 71-72, chapitre II de la deuxième partie.

⁵¹ A. SYREISHCHIKOVA, *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie : histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*, Thèse de doctorat, France, Université de Recherche Paris Sciences et Lettres, 2017, p. 36.

et dépendait uniquement d'Aleksandr Gedenov, directeur des théâtres impériaux⁵². La censure frappait souvent les poètes dont beaucoup sont gagnés aux idées libérales. Pouchkine envoyé en relégation⁵³ en est un exemple. Cependant, à cette époque du premier tiers du XIX^e siècle, son rôle n'entravait pas la création musicale étant donné l'esprit conservateur de ces premiers musiciens⁵⁴. Assurément, la cour donne le ton. Les souverains (comme la noblesse) invitaient des musiciens étrangers. Elle pouvait aider (construction, entretien des théâtres musicaux impériaux), elle pouvait encourager (gratification pour Verstovskij après la première du *Tombeau* ; Glinka, lui, est nommé par Nicolas 1^{er}, chef de chœur de la Chapelle impériale, après *La vie pour le Tsar*⁵⁵).

Le pouvoir jouait un rôle dans la création musicale et il s'appuyait sur l'élite aristocratique qui avait ainsi une possibilité de création, d'autant plus qu'elle en avait les moyens.

2) *Théâtres privés et orchestre de serfs*

Sur la propriété terrienne des Verstovskij, il y avait un orchestre de serfs. La noblesse la plus aisée avait des troupes de serfs pour offrir à leurs invités, dans leurs propriétés à la campagne et dans leurs hôtels particuliers des grandes villes russes, des spectacles de tout genre (chœurs, pièces orchestrales, ballets, pièces de théâtre). Les serfs recevaient une éducation artistique complète (maîtres à chanter, à danser, déclamation, etc.) et leurs maîtres pour les plus talentueux pouvaient les envoyer se former à l'étranger, en particulier en Italie. Le travail était lourd et la discipline stricte. Les serfs pouvaient être loués par leur propriétaire pour jouer sur les scènes des théâtres impériaux aux côtés des artistes salariés. Ces aristocrates, comme comte Šeremetev⁵⁶ possédaient des théâtres privés avec des troupes. Son maître de chapelle était un serf, Stepan Degtjarëv⁵⁷. Le comte l'a fait travailler avec Sarti et l'a envoyé parfaire son éducation musicale en Italie. Ces théâtres privés rivalisaient par leurs installations, leur luxe avec les théâtres impériaux. Les propriétaires faisaient venir des solistes attirés par les hauts salaires.

⁵² Nous pouvons, grâce à Anastasia Syreishchikova, citer deux anecdotes à propos d'un concert que Berlioz voulait donner à Moscou en 1847. Verstovskij a reçu une lettre d'Aleksandr Gedenov lui accordant l'autorisation d'organiser ce concert. Le second exemple : Berlioz a demandé à Verstovskij de modifier le programme de son concert (*Faust* et des passages de la *Symphonie fantastique*). *Id.*, p. 97 et p. 100.

⁵³ Pouchkine avait des idées libérales et condamnait le servage. Alexandre 1^{er} a interdit sa présence dans les deux métropoles de 1820 à 1824.

⁵⁴ Il s'agit plutôt d'une autocensure. Zagoskin dans son roman parlait du prince Vladimir, Grand Prince de Kiev et, pour le livret du *Tombeau*, l'auteur l'a remplacé par le prince Sviatoslav pour passer la censure. Vladimir, considéré comme à l'origine de la christianisation de la Rus', prince canonisé par l'Église orthodoxe, ne pouvait pas figurer dans un opéra. A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 72.

⁵⁵ *Id.*, p. 83.

⁵⁶ N. NEKRASOVA et A. ŽURAVLĚVA, *Krepostnoj teatr grafov Šeremetevyx i ego prima Praskov'ja* (Théâtre de serfs des comtes Šeremetev et leur prima Praskovya), Université de Iaroslavl, 2018. A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 163.

⁵⁷ Stepan Degtjarëv (1766-1813).

3) *Les salons*

Les salons musicaux et les salons littéraires se confondaient et ils étaient nombreux à Saint-Petersbourg comme à Moscou. Il s'agit des salons de la noblesse ; les élites intellectuelles et musicales s'y fréquentaient. On y trouvait des poètes, des musiciens, des dramaturges, des maîtres de ballet, des théoriciens, des « philosophes »⁵⁸ ou penseurs, des critiques littéraires et musicaux, ou tout simplement des aristocrates mélomanes et férus de littérature. Ces salons sont des lieux de diffusion où s'échangeaient nouvelles et courriers reçus de Russie et d'Europe. Ainsi, ils contribuaient à la diffusion de la musique européenne. Les Viel'gorskij qui recevaient constamment de la littérature musicale de l'étranger, ont eu parfois l'occasion d'interpréter dans leur salon de nouvelles œuvres, avant même qu'elles ne sonnent sur les scènes impériales des deux métropoles. La musicologue A. Sokolova⁵⁹ cite le cas de symphonies de Beethoven. Ils sont ainsi le berceau des apports européens et cette influence exercée par l'Europe est au centre des discussions⁶⁰. Lieux d'échanges entre dramaturges et compositeurs, les salons sont aussi l'occasion de création des œuvres. Prenons, uniquement, l'exemple du *Tombeau* qui est né dans le salon des Aksakov. Compositeurs russes et compositeurs étrangers présents en Russie y décidaient de collaboration ; comme pour des vaudevilles, les nombreuses compositions en commun entre Verstovskij et Maurer⁶¹ (1821, 1823, 1824, 1829) et entre Verstovskij et Scholz⁶² (1824, 1825, 1827).

L'aristocratie, du moins une élite intellectuelle et musicale, détient, dans ce début du XIX^e siècle, la création musicale.

II Les lieux de diffusion de la musique savante

A/ Les théâtres musicaux

À l'époque de Verstovskij, il y avait cinq théâtres impériaux. Trois se situaient dans la capitale où le compositeur se trouvait de 1816 à 1823 : le théâtre Aleksandrinskij, le Bol'šoj kamennyj⁶³ et le théâtre

⁵⁸ Il n'y a pas encore en ce début du XIX^e siècle de système philosophique russe. La philosophie russe naît à la fin du siècle avec Vladimir Solov'ev (1853-1900). Cependant, à l'époque de Verstovskij nous pouvons en lire les prémices.

⁵⁹ A. SOKOLOVA, *Koncertnaja žizn' 1800-1825* (Les concerts 1800-1820), *op. cit.*, p. 277.

⁶⁰ Il était question de russité et de rejet de l'occidentalisation. La pensée russe est ambiguë ; elle a absorbé des apports venant de l'Europe, mais elle rejette l'occidentalisation comme étant une dérussification. C'est la toile de fond idéologique du *Tombeau*, cependant nous ne développerons pas cet aspect dans ce mémoire.

⁶¹ Musicien d'origine allemande. Professeur de violon de Verstovskij.

⁶² D'origine allemande. Chef d'orchestre du Bolchoï à partir de 1825.

⁶³ Le Grand théâtre de pierre. Bolchoï, signifie le Grand [théâtre]. Notons qu'il y avait un Bolchoï à Saint-Petersbourg et un Bolchoï à Moscou.

Mixajlovskij⁶⁴. Deux étaient à Moscou où a vécu le compositeur à partir de 1823 : le Malyj et le Bol'šoj⁶⁵ (Bolchoï). Celui-ci est l'ancien Théâtre Maddox reconstruit et inauguré en 1825.

Une séparation claire entre spectacle d'opéra et spectacle de théâtre dramatique n'était pas encore en place. Ainsi, un opéra, un vaudeville ou un opéra-comique pouvaient être joués indifféremment dans l'un ou l'autre de ces théâtres et parfois même, au même moment, dans deux théâtres différents. *Ivan Susanin*⁶⁶ de Kavos était joué, le même jour de décembre 1827, à Moscou, au Bolchoï et au Malyj, et dans les deux représentations, l'opéra était suivi par un vaudeville russe⁶⁷. En 1827, à Moscou, la troupe française n'a joué que des œuvres de théâtre dramatique ou des pièces musicales de genre mineur comme les vaudevilles, et cela, presque toujours au Théâtre Malyj. La musicologue Mary Woodside a dénombré 174 représentations en comptant les reprises. Dans les deux théâtres moscovites, la troupe russe, elle, a donné 350 spectacles et la troupe allemande, une centaine.

B/ Les concerts

L'organisation des concerts appartenait aux directeurs des Théâtres impériaux⁶⁸, aux musiciens amateurs russes (encore peu nombreux) et aux artistes européens en tournée, invités et hébergés par de riches aristocrates. Les frères Viel'gorskij, par exemple, invitaient des musiciens dans leurs maisons de Saint-Pétersbourg et de Moscou (Berlioz a séjourné chez eux en 1847). Les concerts étaient donnés dans les théâtres musicaux impériaux, mais également dans d'autres lieux comme les établissements d'enseignement des deux villes⁶⁹ : l'Institut Smolny à Saint-Pétersbourg, un établissement d'enseignement pour jeunes filles nobles créé par Catherine II en 1764 ainsi que le corps des cadets⁷⁰. Dans les deux métropoles, les salles de l'Assemblée de la noblesse⁷¹ sont utilisées, en particulier pour des concerts philanthropiques.

⁶⁴ Le théâtre Mariinskij de Saint-Pétersbourg n'a été inauguré qu'en 1860, soit deux ans seulement avant la mort de Verstovskij.

⁶⁵ P. MELANI, « Troupes d'opéra privées en Russie : de la libéralisation à la révolution (1882 à 1917) », *La Revue russe*, vol. 30, no 1, 2008, p. 103-104.

⁶⁶ Il sera question de cet opéra dans le premier chapitre de notre seconde partie. Cf. *infra* p. 69.

⁶⁷ M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *Canadian University Music Review*, vol. 23, no 1-2, 6 mars 2013, p. 102.

⁶⁸ Donc, à Verstovskij lorsqu'il sera à Moscou.

⁶⁹ S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIII^e siècle : présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018, p. 177.

⁷⁰ École militaire secondaire pour préparer à la carrière d'officier.

⁷¹ Rappelons les difficultés rencontrées par Berlioz, en 1847, pour obtenir cette salle à Moscou. Cf. *supra* p. 19.

C/ À la maison dans les familles bourgeoises

La musique était pratiquée dans les salons aristocratiques comme dans ceux des familles de la bourgeoisie. Des partitions circulent dans toute l'Europe dès le XVIII^e siècle⁷². Il y avait à Saint-Pétersbourg comme à Moscou des libraires musicales, tenues par des Russes ou par des représentants de maisons d'édition européennes comme *Artaria* de Vienne ou *Hummel* d'Amsterdam⁷³. Le développement de l'imprimerie musicale a favorisé la circulation de romances ou d'airs d'opéras tirés à part. Ce morcellement des opéras en différents airs a créé ainsi les succès du XIX^e siècle. Les opéras de Verstovskij sous la forme de fragments séparés (chansons, *arie*, chœurs) ont été ainsi imprimés à plusieurs reprises et parfois dans des collections comprenant d'autres « romances » destinées à être jouées en salon⁷⁴. Le piano dit *royal*⁷⁵, piano d'importation à la mode au XVIII^e siècle et que l'on trouvait seulement à la Cour ou dans les salons aristocratiques était trop onéreux pour les familles bourgeoises, cependant, au début du siècle des facteurs de piano, essentiellement d'origine allemande se sont installés en Russie et le *pianino*, un piano droit de petite taille a pu entrer dans les salons bourgeois.

III La richesse de la vie musicale dans les deux métropoles

Avant la création du *Tombeau* (1835), la vie musicale russe présente un paradoxe au début du XIX^e siècle. Deux aspects coexistent celui de sa richesse et celui de la médiocrité de l'exécution des œuvres.

A/ La médiocrité de l'exécution des œuvres musicales

L'enseignement musical est insuffisant ; il ne concerne réellement que l'élite. Les troupes étrangères, italiennes, française, allemande invitées viennent avec leurs interprètes et animent la vie musicale. Cependant, subsiste le problème de la troupe russe. Il existe des Écoles d'art dramatique⁷⁶ attachées aux théâtres impériaux. Elles offrent une formation polyvalente surtout axée sur le théâtre, à laquelle s'ajoutent le chant, la danse, le mime ; il est rarement question d'instruments. Pour monter leurs opéras, les compositeurs russes louaient des serfs des théâtres privés, faisaient appel aux élèves du Corps des cadets,

⁷² P. MELANI et D. FRANCFORT, « Musiques et cultures nationales en Europe centrale et orientale; Nouvelles approches, nouveaux enjeux », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 2013, p. 355-360.

⁷³ N. F. FINDEJZEN *et al.*, *History of music in Russia from antiquity to 1800*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 280.

⁷⁴ Jurij KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 131.

⁷⁵ « Royal », le piano à queue. A. SWARTZ, « Le piano en Russie : professeurs particuliers et pianistes de cour sous le règne d'Alexandre Ier », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 31 décembre 2013, p. 379-394.

⁷⁶ Catherine II, soucieuse de la représentation des pièces qu'elle a écrites (*cf. infra* p. 46) a fondé ce type d'école à Saint-Pétersbourg. Alexandre I a fait de même, il a fondé, en 1809, l'École de théâtre de Moscou. Ces écoles sont intégrées aux théâtres impériaux.

aux chantres de la Chapelle impériale remarquablement formés. Mais qu'en était-il des voix féminines du chœur ?

La médiocrité de l'exécution des œuvres est mentionnée par tous, que ce soient les observateurs contemporains de passage en Russie, ou les musicologues. Les critiques touchent essentiellement Moscou. Nous pouvons lire sous la plume d' Alexander von Humboldt⁷⁷ de passage en Russie en 1829 et emmené dans les salons de l'aristocratie moscovite : « des musiciens faisaient retentir des instruments à vent désaccordés ». Le musicologue Edward Garden⁷⁸ à propos du *Tombeau* parle de la difficulté à monter une telle œuvre : certes, il y avait des voix solistes, et après ? Un vivier hétéroclite d'acteurs pour les parties entièrement parlées, des choristes ou des acteurs-chanteurs pour les petites parties chantées ; habitués à l'opéra-comique, ils n'avaient pas une très grande voix⁷⁹. La musicologue soviétique Olga Levašëva signale que Verstovskij responsable du Bolchoï a introduit dans le programme de l'école de théâtre une formation supplémentaire pour former des musiciens d'orchestre (cordes et vents), dont l'Opéra de Moscou avait « cruellement besoin à cette époque ». Laissons pour finir la parole à Berlioz, qui en 1847, a assisté à une représentation d'*Une pour le Tsar* de Glinka : « il y a de fort élégantes et de fort originales mélodies [...], mais je dus presque les deviner, tant l'exécution était imparfaite »⁸⁰. Un peu plus loin dans son récit, Berlioz raconte qu'il veut faire répéter les chœurs pour représenter la *Damnation de Faust* ; dans la salle de répétition : « pas de maitres de chant, pas d'accompagnateur, pas de piano ! ». Le travail se faisait à l'oreille !

La médiocrité ne concerne pas les solistes. Les critiques musicaux, les témoignages de l'époque du public et d'étrangers de passage, tous s'entendent sur ce point. Le parcours de cinq chanteurs dont quatre étaient à la première représentation du *Tombeau* à Moscou⁸¹ en 1835, permet de mieux comprendre l'ambiance musicale du Moscou de l'époque et le fonctionnement de ces théâtres musicaux.

— Aleksandr Bantyšev (1804-1860), ténor, tenait le rôle de Torop, le personnage qui a sur scène le plus grand nombre de numéros musicaux. Bantyšev était greffier dans une institution gouvernementale à Moscou et aussi simple choriste dans le chœur privé d'un riche marchand et fabricant de tissus dans une église du quartier de l'Arbat. Verstovskij l'a remarqué et l'a fait entrer comme soliste dans la troupe russe

⁷⁷ Alexander von Humboldt (1766-1859) était un naturaliste, géographe et explorateur allemand. D. KEHLMANN et J. AUBERT-AFFHOLDER, *Les arpenteurs du monde*, Arles [Montréal], Actes Sud Leméac, 2009.

⁷⁸ GARDEN, Edward, « Verstovsky, Aleksey », dans *Grove Music Online*, consulté le 14 janvier 2024.

⁷⁹ O. LEVASËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xxe siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 315.

⁸⁰ H. BERLIOZ et P. BLOOM, *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865*, op. cit., p. 724.

⁸¹ Leurs noms sont cités par Dobroxotov. B. DOBROXOTOV, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 6-ti kart: Dlja penija s.f.-p.: S perdisl. i komment.* (Le Tombeau d'Askold, opéra romantique en 6 actes : réduction pour airs et piano; avec une introduction et des commentaires), Muzgiz, Moscou, 1963.

du Bolchoï. Sans formation musicale, Bantyšev apprend les parties à l'oreille. Il prendra à partir de 1832 des cours de chant avec Varlamov⁸². Il a chanté dans des œuvres de Verstovskij comme dans son second opéra *Vadim* (1832). Bantyšev a tenu aussi des rôles de ténor, chantant en russe, dans des opéras européens. Entre autres, *Fra Diavolo* d'Auber, en 1831, *La fiancée de marbre* de Hérold en 1833 ou *La pie voleuse* de Rossini en 1834.

— Nadežda Repina (1809-1867)⁸³ tenait le rôle soprano de Nadežda. Elle était la fille d'un acteur serf de la troupe d'un propriétaire terrien. Racheté du servage par la Direction des théâtres impériaux et en 1825, elle sort diplômée de l'École d'art dramatique de Moscou. Elle a connu un grand succès sur les scènes dans un vaudeville et pour le rôle de Suzanne dans *Les Noces de Figaro* de Mozart. Elle a tenu, en 1832, le rôle titre de la *Chanson de Zemfira* ; le rôle d'Aleko était tenu par Močálov⁸⁴, un ténor de la troupe du théâtre Malyj.

— Nikolaj Lavrov (1805-1840) tenait le rôle de basse de l'Inconnu. Ce Moscovite faisait le commerce du bois et a commencé à chanter dans le chœur d'un monastère de Moscou, où il a été remarqué par le directeur des théâtres impériaux de l'époque. En 1824, il est appelé dans la troupe du Théâtre impérial et sa carrière débute avec l'ouverture du Bolchoï en 1825.

— Pavel Ščepin tenait le rôle de Vselav. Il y a peu d'informations sur ce chanteur. La première trace dans les archives est une lettre de Pouchkine de juillet 1830, lettre adressée à Zagoskin, alors directeur des théâtres de Moscou, lui demandant de faire entrer Ščepin à l'école d'art dramatique de Moscou. Il était autant acteur de théâtre que chanteur d'opéra avec une large tessiture, ténor et baryton.

Des exemples montrant que la pratique de la musique était répandue dans toutes les classes de la société, soit par contrainte (nous pensons aux serfs⁸⁵, Nadežda Repina et Močálov), soit par gout (Bantyšev et Lavrov qui, à côté de leurs activités professionnelles, étaient des chanteurs amateurs). Il confirme la formation sérieuse des solistes. Les parcours témoignent aussi du rôle joué par la noblesse. Pour devenir chanteur d'opéra dans le Moscou du début du XIX^e siècle, il fallait indéniablement du talent. Cependant, il était nécessaire de se faire remarquer par l'élite intellectuelle de l'époque pour intégrer l'École et la troupe des théâtres impériaux.

⁸² Varlamov (1801-1848). Auteur de romances russes.

⁸³ Elle a épousé Verstovskij.

⁸⁴ Né dans une famille de serfs de la troupe d'un propriétaire terrien moscovite. Cette famille de serfs a été donnée au Théâtre Maddox en 1803 ; ils intégrèrent la troupe des théâtres impériaux et furent affranchis.

⁸⁵ Affranchis lorsqu'ils rejoignent les troupes des théâtres impériaux.

B/ Une vie musicale intense

Avant la création du *Tombeau*, la vie musicale est intense dans les années 1820 et au début des années 1830. Les opéras européens⁸⁶ triomphent et si les opéras russes sont clairsemés (quelques rares créations et reprises), les compositeurs, musiciens, dramaturges, chanteurs russes sont toujours présents sur les scènes des théâtres musicaux⁸⁷. Ils sont à l'origine d'un foisonnement de créations. Une particularité du théâtre de cette époque était le mélange des genres⁸⁸, autrement dit la combinaison d'actions dramatiques, de numéros musicaux et de pantomime ou de danse.

Pour accompagner des tragédies parlées, les compositeurs russes écrivaient de la musique de scène qui comprenait généralement une ouverture, des entractes orchestraux et des chœurs. Nous sommes là proches du genre opéra. Davydov et Kavos ont élaboré ce genre d'œuvres⁸⁹. Osip Kozlovskij⁹⁰ est un autre exemple ; il a travaillé en 1810 avec Aleksandr Šaxovskoj⁹¹ sur sa pièce *Debora, ili Toržestvo very* (Deborah ou le triomphe de la foi). Selon Ju. Keldyš ces drames musicaux sont restés à l'affiche jusque dans les années 1820.

Les spectacles de chorégraphie étaient nombreux⁹² ; les artifices scéniques, les effets de machinerie et les scènes de ballet constituaient les principaux ingrédients des représentations. Didelot⁹³, le maître de ballet français, excepté une brève éclipse, était présent à Saint-Petersbourg de 1801 à 1837. Il a surtout monté des chorégraphies sur des œuvres de musiciens européens, comme le *Calife de Bagdad* de Boieldieu en 1818. L'influence française est prégnante. Cependant, se dessine de plus en plus, la volonté de donner une lecture chorégraphique de thèmes venant de légendes russes (1822, *Žar-ptica, ili Priključenie Levsila carevičaa careviča* [l'Oiseau de feu ou les Aventures du tsarevitch Levsil])⁹⁴ et de la

⁸⁶ Nous parlerons des opéras européens joués en Russie dans notre seconde partie cf. p. 73.

⁸⁷ Cette étude présentant les œuvres musicales sur les scènes des théâtres impériaux s'appuie sur :

-le dépouillement des tables chronologiques présentes dans l' *Histoire de la musique russe*, sous la direction de Ju. Keldyš. « Xronologičeskaja tablica 1800-1825 », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax* Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 354-407. « Xronologičeskaja tablica 1826-1850 », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka 1986, vol. 5/10, p. 458-510.

-sur le dépouillement des différents chapitres des tomes IV et V de l' *Histoire de la musique russe*, sous la direction de Ju. Keldyš. Jurij KELDYS *et al.*, *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax*, Muzyka, Moscou, Russie, 1983.

-Nous avons aussi utilisé le chapitre VI de l'ouvrage d'André LISCHKE, *Histoire de la musique russe*, op. cit., p. 171-183.

⁸⁸ « *smešannye muzykal'nyx žanrov* » O. LEVASÉVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du XX^e siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 236-238.

⁸⁹ Davydov et Kavos ont par ailleurs composé des opéras. Cf. la deuxième partie p. 68-70.

⁹⁰ Osip Kozlovskij (1757-1831). Musicien d'origine polonaise. Nous le retrouverons dans l'analyse de l'Ouverture lorsque nous évoquerons les rythmes de la polonaise et de la mazurka présents dans le *Tombeau* p. 99-100. Voir index.

⁹¹ Dramaturge (1777-1846). Il a aussi écrit des arguments pour des vaudevilles.

⁹² A. SOKOLOVA, « Baletnyj teatr (Le théâtre de ballet) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Moscou, Muzyka, 1986, vol. 5.

⁹³ Charles-Frédéric-Louis Didelot (1767-1837).

⁹⁴ Conte traditionnel russe. Musique de Kavos et Antonolini. A. BULYCHEVA, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 31 décembre 2013, p. 3.

littérature russe (*Le Prisonnier du Caucase* en 1823 d'après Pouchkine avec une musique de Kavos). À Moscou, Adam Gluškovskij⁹⁵, un élève de Didelot a créé des ballets sur des textes russes de Pouchkine, de Žukovskij⁹⁶... En 1821, soit un an après la publication du poème de Pouchkine, Gluškovskij, en collaboration avec le compositeur Scholz⁹⁷, chef d'orchestre du Bolchoï, a créé le ballet *Ruslan i Ljudmila*.

Sous l'influence de la France, les vaudevilles et opéras vaudevilles envahissent les scènes musicales. Ce sont de simples divertissements en un acte. Leur forme est hybride : l'argument est emprunté aux opéras-comiques ou vaudevilles français, mais le texte est remodelé en russe, souvent par de grands noms de la dramaturgie russe comme Griboedov, Šaxovskoj... et des compositeurs russes comme Verstovskij, Aljab'ev créent la musique... Verstovskij est l'auteur (le plus souvent co-auteur) d'une quarantaine de vaudevilles. Mary Woodside⁹⁸ a mené une étude sur un des vaudevilles de Verstovskij, *Babuškiny popugai* (Les perroquets de Grand-mère) qui rencontre un immense succès. Créé en 1819 à Saint-Pétersbourg, il a été plusieurs fois joué dans la capitale et à Moscou. Et, il est le premier d'une longue série de vaudevilles sur les scènes russes. L'original français (*Les Perroquets de la Mère Philippe*) a été écrit par Armand et Achille d'Artois ainsi que par Marie-Emmanuel Théaulon de Lambert. La première représentation à Paris a eu lieu au Théâtre des Variétés en 1818. La réécriture du livret en russe est de Nikolai Khmel'nitskij⁹⁹ et la musique de Verstovskij. Il est intéressant de remarquer que ces vaudevilles français et russes ont été joués simultanément à Paris et en Russie à la fin des années 1810 et dans les années 1820.

Des mises en musique effectuées par des musiciens russes foisonnent au moment des guerres napoléoniennes¹⁰⁰. Il s'agit d'œuvres mineures avec une intrigue très simple répondant au contexte, cependant leur intérêt est de combiner des éléments de danse, de chant et de dialogue. Citons *Prazdnik v stane sojuznyx armij pri Monmartre* (La fête au camp des armées alliées à Montmartre). Ce type de représentations associant musique, théâtre et danse se développera dans les années suivantes. Le premier exemple est à Saint-Pétersbourg en 1822, une représentation créée sur scène à partir de la ballade romantique de Žukovskij, *Svetlana*¹⁰¹. Par la suite, les spectacles seront essentiellement sur les scènes de Moscou, le fief de Verstovskij. Parmi beaucoup d'autres exemples : deux chanteurs solistes de la troupe russe du Bolchoï exécutant en duo *Solovej* (*Le Rossignol*) d'Aljab'ev accompagné d'un chœur et de

⁹⁵ Adam Gluškovskij (1793-1870).

⁹⁶ Voir *infra* p. 31-32.

⁹⁷ Friedrich Scholz d'origine allemande (Silésie) s'est installé à Moscou en 1815. Voir index.

⁹⁸ M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *op. cit.*

⁹⁹ 1789-1845. Dramaturge, critique littéraire, traducteur.

¹⁰⁰ Voir dans l'index : Napoléon en Russie.

¹⁰¹ Voir *infra* p. 32.

l'orchestre ou, Verstovskij réalisant des arrangements de chansons populaires avec chœur et orchestre, parfois accompagnés d'une danse. L'ensemble de ces représentations sur les scènes des théâtres impériaux associaient la poésie, la musique (chant et instruments), la peinture (à travers les décors), la danse ou la pantomime. Elles se sont multipliées dans les années 1820 et animaient la vie musicale moscovite. Verstovskij les appelait à cette époque les *Kantaty*¹⁰². Un autre exemple important de la vie musicale moscovite est le spectacle allégorique joué, en 1825, pour l'inauguration du Bolchoï, *le Triomphe des muses* (Toržestvo muz). L'argument était de Mixail Dmitriev¹⁰³, la musique était de Verstovskij ainsi que de Aljab'ev et de Scholz. Des spectacles mis en scène dans les théâtres impériaux et également dans les théâtres privés. L'aristocratie russe avait les moyens de monter ces représentations dans ses théâtres privés avec ses troupes de serfs¹⁰⁴ et, ensuite, elles pouvaient être produites sur les scènes des théâtres impériaux ; n'oublions pas que ce sont les membres de cette élite qui sont nommés par le pouvoir impérial comme Directeur des théâtres ou Responsable des programmes. Ces *kantaty* disparaissent après les années 1820¹⁰⁵.

La vie musicale russe dénote des singularités par rapport à l'Europe occidentale. L'amateurisme fait se côtoyer la qualité de la formation des élites et la médiocrité des exécutions. En Russie, le rôle de la noblesse est capital dans la vie musicale. L'élite intellectuelle et musicale est cette aristocratie qui est à l'origine des décisions de création. Elle a les moyens financiers et un pouvoir, tout juste limité par la censure.

Dans les années 1820, la vie musicale russe est intense. Deux réalités se rencontrent. Certes, nous sentons chez les musiciens et les dramaturges russes la volonté d'être présents sur les scènes des théâtres musicaux, ainsi que l'ambition de se substituer aux Européens. Cependant, à cette époque, l'influence européenne domine la création musicale. Elle est lisible dans l'utilisation de musiques européennes, comme pour les vaudevilles. Nous la voyons aussi dans les collaborations des artistes russes avec les musiciens d'origine étrangère. Enfin, et surtout, un genre majeur comme l'opéra est européen.

Mais, le foisonnement d'œuvres musicales fait que la Russie, à l'époque précédant la création du *Tombeau*, est un creuset, un laboratoire d'expériences (nous pensons particulièrement aux *Kantaty*). Cette vie musicale est un terreau pouvant mener vers la création d'un opéra russe.

¹⁰² Odoevskij attribue les *kantaty* ainsi que l'opéra au genre « de la musique de scène » (« к сценическому роду музыки »). Jurij KELDYS, « Aleksej Verstovskij », *op. cit.* p. 126.

¹⁰³ 1796-1866. Poète, critique, traducteur.

¹⁰⁴ Théâtres privés et troupes de serfs. *Cf. supra* p. 21 .

¹⁰⁵ Cependant, les œuvres continuent de vivre dans les salons sous la forme de romances. Elles ont été publiées dans des arrangements pour voix avec accompagnement piano. Ju. Keldyš, « Aleksej Verstovskij », *op. cit.* , p. 127 .

Chapitre II Le temps d'une effervescence intellectuelle

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, la Russie a été le creuset d'influences intellectuelles européennes multiples, ainsi que le lieu de créations littéraires et musicales russes. Elles font partie du romantisme russe, expression que nous essayerons d'explicitier. Nous verrons de quelle manière, dans un premier temps, poètes, dramaturges et musiciens ont assimilé ces apports européens, pour ensuite, créer eux-mêmes. Ils ont ainsi contribué, par leurs œuvres entrelaçant poésie et musique, à ce courant esthétique.

I Les influences européennes : passeurs-traducteurs, adaptateurs

En Russie, les liens sont étroits entre littérature et musique. Poésie, prose littéraire et musique russes sont nées dans la même période, dans le même contexte de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Les influences sur la vie intellectuelle viennent de l'ensemble de l'Europe. Les traducteurs russes ont été les « passeurs¹⁰⁶ » de la littérature et de la philosophie européenne. Nous présenterons ici Nikolaj Karamzin, Vasilij Žukovskij et Vladimir Odoevskij.

A/ Nikolaj Karamzin (1766-1826)

Nikolaj Karamzin¹⁰⁷ a été une autorité intellectuelle incontestée dans le premier quart du XIX^e siècle. Il a joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'écriture de la prose littéraire russe. Alexandre Pouchkine créera sa langue à partir de celle de Karamzin, qui a voulu débarrasser la langue russe de ses slavonismes¹⁰⁸ pour créer une langue littéraire, celle de la langue parlée dans les salons de l'aristocratie¹⁰⁹. Ce « nouveau style » est utilisé dans les revues littéraires de Karamzin, *Moskovskij Žurnal* (La Revue de Moscou) dès la fin du XVIII^e siècle et, dans *Vestnik Evropy* (Le Messager de l'Europe) au début du XIX^e siècle, revue dans laquelle Gavrila Deržavin et Vassili Žukovskij ont collaboré. Nikolaj Karamzin a grandement contribué à diffuser les œuvres littéraires de l'Occident ; il a été un « passeur », un « russe européen »¹¹⁰.

¹⁰⁶ Nous empruntons cette expression à Michel Niqueux. M. NIQUEUX, *L'Occident vu de Russie : anthologie de la pensée russe de Karamzine à Poutine*, Paris, Institut d'études slaves, 2016.

¹⁰⁷ A. CROSS, dans ÈTKIND, Efim Grigor'evič, NIVAT, Georges et alii, *Histoire de la littérature russe Le XIX^e siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, France, Fayard, 1996, p. 40 sqq.

¹⁰⁸ Mots archaïques venant du slavon (la langue de l'Église orthodoxe) ou du Vieux russe.

¹⁰⁹ Notons que dans ces salons de l'élite intellectuelle éclairée, le français était couramment employé, ainsi qu'à la Cour.

¹¹⁰ J. BONAMOUR, « Karamzine Nikolai », *Encyclopædia Universalis*.

Notons que le titre de cette revue *Le Messager de l'Europe* est en lui-même tout un programme. Ces revues comportaient des rubriques de critiques littéraires ou théâtrales et tous les grands écrivains occidentaux ont été publiés et traduits : Rousseau, Stern, Kant, Herder, Ossian, Goethe, Schiller...

B/ Vasilij Žukovskij (1783-1852)

Vasilij Žukovskij est un passeur, un des meilleurs poètes traducteurs. Il a traduit Schiller (citons *La Pucelle d'Orléans...*), Goethe, Byron, Walter Scott... Il a aussi été le créateur de ballades¹¹¹ qui ont introduit le romantisme dans la littérature russe. Le processus de traduction, adaptation, « re-création »¹¹² semble un élément notable de cette époque pendant laquelle l'élite intellectuelle russe cherchait une culture qui lui soit propre. En 1773, le poète germanique Gottfried August Bürger¹¹³ a écrit une ballade *Lénore*. À cette époque, le mouvement littéraire du *Sturm und Drang* avait introduit la ballade tragique au même moment où les chants populaires gagnaient en reconnaissance et dignité. Sous cette influence germanique un mouvement identique s'effectue en Russie. En 1808, Žukovskij traduit et adapte *Lénore* : elle est sa première ballade *Ljudmila* (Lioudmila) : « c'est le romantisme qui est révélé aux Russes : l'enthousiasme est indescriptible, les imitations et les parodies innombrables »¹¹⁴. *Lénore* (ou *Lioudmila*) est l'histoire d'un amour tragique, celle d'un fiancé qui ne revient pas de la guerre. Un caractère fantastique est présent dans cette ballade : le fiancé frappe à la porte de sa bien-aimée et l'emmène à cheval vers sa demeure, une « chevauchée apocalyptique » se terminant au cimetière... La force de l'amour arrive à ressusciter l'amant, mais Lénore, elle, périra. Avec *Lioudmila*, Žukovskij a introduit un fantastique romantique de caractère allemand différent de la féerie des contes et des bylines russes, celle par exemple, du ballet de 1822, *Žar-ptica* (L'Oiseau de feu)¹¹⁵. Ce fantastique est celui du *Freischütz*¹¹⁶ de Weber que Verstovskij démarquera dans l'acte IV du *Tombeau*¹¹⁷. Žukovskij a transposé le Moyen Âge allemand dans la Russie kiévienne, mais le caractère national (*narodnost'*) reste superficiel. La russité se lira en 1812, quand Žukovskij écrira *Svetlana*, une nouvelle version de *Lénore*, qui aura un succès égal à celui de *Lioudmila*. Le poète russifie sa ballade avec des descriptions de coutumes et l'utilisation de motifs de chants populaires. *Svetlana* sera

¹¹¹ Forme littéraire lyrique dont la structure est fixe. La ballade anglo-saxonne est narrative et est composée de strophes de huit vers et d'un refrain.

¹¹² J. BONAMOUR, « Joukovski Vassili Andreïevitch », *Encyclopædia Universalis*.

¹¹³ Poète allemand (1747-1794).

¹¹⁴ Olga Levaševa parle d'une « œuvre phare du romantisme russe ». O. LEVASÉVA, « Vokal'naja kamernaja muzyka » (Musique de chambre vocale) dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomov 1800-1825* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, vol. 4, p. 229.

¹¹⁵ Cf. *supra* p. 102.

¹¹⁶ Joué en 1824 dans la capitale et en 1825 à Moscou.

¹¹⁷ Aleksej VERSTOVSKIJ, *Askol'dova mogila : romantičeskaja opera v 4-x dejstvijax / stixi Zagoskina ; aranžirovannaja dlja penija s fortepiano* (Le Tombeau d'Askold opéra romantique en 4 actes/ livret de Zagoskin ; transcription pour piano et voix), *op. cit.*, p. 187

mise en scène dans un spectacle accompagné de musique, à Saint-Pétersbourg, en 1822¹¹⁸. Avec *Lioudmila*, l'influence allemande appelle l'attention. Elle est essentielle pour comprendre le contexte de la création du *Tombeau*, primordiale dans la formation de la pensée russe.

C/ Vladimir Odoevskij et la pensée philosophique allemande

Vladimir Odoevskij¹¹⁹ (1804-1869) est un acteur essentiel de la vie intellectuelle de la Russie de la première moitié du XIX^e siècle. C'est un philosophe, un écrivain, un théoricien ainsi qu'un critique littéraire et musical. À travers ses revues, il anime la vie des deux métropoles. Tout d'abord, à Moscou, où il devint journaliste et critique littéraire au *Messenger de l'Europe*, la revue fondée par Karamzin et ensuite à Saint-Pétersbourg, où il s'installa en 1826. Il y édite aux côtés de Pouchkine une revue littéraire, sociale et politique *Sovremennik* (Le Contemporain)¹²⁰. Ses salons littéraires étaient fréquentés par toute l'élite intellectuelle et musicale et ils étaient animés de discussions sur les courants idéologiques et esthétiques de l'époque. Odoevskij est le représentant du romantisme philosophique russe¹²¹. Il a créé à Moscou, en 1823, un cercle littéraire *Obščestvo ljubomudrija* (Les Amis de la sagesse)¹²² qui est un cercle philosophique et littéraire. C'est un lieu de discussion sur la littérature, la musique, les courants esthétiques et surtout de débats philosophiques. Vladimir Odoevskij, Dmitrij Venevitinov¹²³ Stepan Ševyrëv¹²⁴ ... et notamment les frères Kiréevskij et Aleksej Xomjakov¹²⁵ ont introduit en Russie la philosophie allemande. Ils ont traduit les grands noms des philosophes de l'idéalisme allemand : Kant, Fichte, Hegel et particulièrement Schelling¹²⁶. Dans leurs discussions, ils ont semé les germes d'une philosophie russe. Schelling¹²⁷ devient « un sujet de conversation obligée » parmi les intellectuels et étudiants russes dans la société. Ces penseurs se retrouvent au centre d'une pensée russophile qui a influencé Verstovskij et Zagoskin.

¹¹⁸La musique a été empruntée à un musicien français, Charles-Simon Catel (1773-1830). Ju. Keldyš porte un jugement négatif sur cette association d'une poésie russe à la musique de Catel. Ju. KELDYŠ, «Vvedenie 1820-1825» (Introduction 1820-1825), dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, vol. 4 p.33.

¹¹⁹ V. STRADA dans E. G. ÈTKIND, G. NIVAT et alii, *Histoire de la littérature russe Le XIXe siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, op. cit. p. 461 et M. NIQUEUX, *L'Occident vu de Russie*, op. cit. p. 183.

¹²⁰ Elle perdurera jusqu'en 1866.

¹²¹ Nous reviendrons sur ce concept dans le paragraphe suivant.

¹²² M. Zagoskin en a été élu membre en 1820.

¹²³ Traducteur (il a traduit Goethe et Schiller) et philosophe(1805-1827). Secrétaire du cercle des Amis de la sagesse.

¹²⁴ 1806-1864. Historien littéraire, universitaire, homme de lettres, poète. C'est un proche de Verstovskij et Zagoskin.

¹²⁵ Kiréevskij et Aleksej Xomjakov. Ils font partis des proches de Verstovskij et Zagoskin.

¹²⁶ Schelling a joué pour la culture russe « un rôle considérable, plus important sans doute que pour la culture allemande » in M. A. MASLIN et F. LESOURD, *Dictionnaire de la philosophie russe*, Éd. française, Lausanne [Paris], l'Âge d'homme, 2010.

¹²⁷ V. Odoevskij a assisté à ses cours à Berlin. Ivan Kiréevskij présent à Berlin en 1830 et 1831 rencontre Hegel, Schelling...

Notons pour conclure l'influence évidente des œuvres et des penseurs européens, et l'ascendance prédominante de la sphère germanique. Le processus de traduction, adaptation et « re-création » est remarquable. À propos de Žukovskij et de sa ballade *Svetlana*, Jean Bonamour écrit : « c'est pour lui une re-création [...] et il serait impossible ou artificiel de distinguer chez lui entre les traductions et les œuvres originales ». Nous sentons ainsi le combat mené par les hommes de lettres ainsi que par les compositeurs pour sortir de l'imitation et rechercher une russité. Les Russes cherchaient une culture qui leur soit propre. Nous aimerions dans le paragraphe suivant présenter l'exemple d'une création musicale russe dans le courant du romantisme.

II 1824, une ballade romantique 1824 : Verstovskij et Pouchkine, *Le Châle noir*

A/ Romantique ou romantish ?

Nous avons déjà employé dans notre travail le mot « romantique » et il se retrouvera souvent sous notre plume. Nous avons conscience que son emploi, en particulier dans le domaine de la musique, peut être équivoque. Pour les musicologues qu'ils soient français¹²⁸ ou russes¹²⁹ le romantisme n'est pas un concept homogène et varie suivant les pays. Et, précisément l'expression « romantique » est employée en Russie dès les premières années du XIX^e siècle. Une première définition dans le domaine de l'art musical est donnée, en 1805, dans la revue littéraire *Severnij vestnik* (Le Messager du Nord). « La musique est toujours un écho d'un autre monde, le monde de la magie, que nous ne pouvons ni comprendre ni ressentir avec précision »¹³⁰. L'adjectif romantique est appliqué pour la première fois à une œuvre littéraire en 1810. Pëtr Vjazemskij¹³¹, un proche de Verstovskij, dans une critique littéraire, parle du « genre romantique » à propos de récits en vers de Pouchkine. Les intellectuels russes du début du XIX^e siècle emploient le mot romantique qu'ils ont traduit de l'allemand¹³² : *romantische Oper* a été traduit en russe par *romantičeskaja opera*. Dans les programmes des théâtres musicaux, les cinq premières occurrences concernent des œuvres de musiciens germaniques et de deux des opéras de Verstovskij. En 1822, une œuvre est intitulée « drame romantique », il s'agit d'un accompagnement musical de Weber pour *La*

¹²⁸ E. REIBEL, *Comment la musique est devenue romantique : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013. B. FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique dans l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009, p. 196.

¹²⁹ T. V. KORZEN'JANC, « Mysl' o muzyke » (Réflexions sur la musique), dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach 1820-1825* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, vol. 4/10, p. 281-305.

¹³⁰ *Id.* p. 289.

¹³¹ Pëtr VJAZEMSKUJ (1792-1878) poète, traducteur et critique littéraire. Il appartient à cette élite intellectuelle que Verstovskij fréquentait.

¹³² T. V. KORZEN'JANC, « Mysl' o muzyke », (Réflexions sur la musique) *op. cit.*, p. 291.

*Pucelle d'Orléans*¹³³ de Schiller. En 1824, l'adjectif est employé pour *Le Freischütz* du même Weber ainsi que pour *Le Vampire* en 1831 de Marschner, autre compositeur germanique. Et, « opéra romantique » est l'expression employée pour deux des trois premiers opéras de Verstovskij *Vadim* de 1832 et *Le Tombeau* de 1835.

Selon Rudolf Neuhäuser¹³⁴, les principales caractéristiques du romantisme littéraire russe sont l'individualisme, l'idéalisme philosophique et le nationalisme¹³⁵. Les influences viennent de l'ensemble de l'Europe ; l'introduction de la littérature préromantique, celle du *Sturm und Drang* des années 1770-1775, s'est faite en Russie dès la fin du XVIII^e siècle (années 1780-1790). Des textes sont traduits¹³⁶ : *Les Confessions*, *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Jules César* de Shakespeare, *Les Brigands* de Schiller, *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe. Qu'en est-il d'une écriture musicale romantique ? Il n'y a pas de « franche cassure entre le langage harmonique employé par Haydn et Mozart et celui de Rossini et de Weber »¹³⁷. Cependant, des thèmes inédits et de nouvelles images ont incité les compositeurs romantiques à développer de nouveaux moyens de langage musical.

B/ Černaja šal' (Le châle noir)

*Le Châle noir*¹³⁸ est né, en 1824, d'une collaboration, entre Pouchkine et Verstovskij. Selon André Lischke¹³⁹, il y a en Russie depuis le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles des rapports constants entre musique et littérature ; Cet aspect perdura et sera au cœur de la période de la « maturité de la musique russe » soit la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁴⁰. *Le Châle noir* est une romance russe, qualifié aussi sous la plume de Jurij Keldyš de « ballade romantique »¹⁴¹. La romance russe sous-entend une collaboration entre musiciens russes et poètes russes. Elle est surtout interprétée dans les salons de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. La romance peut être aussi intégrée dans un opéra et prendre le nom d'*aria*¹⁴². Elle peut aussi

¹³³ SCHILLER (1759-1805). *Die Jungfrau von Orléans*, 1801. La pièce dramatique a été traduite par Žukovskij.

¹³⁴ R. NEUHÄUSER dans E. G. ÈTKIND, G. NIVAT et alii, *Histoire de la littérature russe, Le XIXe siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol, op. cit.*, p. 407.

¹³⁵ Ces deux dernières composantes sont essentielles pour comprendre la pensée russe, et donc la russité. Nous ne ferons qu'effleurer ces aspects dans notre mémoire.

¹³⁶ R. NEUHÄUSER dans E. G. ÈTKIND, G. NIVAT et alii, *Histoire de la littérature russe Le XIXe siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol, op. cit.*, p. 409.

¹³⁷ J.-P. BARTOLI, *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900 : éléments et évolution*, Paris, France, Minerve, 2001, p. 61.

¹³⁸ Partition : Aleksej Verstovskij, Alexandr Puškin, *Černaja šal'* (Le châle noir), Muzgiz, Moscou, 1823-27. Consultable IMLSP Aleksey Verstovsky, *The Black Shawl*.

¹³⁹ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe : des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, 2006, p. 204.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 191.

¹⁴¹ Jurij KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 129. Pour les musicologues russes, la « ballade musicale » fait partie du genre « romance ».

¹⁴² C'est le cas de plusieurs arie du *Tombeau*. Cf. *infra* p. 126 sqq.

être orchestrée et jouée sur les scènes de théâtres privés ou impériaux. Verstovskij nomme ce type de pièce musicale *Kantata*¹⁴³.

Verstovskij a collaboré avec plusieurs poètes romantiques russes dont les plus illustres de cette période sont Žukovskij et Pouchkine. Dans tous les cas, l'écriture des textes a précédé la musique¹⁴⁴. Le poète a composé ce poème en 1820. Ce n'est pas une reprise d'une chanson moldave, comme on peut le voir écrit sur certaines partitions, même si le poète a rédigé ce texte alors qu'il était en relégation en Moldavie¹⁴⁵. Il a été mis en musique par Verstovskij en 1823. Le compositeur, au moment de l'écriture, avait en tête une pièce pouvant être jouée dans les salons, avec accompagnement de piano¹⁴⁶, mais également sur la scène des théâtres musicaux orchestrée, avec une pantomime et des décors (une *kantata*)¹⁴⁷. Ce type d'œuvre peut être lu comme un héritage du *Pygmalion* de Rousseau et de la pantomime. Cependant, nous pensons plutôt à l'influence du romantisme philosophique allemand qui prônait la collusion des genres, la remise en cause des frontières entre eux¹⁴⁸.

Tableau 1 : La poésie de Pouchkine. Le texte a précédé la mise en musique.

Les vers russes	La traduction de Maurice Colin ¹⁴⁹
1 Гляжу как безумный на черную шаль, И хладную душу терзает печаль. Когда легковерен и молод я был, Младую гречанку я страстно любил.	1 Le châle noir obsède mon délire, Mon cœur glacé que le chagrin déchire. Lorsque j'étais jeune et naïf garçon, Pour une Grecque ardaît ma passion.
5 Прелестная дева ласкала меня ; Но скоро я дожил до черного дня. Однажды я созвал веселых гостей ; Ко мне постучался презренный еврей.	5 Cette enjôleuse était toute caresse. Mais bientôt vint l'heure de la détresse. Comme j'avais des amis à ma table, S'en vint frapper un Juif abominable.

¹⁴³ Cf. *supra* p. 29 et Cf. aussi *infra* p. 77.

¹⁴⁴ Nous pouvons citer la poésie élégiaque de Žukovskij que Zagoskin a utilisé pour l'*aria* de Nadežda dans le *Tombeau d'Askold* (numéro 18). Nous l'étudierons dans la troisième partie de ce mémoire. Cf. p. 134.

¹⁴⁵ Pouchkine a noté sur la partition autographe, « chant moldave », indiquant ainsi que son inspiration lui est venue en Moldavie.

¹⁴⁶ Consultation possible sur *YouTube* : voix soliste et mime. Cf. bibliographie

¹⁴⁷ Consultation possible sur *YouTube* : voix et accompagnement orchestre. Cf. bibliographie

¹⁴⁸ Hegel, Schelling, Novalis ... Ces philosophes allemands étaient au centre des discussions dans les salons que fréquentaient Verstovskij et Zagoskin.

¹⁴⁹ A. Pouchkine, *Œuvres poétiques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993, vol. 1.

9 «С тобою пируют (шепнул он) друзья;
Тебе ж изменила гречанка твоя».
Я дал ему злата и проклял его
И верного позвал раба моего.

13 Мы вышли ; я мчался на быстром коне ;
И кроткая жалость молчала во мне.
15 Едва я завидел гречанки порог,
Глаза потемнели, я весь изнемог...

17 В покой отдаленный вхожу я один...
Неверную деву ласкал армянин.
19 Не взвидел я света ; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел.

21 Безглавое тело я долго топтал,
И молча на деву, бледнея, взирал.
Я помню моления... текущую кровь...
Погибла гречанка, погибла любовь !

25 С главы ее мертвой сняв черную шаль,
Отер я безмолвно кровавую сталь.
Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские волны их бросил тела.

29 С тех пор не целую прелестных очей,
С тех пор я не знаю веселых ночей.
Гляжу как безумный на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

9 Il me souffla : « vous prenez du plaisir ;
Mais toi, ta Grecque vient de te trahir ».
Je lui jetai de l'or, puis le maudis
Et fit venir un esclave soumis.

13 Je fonçai vite au galop du coursier
Et j'étais sourd à la douce pitié.
15 Devant le seuil et près de le franchir,
Mon œil sombra. Je pensai défaillir.

17 Je gagnai seul une lointaine pièce.
Un Arménien étreignait ma maîtresse.
19 Lors je vis trouble. Aussitôt l'acier tinte,
Avant qu'il ait desserré son étreinte.

21 Je piétinais le corps décapité
Fixant sur elle un silence hébété.
J'entends encore ses pleurs. Le sang jaillit,
Périt ma Grecque, et mon amour périt.

25 J'ôtai le châle noir du chef sans vie,
Sans mot dire essuyant la lame ternie.
L'esclave vint, dès qu'il fit nuit dehors,
Dans le Danube il projeta leurs corps.

29 Dès lors je fuis les yeux où l'on s'abuse.
Dès lors je fuis les nuits où l'on s'amuse.
Le châle noir obsède mon délire,
Mon cœur glacé que le chagrin déchire.

La poésie possède une forte teneur émotionnelle. La colère, la rage, la jalousie, tous les sentiments accompagnant l'amour passionnel sont présents. Le *Châle noir* retrace le récit d'un amour trahi. Nous

sommes loin d'un lyrisme rêveur, d'un romantisme sentimental, comme nous le verrons dans le premier air de Nadežda¹⁵⁰.

Le compositeur fait le choix de suivre la narration. Il n'y a ni strophes ni couplet-refrain. Le flux sans répit de la musique accompagne la progression dramatique du poème de Pouchkine, dans le sillage des lieder *duchkomponiert*¹⁵¹ de Schubert¹⁵², et en particulier d'*Erlkönig*. Goethe¹⁵³ et Schubert sont des exemples allemands des liens poésie-musique. Verstovskij a certainement eu connaissance de ce lied étant donné l'existence de liens intenses entre Russie et régions germaniques et de la circulation des partitions.

¹⁵⁰ Cf. *infra* p. 127.

¹⁵¹ Jurij Keldyš a employé cette expression pour cette balade romantique.

¹⁵² B. FRANÇOIS-SAPPEY et G. CANTAGREL, *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, 1994, p. 44 *sqq.*

¹⁵³ Goethe (1749 - 1832) a écrit ce poème en 1782 ; Schubert l'a mis en musique en 1815, mais l'écriture définitive est de 1821. *Le Châle noir* comme *Erlkönig* sont des œuvres tragiques portant la terreur et l'angoisse.

Tableau 2 : Une écriture duchkomponiert : les vers de Pouchkine et les choix du compositeur

	Les moments du récit	Les choix du compositeur
Les six premiers vers	Début d'une histoire d'amour que l'auditeur pressent immédiatement comme tragique.	Ton mineur (<i>fa</i> mineur) 6/8 <i>Andante doloroso.</i>
Vers 7 et 8	Bref moment de gaité lors du repas entre amis.	Huit mesures en tonalité majeure (<i>fa</i> majeur). 2/4 <i>Allegretto</i>
Vers 9 à 14	La colère et la rage du narrateur éclatent en apprenant la trahison de la bien-aimée.	<i>fa</i> mineur <i>f</i> et <i>ff</i> Nombreuses formules rythmiques différentes
Vers 15 à 18	L'arrivée chez la maîtresse	Ralentissement du rythme et incorporation de silences
Vers 19 à 24	Un déchainement de violence	3/8 <i>Allegro con brio</i>
Vers 25 à 30	Épilogue	<i>Andante</i>
Vers 31 et 32	Reprise texte et musique des deux premiers vers	

Pour unifier le discours poétique dramatique, le compositeur est resté dans la même tonalité mineure (*fa* mineur) (à l'exception de huit mesures en *fa* majeur correspondant au repas entre amis). L'auditeur pressent dès les premiers vers une histoire tragique ; dans la poésie, présence de la couleur noire : le noir du châle (premier vers) et les jours noirs (vers 6)¹⁵⁴.

L'auditeur est tenu dans une attente incertaine en raison de nombreux points d'orgue, de périodes de transition et d'intermèdes laissés au piano seul. L'instrument tient une place importante dans cette ballade, l'accompagnement se fait l'écho de la tempête des émotions, de l'avancée inexorable vers le drame, L'auditeur est tenu dans l'angoisse. L'incertitude de l'action est notable dans les vers 15 à 18 contenant des points de suspension (version russe). Le narrateur arrive chez sa maîtresse, sous le choc de l'émotion,

¹⁵⁴ « до черного дня » [do černogo dnja]. Le traducteur a fait le choix de traduire par « l'heure de la détresse ».

il est au point de chanceler. Ce passage montre la violence, l'outrance des sentiments générés par la douleur et l'orgueil. Le compositeur l'accompagne par un ralentissement du tempo.

Figure 1 : Aleksej Verstovskij, Alexandr Puškin, Čěrnaja šal' (Le Châle noir), Muzgiz, Moscou, 1823-27. Mesures 80 à 88. Vers 15 et 16

« Devant le seuil [...] je pensais défaillir »

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "Е - два я за - ви - дел гре - ча - нки по - рог, Гла -" written below it. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A "rallent." marking is placed over the piano accompaniment, and a dynamic marking of "f" (forte) is visible. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score is identical to the first, showing the vocal line and piano accompaniment for measures 80-88. It includes the same lyrics, "rallent." marking, and dynamic marking "f".

Le compositeur construit des moments successifs menant de la colère au meurtre. Dans un premier temps, il expose l'emportement du narrateur lorsqu'il apprend qu'il est trahi.

Figure 2 : Verstovskij et Pouchkine. *Le Châte noir*. Mesures 52 à 70. Vers 9 à 13.
 « Toi, ta Grecque vient de te trahir [...] Je fonçai vite au galop du coursier... »

The image shows a page of a musical score for the opera 'Le Châte noir' by Alexander Verstovskij and Alexander Pouchkine. The score covers measures 52 to 70. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French: « Toi, ta Grecque vient de te trahir [...] Je fonçai vite au galop du coursier... ». The score is annotated with several vertical lines and circles. A vertical orange line is at measure 53. A vertical green line is at measure 55. A vertical purple line is at measure 61. A vertical blue line is at measure 66. Three yellow circles highlight specific rhythmic patterns in the piano accompaniment at measures 55, 60, and 61.

Pour peindre l'emportement du protagoniste de l'action, Verstovskij utilise différents moyens, en particulier des formules rythmiques :

Vers 9 et vers 10 : le héros-narrateur apprend la trahison. Le compositeur traduit la colère par quatre mesures d'accompagnement au rythme identique (triples croches et noires pointées croche [mesures 52 à 55]) et pour le vers 10, notons l'unisson des voix et l'homorythmie (mesures 56 à 55) qui amplifient chez l'auditeur l'impression de l'éminence d'une catastrophe.

Vers 11 : la colère s'amplifie. Elle est marquée par plusieurs traits de doubles croches ascendantes à l'unisson aboutissant à la note *ré ff* (mesures 59 à 62). La colère a atteint son paroxysme.

Vers 12 : le narrateur a pris la décision de la vengeance. Le rythme se ralentit essentiellement à l'accompagnement (noires et blanches) et il y a une descente chromatique à la basse (mesures 64 à 67).

Vers 13 et 14 : le narrateur file au galop jusqu'à la maison de la Grecque (à partir de la mesure 68). C'est un des figuralismes de la pièce : des appoggiatures à la basse sur une pédale de *la*, la répétition de la cellule rythmique croche double en voix médianes et les accords accentués sur tous les temps.

Dans la séquence suivante, la violence se déchaîne :

Figure 3 : Verstovskij et Pouchkine. Le Châle noir. Mesures 102 à 110

« Lors, je vis trouble. Aussitôt l'acier tinte »

The image shows a musical score for measures 102 to 110. It consists of three systems of staves. The top system is for the vocal line, and the bottom two systems are for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The score includes Russian lyrics: 'взвон - деп и сво - та, бу - лат за - гре - мев... Пре - рвать, пре - рвать по - ис - пу - я зло - дей ме у - снен'. There are orange circles and lines highlighting specific rhythmic and melodic features in the piano accompaniment, particularly in the bass line.

Le changement de tempo (*Allegro con brio*) traduit la violence de la passion. Les quatre mesures d'une marche harmonique avec des chromatismes à la basse (trait) montre la montée de la tension qui est marquée aussi à la mélodie par une triple répétition d'une note à chaque mesure. Cette marche nous mène à un *do* à la basse (V, la dominante du ton de la pièce). Les mesures suivantes correspondent au meurtre :

« l'acier tinte » « *bulat zagremel* » et le héros du récit égorge l'amant (vers 19 et 20). Aussi bien le poète dans le choix des mots que Verstovskij par ses choix de composition nous font vivre la fureur et la frénésie. Pouchkine emploie le verbe *Prervat*¹⁵⁵ qui signifie rompre, briser. Le compositeur le répète deux fois dans la ligne mélodique. La seconde syllabe (*pvat'*) est *ff* et correspond au *sol* et au *la* (mesure suivante), qui sont les notes les plus aiguës de l'ambitus¹⁵⁶. La violence est aussi traduite par un enchaînement d'accords *ff* dissonants (des septièmes de dominante avec des notes de broderie, *si* bécarre et *la*). Le compositeur termine ce passage par une cadence parfaite (IV, V, I) et le fait suivre par un long intermède de 15 mesures qui met cet épisode de violence frénétique en valeur.

Dans ce passage, l'auditeur est confronté à la violence physique. L'amour, la mort, la jalousie, la vengeance sont des caractéristiques des œuvres romantiques, perceptibles dans certains lieder de Schubert ou dans le lied de Kaspar dans *Le Freischütz*¹⁵⁷ de Weber. Cependant, dans ce poème de Pouchkine, il y a aussi la cruauté, la force brutale, le meurtre et le sang. Certes, chez Schubert, comme dans *Erlkönig*, nous ressentons l'angoisse de la proximité de la mort, mais elle est atténuée par le filtre du surnaturel. Le roi des aulnes¹⁵⁸ est dans la mythologie scandinave une créature maléfique qui hante les forêts et entraîne les voyageurs dans la mort. Alors que le *Châte noir* est une ballade, un récit qui s'ancre dans la réalité. C'est un aspect possible de l'esthétique du romantisme marquant une rupture profonde avec le Beau classique. Pouchkine et Verstovskij veulent que l'auditeur éprouve répulsion et effroi. Le poète, pendant sa relégation dans les terres lointaines de l'Empire, a été confronté à d'autres mœurs et à des épisodes de guerre. Il lisait¹⁵⁹ Byron et ses poèmes orientaux¹⁶⁰ qui sont des histoires d'amours impossibles, des récits tragiques se terminant dans la mort et le sang, comme le poème *Le Giaour* : Hassan, le riche marchand, tue Leïla l'esclave circassienne de son harem qui l'a trahi.

La frénésie de cette pièce musicale n'est pas terminée. Après un intermède, de nouveau poète et compositeur nous présentent un acte d'empoiement terrible de cruauté : le narrateur piétine le corps sans tête devant la maîtresse hébétée.

¹⁵⁵ Ce verbe n'est pas traduit par Maurice Colin. La nécessité de la traduction versifiée se fait ici au détriment du sens.

¹⁵⁶ L'ambitus de la pièce : du *do*³ au *la*⁴.

¹⁵⁷ *Der Freischütz* a été donné à Moscou en 1825 soit une année après le *Châte noir*.

¹⁵⁸ Il y aurait semble-t-il une mauvaise traduction ; il s'agirait du roi des Elfes.

¹⁵⁹ A. Markowicz, *Le soleil d'Alexandre*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Byron est un poète anglais (1788-1824) qui a entrepris un voyage en Orient (Grèce, Constantinople) entre 1809 et 1811.

Figure 4 : Verstovskij et Pouchkine. *Le Châle noir*. Mesures 125 à 132.
« Je piétinais le corps décapité »

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 125-128. The vocal line has a slow, dotted rhythm, while the piano accompaniment has a fast, rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are: "Бе - згла - во - е те -". The second system shows measures 129-132. The vocal line continues with the lyrics: "- по я до - лго то - птал,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings 'f' and 'fp' are present throughout the piano part.

L'opposition est saisissante entre le rythme lent de la ligne mélodique (noire pointée ou noire-croche) et le rythme de l'accompagnement qui est une batterie avec un contraste *forte/piano* au début de chaque mesure ; un figuralisme traduisant le piétinement. Suit un nouvel intermède de 15 mesures qui se termine sur deux points d'orgue sur une demi-cadence suspensive. L'auditeur subit toujours l'oppression du récit. Nous sommes face au meurtre de sang-froid, cruel et sans pitié de l'amante. Le sang jaillit (*tekuščuju krov'*) ; mort de la femme et de l'amour.

Figure : 5 Verstovskij et Pouchkine. *Le Châle noir*. Mesures 153 à 160.

« J'entends encore ses pleurs »

Nous entendons des cris avec l'utilisation de notes accentuées *f* ou *ff* sur des motifs descendants. Le compositeur a écrit pour la mélodie, quatre fois deux mesures d'un motif descendant (du *fa* au *do*) (doublée à l'accompagnement) à partir des notes les plus aiguës de l'ambitus (à partir du *fa* ou *sol*).

Le Châle noir a été un grand succès dès sa parution. C'est la première romance largement connue des poésies de Pouchkine. Dans un article de 1824 du *Moskovskij telegraf* (Le Télégraphe de Moscou)¹⁶¹ Nikolaj Polevoj écrivait :

Les chansons de Pouchkine sont devenues populaires : dans les villages, on chante son *Châle noir* [...] La musique du « Châle noir » de Verstovskij s'est frayée un chemin aussi bien dans des salles fastueuses que dans des salles peu connues, aussi bien dans les villes que dans les villages – elle est chantée autant par la noblesse que par le peuple¹⁶². [notre traduction]

La romance a été produite sur la scène du Bolchoï avec costumes et décors en 1824. Verstovskij est considéré comme le plus grand compositeur de romances russes. Le succès du *Châle noir* ne s'est pas démenti en Russie jusqu'à nos jours.

Pour conclure, l'influence des lieder allemands est possible. Cependant, il nous semble difficile de dénier à cette œuvre un caractère qui lui soit propre. *Le Châle noir* est surprenant d'impétuosité romantique, de violence. Il est étonnant que, dix ans plus tard, le compositeur dans le *Tombeau* n'ait pas

¹⁶¹ Revue publiée à Moscou toutes les deux semaines. Nikolaj Polevoj (0796-1846) écrivain, critique littéraire, journaliste, en était le directeur de publication. C'était un proche de Verstovskij et Zagoskin. Le *Télégraphe de Moscou* a existé entre 1825 et 1834.

¹⁶² *Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его «Черную шаль».* [...] Музыка Верстовского на Черную шаль пробралась и в великоленные, и в укрожные залы, и в города, и в деревни – ее поет и знать, и простой народ.

retrouvé le même bouillonnement impétueux dans certains passages où l'on pouvait l'attendre, comme au moment de la rage de l'Inconnu¹⁶³ qui se sent trahi.

III Faire revivre le passé mythique

Faire revivre le passé mythique est une autre composante de cette effervescence intellectuelle. Deux mouvements conjoints se sont rencontrés pour faire revivre le passé de la Russie. Le premier est précoce et se situe dès le milieu du XVIII^e siècle. L'initiative vient des hautes sphères du pouvoir. En pleine période du Classicisme, de l'Esprit de Lumières, l'impératrice Catherine II¹⁶⁴ a le souci politique d'affirmer l'ancienneté de l'État russe et sa cohésion. Elle oriente le théâtre musical vers la thématique de la Russie ancienne¹⁶⁵. La tsarine prend elle-même la plume et écrit sur la Rus'¹⁶⁶, sur les anciennes principautés de Kiev et de Novgorod : *Novgorodskij bogatyr' Boeslaevič* (Boïeslavitch, le preux de Novgorod) mis en musique par Evstignej Fomin en 1786¹⁶⁷ et *Načal'noe upravlenie Olega* (Les débuts du règne d'Oleg)¹⁶⁸. Pour ce dernier texte, l'opéra créé en 1791 est collectif réunissant deux musiciens européens, Giuseppe Sarti et Cannobio à un musicien russe Vassili Paškevič¹⁶⁹ chargé d'écrire les trois chœurs nuptiaux dans le style des chansons rituelles russes (*obrjadovye pesni*). Avec l'argument consacré au prince Oleg, la démarche politique est claire. Le prince Oleg aurait été le premier à avoir unifié et soumis les populations du sud de la plaine orientale, à unifier la Rus', l'Ancienne Russie¹⁷⁰.

Le second mouvement à l'origine de la recherche du passé de la Russie appartient au romantisme allemand. La nécessité de rechercher les origines d'un peuple et de connaître son identité est une affirmation romantique. Les dramaturges, les poètes, les musiciens... c'est-à-dire l'aristocratie cultivée sont influencés par les idées de Herder¹⁷¹. Nous retrouvons de nouveau l'influence germanique sur la pensée russe. En 1807, son ouvrage, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*¹⁷², écrit entre 1784 et 1791 a été traduit en russe. Cependant, l'élite russe est polyglotte. La diffusion de l'ouvrage en Russie avait eu lieu bien avant ; sa traduction dénote seulement le grand intérêt porté par les Russes à cette œuvre ainsi, encore une fois, aux idées venant du monde germanique. Ce livre et en particulier le chapitre

¹⁶³ Cf *infra* p. 138.

¹⁶⁴ Dates de règne : 1762-1796.

¹⁶⁵ A. BULYCHEVA, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁶ Vieille Russie kiévienne, milieu IX^e-XII^e siècle.

¹⁶⁷ Nous parlerons de nouveau de Fomin dans la deuxième partie de ce mémoire pour deux autres de ses opéras., Cf. *infra* p. 64.

¹⁶⁸ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe*, *op. cit.*, p. 53 *ssq.*

¹⁶⁹ Vassili Paškevič (1742 ?-1797). Violoniste, chanteur pédagogue, chef d'orchestre. Nous le mentionnerons *infra* p. 63.

¹⁷⁰ Oleg est un prince varègue, successeur de Riourik de Novgorod. Il a régné de 882 à 912 sur cette Russie kiévienne unifiée.

¹⁷¹ Johann Gottfried (von) Herder (1744-1803) Poète, théologien et philosophe allemand. Un des penseurs du *Sturm und Drang*.

¹⁷² *Idées pour une philosophie de l'histoire de l'humanité.*

sur les Slaves a donné une grande impulsion à l'idée nationale¹⁷³. Des notions nouvelles comme celles de « peuple » (*narod*), de « nation » (*natsiia*) et « patrie » (*otečestvo*) s'imposent dans les discours de l'époque.¹⁷⁴

Les publications de manuscrits au tout début du XIX^e siècle prennent place dans ce contexte. Chacune de ces éditions est remarquable, et cela, dans un domaine différent : une histoire légendaire (*Slovo o polku Igoreve* [Le Dit de l'ost d'Igor]), des manuscrits populaires (le recueil de Kirša Danilov) et une histoire officielle sous la plume de Karamzin. *Le Dit de l'ost d'Igor* est un récit de l'histoire de la Rus'. Il nous renvoie aux décennies précédant le récit romancé de Zagoskin pour le *Tombeau*. Le recueil de Kirša Danilov a été publié pour la première fois, en 1804 sous le titre *Poèmes russes anciens*. Premier recueil connu de bylines (chants épiques), de chansons historiques et de poèmes religieux russes, il contient des œuvres de la vieille tradition épique qui était le répertoire des *skomorokhi*¹⁷⁵. Publication d'importance, car bylines, chansons historiques, poèmes religieux sont complètement ou presque, absents des recueils des chansons populaires¹⁷⁶ effectués plus tôt dans le XVIII^e siècle. Pour terminer ce contexte de publications nous devons présenter l'*Histoire de l'Empire de Russie* en dix volumes¹⁷⁷ rédigé par Karamzin qui a reçu d'Alexandre 1^{er}, le titre officiel d'historiographe. Il commença à rédiger son œuvre monumentale en 1804. À une date concomitante, deux professeurs de l'université de Moscou ont édité des chroniques importantes à la base de ce qui est appelé couramment la *Chronique de Nestor* ou *Chronique des temps passés*¹⁷⁸ que Karamzin a utilisé pour construire son œuvre. Zagoskin, le librettiste du *Tombeau*, a puisé dans l'*Histoire* de Karamzin les éléments lui permettant d'écrire son roman et à partir de celui-ci, le livret de l'opéra¹⁷⁹.

Tous ces écrits sont à l'arrière-plan de la création du *Tombeau*. Ils alimentaient les discussions des salons littéraires et musicaux. Nous saisissons ainsi les influences intellectuelles de Verstovskij, de Zagoskin et de leur entourage moscovite au moment de la création du *Tombeau*. La volonté affichée était

¹⁷³ R. NEUHÄUSER in E. G. ÈTKIND, G. NIVAT et alii, *Histoire de la littérature russe Le XIX^e siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, op. cit. p. 408.

¹⁷⁴ Albert BAÏBOURINE dans G. M. NIVAT (éd.), *Les sites de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2007 p. 241.

¹⁷⁵ Nous évoquerons rapidement le rôle joué par les *skomorokhi* dans la musique profane russe dans le chapitre I de notre deuxième partie. Cf. *infra* p. 51. Un personnage essentiel du *Tombeau*, Torop, est un *skomorokh*. De nombreux *skomorokhi* sont présents dans les opéras russes de la fin du XIX^e siècle, dans le *Prince Igor* (*Knjaz' Igor'*) (1890) de Aleksandr Borodin, dans *Sadko* (1898) de Nikolaj Rimskij-Korsakov. Ce sont des bardes, ménétriers, saltimbanques, bouffons...

¹⁷⁶ La première édition de chants populaires a été effectuée par Nikolaj L'vov en 1790.

¹⁷⁷ Varvara VOVINA-LEBEDIEVA, « Nikolai Karamzine, père de l'historiographie russe » dans G. M. NIVAT (éd.), *Les sites de la mémoire russe*, op. cit. p. 77-87; A. CROSS, « Nikolai Karamzine », dans *Histoire de la littérature russe. Le XIX^e siècle*, op. cit., p. 40.

¹⁷⁸ La *Chronique des temps passés* est attribuée (sans fondement réel) au moine Nestor, ermite légendaire du monastère de Petcherski de Kiev. Varvara VOVINA-LEBEDIEVA dans G. M. NIVAT (éd.), *Les sites de la mémoire russe*, op. cit. p. 144.

¹⁷⁹ Il serait intéressant de mener une comparaison entre la *Chronique de Nestor*, l'*Histoire de l'Empire de Russie* de Karamzin et le livret de Zagoskin afin de comprendre comment, en 1835, Verstovskij, Zagoskin et leur entourage moscovite ont utilisé ou instrumentalisé ces textes. Mais c'est le thème de la russité de l'œuvre que nous ne traitons pas dans ce travail.

de créer un opéra russe. Le *Tombeau* est un opéra historique qui se devait de puiser son sujet dans l'histoire de la Rus' ou de la Russie. Certes, l'opéra historique est une tendance de l'Europe musicale du début du XIX^e siècle, cependant, la plupart des compositeurs et des librettistes ne situaient pas l'argument dans leur « pays »¹⁸⁰.

Ce dernier paragraphe témoigne de cette volonté, déjà, soulignée dans le chapitre précédent, de se définir comme Russe face à l'Europe malgré son emprise manifeste. La Russie accueille toutes les influences européennes. En particulier, la philosophie, la littérature allemande imprègnent la pensée russe. Le romantisme allemand a pénétré la Russie. Il est à l'origine du *Châte noir*, œuvre russe, véritable fulgurance.

Dans cette première partie de notre mémoire, nous avons présenté le contexte de la trentaine d'années qui a précédé la création du *Tombeau* afin de mieux souligner l'emprise européenne sur la création musicale, les influences intellectuelles et musicales étant liées. Dramaturges et compositeurs russes s'imprègnent, assimilent, absorbent les œuvres européennes pour ensuite créer. Nous avons ainsi montré les deux métropoles comme lieux d'un bouillonnement intellectuel à l'origine de riches expériences de créations pouvant mener vers la création d'un opéra russe.

De fait, dans ces années, les musiciens russes ne font que poursuivre une assimilation des apports européens, car, ils ont pénétré en Russie, dès le milieu du XVIII^e siècle. Nous voudrions montrer dans la partie suivante de notre mémoire que le *Tombeau* est né dans le moule de la musique savante européenne.

¹⁸⁰ Quelques exemples : l'Angleterre pour *Elisabeth* de Rossini, l'Écosse pour la *Dame Blanche* de Boieldieu, la Sicile pour *Robert le Diable* de Meyerbeer.

DEUXIÈME PARTIE

Le Tombeau et la musique européenne

Chapitre I L'opéra russe est né dans le moule de la musique savante occidentale

Nous voudrions dans ce chapitre présenter de quelle manière la musique russe s'est européanisée et comment la Russie a accueilli des influences musicales de diverses origines.

I L'européanisation de la musique russe est récente

Nous entendons par européanisation, l'adoption de l'harmonisation occidentale ; nous montrerons qu'elle est récente par rapport à la création du premier opéra russe (livret et musique) en 1781.

A/ Quelle était la musique russe ?

Cependant, avant cette européanisation, il y avait une musique en Russie, une musique profane et une musique liturgique.

La musique profane est très difficile à cerner, sa reconstitution est sujette à caution. Ses origines ne sont pas connues et largement mythifiées. Pourtant, elle est importante pour nous qui travaillons sur le *Tombeau d'Askold*, car les compositeurs russes ont voulu voir dans les chansons populaires un héritage des temps anciens et ils ont ainsi alimenté la russité et créé un son russe. La musique profane, populaire, est celle des *skomorokhi*¹⁸¹, musique vocale et instrumentale. Ils utilisaient des instruments traditionnels comme les *gousli* (cordes tendues sur une table de résonance), le *goudok* (vieille), la *svirel* (flute de Pan), la *sopiel* (flute à bec), la *douda* (musette) et pour la percussion des tambourins ainsi que des cuillères et des grelots¹⁸². Cependant, les *skomorokhi* sont interdits au milieu du XVII^e siècle par le patriarche de Moscou ; la musique profane et instrumentale diabolisée est rejetée. Leurs instruments ont été détruits, brûlés, jetés dans les rivières¹⁸³. La musique populaire survivra et elle sera largement utilisée par les compositeurs russes en gage de russité. Verstovskij mettra en scène un *skomorokh*, Torop et il lui fera jouer des *gousli*, comme cela est précisé dans le livret de Zagoskin¹⁸⁴.

¹⁸¹ Musiciens, danseurs, montreurs d'ours... Ils pouvaient être attachés à un boïar (Torop est le *skomorokh* de l'Inconnu) ou itinérant.

¹⁸² A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 49.

¹⁸³ *Id.* p. 51.

¹⁸⁴ Au début de l'acte III, dans la cour du terem où Nadežda est prisonnière, Torop joue des *gousli*, puis dans les scènes suivantes, il est question d'une *balalaïka* ; ce qui est un anachronisme. Livret p. 80-85.

La musique russe était, et est toujours en partie, une musique liturgique dont l'origine est à chercher dans Byzance¹⁸⁵. Le Grand Prince de Kiev, Vladimir¹⁸⁶, au IX^e siècle, a fait le choix du rite grec. Le christianisme russe est, donc, un héritage de Byzance et non de l'Occident latin. Soulignons cette méfiance de l'Église orthodoxe concernant l'utilisation d'instruments¹⁸⁷ ; ils sont interdits dans les églises jusqu'au XVIII^e siècle. Les chants liturgiques étaient (et sont toujours) *a capella*¹⁸⁸, ils sont à l'origine de l'importance du chant en Russie. Au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, les deux chœurs, celui du tsar (Chapelle impériale) et celui du patriarche (synode) rassemblaient 300 à 350 chanteurs.

La Russie a connu une longue période dans son histoire qui, communément nommée le « joug tatar », a eu des répercussions sur sa civilisation et donc, sur la musique ; Il s'agit d'une invasion tataro-mongole. Les territoires de la Rus' ont été soumis aux *khan*. Les princes russes devaient se déplacer dans les khanats pour leur rendre hommage ; des tributs ont été versés, des incursions violentes¹⁸⁹ ont eu lieu. C'est une période longue de plus de deux siècles (1223 à 1480) pendant laquelle les Russes ont refusé toute aide de l'Occident catholique et cette Russie a été culturellement coupée de l'Europe. La Russie n'a pas connu ni la musique de la Renaissance ni le Baroque, elle est entrée directement dans la musique classique lyrique italienne¹⁹⁰.

B/ Introduction de l'harmonie occidentale dans la musique sacrée

La musique russe qui renaît après le « joug tatar », au XVI^e siècle et au XVII^e siècle, était modale et la polyphonie n'avait pas d'harmonisation au sens européen du terme. C'était le plus souvent une musique hétérophonique ou hétéropolyphonique (rythme libre, variations de modes, mélismes). L'Église orthodoxe, au milieu du XVII^e siècle, par souci de clarté, a introduit la polyphonie occidentale. Elle voulait bannir la dissonance qui nuisait à la compréhension du texte sacré. L'Église est soutenue par le pouvoir ; un *oukaze* de 1652 du tsar Alexis Mikhaïlovitch interdit les polyphonies dissonantes¹⁹¹. La monodie des anciens chants est écourtée et privée de ses mélismes au profit d'une harmonisation verticale. Les chants comme les *Kanti*¹⁹² sont soumis à une harmonie basée sur les accords de toniques et de dominantes des tonalités et des tonalités relatives. Le *Kant* est d'origine polonaise et de la région de l'Ukraine. Nikolai

¹⁸⁵ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁶ Nous rappelons que l'argument concerne la christianisation de la Rus'. Vladimir est au centre du roman de Zagoskin cependant, pour le livret, pour des raisons de censure, l'auteur l'a remplacé par Sviatoslav.

¹⁸⁷ Une des explications possibles au « retard » de la Russie concernant la musique concertante ou symphonique.

¹⁸⁸ Il n'y a pas d'orgue dans les églises orthodoxes.

¹⁸⁹ Les chansons populaires russes en témoignent.

¹⁹⁰ 1731 : le premier opéra joué en Russie (à Moscou) est *Calandro* (opéra buffa) de Giovanni Ristori (1692-1753).

¹⁹¹ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 70.

¹⁹² À ne pas confondre avec le terme *Kantata* que Verstovskij emploie pour qualifier certaines de ses œuvres, exemple le *Châte noir*. (Cf. *supra* p. 52).

Diletski ukrainien, formé en Pologne, a écrit une *Grammaire musicale* rédigée en polonais en 1675, traduite par la suite en russe. Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, il s'agit d'une musique liturgique ou paraliturgique et d'une musique utilisée pour les célébrations (victoires, sacres, anniversaires princiers). Les *Kanti* forme occidentale de la musique russe, ont véhiculé l'harmonie occidentale et sont à l'origine de son acceptation dans les mentalités russes et l'adhésion à une musique savante venant de l'Europe occidentale.

II Seconde moitié du XVIII^e siècle, les musiciens russes à l'école de l'Europe¹⁹³

Tout s'est accéléré avec Pierre le Grand¹⁹⁴ dont le règne s'inscrit dans le début du XVIII^e siècle. Le tsar, qui a voulu que la Russie s'ouvre sur l'Europe, est à l'origine d'une sécularisation de la société, et donc de la possibilité du développement d'une musique profane. Ses successeurs ont continué dans ce sens. Dans le domaine de la musique, l'influence peut venir de la circulation des partitions ou de la présence physique dans les deux métropoles (essentiellement à Saint-Pétersbourg), dès le début du XVIII^e siècle, de compositeurs étrangers et de troupes d'artistes étrangers invités par les souverains russes. Il s'agit de troupes italiennes et aussi françaises et allemandes. À leur contact, les musiciens russes ont acquis une maîtrise des techniques musicales. Ils se sont perfectionnés aussi grâce à leurs voyages à l'étranger à la fin du XVIII^e siècle (Italie et régions germaniques principalement). Enfin, ils ont été les élèves de professeurs d'origine d'Europe occidentale¹⁹⁵.

A/ L'école italienne

En 1731, *Calandro* de Giovanni Ristori, un *opera buffa*, est joué à Saint-Pétersbourg ; c'est le premier opéra européen joué en Russie. Ristori est un compositeur italien qui a composé cet opéra à Pillnitz en terres germaniques. Cela dénote de nouveau l'emprise culturelle de l'Allemagne via laquelle sont arrivées en Russie les influences européennes. Par la suite, invités par les souverains, des compositeurs italiens étaient présents sur le sol russe.

¹⁹³ Cette étude présentant les opéras joués sur les scènes des théâtres impériaux s'appuie sur le dépouillement des tables chronologiques présentes dans l'*Histoire de la musique russe*, sous la direction de Ju. Keldyš. « Xronologičeskaja tablica 1800-1825 », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 354-407. « Xronologičeskaja tablica 1826-1850 », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 5/10, p. 458-510.

Nous avons aussi bâti grâce à ces tables, un tableau chronologique et synoptique des compositeurs dont les œuvres lyriques ont été jouées en Russie. Cf. annexe n° 2.

¹⁹⁴ 1672-1725. Pierre le Grand, après une régence, a régné de 1689 à 1725. Ce long règne lui a permis de laisser une marque importante dans l'histoire de la Russie.

¹⁹⁵ Voir l'exemple de Verstovskij. Cf. *infra* p. 71-72.

Tableau 3 : Les compositeurs italiens invités en Russie au XVIII^e siècle et quelques-unes de leurs œuvres créées en Russie

Compositeurs	Leur présence en Russie	Œuvres créées en Russie
Francesco Araja	1734-1762	<i>Sila ljubvi i nenavisti</i> (La forza dell'amore e dell'odio), 1736 ; premier <i>opera seria</i> dont le livret est traduit en <u>russe</u> . NB créé à Milan en 1734
Vincenzo Manfredini	1758-1769	<i>Olimpiada</i> , 1762, (livret de Métastase) <i>Karl Velikij</i> , 1763, (Carlo Magno) <i>La finta ammalata</i> , 1763, <i>intermezzo</i> (livret de Goldoni)
Tommaso Traetta	1768-1775	<i>L'isola disabilita</i> , 1769, (livret de Métastase)
Baldassare Galuppi	1765-1768	<i>Didona abbandonata</i> , 1766, (livret de Métastase) <i>Il re pastore</i> , 1766, <i>opera buffa</i> <i>Ifigenija v Tavride</i> , 1767, <i>opera seria</i>
Giovanni Paisiello	1773-1784	<i>Lučinda i Armidoro</i> , 1777 <i>Achille in Sciro</i> , 1778 <i>La Frascatana</i> , 1778 <i>Lo sposo burlato</i> , 1779 <i>La finta amante</i> , 1780 <i>La serva padrone</i> ¹⁹⁶ , 1782 (<i>La serva</i> de Paisiello a été créé en russe en 1787) <i>I filosofi immaginari</i> , 1782 <i>Il barbiere de Sivilia</i> , 1782 <i>Il mondo della luna</i> , 1783
Domenico Cimarosa	1787-1791	<i>La felicità inaspettata</i> , 1788 <i>La vergine del sole</i> , 1788 <i>Le donne rivali</i> , 1789 <i>Kleopatra</i> , 1789
Guiseppe Sarti	1784-1801	<i>Castore et Polluce</i> , 1786 <i>Armida et Rinaldo</i> , 1786 <i>Andromeda</i> , 1798

¹⁹⁶ Il s'agit du même livret que celui utilisé par Pergolèse dont *La serva padrone* a été donnée en Russie, en 1773.

		<i>Enea nel Lazio</i> , 1799 Ainsi que quelques opéras-comiques ¹⁹⁷ .
--	--	---

Terminons cette liste avec Ferdinando Paër (1771-1839). Il n'a pas été invité en Russie, il a composé en Italie ainsi qu'à Vienne et sur les terres germaniques. *Leonora ili supružeskaja ljubov'* (Leonora ou l'amour conjugal¹⁹⁸) a été créé à Dresde en 1804 et joué à Saint-Petersbourg en 1807. Plus tardivement sur les scènes russes, nous sommes dans les débuts du XIX^e siècle, *Saržin* (Sargino, ossia L'allievo dell'amore) en 1815 (création à Dresde en 1803) et, *Griselda* en 1817 (à Parme en 1798).

B/ Les opéras-comiques français

L'influence des opéras-comiques français¹⁹⁹ s'observe par une déferlante sur les scènes des théâtres musicaux russes à la fin du XVIII^e siècle. De cette vague, nous n'avons retenu que les premières apparitions des œuvres de ces compositeurs français sur les scènes russes²⁰⁰ ; ainsi que des œuvres toujours évoquées dans les années 1810-1820.

Tableau 4 : Triomphe de l'opéra-comique français à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle

Compositeurs	Œuvres	Date d'une première en Russie
Philidor	<i>Le Maréchal ferrant</i>	1764
Grétry	<i>Zémire et Azor</i>	1774
Philidor	<i>Le Sorcier</i>	1775
Monsigny	<i>Le Roi et le Fermier</i>	1776
Gossec	<i>Les Pêcheurs</i>	1776

¹⁹⁷ D. DiCHIERA, « Sarti [Sardi], Giuseppe », sur *Grove Music Online*, consulté le 29 janvier 2024.

¹⁹⁸ Livret de Jean Nicolas Bouilly (1798). Il s'agit de la même source que pour *Fidelio* de Beethoven (première représentation à Vienne en 1805). *Fidelio* a été joué à Saint-Petersbourg en 1833 par la troupe allemande et dès 1820 nous avons dans les programmes des concerts la mention de l'ouverture (laquelle ?). Notons que nous n'avons pas trouvé mention, dans les tables chronologiques des tomes de *l'Histoire de la musique russe*, de la *Leonora* de Gaveau.

¹⁹⁹ S. Kim, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIII^e siècle : présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018, p. 125 sqq.

²⁰⁰ Tables chronologiques dans les tomes de *l'Histoire de la musique russe*. Voir la note 193.

Grétry	<i>Richard Cœur de Lion</i>	1795
Dalayrac	<i>L'Amant statue</i>	1795
Dalayrac	<i>Nina ou la Folle par amour</i>	1798
Grétry	<i>Raoul Barbe bleue</i>	1798
Gaveau	<i>Le Petit Matelot</i>	1798
Méhul	<i>Stratonice</i>	1799
Lemoine	<i>Le Pommier et le Moulin</i>	1799
Philidor	<i>Tom Jones</i>	1800
Méhul	<i>Coradin</i>	1800
Dalayrac	<i>Raoul de Créqui</i>	1801
Boieldieu	<i>Le Calife de Bagdad</i>	1803

Des troupes de musiciens français sont venus dans les deux métropoles. Mais, à la différence des Italiens, les compositeurs français n'étaient pas présents en Russie. L'exception est Boieldieu invité²⁰¹ par Alexandre III en Russie de 1804 à 1810, il marque l'apogée de cette vague d'opéras-comiques français. Ces œuvres ont apporté des formes musicales nouvelles comme des chansons strophiques²⁰² et ont contribué à la naissance d'un opéra-comique russe²⁰³ et au succès de ces œuvres russes

²⁰¹ Il succède à Sarti comme maître de la Chapelle impériale. C'est le dernier étranger invité par les souverains à un poste de responsabilité dans le domaine musical.

²⁰² Cette forme est aussi présente dans la chanson populaire russe qui sera abondamment utilisée ou réinventée par les musiciens russes.

²⁰³ O. LEVASËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du XX^e siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 236. Cf. des exemples d'opéras-comiques russes *supra* p. 63.

sur les scènes des théâtres musicaux à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Svetlana Kim explique que le public russe préfère « la comédie mêlée d'ariettes » plus simple, composée de thèmes faciles à retenir et de sections parlées avec des dialogues vifs. Ce public s'est lassé de l'*opera seria*, jugé trop grave, de même que de l'*opera buffa* à cause des récitatifs.

C/ Régions germanophones

1) *Les singspiele des régions germanophones*

Hermann Raupach²⁰⁴, originaire de Poméranie, est le seul allemand invité en 1755 par les souverains russes²⁰⁵, seul musicien non italien à diriger la troupe de l'opéra italien à Saint-Pétersbourg au XVIII^e siècle. Il a quitté la Russie et, de passage à Hambourg, il a rencontré Mozart. De retour à Saint-Pétersbourg en 1768, il est nommé maître de chapelle adjoint en 1770 puis directeur du département de musique de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg en 1777, il a eu Fomin comme élève²⁰⁶. Il ne faut pas sous-estimer l'influence de ces compositeurs allemands. D'ores et déjà, nous avons souligné que beaucoup d'œuvres européennes arrivent en Russie à partir des régions germaniques. (*Cf. supra* l'exemple du premier opéra joué en Russie ou les exemples des opéras de Paër). De nombreux singspiele sont joués en Russie. La présence d'une troupe allemande explique une déferlante : en 1778, plus de 15 singspiele ont été joués pour uniquement trois opéras italiens et parmi eux un opéra-comique de Grétry (*Sylvain*). Ces œuvres sont des singspiele ou des mélodrames²⁰⁷.

²⁰⁴ G. NORRIS, « Raupach, Hermann Friedrich », dans *Grove Music Online*, consulté le 10 février 2024).

²⁰⁵ La future Catherine II, présente en Russie depuis 1744 est une princesse allemande originaire, comme Raupach, de Poméranie.

²⁰⁶ Nous parlerons de Fomin. *Cf. infra* p. 64.

²⁰⁷ Nous reviendrons sur les compositeurs de singspiele et de mélodrames dans le passage du mémoire consacré à l'acte IV du *Tombeau*. *Cf. infra* p.157 sqq.

Tableau 5 : Singspiele et mélodrames allemands joués en Russie au XVIII^e siècle

Joué en Russie en :	Compositeurs	Œuvres
1758	Raupach	<i>Al'cesta</i> (opera seria)
1778	Hiller	Sept singspiele de ce compositeur ont été joués par la troupe allemande. Remarquons parmi eux : <i>Der Dorfbabier</i> (d'après Sedaine)
1778	Wolf	Plusieurs singspiele comme <i>Das Rosenfest</i> . Le texte allemand vient de La Rosière de Salenci d'Alexandre de Pezay (Grétry l'avait aussi utilisé pour La Rosière de Salency en 1773).
1778	Neefe	<i>Die Apotheke</i>
1779	Benda	<i>Ariadna na Naksose</i> (Ariadne auf Naxos) Mélodrame. Troupe allemande
1780	Raupach	<i>Dobrye soldaty</i> (Les Bons soldats), singspiel
1781	Benda	<i>Medeja</i> . Mélodrame. Troupe allemande. (Médée)
1788	Dittersdorf	<i>Der Apotheker und der Doktor</i>
1791	Benda	<i>Pigmalion</i> . Mélodrame. Traduit de l'allemand en russe
1799	Himmel	<i>Alexandro</i>

2) Gluck

Il y a peu de détails concernant Gluck dans les tables chronologiques de *l'Histoire de la musique russe*. Cependant, Verstovskij connaissait Gluck²⁰⁸. Le premier opéra joué en Russie est, 1762 : *Le cinesi*

²⁰⁸ Verstovskij connaissait Gluck, il le mentionne comme compositeur allemand dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». Grâce à cette seule source publiée, à notre connaissance, nous avons des indications précieuses sur les goûts de Verstovskij et ses connaissances des compositeurs européens. Le compositeur a écrit en 1826 dans un almanach destiné aux amateurs de théâtre et de musique, un « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». Compte tenu de l'indigence de l'édition musicale à cette époque, ces albums permettaient, chaque année, la promotion des œuvres des compositeurs

(Les Chinoiseries). Des opéras de la réforme de Gluck ont été joués à Saint-Petersbourg. Nous avons fait le choix, peut être discutable, de placer Gluck dans la production germanophone, car Gluck a amorcé sa réforme de l'opéra à Vienne, son passage à Paris s'est terminé par un échec²⁰⁹ et il aurait sans doute souhaité contribuer à la fondation d'un opéra national en langue allemande. Les titres des œuvres de Gluck joués en Russie sont en russe ; ils ont donc été traduits. Pour *Armide* et *Alceste* aucune indication supplémentaire n'est donnée.

Tableau 6 : Œuvres de Gluck jouées en Russie à la fin du XVIII^e siècle

1782	<i>Orfej i Èvridika</i> (Orphée et Eurydice). La version italienne de Vienne (1762), texte de Calzabigi.
1785	<i>Ifigenija v Tavride</i> Paris 1779 ; Livret de Guillard.
1786	<i>Armida</i> (créé à Paris en 1777)
1802	<i>Al'cesta</i> (réforme viennoise, 1767) ?

3) Mozart

L'influence indéniable de Mozart dans le tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle mérite d'être soulignée.

russes et ils pouvaient être agrémentés d'essais. Nous utiliserons souvent cet « Essai » de Verstovslj dans notre mémoire. A. VERSTOVSKIJ, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *Dramatičeskij al'bom dlja ljubitelej teatra i muzyki na 1826 g.* (Album dramatique de 1826 pour amateurs de théâtre et de musique), (en ligne : <https://viewer.rsl.ru>). Consulté le 12 avril 2024.

²⁰⁹ Celui d'*Écho et Narcisse* (1779).

Tableau 7 : Premières en Russie des œuvres de Mozart au tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle

Joué en Russie en :	Date et lieu de création
1793	<p><i>Don Juan</i> (troupe allemande). <i>Don Giovanni</i> a été créé à Prague en 1787, puis joué à Vienne et dans d'autres villes des régions germaniques. <i>Dramma giocoso</i></p>
1794	<p><i>Die Zauberflöte</i> (troupe allemande). Créé à Vienne en 1791. Singspiel</p>
1801	<p><i>Volšebnaja flejta</i> (La flûte enchantée). Traduction en russe. Singspiel.</p>
1805	<p><i>Poxiščenie iz seralja</i> (L'Enlèvement au sérail). Joué par une troupe allemande, mais le livret est traduit en russe. Créé à Vienne en 1782. Singspiel.</p>
1806	<p><i>Don Žuan</i> (Don Juan) troupe allemande. Texte de da Ponte. Sans doute traduit. (Non précisé, mais le titre est en russe). <i>Dramma giocoso</i>.</p>
1815	<p><i>Svad'ba Figaro</i> Texte de da Ponte. Sans doute traduit. (Non précisé, mais le titre est en russe). Opéra-comique.</p>
1816	<p><i>Vot vse kakovy ženščiny</i> (Voici comment sont les femmes²¹⁰). [<i>Così fan tutte</i>]. Le texte de da Ponte est traduit de l'italien. Créé en 1790 à Vienne. <i>Opera buffa</i></p>
1817	<p><i>Miloserdie Tita</i> (La Clémence de Titus). Traduit de l'allemand. Créé en 1791 à Prague. <i>Opera seria</i></p>

²¹⁰ [Notre traduction].

Les lieux de création de ces œuvres de Mozart sont notés dans ce tableau, car nous tenons à montrer la circulation privilégiée de la musique entre les régions germanophones et la Russie. Les partitions ont circulé en Russie avant même que les œuvres y soient jouées. Un indice possible est que, les *Nozze di Figaro* (créées en 1786 à Vienne) ne sont pas jouées en Russie sur scène avant 1815²¹¹, alors qu'il est fait mention des *arie* dans un concert à Saint-Petersbourg en 1787.

L'origine du genre singspiel du *Tombeau* se trouve peut-être dans cette production d'œuvres musicales allemandes.

D/ Cherubini et Méhul

Dans notre étude consacrée aux apports européens, nous accordons une place à part et importante à Cherubini et Méhul, car ils font partie des compositeurs remarquables par Verstovskij. Dans son *Essai*²¹²... il en a fait des « successeurs non indignes » de Mozart. Verstovskij a fait preuve de sagacité en observant un tournant esthétique dans la composition des œuvres lyriques. D'après Michael Fend²¹³, Cherubini ainsi que Méhul ont inauguré un genre d'opéra qui prend ses distances au niveau dramaturgique et musical avec l'opéra-comique²¹⁴. En s'éloignant des modèles de leurs prédécesseurs, ils ont permis le développement du romantisme dans l'opéra. *Ariodant* de Méhul a influencé les compositeurs romantiques allemands²¹⁵.

Ces deux compositeurs, qui sont de la même génération, ont composé à Paris et se connaissaient²¹⁶. Méhul (1763-1817) a été l'élève d'Edelmann²¹⁷ qui lui était un ami de Gluck. Il a eu comme élève Ferdinand Hérold. Cherubini (1760-1842) a commencé son apprentissage en Italie, absorbant en particulier le modèle de style bouffon de Pergolèse²¹⁸. Il a aussi été l'élève de Sarti. Il a porté intérêt au récitatif accompagné²¹⁹ à partir de son premier opéra, *Quinto Fabio* (composé en 1780)²²⁰. Cherubini est à Paris en 1786 ; *Lodoiska*, créé en 1791, est sa première œuvre avec dialogues parlés. Selon Michael Fend, il a réussi à fusionner les styles de Gluck et de Paisiello²²¹.

²¹¹ D'après les tables chronologiques de l'*Histoire de la musique en Russie* que nous utilisons pour cette étude.

²¹² « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

²¹³ M. Fend, « Cherubini, Luigi », sur *Grove Music Online*, consulté le 22 février 2024.

²¹⁴ Nous retrouvons la même idée dans M. E. C. Bartlet, « Méhul, Etienne-Nicolas », sur *Grove Music Online*, consulté le 24 février 2024.

²¹⁵ M. E. C. Bartlet, « Ariodant », sur *Grove Music Online*, consulté le 24 février 2024.

²¹⁶ Cherubini, Méhul, Lesueur et Grétry étaient membres du Conservatoire national de musique (fondé en 1795 à Paris).

²¹⁷ Nous le rencontrerons de nouveau lorsque nous parlerons de Benda. Edelmann/Moline *Ariane dans l'isle* de Naxos joué en Russie en 1798. (cf. tableau chronologique annexe n°2)

²¹⁸ Verstovskij a cité Pergolèse dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

²¹⁹ M. Fend, « Cherubini, Luigi », *op. cit.*

²²⁰ Cf. *infra* p. 152 notre hypothèse d'un récitatif accompagné pour l'air de Nadežda, acte I, 1.

²²¹ Verstovskij a cité Paisiello dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

Tableau 8 : Œuvres les plus marquantes de Méhul et Cherubini jouées en Russie

Joué en Russie pour la première fois en :	Méhul	Cherubini
1797 ou 1799	<i>Stratonika</i>	
1800	<i>Coradin</i>	
1803	<i>Ariodan</i> ²²²	<i>Vodovoz</i> (Le porteur d'eau) [<i>Les Deux Journées</i>] <i>Eliza</i>
1808	<i>Irato</i> (proche de l' <i>opera buffa</i>)	<i>Faniska</i> (créé à Vienne en 1802)
1809	<i>Elvina</i>	
1810	<i>Stratonika</i>	
1812	<i>Stratonika</i> <i>Gabrielle d'Estrée</i> <i>Joseph</i>	

Les opéras de Méhul ont eu beaucoup de succès en Russie, puisque près d'une dizaine de ses œuvres ont été jouées entre 1808 et 1812. Verstovskij a pu remarquer ces opéras solidement charpentés, sous l'influence de Gluck²²³, avec des sujets plus dramatiques. Curieusement, *Lodoïska* de Cherubini (Paris, 1791) n'est apparue sur la scène moscovite qu'en 1832, programmée par Verstovskij, alors que *Faniska*²²⁴ créée à Vienne en 1802, est jouée dès 1808 en Russie. Cela renforce notre hypothèse des liens étroits entre la Russie et les territoires germanophones. Vienne est géographiquement plus proche de Moscou que Paris.

Comme le montre le tableau présent en annexe²²⁵, la Russie a vu déferler des vagues d'influences européennes. Des partitions ont circulé, des œuvres ont été jouées dans les théâtres musicaux ou dans les concerts. Les musiciens russes, dans le XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, se sont alors mis à l'école de l'Europe. Ils ont appris au contact de ces œuvres. Selon André Lischke, la culture musicale russe est une

²²² Orthographe utilisé dans les tables chronologiques de *l'Histoire de la musique russe*.

²²³ M. FEND, « Cherubini, Luigi », *op. cit.* et M. E. C. BARTLET, « Méhul, Etienne-Nicolas », *op. cit.*

²²⁴ L'argument est sensiblement identique à celui de *Lodoïska*.

²²⁵ Cf. annexe n° 2, le tableau chronologique et synoptique.

« hybridation » d'éléments russes et européens. D'après Marina Ritzarev à la fin du XVIII^e siècle en Russie, la définition « du style se forme dans l'esthétique de l'Europe occidentale »²²⁶ .

III Les premiers opéras russes

Face à ces opéras étrangers, l'opéra russe se cherche ; la création lyrique russe commence très progressivement. Dans un premier temps, elle recourt à la traduction avant d'arriver à la création. Ce procédé était aussi celui, nous l'avons déjà souligné à propos de la littérature²²⁷ .

A/ Traduction puis création

Quelques *intermezzi* italiens ont été joués en Russie dès le début du XVIII^e siècle. En 1731, un premier opéra italien (*opera buffa*) est joué en Russie : *Calandro* de Giovanni Ristori. Cependant, en 1736, pour la première fois, pour un *opera seria*²²⁸ joué à Saint-Pétersbourg, à l'occasion de l'anniversaire des 43 ans de la tsarine Ana Ivanovna, le livret a été traduit en russe. Concernant la création lyrique, il s'agit là des débuts de l'affirmation d'une volonté de russité. Puis, en 1755, le premier livret original en russe est d'Alexandre Soumarokov²²⁹ : *Cefal i Prokris*, mis en musique par Francesco Araja. Enfin, les musicologues considèrent que le premier opéra russe, livret et musique, est *Mel'nik — koldun, obmanščik i svat* (Le Meunier, sorcier, fourbe et marieur) du compositeur russe Mikhaïl Sokolovskij²³⁰, créé à Moscou au théâtre Maddox (ancêtre du Bolchoï), en 1781. Il a le genre d'un opéra-comique et se compose de trois actes et de 18 numéros musicaux.

B/ Les premiers compositeurs russes de musique lyrique

Même concurrencés par les opéras européens, les premiers opéras russes apparaissent sur scène à la fin du XVIII^e siècle. Ce sont des opéras-comiques²³¹ sous une triple influence, celle des *opere buffe* italiens, celle des opéras-comiques français et celle des *singspiele* allemands. Ainsi, Sokolovskij est, en 1781, le premier compositeur russe d'un opéra²³². Vassili Paškevič²³³ lui emboîte le pas, avec plusieurs opéras-comiques : notamment, *skupoj* (L'Avare), en 1781, *Sankt-Peterburgskij Gostinyj Dvor* (L'auberge de Saint-Pétersbourg), en 1782²³⁴.

²²⁶ M. RITZAREV, *Eighteenth-century Russian music, op. cit.*, t. 2 p. 273.

²²⁷ Dans la première partie, dans le chapitre concernant le romantisme russe, nous avons parlé des « passeurs-traducteurs, adaptateurs » ; cf. *supra* p. 31 *sqq.*

²²⁸ *La forza dell'amore* de Francesco Araja, artiste invité.

²²⁹ Poète, dramaturge russe (1718 -1777).

²³⁰ Mikhaïl Sokolovskij (vers 1756-après 1795), violoniste, chef d'orchestre et compositeur.

²³¹ Ils sont nommés ainsi dans les programmes.

²³² Cf. le tableau chronologique et synoptique en annexe n° 2.

²³³ 1742 ?-1797. Violoniste, chanteur, pédagogue, chef d'orchestre.

²³⁴ Dans le tableau synoptique et chronologique (annexe n° 2), le nom de Paškevič est noté de nombreuses fois.

Les techniques de la composition occidentale sont maîtrisées dès la fin du XVIII^e siècle. Selon Svetlana Kim, « la plupart des opéras-comiques russes sont précédés d'une ouverture [...] et essentiellement, les compositeurs recourent à une forme-sonate sans ou avec un petit développement »²³⁵. André Lischke²³⁶ parle d'une influence européenne digérée et absorbée et Abram Gozenpud affirme : « Les compositeurs russes [de cette époque, la fin du XVIII^e] maîtrisent les sommets de la compétence musicale et rivalisent avec succès avec des musiciens étrangers renommés »²³⁷. Le musicologue soviétique pense particulièrement à Evstignej Fomin et à Dmitrij Bortnjanskij. En présentant brièvement et partiellement, les œuvres lyriques de ces deux musiciens, redécouverts récemment par les musicologues, nous voulons montrer que Verstovskij, dans son Ouverture et dans ses finales du *Tombeau*²³⁸, n'a rien apporté de nouveau concernant la maîtrise des techniques de l'écriture musicale.

1) *Evstignej Fomin*

Evstignej Fomin (1761-1800) est un musicien russe méconnu et pourtant il tient une place essentielle dans l'histoire de la musique russe. C'est « l'un des fondateurs de l'opéra national russe »²³⁹ qui « a assimilé l'influence de Gluck et supporte la comparaison avec lui, voire même, n'hésitons pas à le dire, avec l'*Idoménée* de Mozart.²⁴⁰ ». Selon Taruskin : « Il ne fait aucun doute qu'il était le meilleur compositeur russe de musique dramatique au XVIII^e siècle »²⁴¹. Fomin est le rare exemple d'un musicien russe qui ne fait pas partie de l'élite aristocratique. Orphelin, fils d'un canonnier, son éducation a été prise en charge par l'État. Il est placé à l'École des enfants trouvés de l'Académie impériale des beaux-arts²⁴². Il a eu une formation en musique, puis a été envoyé en Italie à l'académie de Bologne. De retour, il a composé plusieurs œuvres. La fin de sa carrière est floue, car il n'a pas eu l'heur de plaire à Catherine II. Son œuvre la plus brillante est un mélodrame, *Orphée* (1791). Cependant, nous retenons ici seulement deux de ses opéras, *Les Américains* (1788) et *Les Cochers* (1786) qui présentent des formes que nous trouverons dans l'Ouverture du *Tombeau*. Les extraits que nous présentons ci-dessous font partie des

²³⁵ S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIII^e siècle : présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018, p. 218.

²³⁶ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 104.

²³⁷ A. GOZEPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 758.

²³⁸ Cf. dans les chapitres I et II de notre troisième partie, les analyses de l'Ouverture et de deux finales.

²³⁹ S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 316.

²⁴⁰ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p. 162.

²⁴¹ R. TARUSKIN, « Fomin » dans *Oxford Music Online*, consulté le 3 juin 2024.

²⁴² Une institution caritative créée par Catherine II.

premières pages de musique lyrique russe. Elles permettent de voir la maîtrise, dès la fin du XVIII^e siècle, de l'écriture classique et les instruments employés dans l'orchestre.

Amerikancy (Les Américains) est un opéra-comique créé en 1788. L'opéra comporte « une ouverture de caractère étincelant en forme sonate sans développement. Les doubles-croches des hautbois et des flutes rendent le caractère du thème principal encore plus dynamique »²⁴³.

Figure 6 : L'ouverture de l'opéra-comique de E. Fomin *Amerikancy* (1788). Transcription pour piano, dans S. Kim, p.325

Un autre opéra-comique de Fomin créé en 1787 mérite notre attention, *Les Cochers à la station* (Jamščiki na podstave), car il comporte une ouverture écrite sous forme sonate correspondant à un développement symphonique plus large que dans les ouvertures d'autres opéras-comiques de cette fin du XVIII^e siècle²⁴⁴.

²⁴³ S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 324

²⁴⁴ B. DOBROXOTOV, « E. I. Fomin », p. 21, sur *rusneb.ru*, consulté le 10 octobre 2022. Dobroxotov voit dans cette ouverture l'image d'une troïka courant parmi les vastes étendues de la plaine russe.

Figure 7 : Fomin, *Les Cochers*(1786). Extrait de l'ouverture²⁴⁵

Dans les premières mesures de l'ouverture, le compositeur utilise, cordes, hautbois et bassons ; en revanche, la réduction piano ne permet pas de saisir tous les instruments de l'orchestre. Cependant, Boris Dobroxotov livre des renseignements précieux sur l'orchestration²⁴⁶ :

« Les numéros de chœur sont accompagnés de cordes, de cors et de hautbois. Dans les passages solos, l'utilisation d'instruments à vent à sonorité plus douce (flûtes et clarinettes) est mise en avant. Dans le chant du cocher Timothy, la corde *con sordini* est utilisée. Dans l'avant-dernier numéro, une couleur complètement nouvelle apparaît – les cordes jouent en *pizzicato* (imitation de balalaïka). Dans la marche qui suit ce numéro, la composition presque entièrement complète de l'orchestre est utilisée (timbales et trompettes sont ajoutées aux instruments utilisés précédemment). Dans le chœur final, pour la première fois, la composition complète de

²⁴⁵ Partition trouvée par Svetlana Kim dans le volume VI de la collection *Monuments de l'art musical russe* consultée à la Bibliothèque Nationale de Russie. *Id.*, p. 474.

²⁴⁶ B. DOBROXOTOV, « E. I. Fomin », sur *rusneb.ru*, (consulté le 10 octobre 2022), p. 24.

l'orchestre (flûtes, hautbois, clarinettes, basson, trompettes, cors, timbales, cordes) est introduite »²⁴⁷.

Cet alinéa permet de mieux cerner les instruments à la disposition de la composition musicale dans la Russie du XVIII^e siècle²⁴⁸ et donc à la disposition de Verstovskij²⁴⁹. Et, elle permet aussi de consolider cette affirmation de musiciens russes maîtrisant l'écriture de la musique savante classique.

2) Dmitrij Bortnjanskij

Dmitrij Bortnjanskij (1751-1825), comme Fomin ne fait pas partie de l'aristocratie russe. Son éducation musicale a commencé dans l'école de chantres de Gloukhov (ville de la région de l'Ukraine), puis remarqué, dès l'âge de onze ans, il entre dans le Corps des cadets de Saint-Pétersbourg²⁵⁰. Il reçoit l'enseignement de Galuppi et l'accompagne en 1769 à Venise et dans d'autres villes italiennes. Il fréquente, comme Fomin, l'académie de Bologne où il écrit des *opere serie*. De retour à Saint-Pétersbourg, il devient musicien attitré du futur empereur Paul I^{er}. Bortnjanskij est surtout renommé comme auteur d'œuvres chorales religieuses ; il est resté 30 ans à la tête de la Chapelle impériale. Bortnjanskij a écrit trois opéras-comiques dont les livrets sont en langue française²⁵¹. Un de ses opéras, le *Fils rival*, a une ouverture de forme sonate sans développement et il offre comme le *Tombeau* un finale en chaîne²⁵². Son écriture est plus lyrique que celle de l'opéra-comique ; selon Svetlana Kim, Bortnjanskij a fait la synthèse entre deux styles, l'italien et le français.

Pour conclure, il y a dans ces premiers opéras russes une maîtrise de l'écriture musicale qui tient autant à l'influence italienne qu'à l'influence française par le genre opéra-comique.

²⁴⁷ [Notre traduction] *Инструментовка «Ямщиков» отличается рядом характерных особенностей. Хоровые номера проходят в сопровождении струнных, валторн и гобоев. В сольных местах выдвигается значение более мягких по звучанию деревянных духовых инструментов (флейт и кларнетов). В песне ямщика Тимофея применяются струнные *cop sordini*. В предпоследнем номере появляется совершенно новая краска — струнные *тицикато* (подражание балалайке). В следующем за этим номером марше применяется почти полный состав оркестра (к использованным уже ранее инструментам прибавляются литавры и трубы). В финальном хоре впервые вводится полный состав оркестра (флейты, гобой, кларнет, фагот, трубы, валторны, литавры, струнные).*

²⁴⁸ Selon André Lischke, (*Histoire de la musique russe*, op. cit., p. 153), l'orchestre russe est identique aux orchestres européens. Certes, visiblement, d'après Boris Dobroxotov. Une question subsiste : y avait-il des musiciens suffisamment formés pour constituer un orchestre ? Cf. dans notre seconde partie, pp. 24 sqq, le paragraphe soulignant la médiocrité de l'exécution des œuvres musicales.

²⁴⁹ Nous avons précisé, dans l'introduction du mémoire, dans la présentation du corpus, que la partition à notre disposition ne précise que rarement les instruments utilisés par le compositeur.

²⁵⁰ Nous avons mentionné dans notre chapitre sur la vie musicale (*supra* pp. 27 sqq) le rôle joué par cette école de formation militaire.

²⁵¹ L'auteur suisse, François-Herman Laferrière est présent à la cour à Saint-Pétersbourg. A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe*, op. cit., p. 59.

²⁵² S. КИМ, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 285.

C/ Peut-on parler d'une création lyrique russe au début du XIX^e siècle ?

Cette question peut se poser. Olga Levaševa est péremptoire sur ce sujet²⁵³ : rien de remarquable en Russie concernant l'opéra dans les années 1810 et les années 1820. André Lischke partage cet avis²⁵⁴. Fomin et Paškevič sont décédés au tournant des deux siècles, Bortnjanskij se consacre à la musique spirituelle²⁵⁵. Seuls deux nouveaux opéras russes sont créés²⁵⁶. Ju. Keldyš mentionne aussi quelques essais sans lendemain du genre opéra dans le tout début du siècle, comme en 1800, *Natal'ja, bojarskaja doč'* (Natalia fille de boïar) d'après une nouvelle de Nikolaj Karamzin²⁵⁷ avec une musique de Danila Kašin²⁵⁸. Citons aussi du même compositeur, *Ol'ga Prekrasnaja (Olga la Belle)* en 1809, qui n'a connu qu'une représentation !

En réalité, il n'y a que deux nouvelles créations lyriques russes au début du XIX^e siècle dont les compositeurs sont Stepan Davydov et Katerino Kavos.

1) *Stepan Davydov*

La première création est un opéra du « genre opéra magique »²⁵⁹ composé par Stepan Davydov en 1807, *Rusalok Lesty, ili Dneprovskaja rusalka* (Lesta, l'ondine du Dniepr ou La Roussalka du Dniepr)²⁶⁰. La création de cette œuvre est complexe. Nous retrouvons cette habitude des dramaturges et compositeurs russes de s'approprier des œuvres européennes en effectuant traduction et adaptation. L'origine est un singspiel de Ferdinand Kauer *Das Donauweibchen* (La fille [l'ondine] du Danube) joué avec beaucoup de succès à Saint-Pétersbourg en 1803. Kavos s'en empare pour l'adapter (traduction libre du texte et musique ajoutée). Il s'agit d'ajuster le récit à un mythe russe (la roussalka²⁶¹) et de le placer sur les rives du Dniepr. C'est la version Kauer/Kavos. Ensuite, Davydov compose sa propre version qui, en 1807, pose les bases

²⁵³ O. LEVAŠEVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka*, (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du XX^e siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 254.

²⁵⁴ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe*, op. cit., p. 67.

²⁵⁵ Nommé par Paul 1er directeur de la Chapelle impériale en 1796 ; Bortnjanskij est le premier russe nommé à ce poste.

²⁵⁶ Ainsi que des mélodrames créés par Titov et Knjažnin. Il en sera question *infra* tableau 25 p. 170.

²⁵⁷ Voir *infra* p. 31, une présentation de Nikolaj Karamzin.

²⁵⁸ Danila Kachine (1770-1841). Fils d'un serf, il devint élève de Sarti. C'est un pianiste, compositeur, collecteur de chants populaires. Auteur de romances russes.

²⁵⁹ « жанр волшебной оперы ».

²⁶⁰ D'après Ju. Keldyš, cet opéra a eu un énorme succès, « attirant sans cesse une foule de spectateurs ».

Ju. KELDYS, « Vvedenie 1820-1825 » (Introduction 1820-1825), dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, vol. 4, p. 293.

Ju. KELDYS, « Davydov », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Moscou, Muzyka, 1986, vol 4, pp. 150-151.

²⁶¹ Dans la mythologie slave la roussalka est une femme abandonnée qui se transforme en un génie malfaisant des eaux. Verstovskij et Zagoskin lui a consacré un *skaz* (un conte) mis en musique dans l'acte III du *Tombeau*.

de la féerie russe, c'est-à-dire d'opéras fondés sur des intrigues de « contes de fée »²⁶² ; féerie qui sera à un des piliers des opéras russes de la fin du XIX^e siècle.

2) *Katerino Kavos*

La seconde création russe d'importance est l'opéra *Ivan Susanin* de Katerino Kavos, créé en 1815. Kavos a joué un rôle essentiel dans la musique russe ; il est un passeur pour la musique comme l'ont été, pour la littérature romantique, les traducteurs Karamzin, Žukovskij et Odoevskij²⁶³. Katerino Kavos (1775-1840) est un musicien d'origine italienne (Catterino Cavos). Cependant, il se veut russe et il a russisé son nom (Katerino Al'bertovič Kavos). Il est considéré comme musicien russe par les musicologues, mais il est difficile de nier d'emblée l'influence italienne qu'il aura apporté. L'étendue de sa carrière²⁶⁴ à Saint-Pétersbourg explique une production très prolifique et diversifiée. Kavos a souvent travaillé avec Charles Didelot, directeur des Ballets impériaux. Le ballet *Raul de Kreki* créé en 1819 d'après l'opéra de Dalayrac (*Raoul, sire de Créqui*) joué en Russie en 1801, prouve que l'opéra-comique français est toujours en vogue dans les premières décennies du XIX^e siècle. Kavos a composé trois opéras dont *Žar-ptica* (L'Oiseau de feu) en 1822, un opéra féérique. Son opéra de renom, *Ivan Susanin* (Ivan Soussanine) créé à Saint-Pétersbourg en 1815, permet de poursuivre notre argumentation concernant un savoir-faire acquis par les musiciens russes avant même l'écriture du *Tombeau*. Il s'agit d'un opéra historique en deux actes, né dans un contexte brûlant, celui de la victoire russe sur Napoléon. Les guerres napoléoniennes et en particulier l'année 1812²⁶⁵ sont à l'origine d'un élan patriotique. Elles ont été un accélérateur de la recherche d'une russité pour les musiciens russes²⁶⁶. *Ivan Soussanine* est une œuvre remarquable, car elle utilise le même sujet historique, que *Žizn' za carja* (La Vie pour le Tsar) de Glinka, celui de la naissance de la dynastie des Romanov, un épisode historique de 1613²⁶⁷. Cet opéra de Kavos restera sur les scènes russes pendant tout le XIX^e siècle, parallèlement à l'opéra de Glinka²⁶⁸. Kavos ayant été formé en Italie dans sa jeunesse et ayant entendu et dirigé moult œuvres lyriques, nous ne sommes pas surpris de trouver les formes familières de la composition classique. *Ivan Susanin* (1815) possède une ouverture de forme sonate, un *largo* (contenant des citations) puis un *allegretto*²⁶⁹. Cet opéra, contrairement à la légende de ce paysan

²⁶² O. LEVASËVA, *История русской музыки от древнейших времен до середины XX века* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xx^e siècle), *op. cit.*

²⁶³ Cf. *supra* pp. 31 *sqq.*

²⁶⁴ De 1797, année de son arrivée en Russie (il avait 22 ans) jusqu'à sa mort en 1840. Notons une longévité exceptionnelle pour l'époque.

²⁶⁵ Cf. index « Napoléon en Russie ».

²⁶⁶ L'élite intellectuelle et musicale russe prend brutalement conscience qu'elle partage la culture de l'ennemi !

²⁶⁷ Cf. index « Ivan Susanin (Soussanine) ».

²⁶⁸ Kavos était le chef d'orchestre en 1836, lors de la première de l'opéra de Glinka.

²⁶⁹ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 68. Ju. KELDYS, «K. A. Kavos i russkaja opera» (K. A. Kavos et l'opéra russe) dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, T4, pp. 138-139.

Soussanine qui a donné sa vie pour sauver le tsar face aux Polonais, a une fin heureuse qui, selon Ju. Keldyš et André Lischke, altère le pathétique de l'œuvre²⁷⁰. Le musicologue soviétique souligne l'influence française de l'opéra à sauvetage²⁷¹ citant *Vodovoz* (Le Porteur d'eau ou *Les deux Journées*) de Cherubini joué en 1803, à Moscou, opéra très connu en Russie. Chez Cherubini, la reine a décidé de donner l'amnistie à tous les membres du Parlement. Tout se termine bien. Nous pensons à la fin du *Tombeau* : le Grand Prince accorde son pardon aux deux amants et tout se termine bien ! Or Cherubini faisait partie des compositeurs préférés de Verstovskij.

Davydov est à l'origine de toute une lignée d'opéras utilisant la féerie russe, tandis que l'œuvre de Kavos témoigne de la fusion de différentes influences venant de la musique européenne ; son opéra pose les bases de l'opéra historique russe. Cependant, selon Olga Levašëva, l'opéra russe du premier quart du XIX^e siècle n'a pas mis en avant des caractéristiques particulièrement importantes. Davydov et Kavos ont moins apporté à la musique lyrique russe que Fomin et Bortnjanskij.

Depuis le milieu du XVIII^e siècle, la musique russe s'est européanisée. Les apports européens sont de multiples origines : italien, français, allemand. Les techniques de la composition occidentale sont maîtrisées. Verstovskij en 1835 n'apportera rien de nouveau concernant les techniques musicales. Cependant, nous voudrions dans le chapitre suivant montrer comment les influences européennes, aux temps de Verstovskij, ont continué de s'introduire en Russie.

A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 369.

²⁷⁰ Glinka a suivi la légende et Soussanine est mis à mort par les Polonais.

²⁷¹ Ju. KELDYS, «K. A. Kavos i russkaja opera» (K. A. Kavos et l'opéra russe) dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1986, T4, pp. 138-139.

Chapitre II Verstovskij et la musique européenne

Dans les années qui ont précédé la création du *Tombeau*, le compositeur Alexej Verstovskij est au centre d'influences européennes d'origines variées.

I Rencontres de musiciens européens

Verstovskij n'a jamais quitté le sol russe, à la différence de Bortnjanskij, de Fomin, d' Aljab'ev²⁷², de Varlamov²⁷³...et de Glinka. En comparaison avec la fin du XVIII^e siècle, dans la première moitié du XIX^e siècle, peu de musiciens étrangers ont été nommés par les souverains à des postes de responsabilité. Sarti a quitté définitivement Saint-Pétersbourg en 1801 ; Boieldieu est parti en 1810.

Le premier contact de Verstovskij avec la musique européenne s'est fait alors qu'il était enfant. Rappelons que la bibliothèque musicale de la propriété familiale comptait plus de 200 volumes avec lesquels il a pu se familiariser et dont il a pu utiliser la musique avec l'orchestre familial de serfs. Son apprentissage se poursuit dans la capitale. Certes, les musiciens européens n'occupent plus des postes de responsabilité, cependant ils sont invités par la Cour et surtout par l'aristocratie russe et certains ont mené une carrière professionnelle en Russie. Ainsi, Verstovskij dès son arrivée à Saint-Pétersbourg à l'âge de 17 ans, a eu des professeurs d'origine d'Europe occidentale.

Son professeur de piano était John Field (1782-1820), un pianiste et compositeur d'origine irlandaise, élève de Muzio Clementi²⁷⁴ qu'il accompagna dans ses tournées en Europe. De passage en Russie en 1802, Field décide de s'y fixer, d'abord à Saint-Pétersbourg puis en 1823 à Moscou²⁷⁵. C'était un pianiste virtuose, à l'origine de l'école de piano en Russie. Il passe pour être l'un des premiers pianistes à avoir développé l'utilisation de la pédale forte, autant dans les indications portées sur ses compositions que dans ses interprétations au piano²⁷⁶. Verstovskij a aussi étudié auprès de maîtres allemands. Daniel Steibelt son professeur de théorie musicale avait remplacé Boieldieu en 1810, comme maître de la Chapelle Impériale. Né en Allemagne, il a mené une carrière de compositeur et de virtuose du piano dans

²⁷² Compositeur de romances russes (Cf. index).

²⁷³ Compositeur de romances russes.

²⁷⁴ Compositeur italien (1752-1832).

²⁷⁵ A. Sokolova, *Koncertnaja žizn' 1800-1825* (Les concerts 1800-1820), dans *Istorija ruskoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en dix volumes), Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 271.

²⁷⁶ UNIVERSALIS, *John Field* (1782-1837), sur *Encyclopædia Universalis en ligne*, consulté le 14 février 2024.

toute l'Europe. En 1800, il est à Vienne et aurait mené une joute musicale avec Beethoven²⁷⁷. Il est à Saint-Pétersbourg en 1809. En 1812, dans le contexte de la victoire russe face à Napoléon²⁷⁸ Steibelt compose *La destruction de Moscou*, œuvre pour piano dans laquelle il fait entrer les Français dans Moscou sur l'air de « *Malbrough s'en-va-t-en guerre* »²⁷⁹. Ludwig Wilhelm Maurer était son professeur de violon. Maurer était un violoniste et compositeur arrivé pour la première fois à Saint-Pétersbourg en 1807 à l'âge de 17 ans. Maurer était très russisé. Il est considéré autant comme compositeur russe qu'allemand. Il a écrit beaucoup de vaudevilles et a collaboré avec Verstovskij (et d'autres compositeurs russes). Karl Zeuner²⁸⁰ a été aussi son professeur. Zeuner²⁸¹ était un pianiste allemand et un compositeur qui a été l'élève de Daniel Gottlob Türk²⁸². Les liens de Maurer et de Zeuner avec les théâtres impériaux ont permis à Verstovskij de s'introduire très tôt dans les programmes des théâtres musicaux dès 1817 !²⁸³. Il n'était à Saint-Pétersbourg que depuis un an ! Verstovskij a sans doute eu l'occasion de fréquenter Ferdinand Antonolini, professeur, chef de chant et compositeur. Mais, est-il italien ou russe ? Il est né en Italie, cependant il a vécu en Russie, car, il était le fils du chef de chœur des Théâtres impériaux sous Catherine II et Paul I^{er}. Ferdinand Antonolini a été le directeur du théâtre impérial de Saint-Pétersbourg jusqu'en 1822. Il était sans doute le professeur de chant de Verstovskij. Verstovskij a beaucoup travaillé en collaboration avec Kavos (italien russisé)²⁸⁴, ainsi qu'avec Friedrich Scholz. Musicien d'origine allemande (Silésie), Scholz s'était installé à Moscou en 1815, il était depuis 1820, le chef d'orchestre de la troupe moscovite des théâtres impériaux. Il a été nommé chef d'orchestre du Bolchoï, au moment de l'ouverture du théâtre en 1825.

Dans les deux capitales, Verstovskij était entouré d'éminents musiciens européens. L'influence italienne (celle de Kavos, celle peut-être de Muzio Clementi par l'intermédiaire de Field, celle d'Antonolini) et l'influence allemande (Steibelt, Maurer, Scholz, Zeuner) ont joué un rôle essentiel dans son apprentissage. Dès son enfance et plus tard tout au long de sa vie, Verstovskij a été en contact avec la musique européenne.

²⁷⁷ M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *Canadian University Music Review*, vol. 23, n° 1-2, 6 mars 2013, p. 85.

²⁷⁸ Cf. index « Napoléon en Russie ».

²⁷⁹ Beethoven utilisera ce même thème en 1813, pour caractériser les Français dans *La Bataille de Vitoria* et les fait se plaindre de leur défaite au son de *La Marseillaise*.

²⁸⁰ Field et Zeuner ont été également des professeurs de Glinka.

²⁸¹ J. SPENCER, « Zeuner, Karl Traugott », sur *Grove Music Online*, consulté le 14 février 2024.

²⁸² Compositeur allemand, organiste, professeur de musique (1750-1813).

²⁸³ M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *op. cit.*, p. 85

²⁸⁴ Kavos a composé en 1815 l'opéra *Ivan Susanin*. Cf. p. 69.

II Lire, jouer, entendre et voir dans les capitales russes

Entre 1816, date à laquelle le compositeur s'installe dans la capitale et 1835 (création du *Tombeau*). Verstovskij a eu accès à la musique européenne ; il a pu jouer dans les salons aristocratiques, dans les concerts publics ou privés. Le compositeur a entendu des œuvres européennes, lyriques et instrumentales dans les théâtres musicaux et dans les concerts. Il a eu la possibilité d'entendre et de voir des opéras européens. Un opéra signifie à la fois argument, musique, mais aussi scénographie. Nous parlerons²⁸⁵ des influences possibles sur l'acte IV du *Tombeau* des scènes de la « Gorge aux loups » du *Freischiütz* de Weber (joué à Moscou en 1825), mais nous pensons aussi au premier tableau de l'acte III (les ruines d'un temple, les caveaux ; les chœurs dans la caverne) de *Robert le Diable* de Meyerbeer, joué à Moscou en 1834.

Nous avons pu dresser un tableau²⁸⁶ des opéras auxquels Verstovskij a très certainement assisté, d'abord à Saint-Petersbourg puis à Moscou. Ce tableau est présenté en annexe numéro 2. L'ensemble permet de cerner les aspects européens de la vie musicale des deux capitales au temps de Verstovskij. Les premiers apports européens du XVIII^e siècle et des premières années du XIX^e siècle sont-ils toujours entendus sur les scènes musicales ? L'Europe occidentale apporte-t-elle ces nouvelles influences ?

Toute la production musicale européenne est jouée en Russie (Saint-Petersbourg et Moscou). Verstovskij ainsi que le public russe, du moins l'aristocratie et la bourgeoisie avec la musique jouée en famille, ont pu de connaître (lire, écouter, voir, jouer) toute la musique européenne ; les œuvres se trouvent le plus souvent sur les scènes russes peu de temps après leur création en Europe (dans un premier temps dans la capitale puis à Moscou). Les concerts complètent la programmation des opéras.

A/ Les classiques viennois

Les classiques viennois sont constamment joués en concerts. La programmation est extrêmement riche. Nous ne présentons ici que quelques exemples :

— Haydn : *La Création du monde* (1820).

— Beethoven :

²⁸⁵ Cf. *infra* p. 157 *sqq.*

²⁸⁶ Cette étude s'appuie sur le dépouillement des tables chronologiques présentes dans l'*Histoire de la musique russe*, sous la direction de Ju. Keldyš. « Xronologičeskaja tablica 1800-1825 », dans *Istorija russskoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 354-407. Nous avons aussi procédé à des vérifications sur les archives du Bolchoï de Moscou à partir de l'année 1823, <https://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA>.

Quelques concerts ont été ajoutés, en s'appuyant sur les chapitres de A. Sokolova. A. SOKOLOVA, « Koncertnaja žizn 1800-1825 (Les concerts 1800-1820) », *op. cit.* ; A. SOKOLOVA, « Koncertnaja žizn 1826-1850 (Les concerts 1826-1850) », dans *Istorija russskoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 322-370.

La Victoire de Wellington ou La Bataille de Waterloo (1820).

La *Missa solemnis* est donnée en avant-première mondiale à Saint-Pétersbourg, en 1824, deux semaines avant la création viennoise ! (Grâce à l'influence du Prince Galitzin, musicien amateur et mécène de Beethoven).

—Mozart : *Requiem*, et *Davide pénitente* (1823)

B/ Des opéras italiens, français et allemands²⁸⁷.

1) *Les opéras italiens sont-ils toujours présents sur les scènes musicales ?*

La prépondérance, depuis le XVIII^e siècle, de la musique italienne s'estompe. Du temps de Verstovskij, quelques œuvres de compositeurs italiens sont toujours à l'affiche :

Ferdinand Antonolini. (Il s'agit essentiellement de musiques de ballets).

Fioravanti : *I virtuosi ambulanti* en 1816.

Ferdinando Paër²⁸⁸ : *Griselda* en 1817.

Cependant, dans les années 1820, l'opéra italien revient en force. De nouveaux compositeurs apparaissent sur les scènes russes :

Spontini : *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* en 1820 ; *La Vestale* en 1823

Mercadante : *Élisa e Claudio* en 1824

Mais, c'est Rossini qui est omniprésent dans les concerts, avec des extraits de ses œuvres les plus appréciées et sur les scènes des théâtres musicaux avec ses opéras. On peut parler d'une année Rossini à Moscou en 1823. Citons ses opéras en suivant l'ordre chronologique dans lequel Verstovskij a pu les voir. Le premier a été, en 1821, la *Cerentola* (*opera buffa*) par une troupe italienne. Puis, *Elisabeth, Reine d'Angleterre*, suit *La Pie voleuse*, *Le Turc en Italie*, *Moïse en Égypte*, *Zelmira*, *L'Italienne à Alger*, *Tancredi*, *Le Siège de Corinthe*...

2) « mozartistes » et « rossinistes »

Il y a eu, dans les années 1820, parmi les élites, une polémique concernant Rossini et Mozart. Les opéras de Mozart sont joués en Russie depuis la fin du XVIII^e siècle²⁸⁹ et ils ont occupé une place plus ou moins permanente dans le répertoire des théâtres musicaux russes. Cependant, dans « les années Verstovskij », l'intérêt pour Mozart semble décliner : il n'y a pas d'œuvres de Mozart jouées à Moscou.

²⁸⁷ Une chronologie est lisible dans le tableau que nous avons construit : tableau synoptique et chronologique en annexe n° 2.

²⁸⁸ Verstovskij consacre quelques lignes à Paër dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

²⁸⁹ Cf dans le chapitre précédent p. 60 le tableau des premières en Russie des œuvres de Mozart au tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle.

Cela dit, elles sont très présentes dans les concerts. En revanche, Rossini est fermement établi sur la scène lyrique des deux villes russes. Quand, au début de 1825, une troupe italienne a mis en scène *Don Juan* de Mozart à Saint-Pétersbourg, Vladimir Odoevskij²⁹⁰, a écrit dans la presse pour rappeler l'énorme succès des opéras mozartiens sur de nombreuses scènes en Allemagne et en Italie. Il exprimait le souhait que : « dans notre capitale *Don Juan* soit ainsi le tournant de la maladie appelée rossinisme ». La position de Verstovskij est connue grâce à son *Essai sur l'histoire de la musique dramatique*²⁹¹ de 1826. Il fait l'éloge sur plusieurs pages de Mozart et il écrit à propos de Rossini : « Comment ne pas regretter la simplicité originelle de l'ancienne école italienne [...], complètement perdue dans [ses] opéras ? ». *L'Essai ...* de Verstovskij a été édité en 1826, soit après la vague rossinienne.

3) *Le théâtre lyrique français est toujours présent sur les scènes*

Le théâtre lyrique français est très populaire, essentiellement dans les années 1810 : Kreutzer, Isouard, Grétry, Boieldieu, Méhul, Lesueur sont joués. Cette fascination pour l'opéra-comique français s'estompe à partir du milieu des années 1820 ; ce déclin est lisible sur le tableau chronologique en annexe numéro 2. Il s'explique par la large diffusion des vaudevilles russes²⁹² qui submergent les scènes des théâtres musicaux. Cependant, des numéros musicaux sont joués dans les concerts (Quelques exemples : le final avec chœur du premier acte du *Chaperon rouge* de Boieldieu ; des airs tirés *La Joconde* d'Isouard). Au début du XIX^e siècle, le style de l'opéra-comique français s'efface devant l'opéra romantique²⁹³, même si celui-ci conserve le genre du singspiel. *La Dame Blanche* de Boieldieu est joué à Saint-Pétersbourg en 1826 ; l'opéra est programmé par Verstovskij à Moscou en 1828. Auber²⁹⁴ est très présent sur les scènes moscovites dans la seconde moitié des années 1820 et au début des années 1830. *Le Maçon* est joué en 1829. Toutefois, il faut attendre 1842 pour que *La Muette de Portici* soit jouée au Bolchoï. De nombreux opéras d'Hérold sont produits au début des années 1830 : *Zampa*²⁹⁵, *Le Pré aux Clercs* (créé en 1832 à l'Opéra-Comique²⁹⁶), est sur la scène moscovite dès 1834, ainsi que *Ludovic* d'Auber/ Halevy.

²⁹⁰ Nous avons déjà mentionné Vladimir Odoevskij, cet intellectuel qui a joué un rôle primordial dans la culture russe du début du XIX^e siècle. Cf. *supra* p. 35.

²⁹¹ « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

²⁹² Cf. *supra* p.28, le paragraphe consacré aux vaudevilles dans notre première partie consacrée à la richesse de la vie musicale en Russie dans le début du XIX^e siècle.

²⁹³ A. GOZEPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie, Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 684.

²⁹⁴ Cité par Verstovskij dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

²⁹⁵ Pour Gozenpud, il y aurait une « influence du *Don Juan* de Mozart et un avant gout de *Robert le Diable* de Meyerbeer ». A. GOZEPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii* (Le théâtre musical en Russie), *op. cit.*, p. 687.

²⁹⁶ Peu de temps avant la mort du compositeur.

4) *Engouement pour le fantastique allemand*

Les opéras romantiques allemands font partie du genre singspiel. *Le Freischütz* de Weber a connu un très grand succès en Russie (à Saint-Petersbourg en 1824). Il est joué à Moscou en 1825, représentation à laquelle Verstovskij a certainement assisté. Cet opéra a toujours fait salle pleine. Selon Gozenpud, le public russe a apprécié la combinaison d'images fantastiques et d'images réelles²⁹⁷. Deux autres opéras de Weber sont joués à Moscou, *Préciosa* en 1825 et *Sylvana* en 1830. Un autre compositeur allemand est apprécié : Marschner dont *Le Vampire* « est peut-être la manifestation la plus frappante du romantisme violent en musique »²⁹⁸. Lord Ruthven, un vampire, ronge la gorge d'un père après avoir tué ses deux filles. Nous pensons au *Châte noir* de Verstovskij²⁹⁹. Enfin, nous avons fait le choix, sans doute discutabile³⁰⁰, de placer parmi les œuvres allemandes *Robert le Diable* de Meyerbeer joué à Moscou en 1834.

Que ce soit à travers les concerts ou les opéras, Verstovskij était au centre de toute une production européenne. Cela témoigne de l'importance de la circulation de la musique en Russie et en Europe et explique les multiples influences possibles sur l'œuvre du compositeur.

III Verstovskij face à une production lyrique russe inexistante

Dans la première partie consacrée au contexte, nous avons noté que les compositeurs russes n'étaient pas absents des scènes des théâtres musicaux. Cependant, ils y figuraient uniquement pour des œuvres mineures³⁰¹. Si nous consultons, en annexe³⁰², le tableau synoptique, nous constatons que la production lyrique russe entre 1815 et 1828 est inexistante. Le public était insatisfait des vaudevilles, il se

²⁹⁷ A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii* (Le théâtre musical en Russie), *op. cit.* p. 692.

²⁹⁸ *Id.*

²⁹⁹ Cf. supra pp. 35 *sqq.* notre analyse du *Châte noir*. Nous avons souligné la violence de la poésie de Pouchkine, probablement inspirée par Byron et celle de la musique de Verstovskij (p. 43). Notons que curieusement, la nouvelle sur laquelle est construit l'opéra de Marschner a été attribué dans un premier temps à Byron. A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii* (Le théâtre musical en Russie), *op. cit.* p. 692.

³⁰⁰ *Robert le Diable* a été joué à l'Opéra de Paris, après un essai à l'Opéra-Comique et une hésitation de Meyerbeer pour le faire jouer à Berlin. Cet opéra fait partie du socle du grand opéra ; il est le seul joué à Moscou avant le *Tombeau*. Il faudra attendre 1842 et 1844 pour que soit joué à Moscou *Guillaume Tell* (Rossini) et *Les Huguenots* (Meyerbeer). Bien sûr, les partitions ont pu circuler avant.

³⁰¹ Cf. p. 27 notre chapitre consacré à la richesse de la vie musicale en Russie dans le début du XIX^e siècle.

³⁰² Cf. le tableau chronologique et synoptique en annexe n° 2.

plaignait qu'il n'y avait plus de véritable opéra russe³⁰³. Et, c'était effectivement le cas depuis 1815 (*Ivan Susanin* de Kavos) ; l'élite russe réclamait une autre forme de production musicale.

La création par Verstovskij, dans les années 1820, de *Kantaty*³⁰⁴ qui associent texte, musique et mise en scène, (comme le *Châte noir*) peut être sentie comme un frémissement. Ils représentent un cas intéressant caractéristique de la vie musicale de Moscou où Verstovskij était à des postes importants à la Direction des théâtres. Il a composé une douzaine de *kantaty* et il est considéré comme l'initiateur et le maître du genre. Nous pouvons mieux comprendre, à la fois, le succès rencontré par le compositeur auprès du public russe à cette époque et sa renommée tout au long du XIX^e siècle.

Tableau 9 : Article d'Odoevskij³⁰⁵ à propos des *Kantaty*

«Я, может быть, весьма удивлю многих, когда скажу им, что сии кантаты, не смотря на свое превосходство, не имеют сухого педантизма Немецкой школы; еще более удивлю, может быть, когда скажу, что они не имеют приторной Итальянской водяности, не заглушены ни руладами, ни трелями, ниже какими либо другими филлярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусие; что пение г-на Верстовского просто, но сильно и выразительно».

« Peut-être surprendrai-je beaucoup de gens en leur disant que ces *kantaty*, en plus de leur caractère sublime, n'ont pas le pédantisme sec de l'école allemande ; je vous surprendrai encore plus, peut-être, en disant qu'elles n'ont pas un goût sucré à l'italienne, qu'elles ne sont noyées ni par des roulades ou des trilles, ni étouffées par aucune autre bouffonnerie avec lesquelles on cherche en vain à couvrir le mauvais goût ; que le chant de M. Verstovski est simple, mais puissant et expressif ».

Odoevskij fait part de son admiration pour ce type de production et son attente d'une œuvre lyrique russe d'envergure qui prenne ses distances avec la musique européenne. Il y avait là une motivation pour lancer Verstovskij, en 1828, dans la composition de son premier opéra, *Pan Tvardovskij*. Verstovskij, était lassé des opéras-comiques et à fortiori des opéras vaudevilles nonobstant le fait qu'il en était un auteur prolifique. L'intérêt qu'il portait à Cherubini et Méhul allait dans ce sens³⁰⁶. Il avait la volonté de créer un opéra russe. La pensée russe était ambivalente : l'élite russe admirait les œuvres européennes et, en même temps, elle était à la recherche d'une russité, afin de se dégager de leurs influences.

Nous voudrions apporter quelques brèves données concernant les deux premiers opéras de Verstovskij pour affirmer qu'avant même le *Tombeau*, dans ces opéras, Verstovskij maîtrisait l'écriture lyrique. Abram Gozenpud et Olga Levaševa les considéraient comme des premiers essais. *Pan Tvardovskij* et *Vadim* sont déjà très différents des opéras vaudevilles qu'il a composés à profusion dans les

³⁰³ D'après articles de journaux relevés par A. Sokolova. A. SOKOLOVA, *Koncertnaja žizn 1826-1850* (Les concerts 1826-1850), op. cit.

³⁰⁴ Cf. *supra* p. 29 et p. 36.

³⁰⁵ Vladimir Odoevskij est une figure essentielle de la culture russe. Voir index.

³⁰⁶ Cf. *supra* p. 61.

années 1820³⁰⁷. Dans ses deux premiers opéras, Verstovskij a déjà bâti des ouvertures telles que celle du *Tombeau*.

A/ *Pan Tvardovskij* en 1828

Pan Tvardovskij a été le premier opéra composé en collaboration avec Zagoskin. L'argument a trouvé son origine dans l'opéra romantique fantastique allemand. Zagoskin a utilisé une légende polonaise, Pan Tvardovskij est un Kaspar³⁰⁸ slave. Ju. Keldych fournit des indications concernant l'orchestre utilisé par Verstovskij. Contrairement à un modeste orchestre de vaudeville, qui se limite habituellement aux cordes, l'orchestre de cet opéra : « comprend trois trombones, un grand groupe d'instruments à percussion. Certes, la fanfare ne joue qu'en tutti et n'est pas utilisée comme une peinture orchestrale indépendante, mais donne au son global un éclat et une masse ou, au contraire, une formidable saveur dramatique »³⁰⁹.

B/ *Vadim* en 1832

L'opéra est créé sur une adaptation de la seconde partie d'un poème Vassili Žukovskij³¹⁰, *Dvenadcat' spjaščix dev* (Les Douze vierges endormies). Féerie russe ou magie maléfique comme dans *Le Freischütz* de Weber³¹¹ ? L'ouverture est à citations et elle place l'ambiance dramatique. Pour cet opéra, Abram Gozenpud parle de la passion de Verstovskij pour la sonorité forcée du cuivre. Olga Levašëva renchérit : on entend la rage de cuivres, les grondements des timbales, les tambours. *Vadim* est un spectacle romantique spectaculaire avec sa machinerie.

En conclusion de cette deuxième partie de notre mémoire, nous émettons l'hypothèse que, née au XVIII^e siècle dans la musique européenne, la musique lyrique russe ne peut être qu'européenne. Un opéra russe est avant tout un opéra européen. Les tournants esthétiques de la musique lyrique russe dans ce début du XIX^e siècle suivent et suivront ceux de l'opéra européen.

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, la Russie est un creuset d'influences. Verstovskij a la possibilité d'y puiser des formes lyriques dont les racines sont européennes et ont déjà été utilisées par

³⁰⁷ O. LEVASËVA, *Istorija russskoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xxe siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 327

³⁰⁸ Personnage veule du *Freischütz* de Weber.

³⁰⁹ Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russskoj muzyki v desjati tomax* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 109-112.

Nous renvoyons aussi, à la description faite par le musicologue Dobroxotov, de l'orchestre de Fomin pour les *Cochers à la station* (1787). Cf. p.66.

³¹⁰Nous avons présenté Vassili Žukovskij dans le chapitre II de notre première partie. Cf. *supra* p. 32 *sqq.*

³¹¹ *Le Freischütz* a été joué en 1825 à Moscou. Nous en parlerons plus loin dans le passage de notre mémoire consacré à l'influence allemande à propos de l'acte IV du *Tombeau*. Cf. *infra* p. 159 *sqq.*

ses prédécesseurs russes. Le *Tombeau*, nous le verrons, n'a rien apporté de nouveau d'un point de vue des formes musicales. Les compositeurs russes maîtrisaient les techniques de l'écriture européenne depuis la fin du XVIII^e siècle. Cependant, Verstovskij avec *Pan Tvardovskij* et *Vadim* a relancé l'écriture d'opéras russes, après plus d'une décennie de déclin.

Nous essayerons, dans notre troisième partie consacrée à des analyses musicales du *Tombeau*, d'identifier les aspects français, allemands et italiens de l'opéra.

TROISIÈME PARTIE

Les dimensions européennes de la musique du *Tombeau*

L'élite russe et l'entourage de Verstovskij attendaient avec impatience la création d'un opéra. Le compositeur, maître des opéras vaudevilles russes, avait à cœur de bâtir une grande œuvre lyrique. Après *Pan Tvardovskij* et *Vadim*, Verstovskij entreprend, en 1835, l'écriture du *Tombeau*. Nous voudrions, dans cette troisième partie, montrer la conformité du *Tombeau* avec les autres opéras européens de son époque et la maîtrise de l'écriture musicale du compositeur. Pour cela, nous présenterons les formes musicales de cet opéra pour ensuite entreprendre les analyses de l'Ouverture, de deux finales, de plusieurs pièces solistes et des deux premiers numéros de l'acte IV. Peut-on lire des influences italiennes, françaises et allemandes dans le *Tombeau* ?

Les formes musicales contenues dans le *Tombeau* montrent que cette œuvre est différente de ces opéras vaudevilles qui envahissaient les scènes des théâtres musicaux et dont Verstovskij était un compositeur à succès. Le *Tombeau* est un singspiel³¹² dans le prolongement des opéras comiques français. L'influence allemande, celle des singspiele joués en Russie au tournant des deux siècles³¹³ et plus particulièrement ceux de Mozart, est aussi importante. Le musicologue Edward Garden³¹⁴ souligne également l'influence notable de l'Allemagne. Selon lui, *Der Freischütz* de Weber a été le catalyseur du passage de Verstovskij de l'opéra-vaudeville à « l'opéra-singspiel » russe. Le singspiel ou opéra à numéros est conçu pour que le public soit marqué par un numéro en particulier, avec un début, un milieu et une fin très faciles à identifier qui permettra d'éditer des versions pour le piano ou le violon, avec des arrangements faciles permettant la diffusion dans les salons aristocratiques ou bourgeois. Cependant, se pose le problème de la fluidité de l'œuvre, or les compositeurs européens recherchent une continuité dramatique et une fluidité dramaturgique plus grande. Concernant le *Tombeau*, les musicologues diffèrent sur l'appréciation du choix du genre singspiel. Taruskin³¹⁵ estime que cet opéra n'est pas très éloigné du style et de l'esprit des « opéras vaudevilles ». Gozenpud³¹⁶ soulignerait plutôt une certaine médiocrité, médiocrité de la troupe dont dispose Verstovskij, médiocrité du compositeur qui pour lui, ne pouvait pas faire mieux. Pour Ol'ga Levašëva³¹⁷, il s'agit certes d'un singspiel, mais le rôle principal appartient à la musique. Les numéros n'ont pas un caractère inséré, ils ne sont pas plaqués et éloignés de l'action mais sont intégrés à la dramaturgie. Le meilleur exemple est le numéro musical 19, *Torop*³¹⁸ fait avancer l'action ; il prévient

³¹² Cette forme est celle aussi de ses deux premiers opéras et pour s'en dégager, Verstovskij devra changer de librettiste.

³¹³ Cf. p. 58 le tableau des singspiele joués en Russie et p. 60 ceux de Mozart.

³¹⁴ GARDEN, Edward, Verstovsky, Aleksey, sur *Grove Music Online*, consulté le 14 janvier 2024.

³¹⁵ R. TARUSKIN, « Askold's Grave », sur *Grove Music Online*, consulté le 27 avril 2024.

³¹⁶ A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 577.

³¹⁷ O. LEVAŠËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xxe siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 338.

³¹⁸ Argument et personnages du *Tombeau*. Voir annexe n° 1.

Nadežda que Vselav est sauf et qu'il va venir la délivrer. Ol'ga Levašëva insiste donc sur la continuité du tissu musical du *Tombeau*.

Par sa longueur le *Tombeau* se démarque de l'opéra-vaudeville. La partition de 1866, celle de notre corpus, est composée de 24 numéros musicaux. Cette œuvre présente les formes classiques que l'on peut trouver dans les opéras européens de la même époque. Il y a une « Ouverture » ((Uvertjura)³¹⁹ ainsi que les finales de quatre actes³²⁰. Des trios sont présents dans le finale de l'acte III (la nourrice Buslaevna, Torop et l'intendant Vyšata)³²¹ et dans celui du quatrième acte, le finale de l'opéra (Vselav, Nadežda, Torop). Le *Tombeau* comporte aussi des *arie*³²², ceux de l'héroïne Nadežda et de l'Inconnu. Toutefois, il n'y a qu'un seul duo (Nadežda et Vselav)³²³, et dans l'acte IV, un mélodrame se déroule sur deux numéros consécutifs³²⁴ ; la déclamation de Vaxrameevna, la sorcière (mezzo soprano) est scandée par un chœur³²⁵.

³¹⁹ *Увертюра*

³²⁰ Acte I, numéro musical 8 p. 50 ; acte II, numéro 15 p. 107 ; acte III numéro 21, p. 167 ; acte IV, numéro 24 p. 200.

³²¹ Argument et personnages du *Tombeau*. Voir annexe n°1.

³²² Cf. le chapitre III de cette partie p. 125, le tableau présentant les différents airs solistes.

³²³ Ce duo est dans cette partition de notre corpus, éditée en 1866 mais, il n'était pas présent à la première de Moscou en 1835 ; Verstovskij l'a rajouté plus tardivement. D'après Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), p.123, le compositeur l'a emprunté à un autre de ses opéras, *Son Najavu ili Čurova dolina* (Le Rêve éveillé ou la Vallée enchantée) créé en 1844. Ce bref duo est calé au début du numéro 22, avant le mélodrame.

³²⁴ Numéro 22 p. 187 et numéro 23 p. 195.

³²⁵ Cet opéra possède aussi deux numéros instrumentaux (des danses slaves) et de très nombreux chœurs (présents dans les finales et dans douze numéros sur 24). Marqueurs de la russité, ils pourront éventuellement être mentionnés, mais ils ne seront pas analysés dans ce mémoire.

Chapitre I : L'Ouverture

Nous nous intéressons dans un premier temps à l'Ouverture. Nous utilisons pour cette analyse une édition plus tardive (1877), présente aussi à la BNR³²⁶. Elle est plus commode pour l'analyse, car réduite pour un piano et non deux dans l'édition de 1866. Elle est identique à la partition du corpus de notre étude³²⁷.

Traditionnellement, l'ouverture est écrite après l'opéra. Les contemporains de Verstovskij, relayés par des musicologues russes, en ont contesté la paternité au compositeur³²⁸. Ju. Keldys³²⁹ a tranché en écrivant qu'au moins des directives générales avaient été données par Verstovskij³³⁰. La partition de notre corpus ne fait que très rarement mention des instruments³³¹. Selon André Lischke³³², dès la fin du XVIII^e siècle, l'orchestre des théâtres musicaux avait un effectif classique complet, cela marque une différence avec le modeste orchestre de vaudeville, qui se limite habituellement aux cordes. Selon nous, Verstovskij a voulu donner un rôle important à l'orchestre en utilisant tous les instruments.

Pour mener l'analyse de l'Ouverture, nous avons dressé deux tableaux :

Tableau 10 : Plan de l'Ouverture

Mesures 1 à 24	Introduction		24 mesures. <i>Andante moderato</i> 4/4	<i>la</i> mineur <i>fa</i> majeur (mesures 16 à 24)
	Exposition des thèmes	Premier thème		
Mesures 25 à 50		A1	25 mesures <i>Andantino</i>	<i>fa</i> mineur

³²⁶ Elle est composée de vingt numéros musicaux comportant un titre, mais il n'y a pas les textes des chants. Aleksej VERSTOVSKIJ, *Askol'dova mogila*. (Le Tombeau d'Askold), Jurgenson, Moscou, 1877. Consultable IMSLP.

³²⁷ Quatre mesures sont manquantes dans l'édition de 1877. L'éditeur n'a pas répété deux fois un motif. Cela n'altère pas notre analyse.

³²⁸ Les capacités de composition de Verstovskij sont souvent dévalorisées. Nous émettons l'hypothèse qu'au moins en partie, elle permet de valoriser Glinka.

³²⁹ Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach*, (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 112.

³³⁰ Le fait que ce soit une ouverture à citation (*cf. infra*) semble, à notre sens, le confirmer.

³³¹ *Cf.* dans l'introduction du mémoire l'analyse du corpus, p. 13.

³³² A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe : des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, 2006, p. 153 : « bois par deux, incluant les clarinettes, cors, trompettes, timbales et cordes ». Voir aussi p. 60, la présentation par Dobroxotov de l'orchestre utilisé par Fomin. Curieusement, il y a plus de renseignements dans les études des musicologues Boris Dobroxotov et Ju. Keldych concernant les opéras précédents de Verstovskij en particulier *Pan Tvardovskij*. *Cf.* p. 78.

			2/4	
Mesures 51 à 79		A2	29 mesures <i>Allegro</i> 6/8	<i>fa</i> mineur
		Deuxième thème		
Mesures 80 à 106		B	27 mesures <i>Allegro</i> 6/8	<i>la b</i> majeur.
Mesures 107 à 128	Section centrale	Faux développement	22 mesures <i>Tempo di Polacca</i>	<i>la</i> mineur
Mesures 129 à 147	Réexposition	A2	19 mesures 6/8	<i>fa</i> mineur
Mesures 148 à 161	Un troisième thème	A3	14 mesures 3/4	<i>fa</i> majeur
Mesures 162 à 206	Final de l'ouverture		45 mesures 6/8 <i>Piu vivace risoluto</i>	<i>fa</i> majeur
		Reprise très courte de A2 et B	22 mesures (4 et 6 mesures)	
		Coda	23 mesures	

Le deuxième tableau (ci-dessous) montre que cette ouverture est une ouverture à citations ; elle contient des thèmes des numéros musicaux. Verstovskij a voulu ainsi intégrer l'ouverture à l'œuvre et préparer le spectateur à ce qui va suivre. La pratique n'est pas nouvelle dans les opéras européens ; elle remonterait même à Rameau³³³. Selon Nicholas Temperley³³⁴, il s'agit de préparer l'atmosphère. Mozart (*Die Entführung*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), ainsi que Beethoven, dans ses trois ouvertures de *Leonore*³³⁵ avaient fait un usage de motifs dramatiques. Cependant, concernant Verstovskij, pour son

³³³N. TEMPERLEY, « Overture », sur *Grove Music Online*, consulté le 22 juin 2024.

³³⁴*Id.*

³³⁵1807, 1805, 1806.

opéra précédent, *Pan Tvardoskij*, comme pour le *Tombeau*, le modèle pourrait être essentiellement Weber : *Le Freischütz et Euryanthe* dans lesquels presque tous les thèmes de l'ouverture sont dans le drame. L'influence de la sphère germanophone, en particulier celle de Weber apparaît, de nouveau, sur l'œuvre Verstovskij. Dans ce tableau, mis à part, le type de citation, nous avons placé deux autres paramètres, pour souligner la complexité du *Tombeau* : quelle place accorde-t-il à la liesse par rapport au drame ? Quelle place laisse-t-il à la russité .

Tableau 11 : Une ouverture à citations

	Type de citation et Numéro musical utilisé	Drame-tension ou liesse ?	Présence d'une russité ?
Introduction <i>Andante moderato</i> <i>la</i> mineur <i>fa</i> majeur	Thème instrumental du numéro 12 de l'acte II : l'introduction à l' <i>aria</i> de l'Inconnu. <i>si</i> mineur	Le public passe du drame (<i>la</i> mineur) à la fin heureuse (<i>fa</i> majeur)	
A1 <i>Andantino</i> <i>fa</i> mineur	Thème mélodique vocal du numéro 4 de l'acte I : Chœur des pêcheurs <i>sol</i> mineur	Vie quotidienne	Romance russisée
A2 <i>Allegro</i> 6/8 <i>fa</i> mineur	Thème mélodique vocal du numéro 15 de l'acte II : Le thème de Vyšata <i>ré</i> mineur	Colère de Vyšata	Rythme de polonaise sur 9 mesures
B <i>Allegro</i> 6/8 <i>la b</i> majeur.	Thème mélodique vocal de Torop du finale de l'acte I <i>la</i> majeur	Liesse	
Faux développement <i>la</i> mineur	Thème instrumental (violon) et chant choral Numéro musical 16 de l'acte III : le chœur des jeunes filles <i>la</i> mineur	Mélancolie des prisonnières	Rythme d'une polonaise ou d'une mazurka et thème mélodique Romance russisée
Réexposition A2 6/8 <i>fa</i> mineur	Thème mélodique vocal Numéro 15 de l'acte II : Thème de Vyšata	Tension	

	<i>ré</i> mineur		
Un troisième thème A3 3/4 <i>fa</i> majeur	Thème mélodique vocal Numéro 19 de l'acte III : Air de Torop, le skomorokh <i>sib</i> majeur	Liesse	La russité peut être discutable mais, notons la présence d'un skomorokh et le rythme de la polonaise. Romance russisée ?
Finale de l'ouverture 47 mesures <i>Piu vivace risoluto</i> 6/8 <i>fa</i> majeur	Reprise très courte de A2 (transposé en <i>fa</i> majeur) et de B Coda	Opposition entre tension et joie. Fin heureuse.	

Le tableau permet de mieux comprendre les choix d'écriture de Verstovskij pour la construction de l'ouverture et il montre aussi ses choix pour traduire les sentiments, les émotions présents dans l'opéra.

I L'Ouverture est de structure classique

L'ouverture classique a déjà été utilisée dès la fin du XVIII^e siècle par les prédécesseurs de Verstovskij³³⁶ et le compositeur avait choisi la forme sonate pour ses premiers opéras, *Pan Tvardovskij* et *Vadim*³³⁷. Cependant, à la différence de *Pan Tvardovskij*, Verstovskij clôt l'ouverture et passe au début du premier acte³³⁸, c'est-à-dire au premier numéro musical, la chanson de Nadežda (« Où es-tu mon fiancé bien aimé »). Le parcours tonal de l'Ouverture du *Tombeau*, posé dès l'introduction est *fa*. La coda (cf. *infra* figure 15) est une cadence parfaite en *fa* majeur.

L'introduction est composée de 24 mesures. Son tempo est lent. Comme c'est le cas le plus souvent dans les introductions des Ouvertures de cette époque ; par exemple, dans des opéras de Rossini

³³⁶ Les *Cochers* (Jamščiki na podstave) de Fomin (1786) ; *Le Fils rival* de Bortnjanskij (1786). Cf *supra* p. 65 et p. 67 . *Ivan Susanin* (1815) de Kavos Cf *supra* p. 69.

³³⁷ O. LEVASËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xxe siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 327.

³³⁸ C'était le choix de Fomin pour les *Cochers*.

(*L'Italienne à Alger*³³⁹). Après l'introduction, Verstovskij a utilisé le plan de la forme sonate. Certes, ce plan est usité dans des opéras contemporains de l'époque de Verstovskij (ceux de Rossini, comme le *Turc en Italie* ou l' *Italienne à Alger*), cependant, utilisé depuis la fin du XVIII^e siècle par les compositeurs russes. Nous avons mentionné l'influence italienne et surtout de l'opéra comique français sur Fomin et Bortnjanskij³⁴⁰. Verstovskij expose deux thèmes. Le premier en *fa* mineur est décliné en A1 et A2 ; ils se différencient par leur tempo (*andantino* et *allegro*). Un deuxième thème (B) est mis en place ; c'est un *allegro*. De manière classique, il y a une réexposition mais elle est très courte et ne concerne que le thème A2. Verstovskij termine l'ouverture du *Tombeau* par une section rapide (*piu vivace risoluto*)³⁴¹ de 47 mesures, comme dans beaucoup d'opéras de ses contemporains³⁴².

A/ Des compétences héritées de son apprentissage et de l'écoute³⁴³

B/ Un opéra à sauvetage

Dès l'introduction, Verstovskij annonce à la fois le frisson romantique d'un drame à venir, mais aussi, qu'il y aura une fin heureuse. Le *Tombeau* est un opéra à sauvetage³⁴⁴. Nous envisagerons des influences possibles lorsque nous analyserons le finale de l'opéra dans le chapitre suivant³⁴⁵.

1) Le drame

Dès les premières mesures de l'introduction le drame est posé. Le tempo est lent et l'opéra commence en *la* mineur par quatre mesures ponctuées d'un point d'orgue.

³³⁹ Jouée en 1823, à Moscou.

³⁴⁰ Cf. page précédente.

³⁴¹ Dans la partition de notre corpus, elle est notée *Piu mosso*.

³⁴² La *strette* finale est classique chez Rossini.

³⁴³ Dans notre deuxième partie, nous avons montré p. 71 *sqq.* que Verstovskij, à Saint-Petersbourg ou à Moscou, était au centre de toute une production européenne.

³⁴⁴ P. SABY, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, France, Minerve, 1999, p. 141

³⁴⁵ Cf. p. 116.

Figure 8 : *Le Tombeau. Extrait de l'Ouverture. Les huit premières mesures ; la mineur, 4/4. Partition, édition 1877, p. 3.*

Ces mesures sont scandées par quatre accords *ff* occupant l'ensemble du registre et séparés par des silences. Un cinquième accord se pose avec un contraste de nuance (*piano*) sur le degré V de la tonalité. Le temps est suspendu (demi-cadence). Ces accords *ff* en mineur, les pauses générées par les silences, le contraste des nuances plongent le public dans le drame. Le *la* mineur se poursuit dans la nuance *piano* jusqu'à la mesure 15. L'aspect tragique se renforce par l'utilisation d'un thème entendu à partir de la cinquième mesure joué dans le registre bas de l'orchestre (sans doute contrebasses et violoncelles). Ce thème est une citation du numéro musical 12 ; il s'agit de l'*aria* de l'Inconnu, il y exprime sa colère et se lamente. (« Tais toi voix funeste/ Pourquoi me menaces tu de malheur »).

Figure 9 : Le Tombeau. Extrait du numéro musical 12, acte II. Introduction instrumentale à l'aria de l'Inconnu ; si mineur, 4/4. Partition p. 92

Ce thème est transposé dans l'ouverture sur un rythme identique³⁴⁶. La tonalité de *si mineur* et l'unisson des violoncelles et des contrebasses³⁴⁷, avec des contrastes de nuances, évoquent une ambiance sombre et tendue. Verstovskij a pu être influencé par Weber qui dans *Le Freischütz* a utilisé les couleurs sombres de l'orchestre, les registres graves des instruments à cordes pour évoquer le drame provoqué par Kaspar et le satanisme de Samiel. Les violons³⁴⁸ renforcent cette impression de tension avec une pause sur un deuxième renversement d'une septième de dominante sur le degré V. Verstovskij a déjà utilisé en 1828, une forme identique pour l'ouverture de *Pan Tvardovskij*.

³⁴⁶ Notons quand même, que dans la mesure 5, le rythme croche double sur le quatrième temps apporte plus de tension que la noire de l'exemple musical 12.

³⁴⁷ Boris Dobroxotov souligne la prédilection de Verstovskij pour les cordes basses et en particulier le violoncelle.

³⁴⁸ L'indication des instruments est parfois présente à partir du numéro musical numéro 11. Cf. dans l'introduction du mémoire, l'analyse du corpus, p. 13.

Figure 10 : Verstovskij, Pan Tvardovskij. *Ouverture in Abraham, The Operas of Alexei Verstovsky p. 329*

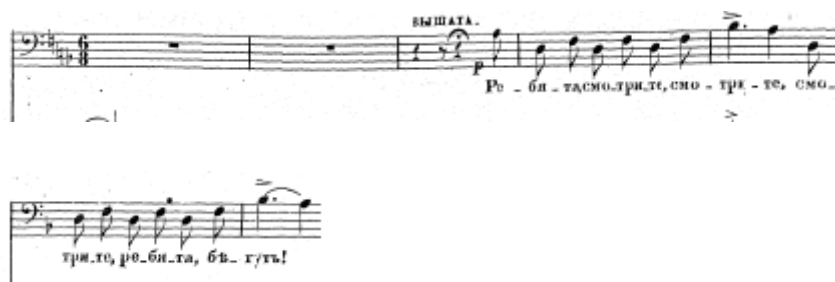


Les accords en *tutti* double *ff* en mode mineur dans les deux premières mesures précèdent l'accord de *divisi* des violoncelles. Pour Gérald Abraham³⁴⁹, ce quatuor pour violoncelles de *divisi* du début de l'ouverture viendrait de l'*Ariodant* de Méhul.

La tension dramatique s'entend aussi dans le thème de Vyšata qui est cité deux fois dans l'ouverture. La première citation est dans le thème A2, elle provient du finale de l'acte II (numéro musical 15). L'intendant Vyšata informe ses serviteurs ainsi que les guerriers de la droujina de la présence des villageois dans le Temple et il les incite à enlever de belles villageoises chrétiennes. C'est Nadežda qu'il veut faire prisonnière dans son terem. Mais, Vselav s'interpose et tue un guerrier. La colère de Vyšata se déploie et incite les guerriers et ses serviteurs à rechercher Vselav.

Figure 11 : *Le Tombeau. Extrait du numéro musical 15 de l'acte II. La colère de Vyšata. ré mineur, 6/8. Partition p. 116.*

Vyšata : « Les gars cherchez bien, courez, poursuivez-le/ Attrapez le vite »³⁵⁰.

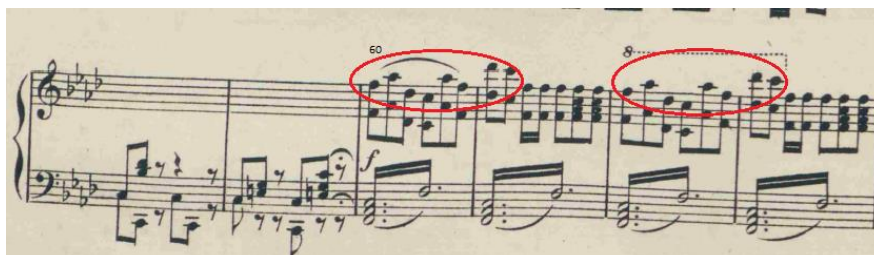


La voix de basse de Vyšata est soutenue dans ce passage par le chœur des guerriers. Ce thème est utilisé dans l'ouverture.

³⁴⁹ G. ABRAHAM, « The Operas of Alexei Verstovsky », *19th-Century Music*, vol. 7, n° 3, University of California Press, 1984, p. 328

³⁵⁰ [Notre traduction] : « Ребята, смотрите, бегут/ Скорее в погоню ловите ».

Figure 12 : Le Tombeau. Ouverture. Mesures 60 à 63 ; fa mineur. Partition 1877, p. 4



Le thème commence à la mesure 60. Une courte introduction le précède : sur une pédale de la dominante *do*, il y a un *ostinato* rythmique caractéristique d'une polonaise évoquant de nouveau pour les auditeurs, la russité. Le thème est transposé en *fa* mineur et il est placé dans le registre aigu. La nuance *forte* et les trémolos dans le registre grave de l'orchestre expriment la colère

Ce motif de Vyšata apparaît une deuxième fois dans la réexposition du thème A2. Il est le seul thème réexposé, sur 19 mesures. Nous le reconnaissons à la tonalité de *fa* mineur et à l'*ostinato* rythmique de la polonaise, rythme présent dès l'anacrouse et se développant huit mesures. Le thème A2 s'enchaîne sans point d'orgue.

Figure 13 : Le Tombeau. Ouverture. Mesures 137 à 147 ; fa mineur. Partition 1877, p.7.



Le compositeur utilise des contrastes *pp/ff* et *p/f* ainsi des fusées descendantes en double croches accentuant la tension et la colère.

Ainsi, dès l'introduction le drame est posé. Cependant, le *Tombeau* est un opéra à sauvetage.

2) *La fin heureuse*

La fin heureuse s'exprime dans le finale de l'opéra dans l'acte IV³⁵¹, cependant, elle est annoncée au public dès l'introduction de l'Ouverture. À partir de la mesure 16, dans les neuf dernières mesures, Verstovskij passe dans une tonalité majeure (*fa* majeur). La joie, la gaité s'expriment aussi dans le thème B, celui du skomorokh, Torop (voir page suivante : le *Tombeau* est-il un opéra buffa ?). Enfin, l'allégresse clôturé le finale de l'Ouverture. À partir de la mesure 148, le compositeur écrit en *fa* majeur et il ne quitte plus cette tonalité majeure jusqu'à la double barre finale.

Dans les 22 premières mesures du finale de l'Ouverture, quoi que nous soyons en majeur, Verstovskij rappelle le drame : le thème A2 (le motif de la colère de Vyšata) et le thème B (le chant de Torop exprimant la joie) s'affrontent dans des fragments très courts (mesures 165 à 169 et mesures 170 à 175) :

Figure 14 : *Le Tombeau. Finale de l'Ouverture. Mesures 165 à 176. Édition 1877, p 8.*



Puis, la coda sur 23 mesures affirme la joie, le thème B (Torop) s'entend dans le registre aigue de l'orchestre (mesures 195 à 199).

³⁵¹ Nous analyserons le finale de l'opéra dans le chapitre suivant. Cf. p. 116.

Figure 15 : *Le Tombeau*. Extrait de la coda de l'Ouverture. Mesures 196 à 206. Édition 1877. Partition p. 8.



L'opéra se termine dans une longue cadence parfaite en *fa* majeur. Il y a peut-être l'influence du finale du *Freischütz*, dans lequel les motifs des puissances démoniaques se font encore entendre et le motif d'Agathe mène dans un crescendo à la fin heureuse.

C/ Un opéra bouffe ?

Le thème B de l'exposition exprime la réjouissance et la gaité. C'est une citation du finale de l'acte I (numéro musical 8). C'est un temps de festivité au village, le moment de danses villageoises et du chant de Ljubaša, la jeune kiévienne. Un guerrier (Frelaf) importune la jeune fille et l'Inconnu intervient pour prendre sa défense. Cela suscite des jeux de scène, des scénettes musicales comiques, dans lesquels la farce domine. Inconnu, villageois et guerriers se moquent de Frelaf. L'Inconnu lui fauche son épée et la remplace par une quenouille. Il s'ensuit le chant joyeux et moqueur de Torop, le skomorokh, en majeur (*la* majeur).

Figure 16 : *Le Tombeau*. Extrait du finale de l'acte I. Torop : « Oh, pathétique guerrier/ Va t'asseoir au rouet »³⁵². La majeur, 6/8. Partition p. 59.

The image shows a musical score for the finale of Act I of 'Le Tombeau'. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line for Torop (skomorokh) and a choral line for the warriors and villagers. The vocal line begins with the lyrics 'О, витязь жала - кой ступай - пай им - тебь, ступай им - тебь'. The choral line begins with 'пай, см - ан за прялкой!'. The accompaniment is simple, with a piano (p) dynamic marking. The bottom system continues the vocal and choral lines, with the vocal line ending with 'пай, см - ан за прялкой!' and the choral line ending with 'см - ан за прялкой!'. The accompaniment continues with a piano (p) dynamic marking.

Le chant de Torop, le skomorokh (un ténor) s'entend au-dessus du chœur des guerriers, des villageois et villageoises qui reprennent les mêmes paroles. L'accompagnement est simple et la reprise du thème de Torop est au registre supérieur de l'orchestre. Ce final de l'acte I permet de qualifier le *Tombeau* comme étant aussi³⁵³ un opéra bouffe. Un individu perturbateur comme Frelaf, des tensions, un personnage d'autorité (l'Inconnu qui remet de l'ordre), des scènes comiques, légères et surtout Torop, une figure de « bouffon russe », un skomorokh dont c'est la première apparition³⁵⁴ sur les scènes des théâtres musicaux. L'*opera buffa* sera de nouveau évoqué dans l'analyse du final de l'acte III, dans le chapitre suivant. Né en Italie, l'*opera buffa* est devenu le genre dominant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

³⁵² [Notre traduction]. « О, витязь жалкий/ступай, седи за прялкой! ».

³⁵³ Opéra romantique, opéra historique.

³⁵⁴ Les skomorokhi seront de plus en plus présents dans les opéras russes. Un exemple parmi beaucoup d'autres : Sadko dans l'opéra éponyme de Rimskij-Korsakov créé en 1898.

Il a influencé la production lyrique européenne et a fait évoluer les genres comiques³⁵⁵ comme l'opéra-comique en France et les singspiele germaniques (*Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni* de Mozart³⁵⁶).

Ce thème est cité dans l'ouverture ; il se développe sur 27 mesures ; Verstovskij a conservé la mélodie, le rythme et la tonalité majeure (le *la b* majeur remplace le *la* majeur).

Figure 17 : Le Tombeau. Extrait de l'Ouverture. Mesures 77 à 84 ; la b majeur, 6/8. Partition éditions 1877, p. 5



Le thème B commence à la mesure 80 après le point d'orgue ; Verstovskij dans les mesures précédentes a dû moduler pour passer du *fa* mineur à un mode majeur (*la b* majeur) nécessaire pour apporter le sentiment de liesse. Sur une basse simple (I-V), rythmée par des croches ou des doubles croches, nous reconnaissons, dans le registre aigue la mélodie joyeuse de Torop.

II Une volonté de russité

Verstovskij voulait composer un opéra russe. Il annonce explicitement son intention au public en introduisant la russité dès le premier thème (A1) de l'Ouverture, immédiatement après l'introduction. Ce thème est une citation du numéro musical 4, le chœur des pêcheurs.

³⁵⁵ P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 145.

³⁵⁶ *Don Giovanni* est joué en Russie dès 1793 ; *Les Nozze di Figaro* en 1815.

A/ Le thème A1 : le chœur des pêcheurs

Figure 18 : *Le Tombeau*. Extrait du numéro musical 4 de l'acte I. Le chœur des pêcheurs ; sol mineur, 2/4. Partition p. 24.

« Allez les gars ! [Récupérons rapidement le filet] »³⁵⁷.

„ Ну-те, братцы, поскорее!“

ТЕНОРЪ 1. Ну-те, брат - - цы, по-ско-рѣ -
ТЕНОРЪ 2.
БАСЬ 1. Ну - те, по - ско - рѣ - е
БАСЬ 2.
PIANO.

Il s'agit d'un chœur d'hommes avec deux voix de ténors et deux voix de basse. C'est une romance russifiée de la vie quotidienne. Le thème est traité à la façon d'une chanson populaire. Verstovskij n'a fait qu'un seul emprunt à un recueil de chansons populaires dans le *Tombeau*³⁵⁸ ; en revanche, il a souvent composé des mélodies dans le style de ces chansons. L'impulsion rythmique des mouvements des pêcheurs est traduite par une alternance d'accords (Dominante-Tonique) dans l'orchestre, doublée par les basses du chœur.

Ce thème est cité dans l'Ouverture

Figure 19 : *Le Tombeau*. Extrait de l'Ouverture. Mesures 25 à 32. Éditions 1877 p. 4

Andantino M. ♩ = 96
p

L'extrait est un *andantino* de nuance *piano*. Un thème mélodique simple dans le registre aigue se développe sur les mêmes bases harmoniques, l'accompagnement dans le registre grave de l'orchestre est

³⁵⁷ [Notre traduction] : « Ну-те, братцы, поскорее/ забирайте невода! ».

³⁵⁸ Une chanson tzigane, dans le numéro musical 20 de l'acte III.

composé d'accords en homorythmie sur une pédale *fa-do* (I-V). Le public entend l'évocation de la musique traditionnelle russe. Une volonté de russité qui peut sans doute expliquer que Verstovskij soit sorti du canon rossinien de la structure d'une ouverture. Nous pensons à la section centrale qui est un faux développement et à l'introduction d'un troisième thème (A3).

B/ Le faux développement

Dans le faux développement, le thème de la polonaise est une citation du numéro musical 16, le chœur des jeunes Kieviennes prisonnière dans le terem de l'intendant Vyšata. Le motif s'exprime dès l'introduction instrumentale de ce numéro musical.

Figure 20 : Le Tombeau. Extrait du numéro musical 16. Les premières mesures de l'introduction instrumentale du chœur des jeunes kieviennes, la mineur, 3/4. Partition p. 129



Le rythme de l'orchestre accompagne le thème dans le registre aigue. D'après le musicologue Gozenpud³⁵⁹, cette mélodie est exécutée au violon et monterait le gout de Verstovskij pour l'utilisation d'instruments solos dans l'orchestration. L'introduction d'un instrument soliste est une technique favorite des compositeurs romantiques et nous pourrions invoquer de nouveau l'ombre du *Freischiütz* de Weber. Le thème de Max, l'amoureux d'Agathe, est joué par une clarinette solo.

Ce motif se retrouve dans le chœur des jeunes filles :

³⁵⁹ A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 668.

Figure 21 : Le Tombeau. Extrait du numéro musical 16 ; extrait du chœur des jeunes kiéviennes, la mineur, 3/4. Partition p. 131

« Oh, mes amies, quelle tristesse/ de vivre enfermées toute l'année ! »³⁶⁰.



Ce thème du numéro musical 16 est cité dans l'ouverture

Figure 22 : Extrait de l'Ouverture. Mesures 106 à 117. Édition 1877, p. 6



Le rythme de la polonaise en 3/4 avec une introduction majestueuse de sept mesures composées d'accords en blanches pointées s'entend dans ce faux développement très court de 22 mesures, en *la* mineur. Dans le registre aigue se développe la mélodie simple dans la nuance *piano*. L'accompagnement est dans les basses du registre orchestral. Dans ces sept premières mesures, nous avons une musique savante, dans l'esprit d'une polonaise élégiaque³⁶¹, rappelant celles d'Oginski ou d'Osip Kozlovski³⁶². Elles introduisent la mélodie (très certainement au violon) qui, elle, reste une mélodie simple d'une romance russifiée. Dans tous ses opéras Verstovskij introduit librement les rythmes de la mazurka ou de la

³⁶⁰ [Notre traduction] « *Ах, подруженьки, как грустно/ круглый год жить взаперти!* ».

³⁶¹ A. LISCHKE, *Histoire de la musique russe, op. cit.*, p 171.

S. DOWNES, « Polonaise », sur *Grove Music Online*, consulté le 27 avril 2024.

³⁶² Voir index.

polonaise³⁶³. Dans le *Tombeau*, nous rencontrons souvent ce rythme de danse, que ce soit dans l'ouverture ou dans des numéros comme celui du chant de la jeune paysanne kiévienne Ljubaša (numéro musical 6), du chant de bravoure d'un guerrier (numéro 9) et dans les numéros 17 qui sont des danses slaves. C'est un marqueur de russité. Il fait parti des sons de la vie quotidienne russe. La polonaise ou la mazurka se dansent, certes, à la cour et dans les salons de l'aristocratie, et s'entendent aussi dans la rue. Cette mélodie de ce numéro musical 16 est une romance russisée³⁶⁴.

C/ Un nouveau thème A3

Le nouveau thème A3 est une citation du numéro musical 19 de l'acte II qui est un air de Torop, le skomorokh. Verstovskij a le souci de la fluidité de la dramaturgie ; ce numéro musical est inclus dans la poursuite de l'intrigue, il fait avancer l'action car, Torop apprend à Nadežda que Vselav a échappé à ses poursuivants.

Figure 23 : *Le Tombeau. Extrait du numéro musical 19 de l'acte II ; si b majeur, 3/4. Partition p. 151*

« Comme souffle la brise »

Allegretto. *mf*

Уж как вѣет, вѣет ветерок,
 вѣ-те-рокъ, про-би-ра-ясь по ле-су, По кусточ-камъ онъ шу-
 митъ, по ли-сточкамъ ше-ле-ститъ, по лу-же-чкамъ, по лу-
 же-чкамъ пере-пар хи-ва-сть...

Les paroles du ténor Torop³⁶⁵ :

Уж как вѣет, вѣет ветерок.
 Пробираясь по лесу,
 по кусточкам он шумит,
 по листочкам шелестит,

Comme souffle, souffle la brise.
 Se frayant un chemin à travers les bois
 Elle fait du bruit dans les buissons,
 Elle fait bruissier les feuilles,

³⁶³ Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10.

³⁶⁴ Il conviendra sans doute plus tard de discuter de cette notion de russité. Pour le musicologue russe/soviétique Boris Asaf'ev (1884-1949), Alexej Verstovskij fait parti de la « galaxie des bardes slaves-russes ».

³⁶⁵ [Notre traduction].

по лужочкам перепархивает.

Elle retourne les flaques d'eau.

La brise (Torop) apporte un message de Vselav à Nadežda

Ты не бойся, моя радость,
не грусти, моя краса!..
Не найдут меня злодеи,
не отыщут мой приют...»

N'aie pas peur, ma joie,
Ne sois pas triste, ma beauté! ..
Les méchants ne me trouveront pas
Ils ne trouveront pas mon abri ... "

La tonalité est majeure (*si b* majeur), un chant joyeux au rythme de la polonaise. D'après Richard Taruskin³⁶⁶, cet air serait devenu la chanson d'opéra la plus populaire de son époque, « au-delà de tout ce qui a été écrit par la suite par Glinka ».

Cet air est cité dans l'ouverture :

Figure 24 : Le Tombeau. Extrait de l'Ouverture. Mesures 148 à 151 ; fa majeur, 3/4 ; p. 7



Le thème de Torop commence à la mesure 150 après deux mesures d'introduction. Il est dans le registre aigu. L'accompagnement est dans les basses du registre orchestral au rythme d'une polonaise. La russité est peut-être discutable, mais il y a la présence d'un skomorokh et le rythme de la polonaise.

En conclusion de ce chapitre, Verstovskij prouve, nous semble-t-il, une maîtrise des techniques de composition. Il a des compétences héritées de son apprentissage et de l'écoute. Il y a une cohérence dans les choix de composition de Verstovskij, dans son jeu des thèmes et dans l'emploi dans cette Ouverture du mineur (drame et mélancolie) et du majeur (la joie qui triomphe) ; un affrontement symbolisé par une opposition entre les thèmes de Vyšata et de Torop.

Tous les ingrédients des ouvertures d'opéras européens du début du XIX^e siècle sont présents, le *Tombeau d'Askold* est un opéra européen. Le compositeur suit les normes classiques de l'ouverture en usage en Europe. Il a utilisé le plan de la forme sonate présent dans les opéras de Rossini, mais également

³⁶⁶ R. TARUSKIN, « Askold's Grave », *op. cit.*

dans les opéras italiens et les opéras-comiques français dès la fin du XVIII^e siècle. Les influences sur Verstovskij sont diffuses.

Créer un opéra avec des grandes formes classiques était explicitement sa volonté. Cependant, Verstovskij voulait composer un opéra russe et il en informe le public dès son Ouverture. Il s'est échappé du plan classique de Rossini essentiellement pour introduire un nouveau thème afin de faire entendre le chant de Torop. Les citations des chants religieux et du son tzigane pourtant présents dans l'opéra ne se trouvent pas dans cette pièce musicale. Cependant, la russité est là, ou alors elle s'insinue un peu partout dans cette Ouverture. Il ne s'agit pas d'un exotisme ou d'une couleur locale, mais d'une revendication d'un son russe. Nous pensons, même si nous ne développerons pas cette idée dans ce mémoire, que c'est l'intérêt essentiel de cet opéra. En cela, le *Tombeau d'Askold* est en marche vers l'opéra russe.

Chapitre II : Deux finales

Les deux finales sont celui de l'acte III et celui de l'acte IV (le finale de l'opéra)³⁶⁷. Certes, nous entendrons, de nouveau, les échos d'opéras européens. Cependant, moins qu'une stricte similitude, cela témoigne du fait que Verstovskij a su tirer des leçons de son apprentissage et de l'écoute. Nous aimerions de nouveau montrer qu'il possède une maîtrise de l'écriture musicale.

I Finale de l'acte III

A/ Un finale en chaîne

Il s'agit du numéro musical 21 comportant 202 mesures. L'écriture de ce finale est un héritage de l'*opera buffa* ; elle ne suit pas le modèle rossinien. Verstovskij a fait le choix d'un finale « en chaîne » ou autre expression possible, un finale multi-sectionnel³⁶⁸. Il offrait ainsi des pages de musique continue. Ce choix correspondait sans doute à une volonté de renforcer la continuité dramatique du *Tombeau*, mise à mal par le genre singspiel. La recherche d'une fluidité dramatique était une préoccupation des compositeurs de l'époque. L'action se poursuit sans avoir besoin de dialogues parlés. Ce finale est le point culminant de l'intrigue amoureuse. À la fin du numéro précédent (numéro 20), Nadežda s'est échappée du terem de Vyšata où elle était retenue prisonnière. Avec l'aide de Vselav, son fiancé et de Torop, le skomorokh, elle a échappé à la surveillance de la nourrice, Buslaevna. Le finale correspond à un moment de confusion et d'extrême agitation. En voici le synopsis :

Section 1

En scène : Buslaevna, le chœur (les serviteurs de l'intendant Vyšata) qui est rejoint par Torop.

Погибла я! что случилось с тобой?	Je suis perdue ! Que t'arrive-t'il ?
Надежда убежала!	Nadežda s'est enfuie !
Ахти, беда! Ребята! Приходит наш последний час! И наш боярин прикажет всех повесит.	Ah ! Quel malheur ! Notre dernière heure est arrivée ! Et, notre boïar Vyšata va ordonner de nous faire tous pendre.

Section 2

Entrée de l'intendant Vyšata :

Что здесь за шум? Мне нет покоя!	Quel est ce bruit ici ? Je n'ai pas de repos !
-------------------------------------	---

³⁶⁷ Partition : Acte III, pp. 168-187 ; Acte IV, p. 200 sq.

³⁶⁸ P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 145.

François de Médicis, « Les conventions de l'opéra du XVIIIe siècle et les œuvres lyriques de Mozart » dans J.-J. Nattiez et al., *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles [Paris], Actes Sud, Cité de la musique, 2006, p. 998.

Да что случилось?.. о чём вы вздумали кричать?	Qu'est-il arrivé ? ... Pourquoi criez-vous ?
Беда! Ужасная беда! Мы все пропали навсегда!	Un terrible malheur ! Nous sommes tous perdus.
Нет, у меня не станет духа тебе, боярин, отвечать!	Boïar, je n'ai pas le courage de te le dire !
Узнай...Надежда убежа...ла!	Eh bien voilà : Nadežda s'est en.....fuite !

Section 3

Vyšata :

Надежда убежа ... ла!	Nadežda s'est en.....fuite !
-----------------------	------------------------------

Section 4 (Tutti)

Беда! Пропали мы	Malheur ! Nous sommes perdus
------------------	---------------------------------

Fin de la section 4 correspondant aux mesures 154 à 162 :

Vyšata seul :

Вы знаете меня Сейчас её найти, коль жизнь вам дорога!	Vous me connaissez Trouvez la si vous tenez à la vie.
--	---

Réponse du chœur, de Buslaevna et de Torop

йдём	Nous y allons
------	---------------

Section 5

Сыщите мне её, ребята, и я вам денег дам сейчас...	Trouvez-la moi les gars Et vous aurez une bourse bien pleine...
Не то другая будет плата, и всех прикажу повесить вас!	Autrement la récompense sera autre, J'ordonnerai de vous pendre !

Пойдём скорее, пойдём, ребята! Не то боярин наш Вышата прикажет всех повесить нас!	Partons immédiatement, Partons les gars ! Sinon notre boyard Vyšata Donnera l'ordre de nous pendre !
---	--

Le livret transmet les sentiments des protagonistes (peur et lamentations, colère, stupeur, menace) et comme on peut le voir dans le tableau suivant, le compositeur le suit.

Tableau 12 : Les différentes sections de la finale de l'acte III et leur traitement par Verstovskij

	Le livret fait avancer l'action ; le compositeur le suit.	Tonalité	Tempo et mesure
Section 1 p. 168 Mesures 1 à 68	Buslaevna a peur ; elle se lamente. Agitation.	<i>Si</i> mineur	<i>Piu molto et risoluto</i> Noire : 108 6/8
Section 2 p. 175 Mesures 69 à 91	Vyšata entre en scène en colère, car il ne comprend pas l'agitation. Les protagonistes le renseignent.	<i>Ré</i> majeur	<i>Allegro moderato</i> Noire : 112 4/4
Section 3 p. 177 Mesures 92 à 100	Vyšata est atterré.	<i>Si b</i> mineur	<i>Piu molto</i> Noire : 152 2/2
	<i>Le compositeur fait le choix de suspendre l'action :</i>		
Section 4 p. 178 Mesures 101 à 164	Tous commentent la situation par une seule phrase répétée sur plus de 60 mesures	<i>Si b</i> mineur	<i>Prestissimo</i> 2/4
	<i>L'action reprend :</i>		
Section 5 p. 184 Mesures 165 à 202	Vyšata : colère et menace. Les autres : obéissance et peur.	<i>Si b</i> majeur	<i>Tempo di marcia vivace</i> 2/4

Il s'agit d'un finale « en chaine » formé d'une série de sections musicales de différents tempi, mesures et tonalités, indépendantes les unes des autres, mais restant reliées par le livret. Le livret et le déroulement de l'action joue ici un rôle essentiel. La confusion des sentiments va en s'amplifiant et Verstovskij traduit cela par un crescendo musical continue. C'est une convention dans ce type de finale

ainsi que le fait qu'il y ait une conception tonale claire³⁶⁹. L'origine de ce type de structure est à chercher dans l'opéra *buffa*³⁷⁰. Les opéras genre *buffo* ont toujours fait un usage plus important d'ensemble³⁷¹. À partir des années 1760, le finale qui à l'origine était un court ensemble devient un long passage à la structure multi-sectionnelle.

B/ Un shock tutti

Nous aimerions nous arrêter sur les tutti présents dans ce finale. Le musicologue John Platoff s'est intéressé aux finales des *opere buffe* ; il a écrit³⁷² :

Dans les finales des opéras bouffes viennois des années 1780, des tutti expressifs « détachés » se produisent dans l'une des deux situations dramatiques suivantes. Soit le tutti est une réponse étonnée à un événement inattendu de l'histoire – ce que j'appellerai *shock tutti* – soit il est le dernier passage expressif de l'acte, la *stretta*³⁷³.

Dans le finale de l'acte III se trouvent effectivement deux tutti, un dans la section 4 et l'autre dans la section 5. Mais, de nouveau Verstovskij nous surprend : dans la section 5 (fin de l'acte III), là où on pouvait attendre une *stretta*, le compositeur, sans ralentir le tempo, construit une marche. Il voulait ainsi adhérer au livret ; les serviteurs partent à la recherche de Nadežda. Certes, même s'il ne pouvait pas se mesurer à Mozart, la section 4 montre la maîtrise de l'écriture musicale de Verstovskij. La section 4 est un *shock tutti*. Vyšata est atterré (« Nadežda s'est en....fuie ! » ; les huit dernières mesures de la section 3). Les protagonistes, pendant près de 70 mesures, commentent la situation ; « Malheur ! Nous sommes perdus » ; ce sont les seuls mots chantés par tous, y compris Vyšata. Le chœur sur quatre mesures introduit le *tutti* qui commence à la mesure 104. Nous avons les trois solistes, l'intendant Vyšata (basse), la nourrice (mezzo-soprano), Torop (ténor) et le chœur des serviteurs hommes et femmes en quatre registres se dédoublant jusqu'à cinq voix.

³⁶⁹ François de Médicis, « Les conventions de l'opéra du XVIIIe siècle et les œuvres lyriques de Mozart » dans J.-J. Nattiez et al., *Musiques*, op. cit., p. 929.

³⁷⁰ P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 63.

François de Médicis, « Les conventions de l'opéra du XVIIIe siècle et les œuvres lyriques de Mozart » dans J.-J. Nattiez et al., *Musiques*, op. cit., p. 928.

³⁷¹ Définition de Pierre Saby : « tout numéro ou morceau d'un opéra chanté par plus d'un personnage ». P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 57.

³⁷² J. PLATOFF, « Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale », *The Journal of Musicology*, vol. 7, n° 2, s. d., p. 191-230.

³⁷³ *Id.* p. 219 « In the Viennese buffo finales of the 1780s "detached" expressive tutti occur in one of two dramatic situations. Either the tutti is an astonished response to some unexpected event in the story-what I will call the shock tutti-or it is the final expressive passage of the act, the stretta ».

Figure 25 : Le Tombeau. Extrait de la section 5 du finale de l'acte III. Mesures 104 à 110. Si b mineur, 2/2. Partition p 179.

« Malheur, nous sommes perdus ! »

104 13

СЫШАТА.
 Бѣ-да, тебѣ бѣ-да! бѣ-да! прона-ли мы! про-па-ли
 ТОРОЗЪ.
 Ах-ти бѣ-да! бѣ-да! ах-ти бѣ-да! бѣ-да! ах-ти бѣ-
 БРС.
 Бѣ-да! прона-ли мы! бѣ-да! прона-ли мы! про-па-ли
 мы! про-па-ли мы! бѣ-да, бѣ-да, про-па-ли мы! бѣ-да! бѣ-
 да, про-па-ли мы! бѣ-да, бѣ-да, про-па-ли мы! бѣ-да! бѣ-
 110 *sf* *срвд*

мы, _____
 да, _____
 мы, _____
 да, _____

Le tempo est très rapide, *prestissimo*. Il y a une homorythmie sur des croches et doubles croches des solistes et du chœur ; celui-ci pouvant parfois s'entendre en décalage avec les voix solistes. L'orchestre a un rôle d'accompagnement avec une harmonie simple (I-V) et des motifs se répétant dans les registres aigus.

Figure 26 : Le Tombeau. Extrait de la section 5 du finale de l'acte III. Mesures 124-142. Si b mineur, 2/2.
Partition p. 181

124

ахъ! бѣ - да! ахъ! бѣ - да!

ахъ! бѣ - да! ахъ! бѣ - да!

132 То - го - рь на - ша, на - да!

бѣ - да! бѣ - да! про - ша - ли мы!

о - да! о - да! про - ша - ли мы!

о - да! что на - ша зб - луды?

136

141

о - да! о - да!

бѣ - да! бѣ - да! про - ша - ли

pp p p

4440.

181

L'orchestre poursuit le même accompagnement. Dans les mesures 124 à 132, toutes les voix, celles des solistes de même que celles du chœur, sont dans une stricte homorythmie sur un rythme de croches-double croches séparées par des silences. Le compositeur traduit la tension ; l'intensité sonore se renforce

jusqu'au *ff* de la mesure 131 où se situe le climax ; il s'agit d'une cadence suspendue sur le degré V de *fa* majeure³⁷⁴ avec un point d'orgue. Verstovskij poursuit (mesures 132 à 141) avec un passage remarquable, il insinue dans cette section la colère de Vyšata. Le compositeur choisit un fort contraste de nuance car Vyšata chante piano, sa parole est hachée (croches et demi-soupirs) ; Verstovskij a rendu muet Buslaevna et Torop, le chœur chante *sotto-voce* puis, mesures 136 à 141 nous entendons uniquement l'orchestre qui s'exprime différemment dans le registre bas menaçant et sourd sur une pédale de *fa*. Après la mesure 144, le chœur de nouveau introduit le *tutti*.

Les dernières mesures de ce *shock-tutti* :

³⁷⁴ Dominante de la dominante.

Figure 27 : Le Tombeau. Extrait du finale de l'acte III. Mesures 153 à 164, si b mineur, 2/2. Partition p.183 « Vous me connaissez/ Trouvez la si vous tenez à la vie ».

The image shows a musical score for measures 153 to 164. It consists of five systems of staves. The first system (measures 153-154) includes vocal lines for two voices (soprano and tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "Вы зна-е-те мо-им: вы зна-е-те ма-ла, про-и-ли мы! ма-ла, про-и-ли мы!". The second system (measures 155-164) features a solo vocal line (likely the soprano) with lyrics: "те же-ли! Сей час е-сть твой, твой жизнь вольного-ра! на-ли мы! на-ли мы!". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pp*, and tempo markings like *presto*. The page number 183 is visible at the bottom right of the first system.

Vyšata (mesure 154) sort de sa stupeur, il se détache des autres protagonistes ; ses paroles changent et il s'adresse aux serviteurs « Vous me connaissez/ Trouvez la si vous tenez à la vie ». Dans les mesures 159 à 162, il chante seul au-dessus de l'orchestre jusqu'à la tonitruante réponse des serviteurs « Nous y allons ».

Il nous a semblé que dans cette section 4 du final de l'acte III, Verstovskij a fait preuve d'une maîtrise de l'écriture musicale.

—Où Verstovskij a-t-il trouvé son inspiration ? Dans « l'ancienne école italienne » ? Verstovskij employait cette expression dans son *Essai sur l'histoire de la musique dramatique*³⁷⁵ pour évoquer avec admiration des compositeurs italiens invités par Catherine II à Saint-Pétersbourg dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello et Domenico Cimarosa³⁷⁶. Galuppi est un des premiers compositeurs à avoir élaboré dans l' *opera buffa* des finales « en chaîne » ; les finales des actes I et II dans *le Monde de la Lune* (1750) et également des finales dans *Le Philosophe de campagne* (1754)³⁷⁷. Les autres musiciens italiens ont suivi. Giovanni Paisiello a composé *Il barbiere di Siviglia* joué à l'Ermitage en 1782. Ce compositeur a ensuite quitté Saint-Pétersbourg pour Vienne en 1784, où il a créé *Il re Teodoro in Venezia* et l'année suivante, *La grotta di Trofonio*³⁷⁸. Ces deux opéras ont influencé Mozart. Le finale « en chaîne » du premier acte de *Il re Teodoro*, développé sur une vingtaine de minutes, a été créé six mois avant les *Nozze di Figaro*. Notre troisième italien en Russie est Domenico Cimarosa ; il quitte la Russie en 1792 pour rejoindre Vienne où il crée *Il matrimonio segreto*³⁷⁹ un *opera buffa* comportant un finale « en chaîne ». Les débuts de Verstovskij dans la composition se feront une quarantaine d'années plus tard, cependant, les partitions ont circulé, il connaissait ces musiciens italiens. Dans sa jeunesse, il avait accès à la bibliothèque musicale de la propriété familiale qui contenait plus de 200 volumes³⁸⁰. Les partitions de ces musiciens italiens pouvaient y être présentes. Et, que faisait-il jouer dès l'âge de huit ans (soit dans la première décennie du XIX^e siècle) à l'orchestre de serfs de la propriété familiale ? L'influence de Mozart doit aussi être soulignée. Dans les *Nozze di Figaro*³⁸¹, dont la première a donc eu lieu à Vienne en 1786, le finale de l'acte II a une « longueur démesurée, près de 1000 mesures »³⁸². Le finale de *Don Giovanni*³⁸³ (créé à Prague en 1787 ; à Vienne en 1788) est composé de

³⁷⁵ « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), *op. cit.*

³⁷⁶ Tableau des compositeurs italiens invités en Russie Cf. p. 54. Voir aussi index.

³⁷⁷ P. SABA, *Vocabulaire de l'opéra*, *op. cit.*, p. 57. *Il mondo della luna* est un livret rédigé par Goldoni en 1750, il a été utilisé par de nombreux compositeurs, dont Galuppi. *Il filosofo di campagna*, grand succès de Galuppi, a été joué par la troupe italienne de Locatelli à Saint-Pétersbourg en 1758. Galuppi a été invité par la suite, en 1766, à Saint-Pétersbourg.

³⁷⁸ D'après nos sources (Les tables chronologiques présentes dans *l'Histoire de la musique russe*), ces deux opéras n'ont pas été joués en Russie. Cependant, ils devaient être connus et leurs partitions ont très certainement circulé.

³⁷⁹ Joué à Saint-Pétersbourg par la troupe italienne en 1795.

³⁸⁰ Le premier à le mentionner est Nikolaj Findezen (cf. l'état de la recherche dans notre introduction et cf. la bibliographie). Il a écrit, en 1890, la première biographie de Verstovskij. On ne peut que regretter que Findezen n'ait pas dépouillé cette bibliothèque ou du moins n'ait pas été plus précis concernant son contenu. Nous pensons, étant donné la proximité géographique et les liens culturels liant la Russie aux terres germaniques ; c'est à travers ces régions que les partitions ont transité. Il n'y a pas d'imprimerie musicale privée en Russie avant les années 1850 (le premier éditeur est Fedor Stellovskij, éditeur du *Tombeau* en 1866). En revanche, les imprimeurs musicaux, comme Schlessinger, sont nombreux dans les régions allemandes. Et, nous avons noté dans notre première partie, l'existence de libraires musicales dans les deux métropoles russes dès la fin du XVIII^e siècle.

³⁸¹ D'après nos sources (les tables chronologiques), la première représentation en Russie est en 1815 à Saint-Pétersbourg par la troupe allemande.

³⁸² François de Médicis dans J.-J. Nattiez et al., *Musiques*, *op. cit.*, p. 929.

³⁸³ Première représentation en Russie en 1793.

neuf sections, dans lesquels sont présents neuf personnages et un chœur. Les partitions de Mozart qui circulaient en Russie étaient certainement dans la bibliothèque familiale. Verstovskij a employé un chœur dans ce finale de l'acte III du *Tombeau*. C'est un personnage (les serviteurs). Il dialogue avec la nourrice dans la section 1. Dans la section 4, il décide de tout avouer à l'intendant. « Pourquoi mes frères gardons nous le silence ? »³⁸⁴. L'influence pourrait venir des *Nozze* et de *Don Giovanni* de Mozart dans lesquels le chœur commence dans l'opéra à prendre une identité réelle. Cependant, le chœur-personnage est le cas de tous les chœurs mis en scène par Verstovskij dans le *Tombeau*³⁸⁵. Une autre source d'inspiration possible est Cherubini³⁸⁶. *Lodoïska* créé à Paris en 1791 au théâtre Feydeau³⁸⁷ est souvent joué dans les pays germaniques. Verstovskij le programme³⁸⁸ au Bolchoï en 1832, soit trois ans avant le *Tombeau*. Le finale de l'acte II de *Lodoïska* est un finale « en chaîne ». Cherubini a composé un quart d'heure de musique sans interruption³⁸⁹.

Opera buffa, Mozart, Cherubini sont des influences européennes possibles. Par leur diversité, elles montrent l'assimilation par Verstovskij de la musique européenne.

II Le finale de l'opéra

Il s'agit du dernier numéro musical de l'acte IV³⁹⁰. Il comporte 82 mesures.

A/ La fin heureuse

Zagoskin et Verstovskij ont eu la volonté de créer une œuvre divertissante accessible à tous. Le dramaturge a introduit un changement important en construisant le livret³⁹¹. Son roman avait un caractère plus sombre accentué par une fin tragique. Nadežda et Vselav poursuivis par les serviteurs de Vyšata et par les guerriers, se jetaient dans le Dniepr. Les auteurs ont fait le choix d'un *lieto fine*. Une tempête déchaîne le Dniepr et l'Inconnu se noie. Le Grand Prince de Kiev accorde son pardon aux amants ; *deus*

³⁸⁴ « Что, братья, прибыли молчать? ».

³⁸⁵ Nous avons déjà rencontré le chœur des pêcheurs lors de l'analyse de l'ouverture (cf. *supra* p. 98). L'emploi notable de chœurs dans le *Tombeau* est une marque de russité ; c'est un aspect que nous ne développerons pas dans ce mémoire.

³⁸⁶ Cf. aussi notre présentation de ce compositeur, *supra* pp. 61-62.

³⁸⁷ Salle de l'Opéra-Comique.

³⁸⁸ Il ne faut pas oublier le rôle important de Verstovskij dans la vie musicale russe en tant qu'administrateur du Bolchoï.

³⁸⁹ F. Brunel et J. Guilhaumou, « Lodoïska, musique lyrique et idées morales en Révolution », dans K. Lambert et A. Montenach (éd.), *Genre, Révolution, Transgression : Études offertes à Martine Lapiéd*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, p. 71-82.

³⁹⁰ Partition du *Tombeau*, pp. 216 à 227 ; le livret pp. 113 et 114.

³⁹¹ M. HOUCROT, *A.S. Griboïedov, P.A. Viazemski et M.N. Zagorskine, librettistes : les sources littéraires des opéras de A.N. Verstovski : Phénomènes de transmodalisation, discours poétique et discours musical*, Caen, Université de Caen, 2007.

ex machina bien pratique pour résoudre une situation bloquée. Le Prince, figure d'un père pour ses sujets, est magnanime. Il y a un message politique³⁹² évident délivré par les auteurs dans cette construction.

Dans *Le Freischütz*, Weber également avait fait le choix d'une fin heureuse, le thème d'Agathe clôt l'opéra, l'amour est triomphant. Cependant, dès le XVIII^e siècle, le *lieto fine* était souvent utilisée dans les tragédies lyriques à sujets mythologiques³⁹³; l'intervention des dieux pouvait restaurer paix et bonheur. À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'accent est de préférence mis sur des fondements moraux et psychologiques. C'est le cas pour le *Tombeau*, l'innocence et la pureté de Vseslav et de Nadežda triomphent face au machiavélisme de Vyšata. L'Inconnu, traître et païen se noie. Le christianisme l'emporte sur le paganisme.

Les exemples d'opéras à sauvetage ayant pu influencer Verstovskij sont nombreux. Il en existe beaucoup dans l'opéra-comique français (*Richard Cœur de Lion* de Grétry peut être considéré comme un modèle du genre). Plusieurs autres opéras³⁹⁴ entendus ou dont la partition a pu être lue par le compositeur ont pu l'inspirer ; ceux en particulier autour du thème de Léonore, *Léonora* de Paër³⁹⁵, *Leonora* de Mayr³⁹⁶ et bien sûr *Fidelio* de Beethoven³⁹⁷. Cependant, Cherubini, très apprécié de Verstovskij, nous semble être la source principale d'inspiration. Il a composé plusieurs opéras-comiques à sauvetage dont *Lodoïska* créé à Paris en 1791, mais cet opéra n'apparaît pas dans les programmes en Russie avant 1832, lorsqu'il est créé par Verstovskij au Bolchoï³⁹⁸. Par contre, *Faniska* (sensiblement sur le même argument) créé à Vienne en 1806, est très souvent joué en Russie. Cependant, selon Ol'ga Levašëva³⁹⁹, l'opéra de sauvetage de Cherubini préféré de Verstovskij et des Russes est *Vodovoz* [Le Porteur d'eau (Les Deux Journées)]. Cet opéra a été joué de nombreuses fois depuis la première en Russie en 1803. Cette influence des opéras-comiques français explique que Verstovskij ne fut pas le premier compositeur russe à construire des opéras à sauvetage. L'influence française des *Deux Journées* de Cherubini est manifeste, en 1815, dans *Ivan Susanin* de Kavos⁴⁰⁰.

De nouveau, nous remarquons des influences diversifiées parmi lesquelles, Cherubini se distingue.

³⁹² Ce message est en rapport avec l'affirmation d'un esprit national russe ; sujet que nous ne traiterons pas dans ce mémoire.

³⁹³ P. SABA, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 145.

³⁹⁴ *Id.*, p. 141.

³⁹⁵ Joué en Russie en 1807.

³⁹⁶ Simon Mayr (1763-1845).

³⁹⁷ *Fidelio* a été joué à Saint-Petersbourg en 1833.

³⁹⁸ Preuve de l'intérêt porté par le compositeur à Cherubini et à son œuvre.

³⁹⁹ O. LEVAŠËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du xxe siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 236.

⁴⁰⁰ Cf. *supra* p. 69.

B/ La tempête

Verstovskij traite de manière très classique la tempête par une musique descriptive. La scène de la tempête est un *topos* de l'opéra français. *Idoménée* d'André Campra (1712) a pu inspirer *Paul et Virginie* de Kreutzer, comédie mêlée d'ariettes créée à Paris, en 1791, jouée en Russie à la fin du XVIII^e siècle⁴⁰¹. L'opéra de Campra a influencé Mozart pour *Idomeneo*⁴⁰². Selon, Jean Philippe Groperrin⁴⁰³ Mozart a cherché à construire « une scène de terreur collective » [...], [un] continuum musical, dynamique et cumulatif, où le chant fait corps avec « l'action » et où le verbe du protagoniste prend sens dans son interaction organique avec le spectacle ».

Tableau 13 : Les deux dernières pages du livret (pages 113 et 114)

⁴⁰¹ S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIIIe siècle: présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018.

⁴⁰² Créé en 1781 à Munich et à Vienne en 1786.

⁴⁰³ J.-P. GROSPERRIN, « Du sublime dans l'opéra des lumières : Idomeneo de Mozart et Varesco », *Dix-huitième siècle*, vol. 43, n° 1, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, 2011, p. 203-227.

Тороп
Ахти, это мой боярин!

Всеслав и Надежда
Это он!

Тороп
Ахти, мой боярин,
погиб ты совсем!

Всеслав
Так точно! Несчастный,
он тонет в реке!

Алексей и Надежда
О, Боже, помилуй
и казнь удержи!

Все
Смотрите, смотрите,
как хлещет вода!
Как страшно бросает!
Напрасны усилия —
погибель близка...

*(Молния падает на челнок;
он исчезает в волнах.)*

Глядите, он тонет!
Несчастный погиб!

Надежда (к Всеславу)
Он погиб, а мы счастливы;
О, Всеслав, велик Господь!

Torop
Hélas ! c'est mon boïar !

Vseslav et Nadežda
C'est lui !

Torop
Hélas ! Mon boïar !
Tu vas trépasser !

Vseslav
Oui ! Le malheureux !
Il va se noyer dans le fleuve !

*Nadežda et Aleksej (père de
Nadežda)*
Oh, Dieu aie pitié
Retiens ton bras !

Chœur
Regardez, regardez
Comme le fleuve est
tempêteux !
Comme l'eau est agitée !
Ses efforts sont vains
Son destin est scellé . . .

*(La foudre frappe la barque. Elle
disparaît dans les vagues)*

Regardez , il se noie !
Le malheureux est mort

Nadežda (à Vseslav)
Il est mort mais nous sommes
heureux ;
Oh, Vseslav, le Seigneur est
grand !

*Figure 28 : Le Tombeau. Extrait du finale de l'acte IV : les cinq première mesures, do mineur. 4/4.
Partition p. 217*

Dès le début le tempo est rapide. Le compositeur utilise des doubles croches en homophonie dans les registres aigus et bas pouvant traduire le « fleuve tempétueux ». Les nombreux contrastes de nuances peuvent traduire l'eau agitée » par des vagues.

*Figure 29 : Le Tombeau. Extrait du finale de l'acte IV, entrée des voix (mesures 13-15). Do mineur. 4/4.
Partition p. 218*

Le chœur est composé de cinq voix, une voix de soprane, deux voix de ténor et une basse (Aleksej, le père de Nadežda) ; le pupitre des ténors est dédoublé. Tous ne chantent pas les mêmes paroles. Cependant, il y a une homorythmie qui se poursuivra jusqu'aux dernières mesures de ce finale. Une simplicité, celle du peuple, sans doute voulue par le compositeur.

Figure 30 : Le Tombeau. Extrait du finale de l'acte IV. Mesures 25 à 27 ; do mineur. 4/4. Partition p. 220

« Regardez , il se noie ! ».

Les voix sont à l'unisson. Le *double forte* à la troisième mesure de cet extrait suivi à la mesure suivante d'une descente de deux octaves dans le registre aigue peut illustrer la didascalie : « *La foudre frappe la barque. Elle disparaît dans les vagues* ».

Un opéra à sauvetage et une tempête induisent une scénographie spectaculaire. Elle est prévue par la didascalie au début de l'acte (livret p. 106).

Театр представляет дикое местоположение на берегу Днепра, часть которого видна была сквозь флёр. Всеслав и Надежда стоят подле скалы, на вершине которой стоит Тороп.
Ужасная буря.

La scène présente un emplacement sauvage sur les rives du Dniepr, dont une partie était visible derrière un voile. Vseslav et Nadežda se tiennent près du rocher, au sommet duquel se trouve Torop.
Terrible tempête.

Selon IO. Keldych rapporte les témoignages dans les gazettes, le finale sur scène est spectaculaire. Le Dniepr déborde. Le Bolchoï, s'il présente une certaine médiocrité⁴⁰⁴ concernant les musiciens de l'orchestre et les chanteurs du chœur, a les moyens de rivaliser avec l'Opéra de Paris en ce qui concerne les décors et les machineries⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Cf. *supra*, le contexte p. 24 *sqq.*

⁴⁰⁵ Abram Gozenpoud rapporte, à propos de *Pan Tvardovskij*, le premier opéra de Verstovskij (cf. *infra* p. ...), la mise en scène du fantastique et des miracles : « des tombes s'ouvrent et des morts se lèvent ». A. GOZENPOUD. *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk (Le théâtre musical en Russie Des origines à Glinka : essai)*, Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p 365. Nous aurions vu volontiers une influence de *Robert le Diable* de Meyerbeer, cependant, *Pan Tvardovskij* a été créé en 1828 et *Robert le Diable* en 1831. Il s'agit de la même orbite, celle du fantastique allemand.

Figure 31 : Le Tombeau. Extrait du finale de l'acte IV, les quatre derniers systèmes ; do majeur, 4/4.
Partition pp. 225-226

« Le seigneur est grand »

26

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is divided into two systems. The first system (measures 225-226) features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with the Russian text "В - АНГЕ" and "ГО". The piano accompaniment is marked *ff poco sostenuto*. The second system (measures 227-228) features the same four vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are marked with the Russian text "СНОВА!". The piano accompaniment is marked *Tempo 1.* and *mf*. The score is in G major and 4/4 time.

226

4/4/3.

Конец оперы.

Довзделено Центруму С. Петербурга, 16 Октября 1866 г. Литографія В. Степановскаго. Большая Садовая № 2. 49.

C'est une longue cadence parfaite en *do* majeur. Il y a quelques nuances expressives, cependant Verstovskij conserve le *ff* sur l'accord final est *ff sforzando*. L'orchestre génère une tension par l'emploi de trémolos dans le registre bas et au troisième système, les triolets induisent une accélération. Cependant, grâce au passage à la tonalité majeure et l'emploi de rondes liées, le chant est majestueux. Les paroles : « Le seigneur est grand » clôturent le *Tombeau* ; elles nécessiteraient un commentaire en rapport avec l'orthodoxie et la russité⁴⁰⁶.

Pour conclure, les deux finales démontrent de nouveau le savoir-faire de Verstovskij, autrement dit l'assimilation de l'écriture lyrique européenne. Dans le sillage de l'Ouverture, le *Tombeau* est conforme aux principes structurels des opéras européens. Le finale de l'acte IV présente une musique descriptive

⁴⁰⁶Ce commentaire n'a pas sa place dans ce mémoire.

sans grande originalité, cependant par l'utilisation du chœur Verstovskij a-t-il réussi à marcher sur les pas de Mozart ? Le finale de l'acte III, avec le *shock tutti* est brillant⁴⁰⁷. Selon nous, le *Tombeau d'Askold* est le premier opéra russe à autant utiliser le genre *buffo*.

⁴⁰⁷ Cet avis est partagé par les musicologues qui se sont intéressés au *Tombeau*.

Chapitre III Solo, air, chanson, romance ou *aria* ?

Dans ce chapitre, nous examinerons les airs solistes du *Tombeau*, afin de montrer, de nouveau, que Verstovskij maîtrise le langage de la musique européenne.

Il y a neuf airs solistes dans l'opéra. Les *solis* de Torop⁴⁰⁸ trop liés par leur texte et leur forme musicale à la russité sont rejetés, comme, pour la même raison, l'air de Ljubaša. Nous retenons cinq airs, deux de Nadežda et les trois de l'Inconnu.

Tableau 14 : Les cinq airs étudiés dans le chapitre consacré aux airs solistes

Expression notée sur la partition	Tessiture Personnage	<i>Incipit</i>
Chanson de Nadežda (Pesnja Nadeždy)	Nadežda Soprano	« Où es-tu, mon fiancé bien-aimé » Acte I, numéro musical 1, p. 14
<i>Aria</i> de Nadežda (Arija Nadeždy)	Nadežda Soprano	« Le soleil éclatant brille, brille... et je suis seule » Acte III, numéro musical 18, p. 141
<i>Aria</i> de l'Inconnu (Arija Neizvestnogo)	L'Inconnu Basse	« Autrefois vivaient nos aïeux » Acte I, numéro musical 3, p. 21,
<i>Aria</i> de l'Inconnu (Arija Neizvestnogo)	L'Inconnu Basse	« Mon lit est le vaste Dniepr » Acte I, numéro musical 7, p. 47
<i>Aria</i> de l'Inconnu dans les ruines (Arija Neizvestnogo)	L'Inconnu Basse	« Oh ! lune pure, bientôt ta lumière limpide va s'éteindre ... et Vseslav n'est toujours pas là » Acte II, numéro musical 12, p. 92

⁴⁰⁸ Ils contiennent cependant des mesures de grande virtuosité. Ce personnage de skomorokh tient une place importante dans le *Tombeau*. Il a le plus grand nombre de *solis* et de nombreux passages en solo dans les ensembles.

I Des formes lyriques classiques

Les airs que nous allons étudier ont des formes lyriques classiques qui sont, bien entendu, d'origine européenne, quel que soit leur type. La chanson de Nadežda⁴⁰⁹, une romance sentimentale (*fa* majeur, 4/4) composée de 52 mesures, a une forme strophique. Verstovskij a fait le choix d'une forme simple à couplets pour cette chanson-romance naïve. Les deux couplets sont séparés par un point d'orgue ; seul le texte change, mélodie et accompagnement orchestral restent identiques dans la même tonalité de *fa* majeur et dans le même tempo *andantino grasiozo*. Une autre forme à couplets est dans l'acte I, il s'agit de l'air « Autrefois vivaient nos aïeux » dont la forme globale est une ballade en *fa* dièse mineur en trois couplets. Cette ballade fait le récit des temps passés, de l'époque légendaire d'Askold. Il est question de l'histoire mythique et de la grandeur des Slaves. Le premier couplet porte un message politique conservateur, un texte rétrograde provenant du milieu préslavophile de Moscou, c'est-à-dire l'entourage de Verstovskij et de Zagoskin. Ce texte est une composante de la russité du *Tombeau*. Nous ne l'analyserons pas dans ce mémoire. Chaque couplet, contenant chacun deux quatrains, a une structure bipartite : un *andantino* (4/4) et un *allegretto* (6/8). Est-ce une ballade qui serait classée par les musicologues russes comme romance ? Dans le *Tombeau* se trouvent également des *arie* de forme bipartite et tripartite. Le numéro musical 12 de l'acte II, « L'Inconnu dans les ruines », comporte 230 mesures. Seule la ballade de Torop de l'acte II est plus longue ; elle porte l'empreinte d'un caractère russe (texte et musique), nous ne l'analyserons pas dans ce mémoire. L'*aria* de « l'Inconnu dans les ruines » a une forme bipartite. La première partie est lente en *si* mineur, tempo *moderato*, mesure 4/4. Après douze mesures d'introduction, le chant de l'Inconnu se déploie sur 44 mesures. La seconde partie est rapide, c'est un *Allegro* en *mi* mineur de 174 mesures. Le second air de Nadežda⁴¹⁰ (« Le soleil éclatant brille, brille ») est une *aria* de 189 mesures. Le plan tonal est *fa* (*fa* mineur et *fa* majeur). Ju. Keldyš voit dans cette *aria* une forme tripartite⁴¹¹. Après une introduction de 23 mesures (9/8, *andante*) en *la* bémol majeur (ton relatif de *fa* mineur sur le degré III), se succèdent un *Allegro agitato* de 65 mesures (3/8, *fa* mineur), un *Andantino* de 31 mesures (3/4, *fa* majeur) et un *Allegro agitato* de 70 mesures (3/8, *fa* mineur), qui est une reprise de la première section. Verstovskij a aussi composé, dans l'acte I, un *arioso*, « Mon lit est le vaste Dniepr » (*ré* majeur, 9/8). Il repose sur un poème très court de neuf vers dû à la plume de Zagoskin.

Verstovskij utilise donc des formes classiques (strophique, bipartisme, tripartisme, ballade) conformes à celle des airs lyriques de l'opéra européen de son époque (1821⁴¹², Rossini, *La Pie voleuse* ;

⁴⁰⁹ Numéro musical 1 de l'acte I.

⁴¹⁰ Numéro musical 18 de l'acte III.

⁴¹¹ Juriji Keldych, « Aleksej Verstovskij », *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Музыка, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 129.

⁴¹² Les dates correspondent aux premières représentations en Russie.

1823, Spontini, *La Vestale* ; 1828, Boieldieu, *La Dame blanche* ; 1830, Auber, *Fra Diavolo* ; 1834, Meyerbeer, *Robert le Diable*). Cependant, ces formes étaient maîtrisées par les musiciens russes depuis la fin du XVIII^e siècle⁴¹³. L'hypothèse d'un opéra, né dans le moule européen et qui y reste, est renforcée. Et, Verstovskij, avec le *Tombeau*, n'apporte rien de nouveau dans ce domaine. Le mot *aria* a déjà été utilisé, quoique rarement sous la plume d'un compositeur russe. Citons quelques exemples : l'*aria* d'Anuta « Tu affliges mon cœur par tes doutes » dans *Le malheur vient du carrosse* (Nesčast'e otkarety)⁴¹⁴ de Paškevič (1779) ; dans *Les Américains* de Fomin⁴¹⁵, celui de Saretta, une jeune fille rêvant de son amant. Davydov dans *Lesta* (1807) intègre aussi une *aria* en deux parties (*adagio* et *allegro*)⁴¹⁶. Verstovskij dans son opéra précédent, *Pan Tvardovskij*⁴¹⁷, avait déjà composé une *aria*, celle de Julia « Oh, les jours des délices heureux ! ».

II Un compositeur de son temps

Nous suivons ici l'idée émise par Marina Ritzarev : dans la musique russe, à partir de la fin du XVIII^e siècle, la définition « du style se forme dans l'esthétique de l'Europe occidentale ».

A/ La romance sentimentale

Le sentimentalisme se lit dans le premier air de l'opéra. Le sentimentalisme russe est un courant littéraire de la fin du XVIII^e siècle. Son héraut est le jeune Karamzin⁴¹⁸ qui a écrit *Pauvre Élise*⁴¹⁹ en 1792 ; il a absorbé les influences européennes d'auteurs qu'il a traduits : Laurence Sterne (*A Sentimental Journey*), les contes moraux de Marmontel, les poètes allemands de l'*Empfindsamkeit* (sentimentalisme en langue allemande)⁴²⁰. Le texte de Zagoskin exprime un sentimentalisme naïf entre douceur, sensibilité, langueur. L'amoureuse attendant son bien-aimé est un *topos* de la romance sentimentale ; une situation similaire se retrouvera au début de l'opéra de Glinka (*La vie pour le Tsar*, 1836) avec l'*aria* d'Antonida.

⁴¹³ Svetlana Kim a noté que Bortnjanskij, en 1787 dans le *Fils rival* (Cf. *supra* p. 69) a utilisé des formes strophiques venant de l'opéra comique français et a aussi utilisé des schémas venant de l'opéra italien, des airs bi et tripartites. S. KIM, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIII^e siècle : présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018, p. 228.

⁴¹⁴ *id.* p. 302.

⁴¹⁵ 1788, Fomin, *Les Américains*, (Cf. *supra* p. 64)

⁴¹⁶ Il s'agit de l'air de Vidostan. O. LEVASËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka*, (Histoire de la musique russe des temps anciens au milieu du XX^e siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 247.

⁴¹⁷ Cf. *supra* p. 78.

⁴¹⁸ Cf. *supra* p. 31.

⁴¹⁹ « *Bednaja Liza* ».

⁴²⁰ E. G. ÈTKIND, G. NIVAT *et alii.*, *Histoire de la littérature russe, Le XIX^e siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, France, Fayard, 1996, p. 41. O. LEVASËVA, « Vokal'naja kamernaja muzyka » (Musique de chambre vocale), dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomax 1800-1825* (Histoire de la musique russe en 10 tomes, 1800-1825), Muzyka, Moscou, 1986, vol. 4, p. 213.

Seule une musique simple peut traduire ce sentimentalisme, cette même musique qui pouvait aussi être entendue dans plusieurs chansons populaires collectées à la fin du XVIII^e siècle⁴²¹.

Tableau 15 : Poésie de Zagoskin. Acte I, numéro 1 « Où es-tu mon fiancé bien aimé. »⁴²².

Где ты, жених мой ненаглядный,
Всеслав, мой верный, милый друг?
Всеслав, души моей любимец,
спеши обрадовать меня!
Мы вместе каждый день с тобой
встречаем солнечный восход,
вместе над Днепром широким
внимаем томным песням соловья.

Но ты найдёшь, я жду напрасно —
изныло сердце всё во мне!
Приди, приди, мой ненаглядный!
Спеши, спеши обрадовать меня!
В тебе одном моё всё счастье,
в тебе все радости мои!
Приди, приди ко мне скорее,
Всеслав, мой нежный, милый друг!

Où es-tu, mon fiancé bien-aimé,
Vselav, mon fidèle, mon cher ami?
Vselav, l' élu de mon cœur
Hâte-toi, viens m' enchanter !
Ensemble tous les jours
Nous saluons le lever du soleil,
Ensemble, au dessus du vaste Dniepr
Et nous écoutons le tendre chant du rossignol

Mais tu ne viendras pas , j' attends en vain
Mon cœur est déchiré !
Viens, viens vite mon bien aimé !
Vite viens m' enchanter !
En toi seul repose tout mon bonheur
Et toutes mes joies !
Viens, viens vite me voir
Vselav, mon tendre, mon cher ami !

⁴²¹ A. L'VOV, *Sobranie narodnyx russkix pesen s ix golosami* (recueil de chansons populaires russes avec voix), en ligne : <https://dlib.rsl.ru>, consulté le 13 juillet 2020.

⁴²² Livret p. 11.

Figure 32 : Le Tombeau. Extrait de la chanson de Nadežda, fa majeur, 4/4. Mise en musique des deux premiers vers. Partition p.15.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andte grazioso'. The lyrics are in Russian. The first system shows the beginning of the song with the lyrics 'Где ты, мои...'. The second system continues with 'нихъ мой не-на-гляд-ный, Все-славъ мой вѣр-ный, мой другъ, Все-славъ ду-'. The third system concludes with 'ши мо-ей лю-би-мецъ, Снѣ-ши, снѣ-ши о-б-ра-до-вать мо-и!'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with some melodic lines in the right hand.

La chanson de Nadežda est une romance russe⁴²³. Le chant est simple, l'accompagnement lui aussi est simple et peu fourni⁴²⁴, laissant la place à la voix. L'ambitus s'étend seulement de *si*² à *fa*⁴. Les intervalles sont réduits et très souvent les notes sont conjointes ; la musique suit les vers de la poésie. Et, dans l'ensemble de la pièce, les trilles et appoggiatures sont peu fréquents.

B/ Le Tombeau, un opéra romantique ?

Les opéras de Verstovskij sont les premières œuvres russes à être notés explicitement dans les programmes, comme romantiques⁴²⁵ (*Pan Tvardovskij*, 1828 ; *Vadim*, 1832, puis le *Tombeau* en 1835)⁴²⁶. Dès le premier numéro musical de l'opéra, les auteurs plongent les spectateurs dans un climat

⁴²³ La romance russe sous-entend une collaboration entre musiciens russes et poètes russes. L'expression demanderait une plus longue explication que nous n'aborderons pas dans ce mémoire.

⁴²⁴ Nous pouvons aussi souligner la simplicité de l'accompagnement pour la musique dans les salons et à la maison.

⁴²⁵ Concernant l'ambiguïté de ce vocable, cf. le paragraphe « romantique, romantisch » p. 34.

⁴²⁶ Cf. annexe n° 3 le tableau construit présente les opéras du temps de Verstovskij.

romantique confirmé par le décor. La didascalie précise : « L'aube. Un endroit sauvage sur les rives du Dniepr »⁴²⁷. Dans sa romance, *Le Châte noir*⁴²⁸, composée en 1824, dix ans avant le *Tombeau*, Verstovskij faisait montre d'une écriture romantique. Le contexte de ce début des années 1800 était celui de relations intenses entre musique et poésie. Verstovskij avait su magnifier dans sa musique les vers de Pouchkine⁴²⁹. Deux moments dramatiques dans le *Tombeau* se prêtent à une lecture romantique. Le premier est, à la fin de l'acte II, l'enlèvement de Nadežda par les guerriers du Grand Prince et les serviteurs de l'intendant Vyšata, qui se retrouve, au début de l'acte III, retenue prisonnière dans le quartier des femmes du terem. Dans ce contexte, Verstovskij compose le second air de Nadežda⁴³⁰ : « Le soleil éclatant brille, brille et je suis seule ». Un autre moment dramatique de l'opéra est celui des lamentations et de la colère de l'Inconnu⁴³¹. Personnage mystérieux et en cela romantique, il veut informer Vseslav qu'il est le descendant d'Askold. L'Inconnu lui a donné rendez-vous dans les ruines et il l'attend.

Le romantisme de ces *arie* tient à la fois au décor, au texte versifié et à la musique.

1) *Décor*

Deux décors plantent le romantisme sur scène. Dans l'acte II, celui de l'*aria* de l'Inconnu dans les ruines et dans l'acte III, celui du deuxième air d'une Nadežda retenue prisonnière par l'intendant Vyšata, dans la cour du terem.

Tableau 16 : La didascalie de l'acte II, livret p. 60.

Театр представляет берег Днепра. В глубине, с правой стороны от зрителей, сквозь редкие деревья, на самом берегу реки, виднеются развалины христианского храма; большая часть его почти совсем разрушена. На ближайшем плане, с левой стороны, высокий холм; кругом дичь; за рекой левая сторона Днепра. Полный месяц отражается в воде. При поднятии занавеса Неизвестный стоит у подошвы кургана и смотрит вдаль.

Sur la scène est représentée la rive du Dniepr. Au fond, à droite du public, à travers quelques arbres rares, sur la rive du fleuve on peut voir les ruines d'une église chrétienne, en très grande partie détruite. Au premier plan à gauche, il y a une haute colline ; un lieu sauvage, de l'autre côté du fleuve, rive gauche du Dniepr. La pleine lune se reflète dans l'eau. Quand le rideau se lève, l'Inconnu se tient près du tertre funéraire et regarde au loin.

La pleine lune, les ruines, le tertre funéraire, le lieu sauvage et l'attitude de l'Inconnu rassemblent les éléments d'une mise en scène romantique.

⁴²⁷ « Рассвет. Дикое местоположение на берегу Днепра ».

⁴²⁸ Cf. *supra* p. 35 sqq.

⁴²⁹ Nous avons noté l'influence germanique en mentionnant *Erkönig* une collaboration entre Goethe et Schubert (1815, publié en 1821).

⁴³⁰ Numéro musical 18, acte III, livret p. 77, partition pp. 141-150.

⁴³¹ Numéro musical 12, acte II, livret pp. 60-61, partition pp. 92-104.

Tableau 17 : La didascalie de l'acte III, livret p. 73.

В глубине сцены огромное здание с теремами, крытыми переходами и вышками.

С левой стороны дом на первом плане; одна сторона его выходит в рощу, отделённую от двора каменной стеною, по которой ходит часовой. При открытии занавеса в одном из средних зданий, на помосте, сидят и стоят множество девушек.)

Au fond de la scène, une grande maison d'habitation, avec des passages couverts et des tours, où se trouve le terem.

Sur le côté gauche, la maison est au premier plan ; un côté s'ouvre sur un bosquet, séparé de la cour par un mur de pierre le long duquel circule une sentinelle. Lorsque le rideau s'ouvre sur la scène sont présentes de nombreuses jeunes filles assises ou debout.

La présence d'une sentinelle ne laisse place à aucune équivoque concernant le tragique de la situation.

2) *Les poésies*

L'esthétique de la poésie romantique est caractérisée par l'intensification des émotions. Les poésies de Zagoskin inclinent dans ce sens. Dans l'*aria* de l'Inconnu dans les ruines, la première partie de la poésie reflète son introspection et ses lamentations et la deuxième partie sa colère. Cette valorisation des émotions s'observe dans le second air de Nadežda (« Le soleil éclatant brille, brille/ mais je suis seule »)⁴³². Il est composé de neuf strophes, huit quatrains de vers avec des rimes croisées, présents dans le livret⁴³³, et un tercet ajouté à la partition. Ce poème exprime la tristesse, le chagrin, la nostalgie de l'amour heureux ainsi que la colère, le désespoir et la mort.

⁴³² La poésie de Zagoskin est en annexe n°4.

⁴³³ Livret p. 77.

Tableau 18 : « L'inconnu dans les ruines ». Première partie du texte de Zagoskin, livret p. 60

Неизвестный (облокотясь на секиру)

Скоро, скоро, месяц ясный,
твой потухнет чистый свет.

Скоро полночь — час ужасный!

А Всеслава нет, как нет!

А Всеслава нет, как нет!

Вот уж скоро разольётся,
ярким заревом рассвет.
Скоро Киев весь проснётся,
а Всеслава нет нет нет нет!

Умолкни, сердца вещий голос!
Зачем грозишь ты мне бедой?

Зачем вливаешь ты сомненье
в мою истерзанную грудь?

Нет, нет Нет, нет! Скорее Днепр широкий
струиться будет ручейком

L'Inconnu (s'appuyant sur une francisque)

Oh ! lune pure, bientôt ta lumière limpide va
s'éteindre

Bientôt minuit, une heure terrible !

Et Vseslav n'est toujours pas là !

Et Vseslav n'est toujours pas là !

Bientôt jaillira

la lueur brillante de l'aube.

Bientôt tout Kiev se réveillera,

Et Vseslav n'est pas là !

Tais-toi, voix prophétique !

Pourquoi me menaces tu de malchance ?

(répétition des deux vers)

Pourquoi répands-tu le doute dans mon âme
torturée ?

(répétition du vers)

Point d'orgue.

Non ! Non ! Non ! Plutôt voir le Dniepr devenir
un simple ruisseau

Cette première partie du texte de l'*aria* est particulièrement expressive. L'Inconnu se lamente, Vselav n'est pas venu. C'est un monologue tristement héroïque. Il s'interroge, il doute. « Pourquoi ? », « Pourquoi ? ». Selon Olga Levasëva⁴³⁴ cet air est le premier exemple d'une *aria* méditative préfigurant Ruslan, dans l'acte I de *Ruslan i Ljudmila* de Glinka, (1842) ou Igor' dans l'acte II du *Knjaz' Igor'* d' Aleksandr Borodine (1890) : « Mon âme torturée ne trouve ni sommeil, ni repos ». La deuxième partie de la poésie exprime la colère.

⁴³⁴ O. LEVASËVA, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (L'histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'à la moitié du xx^e siècle), Muzyka, Moscou, 1972, p. 342.

Tableau 19 : « L'inconnu dans les ruines ». Deuxième partie du texte de Zagoskin, livret p. 61

Нет, нет Нет, нет! Скорее Днепр широкий струиться будет ручейком, скорей средь дня померкнет солнце и звёзды на землю падут	Non ! Non ! Non ! Plutôt voir le Dniepr devenir un simple ruisseau Bientôt le soleil s'assombri- ra au milieu de la journée et bientôt les étoiles tomberont sur terre
Умолкни, сердца вещей голос! Зачем грозишь ты мне бедой !	Tais-toi, voix funeste ! Pourquoi me menaces tu de malchance ?
Зачем, зачем вливаешь ты сомненье в мою истерзанную грудь?	<i>Point d'orgue</i> Pourquoi répands-tu le doute dans mon âme torturée ? (Ce vers est mis en musique sur 70 mesures)
Нет, нет скорей померкнет солнце звёзды на землю падут, чем правнук храброго Аскольда захочет быть рабом !	Plutôt voir le soleil s'assombrir et les étoiles tomber sur la terre au lieu d'accepter que l'arrière-petit-fils du courageux Askold veuille être un esclave. (Ce vers est mis en musique sur 35 mesures)

L'inconnu exprime sa colère ; elle est marquée par les très nombreuses répétitions de vers et par le sens du texte. L'Inconnu maudit Vselav qui n'est toujours pas arrivé et profère des menaces contre Kiev, la chrétienne. Le texte de cette *aria* contient des élans passionnés et des sentiments exaltés.

3) L'écriture musicale des sentiments

L'écriture musicale de Verstovskij contribue-t-il à faire du *Tombeau* un opéra romantique ?

Nous avons souligné, à propos de sa romance de 1824, le *Châle noir*, son impétuosité romantique et sa violence. Verstovskij dans l'écriture des *arie* réussit-il à nous émouvoir grâce aux les mêmes tournures musicales ? Cette écriture romantique peut se lire dans le second air de Nadežda et dans les *arie* de l'Inconnu. Les composantes en sont les changements de tempo, les changements de tonalité, les

contrastes de nuances (en particulier *f/p*), les notes accentuées, les changements de tessiture. Verstovskij utilise aussi la déclamation ou la virtuosité des voix pour dramatiser le discours musical.

a) La traduction musicale du désespoir de Nadežda

Dans l'*aria* de Nadežda⁴³⁵, Verstovskij utilise une tonalité mineure pour accentuer une atmosphère dramatique. Le tempo *Allegro agitato* à 3/8, de nombreuses notes accentuées et les contrastes *forte/piano* expriment colère et désespoir.

Figure 33 : Le Tombeau. Extrait de l'*aria* de Nadežda, numéro musical 18 ; mesures 42 à 49, fa mineur ; 3/8 ; p. 143

« Toute ma vie s'écoulera dans une tristesse désespérée... »⁴³⁶

Dans ces mesures, la mélodie vocale exprime par ces notes conjointes la douceur, la tristesse ainsi que le désespoir et l'accompagnement est marqué par un rythme plus rapide, croches et doubles croches marquant la colère.

⁴³⁵ Partition p. 141 ; texte en annexe n°4.

⁴³⁶ « *Весь век мой пройдёт/ в тоске безотрадной* ».

Figure 34 : Le Tombeau. L'aria de Nadežda ; mesures 50 à 65 ; fa mineur, ; 3/8 ; p. 144

« Je ne connaîtraî plus/ les rencontres heureuses... »⁴³⁷

The musical score consists of three systems. The first system starts at measure 50 and ends at measure 55. The second system starts at measure 60 and ends at measure 65. The third system starts at measure 65 and ends at measure 70. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the bass. The vocal line has long, sustained notes with slurs, indicating a slow tempo. The lyrics are in Russian: 'И радостной встречи уж мне не знать, и ласковой речи уж мне не слышать!'.

Dans ces mesures, les doubles croches sont toujours présentes à la basse, en opposition, la ligne mélodique présente des syllabes (voir ci-dessous en gras) allongées avec l'utilisation de noires pointées et de noires pointées liées à des croches, marque un ralentissement. Verstovskij exprime musicalement le désespoir de Nadežda.

И **радостной** **встречи**
уж **мне** не знать,
и **ласковой** **речи**
уж **мне** не слышать!

Je ne connaîtraî plus 3
les rencontres heureuses,
Je n'entendraî plus
les tendres discours!

Un dernier exemple peut témoigner du lyrisme romantique de Verstovskij.

⁴³⁷ « И радостной встречи/уже мне не знать ».

Figure 35 : Le Tombeau. L'aria de Nadežda ; numéro musical 18 ; mesures 67 à 87 ; fa mineur, ; 3/8 ;
p. 144-145

« J'ai cherché en vain /un heureux destin !/Je te dis adieu, adieu / mon amant bien aimé ! »⁴³⁸

The image shows a musical score for the aria 'Le Tombeau' by Nadežda, measures 67-87. The score is in 3/8 time, F minor, and consists of vocal and piano parts. The lyrics are in Russian. Annotations include green circles around notes in measures 67 and 70, a yellow circle around a note in measure 80, and yellow horizontal lines underlining the lyrics 'с то - бо - ю' in measures 80 and 85.

66 *mf* Ня - пра - сно я лъсти - лась счаст - ли - вой судь - бо - ю про -
70 *p*
75 *p* и - - лась про - сти - - лась я, другъ
80 мой, с то - бо - ю: другъ мой, с то - бо
85 ю! Другъ мой, с то - бо - ю!

Pour traduire la colère, la frustration du désir et le désespoir, le compositeur a utilisé des changements de rythme : croches, doubles croches, noires et noires pointées. Il emploie aussi des sauts d'octaves

⁴³⁸ « Напрасно я лъстилась/счастливой судьбою!/Простилась, простилась/я, друг мой, с тобою! ».

ascendants ou descendants pouvant être interprétés comme des cris. Notons aussi l'accent sur le *fa* (mesure 78) et la répétition par trois fois d'une partie d'un vers *с тобою !* ([séparée] de toi !) avec l'allongement de la syllabe *о* : une très longue tenue sur un *do* (noire pointée liée à noire pointée) dans les mesures 80-81 et 85-86.

b) La traduction musicale du doute de l'Inconnu

Nous voudrions montrer par quelques extraits la manière dont Verstovskij a traduit le doute de l'Inconnu. L'extrait suivant permet de bien saisir le savoir-faire de Verstovskij dans le traitement de l'expression du texte. Il a réussi à faire comprendre à l'auditeur les incertitudes de l'Inconnu. Ce qui nous intéresse ici est la façon dont Verstovskij a traité les « Pourquoi » « pourquoi » (*zачем* souligné d'un trait).

Figure 36 : Le Tombeau. Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 38 à 42 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 94.
« Pourquoi me menaces-tu de malchance ? »

Dans cet extrait, la voix de l'Inconnu se déploie jusqu'au *mi*³ (limite aiguë de la tessiture). Il est employé (mesure 40) pour la deuxième syllabe de *groziš* « menaces ». (NB : trois syllabes en français). Le compositeur a répété deux fois ce procédé. Cependant, Verstovskij peut musicalement exprimer un autre registre, celui du regard intérieur, de l'introspection : au troisième « Pourquoi ? » (mesures 50-51), cette interrogation est plus douloureusement introspective (« Pourquoi répands-tu le doute dans mon âme

torturée ?») et le compositeur n'emploie plus de grandes envolées lyriques. Soulignons de nouveau une habileté certaine de Verstovskij.

Figure 37 : Le Tombeau. Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 50-54 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p.95.

« Pourquoi répands-tu le doute dans mon âme torturée ? »

c) La traduction musicale de la colère de l'Inconnu

La colère est l'émotion la plus marquée dans la seconde partie de l'aria qui est un très long⁴³⁹ *Allegro* en *mi* mineur. Nous pensons que Verstovskij utilise peu ou pas de procédés d'orchestration (mis à part les trémolos) ; surtout, nous avons noté l'absence d'accords présentant des dissonances comme il a pu le faire dans *Le Châte noir*⁴⁴⁰. Il utilise essentiellement le rythme et les contrastes de nuances pour exprimer la colère.

Un des procédés utilisés par Verstovskij pour exprimer la colère est l'accentuation des paroles. Dans cet extrait, elle est marquée par deux motifs descendants de la mélodie accompagnés d'un *marcatissimo* à l'orchestre.

Figure 38 : Le Tombeau. Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 138 à 145 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 100.

« ...dans mon âme torturée »

⁴³⁹ 174 mesures.

⁴⁴⁰ 1824. Cf. p. 35 sqq.



L'accélération du rythme et le changement de tempo sont d'autres moyens utilisés par Verstovskij pour exprimer la colère. La première partie de l'aria était *moderato*, dans cette seconde partie dans laquelle se déverse cette colère de l'Inconnu, Verstovskij utilise un *Allegro* en 2/4. Le compositeur accélère le rythme : doubles-croches au lieu des noires des mesures précédentes.

Figure 39 : Le Tombeau. Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; les premières mesures (70-73) ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 96.

« Non ! Non ! Plutôt voir le Dniepr devenir un simple ruisseau »



À la fin de l'aria, le texte (« plutôt voir le soleil s'assombrir et les étoiles tomber sur la terre au lieu d'accepter que l'arrière-petit-fils du courageux Askold veuille être un esclave ») est répété de manière obsessionnelle et répétitive sur 35 mesures, de la mesure 179 jusqu'à la fin.

Figure 40 : Le Tombeau. Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 179-187 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 102.

Figure 40 shows a musical score for the second part of the aria 'Le Tombeau' from 'L'Inconnu dans les ruines'. The score is in 2/4 time, mi mineur, and Allegro. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo marking 'Più molto.' is present above measure 180. The lyrics are in Russian: 'русь? Нтъ, явть ско-рый по-меркнетъ' (measure 179), 'солн - це, звѣ - зды на се - мло на - дуть, Чьъ прав - цуь' (measures 180-181), and 'храб - ра - го де - воли' (measures 182-183). The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

À partir de la mesure 179 (*Più molto*) le rythme s'accélère encore et ne faiblit pas jusqu'à la fin de l'aria. La tension se note par les syncopes (mesures 179-182) et les *ff*.

Figure 41 : Le Tombeau. La fin de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 197-214 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 103-104.

« Plutôt voir le soleil s'assombrir et les étoiles tomber sur la terre au lieu d'accepter que l'arrière-petit-

филс ду курагеус Асколд веуилле ётре ун еславе ».

200
хо - четь быть ра - бомъ быть ра - бомъ, чьмъ правнукъ
205
хра - бра - го Ас - колъ - да, прав - нукъ хра - бра - го Ас - колъ - да за -

210
хо - четь быть ра - бомъ
божь - да - хотеть быть ра - бомъ, да - хотеть быть ра - бомъ.

Dans les sept derniers systèmes (à partir de la mesure 197), Verstovskij passe en majeur (*mi* majeur) voulant donner, peut-être, plus de majesté et de puissance au discours. Nous remarquons les tremolos, les *sfz*, les *ff*. La colère est à son paroxysme.

4) *Virtuosité et lyrisme*

Cependant, la puissance de cet *aria* doit beaucoup à la virtuosité. Quelle est la part de la virtuosité dans cette écriture romantique de Verstovskij ?

Le *Tombeau* a été créé en 1835, dans cette période du romantisme russe, située après la vague du « rossinisme »⁴⁴¹ en Russie. Verstovskij doit répondre à l'engouement du public pour les virtuosités qu'ils

⁴⁴¹ Cf. *supra* p. 74.

ont entendues dans les opéras de Rossini ; le compositeur est tributaire du langage musical de son temps⁴⁴². Dans les airs de Nadežda la virtuosité paraît être un habillage. Le premier air de Nadežda est une chanson, une romance⁴⁴³ ; nous avons noté la simplicité du chant, cependant pour une interprétation sur les scènes de théâtres musicaux, Verstovskij se doit d'écrire des mélismes. À la fin de l'air, les deux derniers vers sont répétés. « Vselav, mon tendre, mon cher ami ! ». Et, sur la dernière répétition, Verstovskij a placé une *cadenza* sur le degré V⁴⁴⁴ pour donner une petite touche virtuose à cet air.

Figure 42 : Le Tombeau. Extrait la chanson de Nadežda. Numéro musical 1, acte I. « Vselav, mon tendre, mon cher ami ! », fa majeur, 4/4. Partition p. 15.



La virtuosité est plus marquée dans le second air de Nadežda⁴⁴⁵, « Le soleil éclatant brille, brille ». Nous avons déjà souligné les sauts d'octaves ascendants ou descendants. Notons aussi la présence d'un mélisme à la fin de l'*aria*.

Figure 43 : Le Tombeau. La fin de l'aria de Nadežda ; numéro musical 18 ; fa mineur ; 3/8. Partition p. 149.



Dans le final de l'*aria*, la mise en musique du vers « [séparée de] toi », avec le point d'orgue sur le degré V avec un contre *ut* puis une cadence notée⁴⁴⁶, est plus dramatique.

⁴⁴² Nous nous appuyons toujours sur l'idée émise par Marina Ritzarev (cf. *supra* p. 63 ; note 227) : en Russie, à partir de la fin du XVIII^e siècle, « la définition du style se forme dans l'esthétique de l'Europe occidentale ».

⁴⁴³ Cf. la romance sentimentale *supra* p. 127.

⁴⁴⁴ Position classique dans l'opéra romantique du début du XIX^e siècle. P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra, op. cit.*, p. 36.

⁴⁴⁵ « Le soleil éclatant brille, brille... et je suis seule ». Acte III, numéro musical 18. Cf. *supra* p. 134.

⁴⁴⁶ Comme Rossini avait pris l'habitude de faire. Cf. figure 45.

Verstovskij et Zagoskin avaient une volonté de simplicité pour la création de cet opéra. La richesse des ornements des *arie* de Rossini qui plaisaient tant à ses contemporains ne pouvait pas convenir à Verstovskij, Zagoskin et leur entourage moscovite qui voulaient composer un opéra russe, ce qui signifiait pour eux une musique simple, la simplicité d'une musique archaïque fantasmée. Mais, il y a une antinomie. Certes, pour les deux airs de Nadežda (en particulier le premier), le compositeur garde une simplicité qui les rapproche d'une romance russe⁴⁴⁷. Cependant, des ornements pour les airs de Nadežda sont présentes ; simple réponse au goût de ses contemporains pour la virtuosité vocale ? Verstovskij ne faisait pas partie des admirateurs de Rossini. En 1826, dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique »⁴⁴⁸, il mentionnait Rossini ; il le reconnaissait comme ayant créé de nouvelles formes de musiques⁴⁴⁹. Cependant, il poursuivait, « comment ne pas regretter la simplicité originelle de l'ancienne école italienne et l'harmonie courageuse des classiques allemands, complètement perdus dans [ses] opéras ? »⁴⁵⁰. Pensait-il, entre autres, à des passages de la cavatine de Ninetta dans *La Pie Voleuse* de Rossini joué, en 1821, en Russie ?

Figure 44 : Rossini, *La Pie Voleuse*. Premier extrait de la cavatine de Ninetta (acte I) « Di piacer mi balza il cor », mi majeur, 3/4. Éditions Ricordi.

Di pia - cer mi bal - za il cor, ah! bra -
To my na - tive home I'm near, Oh! what

mar - di più non so, e fa - man - te e il ge - ni - tor
rap - ture fills my heart, With my love, my fa - ther dear

⁴⁴⁷ Ju. KELDYS entend dans cet air des intonations populaires. Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 129.

⁴⁴⁸ « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki », *op. cit.*

⁴⁴⁹ « новых особенных формы музыкальная ».

⁴⁵⁰ « как не пожалеть о первоначальной простоте прежней Итальянской школы и о мужественной гармонии Немецких классиков, которая совершенно потерялась в [его] операх ».

Figure 45 : Rossini, *La Pie Voleuse*. Un mélisme. Deuxième extrait de la cavatine de Ninetta (acte I) « *Di piacer mi balza il cor* », mi majeur, 3/4. Éditions Ricordi.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a melisma on the word 'la'. The lyrics are: 'i, tu pre-mia la m' and 'my- fond wish grant'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

Pourtant, ces deux extraits semblent très proches de ce qu'il a composé pour les deux airs de Nadežda (cf. *supra* les numéros 1 et 18 ; fig. 42 et fig. 43).

En revanche, la virtuosité liée au lyrisme est omniprésente dans les *arie* de l'Inconnu. Elle devient pour le compositeur un procédé qu'il utilise pour traduire les émotions du personnage, son agitation, son émoi, sa passion et la puissance de la voix est aussi un moyen d'exprimer son emprise. Dans les trois *arie*, la voix de l'Inconnu se déploie du *la*¹ au *mi*³. Et, surtout, elle reste souvent concentrée dans les limites supérieures de la tessiture apportant beaucoup de lyrisme.

a) L'arioso, numéro musical 7

Figure 46 : *Le Tombeau*. Numéro musical 7. L'Inconnu : « *Mon lit est le vaste Dniepr* » ; ré majeur, mesures 5-9, Andante, 3/4. Partition p. 47.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in Russian and includes the lyrics: 'И вся Свя-та-я Русь мой домъ:' and 'Я всехъ Ва-ри-говъ не-на-'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

Dans l'*arioso* la virtuosité se marque par des changements de tessitures correspondant à des sauts d'octave (mesure 9). Cependant, le plus souvent, l'Inconnu reste dans les degrés les plus hauts de sa tessiture (*ré* et *mi*) donnant à cet *arioso* beaucoup de puissance et de lyrisme.

Dans l'*aria* de l'Inconnu, « *Autrefois vivaient nos aïeux* », c'est l'*andantino* qui porte le plus de prouesses vocales ; remarquons le *fa*³ avec un saut d'octave dès la première mesure (à la limite supérieure de la tessiture).

Figure 47 : Le Tombeau. L'aria de l'Inconnu, « Autrefois vivaient nos aïeux » ; acte I, numéro musical 3, fa dièse mineur. Partition p. 21.

1

Въ ста-ри-ну жи-ва-ли
Лю-ди рат-ны-е во-с-
Безъ Ва-ри-говъ у-пра-в

L'aria comporte aussi des sauts de quinte et d'autres sauts d'octave.

b) L'Inconnu dans les ruines

La virtuosité est largement utilisée par Verstovskij dans cette aria. Elle permet d'exprimer avec lyrisme des élans passionnés et des sentiments exaltés.

Figure 48 : Le Tombeau. Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 23 à 33 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 92.

ff 23

Вотъ ужьско-ро ра-со-

25
або тси Иркинда ревомъ разсвѣтъ, Скоро Кіевъ весь просветя, А Все.
спра - ка - ла - теб,
р
ка - ка

30
сла - ва нѣтъ нѣтъ нѣтъ нѣтъ!
р
Вздъ.

Dans cet extrait, à la mesure 29, la virtuosité et le lyrisme se lisent grâce à la tenue sur le *mi*³ (la note la plus haute de la tessiture) et le soufflet correspond à : « Et Vseslav n'est pas là ». (En fait, l'Inconnu chante : « Vselav *niet niet niet niet*⁴⁵¹ »). À la mesure 31, le saut descendant allant au-delà de l'octave au deuxième « niet » sur le *si*¹ apporte de l'emphase.

À la fin de l'*aria* Verstovskij s'abandonne au lyrisme pour exprimer la colère de l'Inconnu. Le compositeur lui fait atteindre⁴⁵² le *fa*³. Et, pour traduire son amertume, sa rage lorsqu'il imagine Vseslav rester l'esclave du grand Prince de Kiev, Verstovskij emploie une longue tenue en *fa*³ sur le mot esclave (*rabom*) aux mesures 194-195.

⁴⁵¹ En écriture phonétique.

⁴⁵² cf. la mesure 141, figure 38, p. 136

Figure 49 : Le Tombeau. Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 192 à 195 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 102.

[...que l'arrière-petit-fils du courageux Askold] veuille être un esclave⁴⁵³.

André Lischke pour cette fin de l'aria parle d'une « envolée lyrico-héroïque »⁴⁵⁴. M. S. Woodside fait mention de « la prédilection des Russes pour les somptueuses performances lyriques toujours présentes aujourd'hui »⁴⁵⁵.

C/ Quelles sont les influences possibles sur les airs solistes ?

La circulation des partitions, les concerts, les salons font que toute la production lyrique⁴⁵⁶ vocale était connue par Verstovskij. Il a aussi pu entendre des *arie* sur les scènes des théâtres musicaux⁴⁵⁷ chantées, éventuellement, par les troupes étrangères. Verstovskij a sans doute trouvé l'inspiration chez les compositeurs européens. Des influences diffuses ont certainement eu lieu. Lesquelles ? Des opéras de Mozart (fin du XVIII^e siècle) à ceux de Meyerbeer, dans les années qui précèdent la création du *Tombeau* ? Toute la production européenne a pu infléchir l'écriture de Verstovskij. Concernant les airs de Nadežda, il s'agit, d'abord, de romances russes. Les *arie* d'Agathe (*Le Freischütz*) n'ont pas été une source d'inspiration⁴⁵⁸. Et, on est loin, nous semble-t-il, de l'air « Robert, toi que j'aime » dans *Robert le Diable* de Meyerbeer. Il n'est possible que de suggérer de possibles influences : l'aria d'Elvira, « Mi tradi quell'alma ingrata binna » dans *Don Giovanni* de Mozart ou alors une influence française. La musique et les ornements dans les opéras-comiques sont plus légères : Boieldieu (« Enfin, je vous revois ! » dans

⁴⁵³ чем правнук храброго Аскольда захочет быть рабом !

⁴⁵⁴ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe*, op. cit., p. 74.

⁴⁵⁵ M. S. WOODSIDE, « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *Canadian University Music Review*, vol. 23, n° 1-2, 6 mars 2013, p. 96. [Notre traduction].

⁴⁵⁶ Cf. annexe n°2, le tableau chronologique et synoptique.

⁴⁵⁷ Cf. annexe n°3, le tableau des opéras joués du temps de Verstovskij.

⁴⁵⁸ Verstovskij a explicitement dit ne pas vouloir imiter l'aria d'Agatha ; il ne voulait pas d'un chant lyrique, mais le chant simple d'une fille de pêcheur.

la *Dame Blanche*) ou Auber (« Non temete milord... ») ou « Or son sola alfin respiro » dans *Fra Diavolo*.

Concernant la voix de basse de l'Inconnu, le modèle pourrait être Mozart, par exemple, « Vorrei dir e cor non ho » dans *Così fan tutte*. Ici, certaines arie de Rossini ont pu jouer un rôle, comme « Dal tuo stellato soglio » dans *Moïse en Égypte* :

Figure 50 : Rossini, *Moïse en Égypte*, « Dal tuo stellato soglio », sol mineur, 2/4. Édition Royal Harmonic Institution, Plate 1066.



La présence d'un chœur, soutenant le soliste, pourrait avoir inspiré Verstovskij pour l'aria de l'Inconnu « Autrefois vivaient nos aïeux » dans le premier acte.

Figure 51 : Rossini, *Moïse en Égypte*, « Dal tuo stellato soglio ». Entrée du chœur ; sol majeur, 2/4. Édition Royal Harmonic Institution, Plate 1066.

Cependant, nous soupçonnons l'influence importante de Weber que Verstovskij admirait : le lied de Kaspar « Hier im ird'schen Jammertal » dans *Le Freischütz*.

Figure 52 : Weber, Freischütz, « Hier im ird'schen Jammertal » ; si mineur, 2/4. Édition Peters [1871]

Plate 8449

4. LIED.

64

Allegro feroce, ma non troppo presto.

Flauti piccoli.
Oboi.
Fagotti.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Caspar.
Violoncello e Basso.

1. Hier im ird'schen Jammer - thal wär' doch
2. Eins ist Eins und Drei sind Drei! drum ad -
3. Oh - ne dies Tri - fo - li - um giebt's kein

Caspar.
1. nichts als Plack und Qual, trüg' der Stock nicht Trau - ben:
2. dirt noch zweier - lei zu dem Saft der Re - ben:
3. wah - res Gau - di - um seit dem er - sten Ue - bel.

La puissance (sans doute, aussi, induite par l'orchestration), la nuance indiquée *Allegro feroce* peut faire penser à la force de la colère de l'Inconnu dans les ruines (seconde partie de l'*aria*, numéro musical 12).

En conclusion, les influences sur les *arie* sont diffuses ; il n'y a pas véritablement d'emprunts. Verstovskij a assimilé les différents apports pour chercher sa voie et se dégager de l'emprise européenne.

D/ Des récitatifs accompagnés

Il y a dans ces *arie* la présence de récitatifs accompagnés. Et, nous émettons l'hypothèse que ce seraient les premiers dans une œuvre lyrique russe.

Le premier est dans la chanson de Nadežda : « Où es-tu mon fiancé bien aimé ? »⁴⁵⁹. La structure de ce premier air a attiré notre attention. Le *Tombeau* est un singspiel donc l'héroïne, au moment de son entrée sur scène, a une phrase parlée : « Bientôt, le soleil brillera, mais mon amant n'est pas là. »⁴⁶⁰. Après cette phrase s'ensuit une introduction musicale de onze mesures. Puis, Verstovskij a composé un récitatif accompagné de 17 mesures développant la phrase de Nadežda. Enfin, Verstovskij enchainera avec l'air.

Ce récitatif composé de deux parties est intéressant. La première (mesures 12-23) est un *andantino*, de nuance *piano*, correspondant aux trois premiers vers. C'est une reprise de la phrase parlée :

Как чисты небеса!	Comme le ciel est clair !
Ах, как приятен свет!	Oh, comme la lumière est douce !
Вот скоро солнышко проглянет,	Le soleil brillera bientôt,

Figure 53 : Le Tombeau. Récitatif accompagné de Nadežda, acte I, numéro musical 1, fa majeur, 4/4. Mesures 12-23, partition p. 14.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 12, marked 'НАДЕЖДА.' and 'pp'. The vocal line begins with 'Как чисты не - бо - са!' and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 20, with the vocal line continuing 'х!как!прекрасен! свет! Вот!ко - ро' and 'сол - нышко про - гла - неть, А друг! мой не!дет,'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, including some triplet markings.

⁴⁵⁹ Acte I, numéro musical 1.

⁴⁶⁰ « Вот скоро солнышко проглянет, / а друг мой всё неидёт ».

À l'orchestre une basse (cordes) descend graduellement et nous avons des trilles dans le registre supérieur. Ces trilles dans les bois créent une image de l'aube⁴⁶¹.

Figure 54 : Le Tombeau. Récitatif accompagné de Nadežda, la seconde partie ; ré mineur, 4/4. Mesures 24-29, partition p. 14.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Темп: *Più vivace*. Номер такта: 25. Лирика: Уж ли онъ об-манетъ! И-дутъ, и-дутъ, Всеславъ! Ахъ! Номер такта: 29. Лирика: нетъ!

Elle exprime la déception et la colère contenues dans les trois derniers vers :

а друг мой всё нейдёт.
Ужли он обманет?
Всеслав! Ах, нет!

mais mon ami n'est toujours pas là.
Va-t-il vraiment me désappointer ?
Vseslav! Ah non!

Verstovskij a changé le tempo : *Più vivace*.

Le second récitatif se situe dans l'*arioso*, « Mon lit est le large Dniepr »⁴⁶². C'est un court poème de neuf vers dans lequel Zagoskin conforte l'image de l'Inconnu comme personnage rempli de haine, mais il nous semble mal intégré dans le discours musical. Le numéro précédent (n°6) correspond à la chanson de Ljubaša accompagnée par le chœur des villageois, alors que les jeunes filles forment une ronde⁴⁶³. À la fin du numéro, un guerrier varègue importune Ljubaša. L'Inconnu intervient et se présente ; là se situe l'*arioso* (n°7). Le numéro suivant (8) est le finale de l'acte I dans lequel se poursuit la querelle. C'est un ensemble, orchestre, solistes et chœurs dans le style comique d'un *opera buffa*. L'*arioso* est donc imbriqué entre une chanson russe et un *opera buffa*. Il permet aux auteurs de caractériser un personnage, mais cela correspond trop au genre de l'opéra-vaudeville. Le plus intéressant, à notre sens, est que Verstovskij a fait le choix de faire entrer en scène son personnage à la fin du numéro 6 dans la forme d'un récitatif accompagné, similaire à celui du premier air de Nadežda.

⁴⁶¹ Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶² Acte I, numéro musical 7.

⁴⁶³ Élément de russité.

Figure 55 : Le Tombeau. Récitatif accompagné de l'Inconnu, acte I, les dernières mesures du numéro musical 6, ré majeur, 2/4. Partition p. 46.

The image shows a musical score for a recitative. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'Père?'. Below it are several more vocal staves, some with lyrics like 'Mère!', 'Mère!', and 'Mère!'. The bottom part of the score is a piano accompaniment with dynamic markings such as 'p' and 'sf'. The music is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#).

Les solistes ainsi que le chœur se taisent, seul s'exprime l'Inconnu : « Si tu as envie de savoir qui je suis, alors voilà⁴⁶⁴ », il est uniquement accompagné par l'orchestre. Le compositeur enchaîne avec l'*arioso* qu'il a nommé *aria*, « Mon lit est le large Dniepr » (le numéro 7 en *si* mineur).

—Quelles influences ?

On peut voir, dans la présence de ces récitatifs accompagnés, l'influence, entre autres, de Benda⁴⁶⁵, de Mozart (*Idoménéo*⁴⁶⁶ créé en 1781 à Munich et en 1787 à Vienne)⁴⁶⁷, de *La Caverne*⁴⁶⁸ de Méhul (créé à Paris en 1795), nous savons, explicitement, que Verstovskij appréciait ces deux compositeurs⁴⁶⁹. Nous

⁴⁶⁴ « Коль ты желание имеешь/узнать, кто я, так знай ».

⁴⁶⁵ Cf. *infra* pp. 67-169, le paragraphe consacré au mélodrame.

⁴⁶⁶ J.-P. GROSPELLIN, « Du sublime dans l'opéra des lumières », *op. cit.*

P. ТАИЕВ, « Éléments Pour L'analyse D'idomeneo De Mozart (1781) », *Musurgia*, vol. 4, n° 4, Éditions ESKA, 1997, p. 41-58

⁴⁶⁷ Récitatif d'Électra (acte I, 6, n°4, « Estinto è Idomeneo? »). Partition p. 50. Édition Breitkopf und Härtel, Mozarts Werke, Serie V, Bd.6, No.13. Plate W.A.M. 366.

⁴⁶⁸ Un récitatif avant l'ariette de Léonore.

⁴⁶⁹ Explicitement noté dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki », *op. cit.*

pensons que Verstovskij insuffle ici un sang neuf dans l'opéra russe. Verstovskij avec ce récitatif chantant, modelé sur la langue russe, préfigure le récitatif de Soussanine dans *La vie pour le tsar* de Glinka.

Figure 56 : Glinka *La vie pour le tsar*. Acte IV, numéro 22, Récitatif et Final ; ré mineur. Les 26 premières mesures. Éditions Jurgensen (1904).

The musical score is presented in four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment, both marked 'Con moto'. The second system contains the lyrics in Russian and French. The third system is marked 'Vivace' and includes the final part of the lyrics. The fourth system shows the piano accompaniment concluding the piece with a 'ritard.' marking.

Il s'agit ici d'un récitatif *secco* avec l'orchestre s'intercalant, comme dans les mélodrames⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Cf. *infra* p. 166 *sqq*, les paragraphes consacrés au mélodrame.

Figure 57 : Glinka *La vie pour le tsar*.⁴⁷¹ Mesures 56 à 68

Il s'agit d'un récitatif accompagné. Selon André Lischke⁴⁷², plusieurs compositeurs russes de la fin du XIX^e siècle seraient redevables à ce numéro 22 de *La vie pour le tsar* de Glinka⁴⁷³.

En conclusion, il y a clairement des influences européennes dans les airs solistes du *Tombeau d'Askold*. Les formes lyriques classiques des airs ou des *arie* sont un héritage de l'Europe. Quand Verstovskij compose son opéra en 1835, elles étaient maîtrisées par les musiciens russes depuis plus de trois décennies ; elles se sont ancrées dans la musique russe. Nous avons souvent souligné dans notre mémoire la maîtrise de l'écriture musicale de Verstovskij. De plus, il est sans doute à l'origine de l'introduction dans l'opéra russe du récitatif accompagné.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, la musique composée en Russie marche dans les pas de la musique européenne. Le *Tombeau* est un opéra romantique. Le romantisme se lit dans les décors, les textes ou la musique. Une riche gamme d'émotions (la passion, le désespoir, l'envie de mourir, la colère exacerbée,

⁴⁷¹ Partition éditée par les éditions Jurgensen en 1904.
⁴⁷² A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 91.
⁴⁷³ Et donc, sans doute, à Verstovskij !

voire démesurée) a été traduite par Verstovskij dans la musique de son opéra. Ce qu'il avait fait dès 1824, avec le *Châte noir*. Dans son écriture romantique, il utilise les mêmes procédés que les compositeurs européens. Les influences venant d'Europe sur les *arie* sont, à la fois, abondantes et imprécises. Juriji Keldyš⁴⁷⁴ (musicologue soviétique) ou André Lischke⁴⁷⁵ distinguent dans la seconde partie de l'*aria* de « l'Inconnu dans les ruines » les « échos » d'opéras allemands, français et italiens. Cependant, ils ne fournissent pas de précisions. Les influences sont diffuses et peuvent provenir d'une époque remontant à la fin du XVIII^e siècle.

Il y a des influences européennes sur les airs solistes du *Tombeau*, cependant, nous avons choisi, pour l'analyse, uniquement quatre des neuf airs présents dans l'opéra. D'ores et déjà, de manière infime, on peut entendre des intonations venant des airs populaires russes dans la chanson de Nadežda. Les deux airs de l'héroïne sont des romances russes. Aux yeux du musicologue Gozenpud⁴⁷⁶, Verstovskij a su « marier les formes lyriques et la chanson russe ». La russité de l'œuvre est indéniable, cependant, elle est en grande partie occultée par les influences européennes sur les *arie*.

⁴⁷⁴ Juriji KELDYCH, « Aleksej Verstovskij », *op. cit.*

⁴⁷⁵ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 74.

⁴⁷⁶ A. GOZENPOUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 670.

Chapitre IV La cabane de la sorcière et la Gorge aux Loups

Verstovskij a consacré dans le *Tombeau* deux numéros musicaux, les numéros 22 et 23 de l'acte IV, au domaine de la magie et du surnaturel. Le terme de fantastique n'était pas employé à cette époque. Le terme est apparu d'abord dans la littérature sous la plume d'un critique (J.-J. Ampère) à propos des contes de E. T. A. Hoffmann⁴⁷⁷. Ce terme apparaît donc dans la sphère germanique. Cependant, nous emploierons indifféremment les mots surnaturel ou fantastique et nous réserverons les termes de fabuleux, merveilleux, féérique pour le domaine de la russité. Le rôle de ces deux numéros est très mineur dans l'intrigue, cependant Verstovskij et Zagoskin ont voulu inscrire le fantastique dans leur opéra⁴⁷⁸. Pour Juriji Keldyš⁴⁷⁹ ainsi que pour les contemporains du compositeur, ces numéros semblaient très influencés par l'acte II du *Freischütz* de Weber : les scènes de la « Gorge aux loups » lorsque Kaspar attend Max et fait appel au mauvais génie Samiel. Le numéro 22 ne paraît pas intégré à l'intrigue. Zagoskin met en place une scène de magie noire : une sorcière, Vaxrameevna, préparant un brouet. On apprendra seulement au début du numéro suivant la raison de la présence de cette scène de sorcellerie. L'intendant Vyšata veut retrouver les deux amants enfuis, il fait appel à la magie pour savoir où ils se trouvent. Pourquoi les contemporains de Verstovskij et les musicologues ont-ils ressenti l'influence de Weber ?

I La musique ?

Est-ce la musique ? Il n'y a pas de dialogue au début du numéro 22. Verstovskij a fait le choix de faire entrer les auditeurs directement dans le surnaturel avec deux pages musicales symphoniques. L'introduction est composée de 54 mesures.

⁴⁷⁷ A. JACOBSHAGEN, « Éléments d'un vocabulaire musical "fantastique" dans l'opéra romantique allemand », Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁴⁷⁸ Toutefois, le fantastique imprègne pleinement les deux opéras précédents du compositeur (*Pan Tvardovskij* et *Vadim*).

⁴⁷⁹ Ju. KELDYS, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 97-132. Gozenpud exprime la même idée. A. GOZENPUD, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie. Des origines à Glinka : essai), Russie, Leningrad, Muzyka, 1959, p. 680.

Figure 58 *Le Tombeau*. Extrait de l'introduction du numéro 22 (acte IV). Les 29 premières mesures. 2/2, Moderato. Si b mineur. Partition p. 188

Moderato.

PIANO.

The image displays a piano score for the introduction of 'Le Tombeau', measures 1 through 30. The score is written in 2/2 time, Si b mineur, and Moderato. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are printed in red at the beginning of their respective systems. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). There are also *mf* (mezzo-forte) markings in some measures. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties. The page number '188' is visible at the bottom left of the page.

5

10

15

20

25

30

188

Comme dans la romance *Le châle noir*⁴⁸⁰ ainsi que pour les *arie*⁴⁸¹ de l'Inconnu, l'écriture est romantique ; elle est gorgée de contrastes propres au style de Verstovskij. Pour exprimer l'atmosphère magique, le compositeur utilise le mode mineur (*si b* mineur) et les nuances *piano* et parfois *double piano* illustrent une ambiance étouffée d'autant plus menaçante que l'introduction est déchirée par quelques contrastes *forte/piano*, *sforzando*. Verstovskij conclut cette introduction musicale sur une pédale de *fa* avec un effet de soufflet : deux mesures *crescendo* mènent à quatre mesures *double forte*, puis il y a un *decrescendo* jusqu'au *double piano* des dernières mesures. Certes, des effets déjà entendus chez Verstovskij cependant, l'écriture du surnaturel est novatrice. Les éléments viennent du *Freischütz*⁴⁸².

Figure 59 : Weber, *Le Freischütz*, Acte II, scène 10. Les 16 premières mesures, *fa dièse mineur*. 4/4. Réduction pour piano. Éditions Braunschweig et Litolff, p. 35

Il s'agit de créer des sensations d'étrangeté, d'insécurité, d'instabilité. Dans le *Tombeau*, la tension est créée par l'écriture syncopée des 15 premières mesures, tension exacerbée lorsque Verstovskij utilise des triples croches. Dans « La Gorge aux loups », Weber utilise des syncopes aux mesures 14 et suivantes, il introduit de nouvelles sonorités. Verstovskij le suit avec des harmonies instables et des dissonances. Verstovskij en a déjà utilisé dans le *Châle noir*, cependant, il s'agissait de septièmes de dominante rendues dissonantes par l'addition de notes de broderie. La terreur est présente dans le *Châle noir*, induite par la cruauté et le sang, mais elle n'est pas surnaturelle. Par contre, les mesures 5, 10 et 12, du *Tombeau* contiennent des renversements d'accords de septièmes majeures comportant un triton. Dans les mesures 11 et 12 l'accord *ff* s'étend dans l'aigüe faisant résonner une stridence⁴⁸³. Enfin, le plus novateur pour Verstovskij est l'utilisation d'accords de septièmes diminuées que nous trouvons dans les mesures 17-18 et 21. Dans l'extrait de Weber, présenté plus haut, le premier accord de septième diminuée est mesure 15.

⁴⁸⁰ Composé en 1824. Cf. *supra* p. 35 *sqq.*

⁴⁸¹ Cf. *supra* pp. 144-147, le passage du mémoire consacré aux *arie* de l'Inconnu.

⁴⁸² B. FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p. 811.

⁴⁸³ La partition ne précise pas les instruments, cela dit, si Verstovskij suit Weber, il pourrait s'agir de piccolos, flutes et hautbois.

Verstovskij utilise dans le *Tombeau* d'autres procédés présents chez Weber⁴⁸⁴. Par exemple, des dissonances *f* avec des tremolos dans les graves sur une pédale de tonique (mesure 18), des élans ascendants en pizzicati de *pp* à *sfz* suivis de retombées sur un accord de septième diminuée (mesures 16/17 ; 20/21 ; 24/25).

Cette introduction de deux pages de musique symphonique nous paraît être un hommage à l'écriture de Weber que Verstovskij considère comme un maître⁴⁸⁵. Notre compositeur a voulu symboliser tout le drame fantastique et plonger l'auditeur dans une ambiance d'étrangeté et d'instabilité.

II L'argument

L'argument et le texte évoquent aussi Weber. Dans le *Tombeau* la didascalie prépare l'atmosphère surnaturelle.

Tableau 20 : Didascalie de l'acte IV dans le *Tombeau*, livret p. 98

Театр представляет внутренность ветхой избы; в одном углу стоит большая метла; на полке сидит огромная сова; на столе мохнатый кот; посреди избы, над железной жаровнею — котёл; перед ним стоит Вахрамеевна и мешает длинным ковшом.

(Кот сгибается в дугу и машет хвостом. Сова хлопает крыльями, и у обоих глаза начинают сверкать.)

Le théâtre représente l'intérieur d'une cabane délabrée ; dans un coin, il y a un grand balai ; un énorme hibou est assis sur une étagère ; un chat poilu est sur la table ; au milieu de la hutte, au-dessus d'un brasero en fer, il y a un chaudron ; Vaxrameevna se tient devant et mélange à l'aide d'une longue louche.

(Le chat fait le gros dos et agite sa queue. Le hibou bat des ailes et ses yeux commencent à scintiller.)

Tous les ingrédients de la magie sont là et le dramaturge met en place une situation inquiétante.

Tableau 21 : La didascalie de l'acte II dans *Le Freischütz*⁴⁸⁶

Effrayante gorges, couvertes de bois noirs, entourées de hauts sommets. De l'un d'eux tombe une cascade. La pleine lune semble pâle. Deux orages s'annoncent, venant de directions opposées. Plus loin, un arbre fracassé par la foudre, tout desséché, pourri à l'intérieur, de sorte qu'il semble luisant. De l'autre côté, sur une branche noueuse, un gros hibou aux yeux ronds flamboyants. Sur d'autres arbres, des corbeaux et d'autres oiseaux de la forêt⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ B. FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p. 811.

⁴⁸⁵ Son admiration est lisible dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique), op. cit..

⁴⁸⁶ *Der Freischütz*. Partition complète. Peters, Leipzig, ca 1900, p. 118.

⁴⁸⁷ [Notre traduction]. *Furchtbare Schlucht, grösstentheils mit Schwarzhholz bewachse, von hohen Gebirgen umgeben. Von einem derselben stürzt ein Wasserfall. Der Vollmond scheint bleich. Zwei Gewitter von entgegengesetzten Richtung sind im Anzuge. Weiter vorwärts ein vom Blitz zerschmetterter, ganz verdorrter Baum, inwendig faul, so dass er zu glimmen scheint. Auf der anderen*

Friedrich Kind⁴⁸⁸, le librettiste, voulait une mise en scène avec une ambiance inquiétante. Avec *Le Freischütz* nous sommes à l'extérieur dans la forêt⁴⁸⁹. Cela permet de multiplier des indications scénographiques absentes du livret ou de la partition du *Tombeau*, dans lequel nous ne trouvons ni spectres ni apparitions⁴⁹⁰. Verstovskij et Zagoskin ont certes prévu un effet scénique : le fond de la cabane disparaît et l'on voit au loin, près du Dniepr, les deux amants ; la magie de la sorcière a opéré. Cependant, la mise en scène du *Freischütz* peut être beaucoup plus spectaculaire. « Hanté par des visions d'horreur, Max surgit au bord du précipice »⁴⁹¹. Dans le *Tombeau*, la seule indication de mime s'ajoutant au décor est la sorcière mélangeant la potion dans le chaudron.

Vaxrameevna est une sorcière très stéréotypée : une vieille femme vivant isolée dans les bois, cette image est présente dans tous les contes indo-européens. Ni Verstovskij ni Zagoskin n'ont cherché à lui donner les caractéristiques de *Baba Jaga*, la sorcière des contes slaves⁴⁹². Verstovskij a, ici, oublié sa volonté de russité pour coller au fantastique allemand de Kind et Weber. Il s'agit simplement d'une sorcière malveillante⁴⁹³. Nous ne sommes pas dans la continuation de la féerie russe de Stepan Davydov ni de celle de Kavos⁴⁹⁴.

III La présence du mélodrame des numéros 22 et 23

Verstovskij utilise le mélodrame de la sorcière dans les deux numéros musicaux. En tout, il occupe 51 mesures. Dans le numéro 22, il est composé de 36 mesures de malédictions, imprécations, maudissements, invectives, sortilèges, souhaits de malheur émis par la sorcière. Dans le numéro 23, il s'agit de 15 mesures d'incantations et d'actes de sorcellerie.

Le monologue de la sorcière, dans le numéro 22, s'intercale avec le chœur des Invisibles⁴⁹⁵ en coulisse.

Seite, auf einem knorrigen Aste eine grosse Eule, mit feurig rädernden Augen. Auf andern Bäumen Raben und anderes Waldgevägel.

⁴⁸⁸ Friedrich Kind (1768-1843) est l'auteur du livret. Il s'est inspiré d'une collection d'histoires populaires allemandes de fantômes publiées entre 1810 et 1815.

⁴⁸⁹ Voir aussi en annexe n° 6 ; la peur de Max est générée par l'environnement de la forêt.

⁴⁹⁰ Le seul personnage à rejoindre la sorcière sur scène est l'intendant. Le chœur des Invisibles est en coulisse.

⁴⁹¹ Indication scénique portée sur la partition.

⁴⁹² Parmi ses attributs : une cabane aux pattes de poule, le chaudron dans lequel elle se déplace... « La Cabane sur des pattes de poule », 9ème mouvement des *Tableaux d'une exposition* de Modest Musorgskij (1874).

⁴⁹³ A. BULYCHEVA, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », *op. cit.*

⁴⁹⁴ Cf. *supra* p. 68, Davydov : *Lesta, La Roussalka du Dniepr*, 1807. Davydov s'était pourtant inspiré du singspiel allemand de Fernand Kauer. Et p. 69 l'opéra féérique de Kavos, *Žar-ptica* (L'Oiseau de feu) créé en 1822, fondé sur un conte russe.

⁴⁹⁵ Il y a alternance entre la phrase parlée et la phrase musicale chez Rousseau/Coignet 1770 (Cf. *infra* p. 167), chez Brandes/Benda 1775 (Cf. *infra* p. 161) et chez Fomin 1791 (Cf. *infra* p. 171)

Figure 60 : Le Tombeau, acte IV, numéro, musical 22. Entracte et chœur. Mesures 35 à 75 ; si b mineur. 6/8. Allegretto. Partition p. 191-192.

35 НАХРАМЕЕВНА (говорком)
 дай! Буду-у-жимъ о-тра-вой, сло-вѣтъ, сло-вѣтъ не-гу-ба!
 Ну вот, почти гото-во! Будетъ чѣмъ по-дѣлать испор-таты! Милости про-сима! Кто хочетъ прикол-рада слу-жить нашимъ сна-добою!

40 Ты-перь понаше-тать, такъ и дѣло-е кон-ца!
 А кто вы-плетъ, тому куда!

50 Что-бъ не спаз-ло-е оу и не вѣло-е!
 Что-бъ чер-ная не-мо-ла его,

55 Какъ оску горькую, скор-бю-ла;
 Что-бъ су-хота, какъ мо-гильный чоръ, исто-ча-е его за-жво.

60 А ляходѣ-ла-е, по-сѣ-е сердце вы-жло-е!

65 Что-бъ засохъ онъ, какъ бы-лечо-е И сон-ца, какъ го-лодный вѣс-е.
 Что-бъ сест-рамъ мо-е По-каз-ли и по-тѣ-е Какъ его мо-е, По-каз-ли, по-тѣ-е На его бѣ-е

70 восточ-ка-е!
 Чуръ мя-е! Чуръ мя-е!

Après quatre mesures *ff*, suivies de trois mesures *sfz*, brusquement, sur un *diminuendo* la sorcière lance sa première imprécation. Vaxrameevna est un rôle dramatique, la voix de *mezzo soprano* est grave,

d'autant plus menaçante que la sorcière déclame sur un grondement *piano* d'une pédale de tonique (*si b*) avec tremolos. Le sentiment de danger est renforcé par une descente chromatique de la basse, à partir de la mesure 40, du *si b*, sur une octave, pour retrouver la tonique mesure 65.

Dans chacune des deux dernières mesures (73 et 74) séparées par un point d'orgue, il y a un accord *ff* sur une demie croche. Vaxrameevna est au paroxysme de ses malédictions. « Čur menja ! » [« Gare à vous ! » (Soyez maudits)]. C'est une sorcière maléfique, elle souhaite le malheur et la mort des hommes.

Tableau 22 : Les malédictions de la sorcière Vaxrameevna. Livret p. 95

Ну вот, почти готово! Будет чем пол Киева
испортить! Милости просим!...Кто хочет,
приходи рада служить нашим снадóбьем!

Теперь понашептать, так и дело с концом!

А кто выпьет, тому худо!

Чтоб не спалось ему и не елося;

чтоб чёрная немочь его,
как осину горькую, скоробила;

чтоб сухота, как могильный червь,
источила его заживо,

а лиходейка тоска
сердце выела;

чтоб засох он, как былиночка,
и зачах, как голодный пёс;

чтоб сестрицы мои
поплясали и потешились

над его могилою;
поваялися, покаталися
на его белых косточках!

Чур меня! Чур меня!

Eh bien, c'est presque prêt !

Plus de la moitié de Kiev peut y passer !
Soyez les bienvenus ! Venez ! celui qui le veut
peut se servir de notre potion !

Maintenant, murmurons encore quelques
incantations, et c'est tout !

Que ce soit mauvais pour celui qui le boira !

De sorte qu'il ne pourra plus dormir ni manger ;

De sorte que la maladie noire l'afflige ;
Qu'il soit comme un triste tremble souffreteux ;

De sorte que la sécheresse, comme un ver
sépulcral l'ait vidé de son vivant,

De sorte que son cœur soit rongé par une
mélancolie fiévreuse ;

De sorte qu'il sèche comme un brin d'herbe et
qu'il soit flétri comme un chien affamé ;

De sorte que mes sœurs dansent et s'amuse
sur sa tombe; sur ses os blanchis.

Gare ! Gare !

Verstovskij continue d'utiliser le mélodrame dans le numéro musical qui suit.

Figure 61 : Le Tombeau, acte IV, numéro musical 23. Mesures 1 à 17, si mineur. 2/2. Andante.
Partition p. 197

Andante.
ВАХРАМЕЕВНА.

Отъ, котораго жъ Чертобытъ! Могути явля, выдана въ ней тылы! Выхъ выдана тылы ты не можеть въ твои мочной.

пущина выдана! Ехъ мой ты дельно приключаетъ... Ужасно! Жъ сродъ выдана!

Вухъ содана сдана, выдана выдана и выдана. Дъ выдана выдана выдана.

(Молчаніе. На сдана сдана сдана)
Вухъ выдана сдана сдана выдана, что ты дъ выдана сдана сдана.

и сдана, сдана, о сдана Чертобытъ! (Удъ тылы.)

Dans ce numéro, Vaxrameevna lance des incantations adressées aux divinités et aux démons pour répondre au désir de l'intendant de savoir où se trouvent les deux amants enfuis.

Tableau 23 : Les incantations de la sorcière Vaxrameevna. Livret p. 99

<p>Вахрамеевна Тс! О ты, кого зовём мы Чернобогом! Могучий князь, владыко вечной тьмы! Кого никто без трепета не может в тиши ночной по имени назвать! К мольбе моей ты должен преклониться... Услышь меня! Яви свою нам мочь: пусть солнца свет немедленно затмится, и мрачная для нас наступит ночь!</p>	<p>Vaxrameevna (la sorcière) Тс! Oh toi, que nous appelons Tchernobog ! Puissant prince, seigneur des ténèbres éternelles ! Que personne ne peut dans le silence de la nuit sans trembler appeler par son nom! Tu dois répondre à ma prière ... Entends-moi ! Montre ta puissance : Que dans l'instant disparaisse la lumière du soleil , et qu'une nuit noire vienne sur nous !</p>
--	--

La sorcière sollicite le dieu noir (*Tchernobog*⁴⁹⁶), de la même manière que Kaspar appelle Samiel dans *Le Freischütz* de Weber : « Samiel ! Samiel ! Parais ! Par le crâne du sorcier ! Samiel ! Samiel ! Parais ! ». Samiel est le chasseur noir, une incarnation du diable. Le discours de Vaxrameevna est continu au-dessus de l'orchestre. L'ambiance sinistre est marquée par l'accompagnement en mineur concentré dans les bas registres. La nuance *piano* (dans l'ensemble) et le rythme lent avec des blanches et des rondes renforcent l'atmosphère lugubre. Les contrastes *fp* marqueurs du surnaturel et surtout dans les deux dernières mesures les *ff*, les trémolos : le surnaturel éclate comme l'orage (*udar groma*), un coup de tonnerre marqué par le tam-tam⁴⁹⁷.

IV Quelle influence : allemande ou française ?

A/ Le mélodrame, genre musical

Le mélodrame était très connu et apprécié en Russie depuis la fin du XVIII^e siècle. L'invention du mélodrame comme genre musical est attribuée au *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Littéralement, le dieu noir qui est, dans la mythologie païenne slave, une force destructrice, le Mal.

⁴⁹⁷ A. LISCHKE, *Guide de l'opéra russe, op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁸ J. Waeber, « Le mélodrame au-delà de l'opéra : sur le Pygmalion de Rousseau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 12, n° 2, 2013

Figure 62 : Extrait de *Pygmalion* (Rousseau/Coignet).(1770) in Waeber p. 28

Ironie amère.

.... Eh! regarde, malheureux ; deviens intrépide, ose fixer une statue.

*Il la voit s'animer, et se détourne
"saisi" d'effroi et le cœur "serré" de
douleur.*

23. *Andante*

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola, and Bass. The score is in 3/4 time and marked 'Andante' and 'p' (piano). The Violin I part starts with a dynamic marking of [p]. The Viola and Bass parts also start with a dynamic marking of p. The score consists of three measures.

Qu'ai-je vû? Dieux! qu'ai-je cru
voir? Le coloris des chairs, un feu dans
"les yeux", des mouvemens même....
... ce n'étoit pas assés "d'espérer le
prodige"; pour comble "de misère",
enfin, je l'ai vu.....

Excès d'accablement.

Il y a alternance entre la phrase parlée et la phrase musicale, celle-ci étant une ritournelle orchestrale. Rousseau a prévu des indications pantomimiques. L'œuvre sur une musique de Coignet a été créée à Lyon en 1770 et à Paris à l'Opéra en 1772⁴⁹⁹. Cette œuvre s'est rapidement diffusée en Russie, à Moscou en 1776, s'est joué un drame sur le thème de Pygmalion clairement identifié comme venant du philosophe. Et, en 1777, *Pygmalion* de Coignet/ Rousseau a été joué à l'ambassade de France de Saint-Pétersbourg⁵⁰⁰.

Certes, le *Pygmalion* de Rousseau a été joué, cependant, c'était devant un public restreint, celui de la cour et de l'élite de l'aristocratie. L'influence, en fait, venait d'Allemagne. Les premiers mélodrames joués en Russie sur les scènes des théâtres musicaux ont été ceux de Benda : *Ariane à Naxos* et *Médée*. Des versions de *Pygmalion* ont été jouées, cependant, c'étaient sur des compositions de musiciens

⁴⁹⁹ J. WAEBER, « Le mélodrame au-delà de l'opéra: Sur le Pygmalion de Rousseau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 12, n° 2, 2013, p. 23

⁵⁰⁰ Pour l'ensemble de ce paragraphe, sauf avis contraire, les dates viennent des tables chronologiques des différents volumes de *l'Histoire de la musique russe* en 10 volumes.

allemands : Staubinger⁵⁰¹ et parfois Benda sur un texte, non plus de Rousseau, mais d'un poète allemand, Gotter⁵⁰².

Tableau 24 : Les mélodrames joués en Russie

1779	<i>Ariadne auf Naxos</i> (<i>Ariadna na Naksose</i>)	Benda/ Brandes ⁵⁰³	À St Pétersbourg par la troupe allemande. Joué, de nouveau, en concert à Saint-Pétersbourg en 1783
1781	<i>Medea</i>	Benda/ Gotter	Saint-Pétersbourg, troupe allemande
1786	<i>Pygmalion et Galatée</i> (<i>Pigmalion i Galateja</i>)	Staubinger/ texte d'après Rousseau.	Moscou.
1791	<i>Pygmalion</i> (<i>Pigmalion</i>)	Benda/ Gotter d'après Rousseau	Saint Pétersbourg. Traduit de l'allemand
1802	<i>Médée et Jason</i> (<i>Medeja i Jazon</i>)	Benda Mélodrame avec Ballet	Moscou
1810	<i>Ariane et Thésée</i> (<i>Ariadna i Tesej</i>)	Duodrama. Musique de Benda avec chœur et ballet	Saint-Pétersbourg Traduit

Ariadne auf Naxos de Benda été créé à Gotha en 1775.

⁵⁰¹ Matthias Staubinger est un musicien allemand qui a travaillé à Moscou entre 1782 et 1800.

⁵⁰² Gotter, poète allemand (Gotha) (1746-1797). Il a fait un séjour à Lyon en 1774 pour se familiariser avec le théâtre français.

⁵⁰³ Johann Brandes (1735-1799). Comédien et auteur dramatique allemand (Munich, Hambourg, Berlin)

Figure 63 : Extrait d' *Ariadne auf Naxos* (Benda/Brandes). (1775), p.30 ; in Benda, Georg, LorB 476, numéro de I-Catalogue IGB 2



L'œuvre a été jouée pour la première fois à Saint-Petersbourg en 1779. Il y a alternance entre la phrase parlée et la phrase musicale. Dans *Médeia*, créée aussi à Gotha en 1778, Benda choisit soit d'alterner, soit de superposer texte et musique. Le mélodrame est sur la scène russe dès 1781. La diffusion des œuvres de Benda a été rapide, d'autant qu'avant la création, les partitions ont pu circuler ; preuve de nouveau de l'influence allemande en Russie.

Pour conclure sur le mélodrame comme genre musical, il concernait, à la suite de Rousseau, essentiellement des sujets mythologiques et il s'inscrivait dans la fin du XVIII^e siècle. Seuls, les compositeurs russes semblaient y accorder encore de l'intérêt :

Tableau 25 : Les mélodrames créés par des compositeurs russes

1791	<i>Orphée (Orfej)</i>	Fomin (Evstignej Fomin) (1761-1800)	Saint-Pétersbourg.
1802	<i>Persée et Andromède</i> (<i>Persej i Andromeda</i>)	Aleksandr Titov/ Aleksandr Knjažnin Mélodrame avec chœur et ballet	Saint-Pétersbourg.
1803	<i>Jugement du roi Salomon</i> (<i>Sud korol' Solomona</i>)	Aleksandr Titov/ Aleksandr Knjažnin Drame avec chœur et ballet	Saint-Pétersbourg Joué de nouveau en 1817
1811	<i>Circée et Ulysse</i> (<i>Circeja i Uliss</i>)	Aleksandr Titov/ Aleksandr Knjažnin Mélodrame	St Pétersbourg

Evstignej Fomin (1761-1800), dont nous avons présenté des analyses de ses opéras dans un précédent chapitre⁵⁰⁴, a créé dès 1791, un brillant mélodrame selon Dobroxotov. Dans *Orphée*, il y a alternance entre la phrase parlée et la phrase musicale.

Figure 64 : Fomin, extrait d'Orfej (1791). Entrée en scène d'Orphée. Dans B. DOBROXOTOV, « E. I.

⁵⁰⁴ Pour ses opéras *Jamščiki na podstave* (1787) et *Amerikancy* (1788). Cf. *supra* p.64 *sqq.*

Fomin », p. 71.

Texte : Orphée est décidé à tout affronter, même les abîmes sombres du Tartare [Notre traduction]

The image shows a page of a musical score for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system is a piano introduction. The second system includes the Russian lyrics: "Восхитил стражи пролетей подземных, Почто в Тартара безднах темных, Увидя слаба смертна пред собой, Смущайте вы свой покой?". The third system is marked "30 Largo" and begins with a forte dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system is marked "31. Andante" and includes the Russian lyrics: "Из области Зевкса, Не силой Геркулеса, Пришел сражаться с вами я." The page number "61" is visible in the bottom right corner.

B/ Le mélodrame, un moyen dramaturgique

Le mélodrame est aussi un moyen dramaturgique employé dans les œuvres lyriques. Selon Peter Branscombe⁵⁰⁵, tous ou presque tous les compositeurs d'opéra du XIX^e siècle ont employé ce moyen dramaturgique. Des œuvres ont été jouées en Russie. Nous pensons particulièrement aux œuvres de Méhul et Cherubini, les compositeurs français préférés de Verstovskij. L'*Ariodant*⁵⁰⁶ de Méhul a été représenté en version traduite en 1803. L'œuvre de Cherubini, *Les Deux Journées*⁵⁰⁷ est jouée pour la première fois en Russie (*Vodovoz* [Le Porteur d'eau]) par la troupe française en 1803. D'autres exemples peuvent être mentionnés comme *Médée* du même compositeur Cherubini jouée en Russie en 1807.

⁵⁰⁵ P. BRANSCOMBE, « Melodrama », dans *Grove on line*, consulté le 26 mars 2023.

⁵⁰⁶ Acte II, scène 7 : « Je vais la voir, je suis seul avec elle ». Méhul, *Ariodant* (1799). Dans *Gallica* btv1b9067513.

⁵⁰⁷ Le commandant : « Regarde moi... », Constance : « Vos regards sont si terribles ». *Les Deux Journées* (1800), opéra comique en 3 actes, musique de Cherubini / paroles de J.N. Bouilly, partition de piano et chant. Paris : M. Schlesinger. Mus 637.1.663. Harvard University - Eda Kuhn Loeb Music Library.

John Warrack⁵⁰⁸ pense que le mélodrame de « La Gorge aux loups » est plus redevable au mélodrame français qu'à ceux de Benda. Cependant, l'utilisation du mélodrame est plus importante dans les pays germaniques. Brigitte François-Sappey a écrit : « La déclamation sur fond symphonique est très présente dans le Singspiel »⁵⁰⁹. L'idée de l'emploi du mélodrame dans des œuvres, comme les singspiele qui sont des opéras coupés par des dialogues, correspond à la recherche d'une continuité de la musique. Thomas Bauman⁵¹⁰ souligne que le genre, que Benda avait perfectionné, a inspiré ses contemporains ainsi que des compositeurs ultérieurs. Il cite Christian Neefe (1748-1798) qui fut un des professeurs de Beethoven, Johann Reichardt (1752-1814) connu pour ses *lieder*, Johann Zumsteeg⁵¹¹ (1720-1802).

Georg Benda a joué un rôle important dans la diffusion du mélodrame dans les régions germaniques et en Russie. Georg Benda (1722-1795)⁵¹² était un compositeur, claveciniste et violoniste certes, originaire de Bohême (Prague) mais, il a sillonné toute l'Allemagne ; il a aussi effectué en 1765-1766 un voyage en Italie au cours duquel, il se familiarise avec les opéras de Galuppi, Traetta, Piccinni et Paisiello. Georg Benda a aussi exercé une influence sur le jeune Mozart et sans doute aussi sur Beethoven à travers Christian Neefe. Mozart a vu *Medea* à Mannheim en 1778 et, il a fait part de son enthousiasme dans des lettres adressées à son père. Lui-même a écrit un mélodrame, *Sémiramis* aujourd'hui perdu. Il a inséré dans le singspiel *Zaïde*, de 1779-1780, deux mélodrames, ainsi que dans *Thamos, König in Ägypten*⁵¹³. De nombreux musicologues ont souligné l'influence de Benda sur les récitatifs obligés (récitatifs orchestrés)⁵¹⁴ d'*Idomeneo* (1781)⁵¹⁵. Beethoven aussi a été sensible au mélodrame. Le numéro musical 9 d'*Egmont* (Goethe/Beethoven) est un mélodrame (créé à Vienne en 1810). Il en est de même de la scène 2 de l'acte II de *Fidelio*, créé en 1802-1814 à Vienne, joué en 1814 à Berlin, programmé par Weber à Prague, Dresde puis joué dans toutes les régions germaniques. L'opéra arrive en 1833 à Saint-Pétersbourg.

⁵⁰⁸ J. WARRACK, *Carl Maria von Weber*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Hamish Hamilton, 1968, p. 256.

⁵⁰⁹ B. FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p. 729.

⁵¹⁰ T. BAUMAN, « Ariadne auf Naxos (i) », sur *Grove Music Online*, consulté le 26 mars 2023.

⁵¹¹ Johann Zumsteeg a mis en musique la ballade, *Lénore*, écrite en 1773 par Gottfried August Bürger. Cette ballade fut traduite et adaptée, en 1808, par le poète russe Vasilij Žukovskij, elle est sa première ballade : *Ljudmila*. Cf. *supra* p.

⁵¹² L'index propose un complément biographique sur Benda.

⁵¹³ J. D. DRAKE et T. BAUMAN, « Benda, Georg », sur *Grove Music Online*, consulté le 27 mars 2023.

⁵¹⁴ Dans le chapitre précédent (p. 162), nous avons présenté les récitatifs accompagnés présents dans le *Tombeau* et noté l'influence possible du récitatif d'Eletra, scène VI, Acte I : « Estinto è Idomeneo? ».

⁵¹⁵ D. CHARLTON, *French opera, 1730-1830: meaning and media*, Aldershot, Brookfield, USA, Ashgate, 2000, p. 13.

T. BAUMAN, « Medea », dans *Grove Music Online*, consulté le 26 mars 2023.

J. D. DRAKE et T. BAUMAN, « Benda, Georg », op. cit.

P. SABY, *Vocabulaire de l'opéra*, op. cit., p. 181.

J.-P. GROSERRIN, « Du sublime dans l'opéra des lumières », op. cit.

P. BRANSCOMBE, « Melodrama », op. cit.

C/ Susciter l'effroi

Le mélodrame est devenu un des dispositifs privilégiés du « terrible »⁵¹⁶. Il possède un code : Vaxrameevna ou Samiel ne chantent pas ; le personnage diabolique ne chante pas. Kaspar chante alors que Samiel parle. Kaspar a fait appel au mauvais génie Samiel. Un nouveau pacte est scellé.

Figure 65 : Weber, *Der Freischütz*, extraits de la scène de la Gorges aux loups, acte II, scène 10, 3/4. Partition complète. Éditions C.F. Peters, Leipzig, Dover Publications, 1986.

Kaspar demande une prolongation du pacte à Samiel :

Samiel (parlé) : Non!⁵¹⁷

Kaspar (chanté) : Je t'apporte une nouvelle victime...

Samiel (parlé) : Laquelle ?

Kaspar (chanté) : Mon compagnon de chasse, il approche...

Le mélodrame n'est pas seul à susciter l'effroi, mais tout un ensemble. Pour Arnold Jacobshagen, dans la scène de la « Gorge aux loups », Weber a intégré divers composants : musique symphonique, mélodrame, dialogue parlé, chanson, air, chœurs, dans une grande forme qui est spécifique à cet opéra.

⁵¹⁶A. JACOBSHAGEN, « Éléments d'un vocabulaire musical "fantastique" dans l'opéra romantique allemand », *op. cit.*

⁵¹⁷ Traduit de l'allemand [Notre traduction].

Ces différents éléments sont présents dans l'acte IV du *Tombeau*, cependant, ils sont placés et utilisés de manière différente.

Dans les deux opéras, le chœur des esprits invisibles⁵¹⁸ relaye les incantations de la sorcière ou de Kaspar. Weber a fait le choix d'amorcer la « Gorge » par les chœurs des Invisibles⁵¹⁹ : en premier entrent les basses à la mesure 13, puis les voix aux registres élevés procurant avec la syncope une stridence effrayante (« Uhui ! Uhui ! »).

**Figure 66 : Weber, *Der Freischütz*, Acte II, scène 10 ; fa dièse mineur, 4/4.
L'entrée du chœur des Invisibles. Les 22 premières mesures de la partition complète. Éditions C.F. Peters, Leipzig, Dover Publications, 1986**

The musical score shows the entrance of the Invisible Chorus. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts, with a vertical label 'Chor unsichtbarer Geister von verschiedenen Seiten.' on the left. The second system shows the vocal lines with lyrics: 'U - hu.i! U - hu.i! U - hu . i! U - hu.i! U' and 'fel auf's Kraut, Spinnweb' ist mit Blut bethaut! Eh' noch wieder Abend graut, Milch des Mon'.

Verstovskij, en revanche, a fait le choix d'une entrée du chœur des Invisibles après la page d'introduction symphonique.

⁵¹⁸ Un chœur d'esprits invisibles est aussi présent dans *Undine* de E. T. A. Hoffmann (un singspiel ; première à Berlin en 1816). J. WARRACK, *Carl Maria von Weber*, op. cit, p. 255.

⁵¹⁹ Les textes du chœur des Invisibles de Weber et de Verstovskij sont en annexe n° 5.

Figure 67 : Le Tombeau, acte IV, numéro musical 22 ; mesures 1 à 9 de l'Allegretto ; si b mineur, 6/8.
Partition p. 189.

The image shows a musical score for the first system of measures 1 to 9. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (piano), and a vocal line (bass). The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 96. The key signature is B-flat minor (three flats) and the time signature is 6/8. The lyrics are in Russian. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal lines are marked with a piano dynamic (p).

Lyrics (Russian):
 Ва-ряць, ва-ряць - е! ва-ряць, ва-ряць - е!
 Ва-ряць, ва-ряць - е, на об-ду лю-дей!
 Ва-ряць, ва-ряць - е,

L'introduction du numéro musical 22 était *moderato*, le compositeur a changé le tempo à l'entrée du chœur (*allegretto*). Les accords du chœur, avec l'homorythmie et l'harmonie simple sur une prédale de *si b* donnent une impression d'archaïsme. À la mesure 35 du chœur, Verstovskij place l'entrée de la sorcière⁵²⁰. La présence d'une sorcière peut susciter l'effroi des spectateurs et dans les deux opéras leur peur s'accroît en ressentant l'angoisse de Vyšata et de Max, le fiancé demandant l'intercession des forces obscures⁵²¹ ; Max chante : « Ah ! Le sombre abîme s'ouvre ! Quel effroi, quelle terreur !.. ». Max est un cœur pur. L'intendant Vyšata, le sombre personnage qui a fait enlever Nadežda parle : « Oh, Vaxrameevna ! Quelque chose me fait peur ». Cependant, Verstovskij n'a pas laissé une orchestration se déployer dans le mélodrame. La « Gorge aux loups » nous semble procurer plus de terreur que l'acte IV du *Tombeau*. Verstovskij et Zagoskin n'ont prévu ni chanson, ni air, ni indication de scénographie (ou même de mimes) et l'ensemble paraît plus simple, plus sec, plus fruste, plus sobre.

⁵²⁰ Cf. *supra* figure 60.

⁵²¹ Voir les textes en annexe n° 6.

En conclusion de ce chapitre, l'influence de Weber sur les numéros musicaux 22 et 23 de l'acte IV du *Tombeau d'Askold* est indéniable. Verstovskij s'est laissé influencer par le fantastique allemand. Il y a, avec Tchernobog (le dieu noir, le diable), une simple allusion à la mythologie russe. Le thème du surnaturel dans le *Tombeau* n'est pas russe. Verstovskij affirmera la russité, en 1844, dans la féerie russe dans son opéra *La Vallée enchantée ou le Rêve éveillé* (*Son najavu, ili Čurova dolina*). Pour cela, le compositeur changera de librettiste et fera appel à Vladimir Dal' qui composera un livret s'appuyant sur les bylines, donc sur le patrimoine populaire russe, sur la tradition russe.

L'influence de la sphère germanophone⁵²² est fondamentale. L'opéra fantastique est né en Allemagne, en 1816, avec *Undine* de E. T. A. Hoffmann avec un livret de Friedrich de la Motte Fouqué, puis *Faust* de Spohr, *Vampir* de Marshner (programmé par Verstovskij à Moscou en 1831). Le public russe appréciait le fantastique allemand à la différence du public français. Brigitte Françoise-Sappey écrit que le fantastique ne convenait pas au goût français : « Les Français resteront fermés à l'inquiétante étrangeté *das Unheimliche*, au fantasque infini du monde allemand »⁵²³. En Russie, les influences viennent d'Allemagne ou sont transmises par les pays germaniques.

Verstovskij n'était pas sur le même plan de composition que Weber. Pourquoi ? Gozenpud parlerait d'un compositeur médiocre à propos de Verstovskij. Il a, malgré tout, composé en 1824, le *Châte noir* et il a montré plusieurs fois dans la composition lyrique un authentique savoir-faire. Ce passage de sorcellerie de l'acte IV, qui est censé procurer l'effroi, est bien en deçà de l'écriture musicale de sa romance, le *Châte noir*. Il est vrai que c'était une collaboration avec Pouchkine.

Nous émettons l'hypothèse que pour *Le Tombeau*, Verstovskij n'était pas intéressé par le fantastique allemand. Ses opéras précédents *Pan Tvardovskij* (1828) et *Vadim* (1832) étaient emplis de féerie russe que Verstovskij retrouvera en 1844, dans son opéra *Con Najavu ili Čurova dolina* (Le Rêve éveillé ou la Vallée enchantée), avec un livret fondé sur les contes slaves de Vladimir Dal'⁵²⁴. L'acte IV du *Tombeau* est un hommage à Weber qu'il admire. Ses motivations avec Zagoskin pour créer cet opéra de 1835 étaient tout autres : un message politique d'un retour à la simplicité fantasmée de la musique d'avant Pierre le Grand, d'avant l'ouverture de la Russie aux influences européennes.

⁵²² Les États ou principautés germaniques (Gotha, Mannheim, Leipzig, Berlin...) et l'Empire autrichien (Vienne).

⁵²³ B. FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique dans l'Allemagne romantique*, op. cit., p. 217.

⁵²⁴ Vladimir Dal' (1801-1872) est un écrivain et un ethnographe qui a collecté des contes traditionnels russes.

CONCLUSION

Nous avons montré dans ce mémoire le savoir-faire, la maîtrise des techniques de composition de Verstovskij. Le *Tombeau d'Askold* est un opéra conforme aux œuvres lyriques du reste de l'Europe de son époque. Le compositeur a utilisé des compétences héritées de son apprentissage et de l'écoute. Cet opéra n'a rien apporté de nouveau en Russie ; depuis la fin du XVIII^e siècle, les musiciens russes utilisaient les formes lyriques européennes. Pierre Le Grand, au début du siècle, a voulu la modernisation de la Russie par l'occidentalisation. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les musiciens russes ont appris auprès des compositeurs italiens et français le langage musical de l'Europe lyrique. En un demi-siècle, la Russie, du moins l'élite russe, a absorbé et digéré les formes de la musique européenne. Nous avons constaté cette assimilation dans les opéras de Fomin (*Les Cochers* en 1786 ; *Les Américains* en 1788) et dans ceux de Bortnjanskij (*Le Fils rival* en 1787). Ils doivent tout à la musique italienne et française. Leurs successeurs Davydov (*La Roussalka du Dniepr* en 1807) et Kavos (*Ivan Susanin* en 1815) n'avaient plus rien à apprendre des Européens. Verstovskij lui-même, dans ses deux premiers opéras précédents le *Tombeau* (*Pan Tvardovskij* en 1828 et *Vadim* en 1832) a utilisé ces formes musicales lyriques. Avec cet opéra de 1835, Verstovskij ne fait que confirmer l'assimilation par les musiciens russes de la musique européenne. Son mérite est d'avoir relancé, en 1828, l'opéra russe, après plus d'une décennie d'absence. Nous retrouvons donc dans le *Tombeau* toutes les formes musicales des opéras du début du XIX^e siècle en Europe. Cet opéra est long (4 actes, 24 numéros musicaux) ; il comporte une ouverture, des finales, des arie... Le *Tombeau d'Askold* atteste que la Russie a rejoint l'Europe musicale. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'il est un opéra européen. L'opéra russe est né dans la musique européenne. Il ne lui échappera plus. Il est possible d'interpréter ainsi ce que Rimskij-Korsakov a écrit en 1908⁵²⁵ :

À mon avis, il n'existe pas de musique spécifiquement russe. L'harmonie et le contrepoint⁵²⁶ sont tous deux pan-européens. Les chants russes introduisent dans le contrepoint quelques nouveaux procédés techniques, mais ils ne peuvent pas créer un genre musical nouveau et unique[...].

Quelles influences européennes peut-on lire dans le *Tombeau* ? Nous avons posé cette question tout au long de ce mémoire et elle est restée sans réponse claire. Bien sûr, elles existent ; la Russie a brassé énormément d'apports venus d'Europe. Nous avons souligné la présence de musiciens européens sur le sol russe, essentiellement italiens au XVIII^e siècle, mais n'oublions pas Boieldieu au début du XIX^e siècle.

⁵²⁵ Cité par M. Frolova-Walker et traduit en anglais par ses soins. M. FROLOVA-WALKER, *Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin*, New Haven (Conn.), Etats-Unis, 2007, p. 207. [Notre traduction]

⁵²⁶ Verstovskij n'a pas utilisé le contrepoint ; il sera utilisé pour la première fois par Glinka dans *La Vie pour le Tsar* (1836).

Nous avons fait remarquer la circulation importante de la musique dans l'Europe de cette époque, favorisée par les librairies musicales, les voyages à l'étranger de l'aristocratie russe, les troupes théâtrales étrangères et les spectacles lyriques européens sur les scènes des deux métropoles. Nous avons montré l'éducation musicale de Verstovskij et comment le compositeur était immergé dans la musique européenne, au moment de sa présence à Saint-Pétersbourg à partir de 1817, puis par la suite à Moscou. Cependant, ces influences sont diffuses, du moins il est très difficile de les démêler. Plusieurs musicologues ont écrit : « on entend les échos d'opéras européens... » ; certes, mais, généralement, sans plus de précisions ; l'exception étant le *Freischütz* de Weber. Verstovskij a pu s'inspirer et puiser ce qu'il voulait. Le *Tombeau* peut être lu comme un panorama de la musique lyrique européenne de la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux débuts du grand opéra français. Nous avons proposé dans notre travail quelques suggestions. Les grandes formes sont à chercher dans l'opéra italien, car il est le berceau de naissance de l'opéra russe au XVIII^e siècle. Nous avons souligné l'influence des *opere buffe* italiens sur le finale de l'acte III ; en particulier la présence d'un *shock tutti*. Les récitatifs accompagnés, présents dans les numéros musicaux 1 et 6, ont sans doute été empruntés à Benda, Mozart, Méhul. Cherubini est aussi une source possible d'inspiration pour l'opéra de sauvetage. Les mélodrames de l'acte IV ont probablement leur origine chez Benda et transmis par Mozart⁵²⁷. Enfin, l'influence de Rossini sur les *arie*, malgré les réticences théoriques de Verstovskij peut difficilement être niée. Par leur diversité, ces possibles inspirations montrent l'assimilation par Verstovskij de la musique européenne.

Il nous semble intéressant concernant ces influences de laisser s'exprimer l'élite russe du début du XIX^e siècle. D'après le musicologue Koržen'janc⁵²⁸, la critique musicale s'est installée en Russie à partir des années 1820 ; les gazettes, les périodiques russes couvraient les représentations. Les critiques musicaux faisaient la distinction entre écoles italiennes et allemandes. La musique allemande était estimée comme « harmonique » et « savante », propre à développer et former un caractère romantique. La musique italienne était perçue comme principalement mélodique et sensible. L'école française, « **si elle est mentionnée** »⁵²⁹, est le plus souvent considérée comme une sorte de « milieu » ou d'« imparfait » ; la France est vue comme un bastion du « classicisme dogmatique ». Un critique qualifiait la musique française comme étant « trop empoudrée ». C'est paradoxal, car les musiciens russes ont appris, à la fin du XVIII^e siècle, l'écriture lyrique auprès des Italiens, mais aussi des compositeurs français d'opéras-comiques. De plus, dans les années 1810 et encore dans les années 1820 (*cf.* le tableau synoptique en annexe 2), les

⁵²⁷ Notons que Benda n'est pas cité par Verstovskij dans son « Essai sur l'histoire de la musique dramatique ». A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki », *op. cit.*

⁵²⁸ KORZEN'JANC, T. V., « Mysl' o muzyke (Réflexions sur la musique) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), Muzyka, Moscou, 1986, t. 4, pp. 303-305.

⁵²⁹ C'est nous qui soulignons.

œuvres de Grétry, Boieldieu, Gaveau, Monsigny, Catel, Isouard, Dalayrac, Lesueur, Lemoine étaient à l'affiche des théâtres musicaux. Ce désintérêt russe, proche du mépris, pour la musique française se retrouve dans l'*Essai sur la musique dramatique* de Verstovskij. Tous ces compositeurs français ne sont pas mentionnés. Même Boieldieu, pourtant présent à Saint-Petersbourg une dizaine d'années, n'est pas cité. Seuls, Cherubini et Méhul trouvent grâce ses yeux, car pensons-nous, dans la mouvance allemande (filiation avec Gluck). Auber et Carafa (élèves de Cherubini) sont aussi mentionnés. La France était trop loin et la musique française imparfaitement connue et mal comprise. Évoquant le *Mariage de Figaro* de Mozart joué en 1794 à Paris, Verstovskij souligne son faible succès parce que, écrit-il, Mozart n'était pas compris des « Français trop collés aux mélodies de Lully ». Nous suggérons que Verstovskij et l'élite russe manifestaient une lassitude face aux opéras-comiques français et aux opéras vaudevilles⁵³⁰. Tout au long de notre travail, l'influence française ne nous a pas semblé prépondérante.

Par contre, très souvent, nous avons rencontré, dans de multiples domaines, des influences « allemandes ». Nous entendons par « allemand » l'ensemble du monde germanophone, celui des États ou des principautés germaniques (Prusse, Gotha, Mannheim, Leipzig, Berlin...) et celui de l'Empire autrichien avec Vienne. La Russie à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle est sous l'ascendant culturel de la sphère germanophone. Cela s'explique tout d'abord par la géographie. Cet espace germanique jouxte l'Empire russe ; les États italiens et surtout la France sont plus éloignés. Les raisons tiennent aussi à l'histoire : des liens étroits lient la famille impériale, qui a multiplié dans le XVIII^e siècle les mariages, aux familles princières allemandes. Le meilleur exemple est Catherine II, à l'origine princesse allemande ; nous avons mentionné Hermann Raupach invité par les souverains russes en 1755, originaire de Poméranie comme la future impératrice, seul musicien non italien à diriger la troupe de l'opéra italien à Saint-Petersbourg au XVIII^e siècle. Cette proximité explique la circulation privilégiée de la musique et de la culture entre les régions germanophones et la Russie. Les éditeurs musicaux sont allemands et les librairies musicales des deux métropoles avaient des liens étroits avec eux et pouvaient même être dirigées par leurs représentants, comme *Artaria* de Vienne. La sphère germanique a aussi une ascendance prédominante dans le domaine de la littérature. Nous avons fait remarquer le processus de traduction-adaptation-crédation employé par l'élite intellectuelle et musicale russe. Žukovskij traduit et adapte en 1809, *Lenore*, la ballade du poète germanique Bürger. *Lenore* devient *Ljudmila* puis *Svetlana*. Autre exemple, dans le domaine musical, Davydov s'approprie *Das Donauweibchen* de Kauer (compositeur viennois) et finit par composer en 1804 *Lesta, dneprovskaja rusalka* (La Roussalka du Dniepr). L'esthétique romantique vient, certes, de l'ensemble de l'Europe, mais il a été insufflé essentiellement par les terres

⁵³⁰ Certes russifiés, mais d'origine française.

germaniques. Le mouvement *Sturm und Drang* des années 1770-1775 s'est introduit en Russie dès la fin du XVIII^e siècle. Et, nous avons fait remarquer comment la collaboration entre Goethe et Schubert (*Erlkönig*, vers 1815) avait pu inspirer celle de Pouchkine et de Verstovskij pour le *Châte noir* (1824). Verstovskij avait montré, dès 1824, une assimilation de l'esthétique européenne du romantisme, et, à notre sens, l'avait transcendée.

L'influence allemande ne signifie pas forcément la création d'une œuvre musicale en Russie, mais surtout, le rôle d'intermédiaire joué par les terres germaniques dans la diffusion d'œuvres européennes. *Calandro* de Ristori, le premier opéra joué en Russie (1731), a été composé à Pillnitz (1726). *Leonora* de Paër jouée en 1807 à Saint-Pétersbourg, a été créée à Dresde en 1804. De nombreux singspiele ont été joués ; la présence d'une troupe allemande explique une déferlante, en 1778, de plus de quinze singspiele. La proximité des lieux de création et les troupes musicales allemandes présentes en Russie ont joué un rôle essentiel dans la diffusion des opéras de Mozart. Nous rappelons quelques exemples : *Don Juan* en 1793, *Die Zauberflöte* en 1794, *L'Enlèvement au sérail* en 1805...ont été joués par les troupes allemandes. Verstovskij a pu adopter ainsi le genre singspiel qu'il a donné au *Tombeau*. Certes, ce genre a trouvé son origine dans l'opéra-comique français, mais nous émettons l'hypothèse qu'il arrivé en Russie via les terres germanophones. De nombreux flux culturels ont traversé l'Allemagne. Autres exemples possibles : des œuvres des compositeurs particulièrement appréciés par Verstovskij ont ainsi transité vers la Russie ; celles de Méhul dont l'*Ariodant* était souvent joué en Allemagne et de Cherubini. *Faniska*, créé à Vienne en 1802, est joué en Russie en 1808. Qu'en est-il de *Lodoiska* créé en 1791 ? Est-ce *Die gefangene Dame* joué par la troupe allemande en 1804 ? Ou faut-il attendre 1832 pour une création russe ?

Les compositeurs « allemands » n'ont pas été invités sur le sol russe (à l'exception de Raupach), mais des musiciens sont venus à titre individuel et se sont installés en Russie. Certains ont été les professeurs de Verstovskij (Steibelt, Maurer, Scholz, Zeuner). Quelles influences « allemandes » pouvons-nous retenir sur l'écriture musicale de Verstovskij ? Mozart, très certainement : sur les 15 pages de son *Essai sur l'histoire de la musique dramatique*⁵³¹, Verstovskij lui consacre deux pages élogieuses. Nous soupçonnons son influence possible sur les récitatifs accompagnés. *Idoménéo* est créé en 1781 à Munich et en 1787 à Vienne. Cela dit, la seule influence explicitement identifiée dans le *Tombeau* est celle de Weber, et en particulier l'argument et la musique du *Freischütz*, donné à Saint-Pétersbourg en 1824 et à Moscou en 1825. L'ouverture à citations peut procéder de Weber : *Le Freischütz et Euryanthe* présentent dans l'ouverture tous les thèmes réapparaissant dans le drame. Enfin, son écriture musicale du fantastique de la Gorge aux loups se retrouve dans l'acte IV du *Tombeau*.

⁵³¹ A. Verstovskij, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki », *op. cit.*

Cette époque de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle est une période passionnante de l'histoire russe. La pensée russe est à un tournant dans tous les domaines : littérature, philosophie, musique... Des interrogations surgissent chez l'élite pour affirmer une russité qui est plus ou moins un rejet de l'occidentalisation. Odoevskij, acteur essentiel de la vie intellectuelle de la Russie, témoigne dans son roman *Les Nuits russes* des discussions qui avaient lieu dans ces salons pétersbourgeois et moscovites, salons musicaux, littéraires, philosophiques dans lesquels étaient brassées les idées de l'époque.

Vladimir Odoevskij, *Russkie noči*⁵³²

[Les Nuits russes]

Traduction de Marion Graf⁵³³

Nous sommes placés à la frontière de deux mondes : passé et futur ; nous sommes neufs et frais.

[...] Qu'elle est grande notre vocation, qu'elle est ardue notre tâche ! Nous devons rendre vie à tout ! [...] Hélas ! Peut-être n'est ce point à notre génération qu'incombe cette grande tâche ! Nous sommes encore trop près du spectacle qui vient de s'offrir à nos yeux... Nous avons encore espéré, nous avons encore attendu quelque chose de beau de l'Europe ! Sur notre habit subsistent les traces de la poussière qu'elle a soulevée... Nous ne nous sommes pas encore retranchés dans notre **originalité**. [...]⁵³⁴

Nous saisissons l'ambiguïté de la pensée russe de cette époque qui, à la fois, admire la civilisation (la musique) occidentale, mais aussi la rejette. Ces interrogations existent depuis le début du siècle. En 1802, Karamzin avait fait paraître un article dans la revue *Vestnik Evropy*⁵³⁵ dont le titre était : « De l'amour pour la patrie et de la fierté nationale ».

[...] Tout a une limite et une mesure ; comme les hommes, les peuples commencent toujours par l'imitation ; mais avec le temps, ils doivent être eux-mêmes pour dire : « J'existe moralement ! » Nous avons à présent suffisamment de connaissances et de gout pour pouvoir ne plus demander comment on vit à Paris ou à Londres [...]

[Traduction de Michel Niqueux⁵³⁶]

⁵³² V. ODOEVSKIJ, *Russkie noči* [Les Nuits russes] Nacional'naja èlektronnaja biblioteka, 1913, p. 358.

⁵³³ M. NIQUEUX (éd.), *L'Occident vu de Russie*, op. cit. p. 185.

⁵³⁴ « *Самобытности* ». C'est nous qui soulignons.

⁵³⁵ *Le Messager de l'Europe*. Revue de littérature, politique, philosophie et culture européennes, fondée en 1802 par Karamzin.

⁵³⁶ M. NIQUEUX, *L'Occident vu de Russie*, op. cit., p. 49.

Dans un premier temps, c'est dans l'opéra que le problème de l'originalité de la musique russe a été posé. Les critiques musicaux, et en particulier Odoevskij, ont joué un rôle majeur. Ils se sont exprimés contre le cosmopolitisme et ont incité les musiciens à trouver une langue musicale spécifiquement russe. La guerre patriotique de 1812⁵³⁷ a consolidé la nécessité d'une identité culturelle. *Le Tombeau d'Askold* est un témoin de ces interrogations. Même si nous avons vu que Verstovskij n'échappe pas au modèle de la musique européenne et qu'il s'empêtre dans des contradictions, en particulier à propos des *arie*, le compositeur a explicitement exprimé la volonté de composer un opéra russe et il l'expose dans son Ouverture. Cet opéra atteste une russité en construction.

Une lecture rigoriste de ce que Rimskij-Korsakov a écrit en 1908, pourrait réduire la russité à une couleur locale. Cependant, le contexte de ce début du XIX^e siècle, inscrit la naissance d'un son russe dans la recherche d'un langage musical national qui correspond à une impulsion nouvelle donnée à la pensée russe. Le travail accompli dans ce mémoire est incomplet. La russité naissante n'a été qu'effleurée. La poursuite de l'étude de l'opéra pourrait montrer que le *Tombeau d'Askold* est un jalon dans la construction de l'opéra russe.

⁵³⁷ Voir index « Napoléon en Russie »

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

VERSTOVSKII, Aleksej, *Askol'dova mogila : romantičeskaja opera v 4-x dejstvijax / stixi Zagoskina ; aranžirovannaja dlja penija s fortepiano* (Le Tombeau d'Askold opéra romantique en 4 actes/ livret de Zagoskin ; transcription pour piano et voix), F. Stellovskij, 1866.

VERSTOVSKII, Aleksej, *Askol'dova mogila* (Le Tombeau d'Askold), Jurgenson, Moskva, 1877.

ZAGOSKIN, Mixail, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 4 d. / Muz. A.N. Verstovskogo* (Le Tombeau d'Askold : opéra romantique en 4 actes/ Musique de Verstovskij, N. Stepanova, 1836.

Sources

Anonyme, Xronologičeskaja tablica 1800-1825 (table chronologique 1800-1825), dans *Istorija russoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 4/10, p. 354-407.

Anonyme, Xronologičeskaja tablica 1826-1850 (table chronologique 1826-1850), dans *Istorija russoj muzyki v desjati tomax*, Moscou, Muzyka, 1986, vol. 5/10, p. 458-510.

Archives du Bolchoï : <https://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA>.

BERLIOZ Hector et Peter BLOOM, *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865: et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même*, Paris, Vrin, coll. « Musicologies », 2019.

POUCHKINE Alexandre, *Œuvres poétiques*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. classiques slaves dirigée par Efim Etkind, 1993, vol. 1.

VERSTOVSKII, Aleksej, « Otryvki iz istorii dramatičeskoj muzyki » (Essai sur l'histoire de la musique dramatique) dans *Dramatičeskij al'bom dlja ljubitelej teatra i muzyki na 1826 g.* (Album dramatique de 1826 pour amateurs de théâtre et de musique), pp. 221-234. (en ligne : <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003557967>). Consulté le 12 avril 2024.

Partitions

BENDA, Georg /BRANDES, Johann, *Ariadne auf Naxos* (1775) in Benda, Georg, LorB 476, numéro de I-Catalogue IGB 2

CHERUBINI, Luigi, *Les Deux Journées* (1800), opera comique en 3 actes, musique de Cherubini / paroles de J.N. Bouilly, partition de piano et chant. Paris : M. Schlesinger, [1837?]. Mus 637.1.663. Harvard University - Eda Kuhn Loeb Music Library.

.GLINKA, Mikhail, *Žizn' za carja* (La vie pour le tsar) (1836). Éditions P. Jurgensen (1904). Plate 30259

- MEHUL, Etienne Nicolas, *Ariodant* (1799). *Gallica* btv1b9067513g
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Idomeneo*, Édition Breitkopf und Härtel, Mozarts Werke, Serie V, Bd.6, No.13. Plate W.A.M. 366.
- ROSSINI, Gioachino, *La Pie Voleuse*, « Di piacer mi balza il cor ». EAN 790040962659, Éditions Ricordi, 2020.
- ROSSINI, Gioachino, *Moïse en Égypte*, « Dal tuo stellato soglio ». Édition Royal Harmonic Institution, Plate 1066.
- VERSTOVSKIJ, Aleksej / PUSKIN, Alexandr, *Čěrnaja šal'* (Le châle noir), Muzgiz, Moscou, 1823-27. Consultable IMLSP Aleksey Verstovsky, *The Black Shawl*.
- WEBER, Carl Maria von, *Le Freischütz*, Réduction pour piano (arrangeur : Richard Metzdorff), éditions Litolf (ca. 1865), Braunschweig, Plate 3655.
- WEBER, Carl Maria von, *Der Freischütz*, partition complète, éditions Peters, Leipzig [1871], réimpression Dover Publications, 1986. Plate 8449

Chapitres et articles consacrés à Verstovskij et au Tombeau d'Askold

- ABRAHAM Gerald, « The Operas of Alexei Verstovsky », *19th-Century Music*, vol. 7, n° 3, University of California Press, 1984, p. 326-335.
- DOBROXOTOV, Boris, *Askol'dova mogila : Romant. opera v 6-ti kart: Dlja penija s f.-p.: S perdisl. i komment. (Le Tombeau d'Askold, opéra romantique en 6 actes: réduction pour airs et piano; avec une introduction et des commentaires)*, Muzgiz, Moskva, 1963.
- FINDEJZEN Nikolaj, *Aleksej Nikolaevič Verstovskij : Očerk ego muz. dejatel'nosti : (S portr. kompozitora), Alexej Verstovskij,; un essai sur sa musique et ses activités (avec une présentation du compositeur)*, Ju. Štaufa, Sankt-Petersburg, 1890.
- GARDEN, EDWARD, « Verstovsky, Aleksey », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline-com> (consulté le 14 janvier 2024).
- HOUCROT Méline, *A.S. Griboïedov, P.A. Viazemski et M.N. Zagoskine, librettistes : les sources littéraires des opéras de A.N. Verstovski : Phénomènes de transmodalisation, discours poétique et discours musical*, Caen, Université de Caen, 2007.
- KELDYS, Jurij, « Aleksej Verstovskij », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1988, vol. 5/10, p. 97-132.
- TARUSKIN Richard, « Askold's Grave », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline-com>, (consulté le 27 avril 2024).

Ouvrages généraux : Histoires de la musique, de la littérature, de la philosophie

- ÈTKIND Efim Grigor'evič, Georges NIVAT *et alii*, *Histoire de la littérature russe Le XIXe siècle. 1, L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, France, Fayard, 1996.
- FINDEJZEN Nikolaj Fedorovič, Samuel William PRING *et alii*, *History of music in Russia from antiquity to 1800*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Russian music studies », 2008.
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *La musique dans l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009.
- FROLOVA-WALKER Marina, *Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- GOZENPOUD, Abram, *Muzykal'nyj teatr v Rossii Ot istokov do Glinki : očerk* (Le théâtre musical en Russie Des origines à Glinka : essai), Léninegrad, Russie, Muzyka, 1959.
- KIM Svetlana, *L'Opéra-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIIIe siècle: présence et influence du modèle français*, Thèse de doctorat, France, Université de Lyon, 2018.
- KELDYS, Jurij, *et alii*, *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe en 10 tomes), Muzyka, Moscou, 1983-1988.
- LEVASËVA Ol'ga, *Istorija russkoj muzyki ot drevnejšix vremen do serediny XX veka* (Histoire de la musique russe des temps anciens jusqu'au milieu du XXe siècle, Muzyka, Moscou, 1972.
- LISCHKE André, *Histoire de la musique russe: des origines à la Révolution*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2006.
- LISCHKE André, *Guide de l'opéra russe*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2017.
- MASLIN, Mihail Aleksandrovič et LESOURD, Françoise, *Dictionnaire de la philosophie russe*, Éd. française, Lausanne [Paris], l'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2010.
- NATTIEZ Jean-Jacques *et alii*, *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles [Paris], Actes Sud Cité de la musique, 2006.
- NIQUEUX Michel, *L'Occident vu de Russie: anthologie de la pensée russe de Karamzine à Poutine*, Paris, Institut d'études slaves, coll. « Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves », n° 134, 2016.
- RITZAREV Marina, *Eighteenth-century Russian music*, Aldershot, England, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2006.
- SABY Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, France, Minerve, 1999.
- TARUSKIN Richard, *On Russian music*, Berkeley, University of California Press, coll. « Ahmanson Foundation humanities endowment fund imprint », 2009.

Ouvrages, chapitres, articles

- BARTLET, Mary E. C., « Méhul, Etienne-Nicolas », *Grove Music Online* (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 24 février 2024).
- BARTLET, Mary E. C., « Ariodant », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 24 février 2024).
- BARTOLI Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900: éléments et évolution*, Paris, France, Minerve, 2001.
- BAUMAN Thomas, « Ariadne auf Naxos (i) », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 26 mars 2023).
- BAUMAN Thomas, « Medea », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 26 mars 2023).
- BERIGLAZOVA , Ekaterina, *Xor kak kollektivnyj personaž v russkoj opere konca XVIII - načala XX vekov* (Le chœur en tant que personnage collectif dans l'opéra russe de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle), Art musical, Magnitogorsk, Conservatoire Glinka, 2017, [thèse].
- BONAMOUR Jean, « Karamzine Nikolai », *Encyclopædia Universalis* (en ligne), www.universalis.fr, (consulté le 15 janvier 2022).
- BONAMOUR Jean, « Joukovski Vassili Andreïevitch », *Encyclopædia Universalis* (en ligne), www.universalis.fr, (consulté le 15 janvier 2022).
- BRANSCOMBE Peter, « Melodrama », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 26 mars 2023).
- BRUNEL Françoise et GUILHAUMOU, Jacques, « Lodoïška, musique lyrique et idées morales en Révolution », dans Karine Lambert et Anne Montenach (éd.), *Genre, Révolution, Transgression: Études offertes à Martine Lapiéd*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Penser le genre », 2021, p.71-82.
- BULYCHEVA Anna, « L'image de la Russie ancienne dans l'opéra russe du XIXe siècle », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 31 décembre 2013, p. 395-407.
- CHARLTON David, *French opera, 1730-1830: meaning and media*, Aldershot, Brookfield, USA, Ashgate, coll. « Variorum collected studies series », n° CS634, 2000.
- DICHIERA David, « Sarti [Sardi], Giuseppe », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 29 janvier 2024).
- DOBROXOTOV Boris, « E. I. Fomin », (en ligne), <https://rusneb.ru/> (consulté le 10 octobre 2022).
- DOWNES Stephen, « Polonaise », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 27 avril 2024).
- DRAKE John D. et Thomas BAUMAN, « Benda, Georg », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 27 mars 2023).

- FEND Michael, « Cherubini, Luigi », *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 22 février 2024).
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte et CANTAGREL, Gilles, *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Fayard, coll. « Collection Les Indispensables de la musique », 1994.
- FROLOVA-WALKER Marina, « On “Ruslan” and Russianness », *Cambridge Opera Journal*, 9 (1), 1997, p. 21-45.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Du sublime dans l’opéra des lumières : Idomeneo de Mozart et Varesco », *Dix-huitième siècle*, vol. 43, n° 1, Société Française d’Étude du Dix-Huitième Siècle, 2011, p. 203-227.
- JACOBESHAGEN Arnold, « Éléments d’un vocabulaire musical “fantastique” dans l’opéra romantique allemand », *Opéra et fantastique*, Presses universitaires de Rennes, p. 75-89.
- JACONO, Jean-Marie, « Caractère national, dimensions musicales et questions sociales dans l’opéra russe au XIXe siècle », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 31 décembre 2013, p. 361-377.
- KEHLMANN Daniel et AUBERT-AFFHOLDER, Juliette, *Les arpenteurs du monde*, Arles [Montréal], Actes Sud Leméac, coll. « Babel », n° 940, 2009.
- KELDYS, Jurij, « Davydov », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol.4, p. 145-168, Muzyka, Moscou, 1986.
- KELDYS, Jurij, « Vvedenie 1820-1825 (Introduction) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol.4, p. 5-25, Muzyka, Moscou, 1986.
- KELDYS, Jurij, « K. A. Kavos i russkaja opera (Kavos et l’opéra russe) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol.4, p. 123-145, Muzyka, Moscou, 1986.
- KORZEN’JANC, T. V., « Mysl’ o muzyke (Réflexions sur la musique) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol. 4, p. 281-305, Muzyka, Moscou, 1986.
- LEVASËVA, Ol’ga, « Vokal’naja kamernaja muzyka (Musique de chambre vocale) », dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol. 4, p. 209-236, Muzyka, Moscou, 1986.
- L’VOV, A, *Sobranie narodnyx russkix pesen s ix golosami* (Recueil de chansons populaires russes avec leurs voix », (en ligne : <https://dlib.rsl.ru>), (consulté le 13 juillet 2020).
- MELANI Pascale, « Troupes d’opéra privées en Russie : de la libéralisation (1882) à 1917 », *La Revue russe*, vol. 30, n° 1, 2008, p. 103-112.
- MELANI Pascale et FRANCFORT, Didier, « Musiques et cultures nationales en Europe centrale et orientale. Nouvelles approches, nouveaux enjeux », *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 2013, p. 355-360.

- NEKRASOVA, N. et ŽURAVLĚVA, A., *Krepostnoj teatr grafov Šeremetevyx i ego prima Praskov'ja* (Le théâtre de serfs des comtes Šeremetev et leur prima Praskovya), Université de Iaroslav, 2018
- NEUHÄUSER, R. «Le romanisme russe», dans *Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1996, vol. 1.
- NIVAT Georges Michel (éd.), *Les sites de la mémoire russe*, Paris, Fayard, 2007.
- NORRIS Geoffrey, «Raupach, Hermann Friedrich», *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 10 février 2024).
- PLATOFF John, «Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale», *The Journal of Musicology*, vol. 7, n° 2, p. 191-230.
- PODOROĞA, Ioulia, «Qu'est-ce que la musique "nationale" ? Les débats autour d'un opéra de Mikhaïl Glinka», dans *Grosos P., Musique nationale. Philosophes et musiciens dans l'Europe du XIXe siècle*, PUR, Rennes, 2016.
- SOKOLOVA, A, «Koncertnaja žizn' 1800-1825 (Les concerts 1800-1820)», dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol. 4, p. 251-281, Moscou, Musyka, 1986.
- SOKOLOVA, A, «Koncertnaja žizn' 1826-1850 (Les concerts 1826-1850)», dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol. 5, p. 322-370, Moscou, Musyka, 1988.
- SOKOLOVA, A, «Baletnyj teatr (spectacle de ballet)», dans *Istorija russkoj muzyki v desjati tomach* (Histoire de la musique russe), vol. 4, p. 62-92, Moscou, Musyka, 1988.
- SPENCER Jennifer, «Zeuner, Karl Traugott», *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 14 février 2024).
- SWARTZ Anne, «Le piano en Russie : professeurs particuliers et pianistes de cour sous le règne d'Alexandre Ier», *Revue des études slaves*, vol. 84, n° 3-4, 31 décembre 2013, p. 379-394.
- SYREISHCHIKOVA Anastasiia, *Les voyages d'Hector Berlioz en Russie: histoire d'un dialogue musical franco-russe (1833-1869)*, Thèse de doctorat, France, Université de Recherche Paris Sciences et Lettres, 2017.
- TAÏEB Patrick, «Éléments Pour L'analyse D'idomeneo De Mozart (1781)», *Musurgia*, vol. 4, n° 4, Editions ESKA, 1997, p. 41-58.
- TEMPERLEY Nicholas, «Overture», *Grove Music Online*, (en ligne), <https://www-oxfordmusiconline> (consulté le 2 juin 2024).
- TIMOFEEVA, Margarita, *Tema skomorošestva v russkoj muzykal'noj kul'ture: instrumentovedčeskij aspekt*, (Le thème des Skomorokhi [de la bouffonnerie] dans la culture musicale russe : aspect instrumental), Sankt- Peterburg, Institut russe de l'histoire de l'art, 2016, [Thèse]

UNIVERSALIS, « John Field (1782-1837) », *Encyclopædia Universalis* (en ligne), www.universalis.fr, (consulté le 14 février 2022).

WAEBER Jacqueline, « Le mélodrame au-delà de l'opéra : sur le Pygmalion de Rousseau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 12, n° 2, 2013, p. 23.

WARRACK John, *Carl Maria von Weber*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Hamish Hamilton, 1968.

WOODSIDE Mary S., « Reflections in an Eastern Mirror, or Performance of a French Vaudeville in Russia », *Canadian University Music Review*, vol. 23, n° 1-2, 6 mars 2013, p. 84-108.

Sources sonores et audiovisuelles

Alexey Verstovsky - Askold's Grave, sans date, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=0wMo9WuFZsw ; 1:57:39, (consulté le 11 avril 2020).

Алексей Иванов Ария Неизвестного II акт « Аскольдова Могила » [aria de l'Inconnu] 1950-e, 6:45 [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=WsCMUFHogyU> ; (consulté le 16 avril 2020).

Chaliapine Askold's Tomb 1910, youtube, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=9fwC6Z-DybI> ; 4:02, (consulté le 16 avril 2020).

Askol'dova mogila. Xor devušek. (Alexey Verstovsky - Askold's Grave). [chœur des jeunes filles] 3:18 [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=YXuhBTzqyBA> ; (consulté le 3 mai 2020).

Ария Надежды (Светит, светит солнце ясное) из "Аскольдова могила"- Екатерина Николаева, [aria de Nadejda], 4:55 (en ligne) : https://www.youtube.com/watch?v=OKEp-46_aos ; (consulté le 3 mai 2020).

Muz. f « Teatra prixil'niki » Kyiv 1967, sans date, 1:23:55 (en ligne) : https://www.youtube.com/watch?v=J_-bY_XN-cQ ; (consulté le 16 avril 2020).

Le Châte noir <https://www.youtube.com/watch?v=VN4RN9hNSy0> accompagnement orchestre *Orchestre de la radio et de la télévision de l'URSS. Chef d'orchestre - Gennady Rozhdestvensky. Enregistré en 1959*

Le Châte noir https://www.youtube.com/watch?v=sFM37sFCz_E version soliste (Vladimir Vjurov,) et mime 2014 ?

Sites Internet

Bibliothèque nationale de Russie : <https://www.rsl.ru/>

Conservatoire Tchaïkovski de Moscou : www.mosconsrv.ru

Académie russe de musique Gnessine (Moscou): www.gnesin.ru

Théâtre Bolchoï (Moscou) : <https://www.bolshoi.ru>

Archives Bolchoï : <https://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA>

Petrucci Music Library : <https://imslp.org/>

ANNEXES

ANNEXE n° 1 Personnages et argument

Les différents personnages et leur tessiture⁵³⁸

Personnages masculins	Tessiture	Personnages féminins	Tessiture
Neizvestnyj (L'Inconnu)	Basse	Nadežda (Nadejda), fille du vieux pêcheur. Chrétienne.	Soprano
Vyšata , intendant du Grand Prince	Basse	Ljubaša (Lioubacha), jeune kiévienne.	Soprano
Aleksej (Alexeï), vieux pêcheur	Basse	Buslaevna , la nourrice chargée de garder Nadežda prisonnière.	Mezzo-soprano
Torop Golovan, skomorokh	Ténor	Vaxrameevna (Vakhrameïevna), la sorcière	Mezzo-soprano. Rôle dramatique.
Vselav , héritier du Grand Prince	Ténor		
Frelaf , guerrier varègue, membre de la droujina du Grand Prince	Ténor		
Fenkal , écuyer varègue. Idem	Ténor		
Stemid , écuyer varègue. Idem	Ténor		

L'action se déroule dans la Rus' à la fin du X^e siècle. Kiev est dirigé par le Grand Prince Svjatoslav, un païen. Certains Kiéviens sont chrétiens (représentés par le chœur des paysans) et parmi eux Nadežda, fille d'un vieux pêcheur Aleksej. D'autres sont païens (représentés par le chœur des pêcheurs). Nadežda est chrétienne et fiancée à Vselav fils adoptif de Svjatoslav. Au début de l'opéra, nous sommes sur les bords du Dniepr (Acte I), bientôt doit être célébrée la fête d'Uslad, une divinité païenne. Un mystérieux personnage accoste, c'est l'Inconnu (Neizvestnyj). Il déplore les débuts de la christianisation de Kiev et il se présente comme un descendant d'Askol'd, prince kiévien païen. Il essaie de retourner les villageois contre le prince Svjatoslav mais sans succès. Torop Golovan, un skomorokh⁵³⁹, accompagne l'Inconnu. Le mystérieux personnage révèle à Vselav qu'il est l'arrière-petit-fils d'Askol'd, et ainsi, il doit s'imposer sur le trône et renverser son père adoptif Svjatoslav. Lors de la fête (Acte II), Nadežda est enlevée, à l'initiative de l'intendant (Vyšata), par les guerriers du Grand Prince et les serviteurs et elle est

⁵³⁸ Les tessitures ont pu varier selon les représentations. Ici, elles sont celles de la représentation de 1835.

⁵³⁹ Difficilement traduisible, une sorte de musicien-ménestrier ; Dans le Tombeau, Torop est attaché à un boïar, l'Inconnu.

amenée dans le quartier des femmes du terem. Vselav apprend l'enlèvement et veut libérer Nadežda (Acte III). Torop vient au secours des amoureux, mais dans l'action Vselav tue un des guerriers de la droujina⁵⁴⁰. Il doit fuir avec sa fiancée qui désire partager son sort ; ils sont poursuivis jusqu'au Dniepr. Au début de l'acte IV, désirant retrouver les amants, Vyšata fait appel à une sorcière (Vaxrameevna). Les amoureux désespérés sont sur le point de se jeter dans le fleuve. Mais, le Grand Prince a envoyé un messenger, il pardonne. L'inconnu tentant de s'échapper en bateau se noie dans le Dniepr rendu tumultueux par une tempête.

⁵⁴⁰ Les guerriers du Grand Prince.

ANNEXE n° 2 Tableau chronologique et synoptique

Tableau chronologique et synoptique des compositeurs dont des opéras ont été joués en russe.

Ce tableau a été construit par le dépouillement des tables chronologiques présentes dans l'*Histoire de la musique russe*, sous la direction de Ju. Keldyš. [Voir note 193].

Il s'agit de premières ; donc il y a pu avoir des reprises.

	Italiens	Français	Germanophones	Russes
1731	Ristori <i>Calandro</i> Premier opéra joué en Russie.			
1736	Araja <i>La forza dell'amore e dell'odio</i>			
1737	Araja			
1738	Araja			
1755	Araja <i>Cefal i Prokris</i>			<i>Cefal i Prokris</i> Premier livret original en russe
1757	Pergolesi			
1758	Galuppi <i>Il mondo della luna</i>			
1759	Galuppi			
1760			Raupach <i>Siroè</i> [Siroe, roi de Perse]	
1761	Galuppi (et Berton) <i>I bagni d'Abano</i>		Gluck <i>Le cinesi</i> [Les Chinoiseries]	
1762	Manfredini		Raupach <i>Al'cesta</i>	
1763	Manfredi			
1764	Galuppi Philidor <i>Le Maréchal ferrant</i> Monsigny	Premier opéra-comique joué en Russie.	Gluck <i>L'arbre enchantée ou le tuteur dupé</i>	
1765		Duni		
1766	Galuppi <i>Didona abbandonata</i> <i>Il re pastore</i>	Duni Monsigny		
1767	Galuppi		Gluck <i>Alexandr</i> (ballet-pantomime)	
1768	Galuppi <i>Ifigenija v Tavride</i>			
1769	Traetta		Raupach	
1770	Traetta			

1773	Pergolesi <i>La serva padrone</i>			
1774		Grétry	Raupach	
1775		Grétry Philidor		
1776		Monsigny Gossec		
1777	Paisiello <i>Lučinda i Armidoro Piccinni</i>	Coignet/Rousseau <i>Pigmalion</i> [sic !]		
1778	Piccinni	Grétry Monsigny	Hiller <i>Der Dorfbabier Wolf Das Rosenfest. Neef Die Apotheke</i>	
1779	Paisiello	Duni	Benda/Brandes <i>Ariadne auf Naxos</i>	
1780	Paisiello <i>La finta amante</i>	Grétry	Raupach (singspiel)	
1781		Grétry	Benda /Gotter <i>Medea</i> (mélodrame)	Sokolovski <i>Le Meunier</i> Le premier opéra russe
1782	Paisiello <i>Il barbiere de Sivilia, I filosofi immaginari, La serva padrone</i>	Grétry Monsigny	Gluck <i>Orphée et Eurydice</i>	Paškevič
1783	Paisiello <i>Il mondo della luna</i>	Grétry		Paškevič
1784	Sarti <i>Castore et Polluce</i>	Philidor Monsigny		Paškevič Bortnjanskij Fomin
1786 / 1787	Paisiello Piccini <i>Didona</i>	Philidor	Staubinger/ texte d'après Rousseau <i>Pygmalion et Galatée</i> Gluck <i>Iphigénie Armide</i>	Bortnjanskij <i>Le fils rival</i> Fomin <i>Les Cochers</i> (Jamščiki na podstave)
1788	Cimarosa <i>La felicità inaspettata</i>	Grétry Philidor	Dittersdorff (von) <i>Der Apotheker und der Doktor.</i>	Bortnjanskij <i>Le fils rival</i> Fomin <i>Les Américains</i> (Amerikancy)
1789	Cimarosa Paisiello	Grétry Dalayrac		
1790	Paisiello <i>Il barbiere de Sevilla</i>	Dalayrac		

1791	Cannobio Saliери		Benda/ Gotter <i>Pygmalion</i>	Paškevič Fomin
1792	Cimarosa	Duni		Paškevič
1793			Mozart <i>Don Juan</i> Mozart <i>Die Zauberflöte</i>	
1794	Paisiello Cimarosa	Dalayrac	Benda <i>Pigmalion</i>	
1795	Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i> Paisiello Saliери	Dalayrac Grétry <i>Richard Cœur de lion</i>		Fomin <i>Opφeÿ</i> (Orphée, mélodrame) Paškevič <i>Fedul</i> (sur un texte de Catherine II)
1796	Cimarosa Paisiello Saliери			
1797	Paisiello	Philidor Dalayrac Méhul <i>Stratonika</i>		
1798	Saliери Cimarosa Paisiello Sarti	Dalayrac Gaveau Grétry Edelmann/Moline <i>Ariane dans l'isle de Naxos</i>		Fomin
1799		Lemoine Méhul <i>Stratonika</i>		
1800	Sarti	Méhul <i>Coradin</i> Grétry Dalayrac Philidor		Fomin <i>Les Américains</i> Kašin
1801	Cannobio	Dalayrac <i>Raoul de Créqui</i> Gaveau	Mozart <i>La Flute enchantée</i>	Kozlovskij
1802		Gaveau Monsigny Grétry	Gluck <i>Alceste</i> Benda <i>Médée et Jason</i> (mélodrame avec ballet)	Titov/ Knjažnin (mélodrame avec chœur et ballet)
1803	Saliери	Cherubini <i>Les deux journées</i> [Vodovoz] <i>Eliza</i> Méhul <i>Ariodan</i> [sic !] Boieldieu <i>Le Calife de Bagdad</i> Dalayrac Gaveau	Kauer (<i>Rusalka</i> 1) <i>Das Donauweibchen</i>	Titov/ Knjažnin (Drame avec chœur et ballet) Fomin
1804		Dalayrac Boieldieu		Kauer/Kavos (<i>Rusalka</i> 2)

		Cherubini <i>Die gefangene Dame</i> Lodoïska ?? (Librettiste non mentionné) (troupe allemande)		
1805		Dalayrac Duni	Mozart <i>L'Enlèvement au sérail</i>	
1806	Salieri	Dalayrac Boieldieu Méhul (troupe allemande)	Mozart <i>Don Juan</i> Neukomm	Kavos (Trois opéras-comiques)
1807	Paër <i>Leonora ou l'amour conjugal</i>	Cherubini <i>Médée</i> Isouard Berton Gaveau Méhul <i>Les Deux aveugles de Tolède</i>		Davydov <i>La Roussalka du Dniepr</i>
1808	Cannobio	Cherubini <i>Faniska</i> Grétry Berton Dalayrac Gaveau Boieldieu Méhul <i>Irato</i>		Kavos Titov
1809	Cimarosa Piccini Paisiello	<i>Alceste</i> opéra français ! (seule mention) Lemoine Grétry Gaveau Isouard Dalayrac Lesueur (<i>La Caverne</i>) Kreutzer <i>Paul et Virginie</i> Berton Méhul <i>Elvina</i>		Kachine Titov Kavos
1810	Cimarosa	Grétry Boieldieu Gaveau Monsigny Catel Isouard Dalayrac Méhul <i>Stratonika</i>	Benda <i>Ariane et Thésée</i> Duodrama avec chœur et ballet	Sokolov
1811		Gaveau Dalayrac		Titov/ Knjažnin Mélodrame
1812	Paisiello	Spontini (<i>La Vestale</i>) Méhul (4 opéras)		Titov
1813		Solié		Kavos

				Davydov
1814		Isouard		Davydov
1815	Paër <i>Sargino Cimarosa</i>	Isouard Grétry Boieldieu Berton	Mozart <i>Nozze di Figaro</i>	Kavos <i>Ivan Susanin</i>
1816	Fioravanti	Kreutzer et Isouard	Mozart <i>Così fan tutte</i> Winter Himmel	Antonolini
1817	Paër <i>Griselda</i>	Isouard Grétry Cherubini <i>Faniska</i>	Mozart <i>La Clémence de Titus</i> Himmel	
1818		Boieldieu Lesueur Lemoine Boieldieu		Maurer
1819		Méhul <i>La Journée aux aventures</i> Boieldieu Hérol		Verstovskij <i>Les perroquets</i> (vaudeville)
1820	Rossini	Spontini <i>Fernand Cortes</i> Hérol Isouard Catel Méhul <i>Joseph en Égypte</i>	Von Dittersdorff	
1821	Rossini	Boieldieu	Neukom	
1822	Paër	Lesueur Grétry	Weber	
1823	Carafa Rossini (Un opéra dans la capitale et 6 opéras à Moscou)	Cherubini Dalayrac		
1824	Rossini Piccini Mercadante Paër	Boieldieu Auber et Cherubini Dalayrac Gaveau Berton	Weber <i>Le Freischütz</i> (Saint-Pétersbourg)	
1825	Rossini	Kreutzer	Mozart <i>Don Juan</i> Weber <i>Le Freischütz</i> (Moscou) <i>Préciosa</i>	Verstovskij , Alabiev, Scholz (Ouverture du Bolchoï)
1826		Auber		
1827	Rossini	Auber Kreutzer Méhul		
1828	Sapienza le jeune <i>Tamerlan</i>	Boieldieu <i>Aline, reine de Golconde.</i> <i>La Dame blanche</i>	Weber <i>Préciosa</i>	Verstovskij <i>Pan Tvardovskij</i>

1829		Isouard Auber		
1830			Weber <i>Sylvana</i>	
1831	Rossini <i>Le siège de Corinthe</i> Carafa <i>Jenny</i>	Auber <i>La Fiancée</i> <i>Fra Diavolo</i>	Marschner <i>Le vampire</i>	
1832		Cherubini <i>Lodoïska</i>	Winter <i>La chute de La Mecque</i> Weber <i>Sylvana</i>	Verstovskij <i>Vadim</i>
1833		Hérold <i>Zampa</i>	Beethoven <i>Fidelio</i>	
1834		Hérold <i>Le Pré aux clercs</i> Hérold et Halèvy <i>Ludovic</i>	Meyerbeer <i>Robert le Diable</i>	
1835				Verstovskij <i>Le Tombeau d'Askold</i>

ANNEXE n° 3 Aspects européens de la vie musicale

Aspects européens de la vie musicale des deux capitales au temps de Verstovskij

Les opéras écrits par des compositeurs d'origine étrangère auxquels Verstovskij a certainement assisté avant la création du *Tombeau* en 1835. Il ne s'agit pas de savoir si Verstovskij a pris connaissance d'une œuvre lyrique, nous pensons que les partitions avaient assurément déjà circulé, mais de connaître les opéras dont il a vu une représentation, dont il a vu des mises en scène qui ont pu l'inspirer. Nous avons dépouillé les tableaux chronologiques présents dans les tomes IV et V de *l'Histoire de la musique russe*, et nous avons relevé les opéras joués à Saint-Petersbourg entre 1816 et 1823 et à Moscou de 1823 à 1835 (date de la création du *Tombeau*).

Remarques :

Il s'agit de premières dans les deux capitales russes. Donc, ce tableau ne peut pas permettre une analyse quantitative. Nous savons (par d'autres sources) qu'il y avait eu souvent eu de nombreuses reprises.

Nous n'avons pas retenu les divertissements et les opéras vaudevilles. Cependant, nous avons noté quelques ballets montrant la présence essentielle en Russie de Didelot et sa collaboration avec des compositeurs russes.

Dans la première colonne est noté le genre tel qu'il est indiqué dans les tables chronologiques.

Toutes ces œuvres sont traduites et jouées en russe (mais, il y a quelques exceptions comme celles des œuvres de Rossini en 1823). Notons que les titres russes peuvent parfois s'éloigner des titres connus dans l'Europe occidentale. En italique (3^{ème} colonne) sont notés les titres tels qu'ils sont inscrits dans les tables chronologiques. Ils sont translittérés s'ils sont en russe. Entre crochets le titre usuel en français ou éventuellement notre traduction

Nous avons placé comme jalons : la première apparition du nom de Verstovskij dans les programmes (dès 1817 !) ; un des ses nombreux vaudevilles dont nous parlons p. 28 ; ses deux opéras avant *Le Tombeau*. (Les œuvres de Verstovskij apparaissent en gras)

À SAINT-PETERSBOURG :

1816 (Saint-Petersbourg)

Opéra-comique	Kreutzer et Isouard	<i>Malen'kij paž, ili Gosudarstvennyj uznik</i> ("Prekrasnyj paž, ili Arestant kreposti Špandau [Le petit page ou le prisonnier d'État (Le beau page ou le prisonnier de la forteresse de Spandau)] <i>Le Petit Page ou la Prison d'État</i> (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Fioravanti	<i>I virtuosi ambulanti</i> (Texte français traduit en russe)
Opéra	Winter	<i>Prervannoe žertvoprinošenje (Mščenje ženščiny, ili Prervannoe žertvoprinošenje)</i> Sacrifice interrompu (La vengeance de la femme ou le sacrifice interrompu) <i>Le sacrifice interrompu</i> (Texte allemand traduit en russe)
Comédie féerique	Antonolini	<i>Karačun, ili Starinnye dikovinki</i> [Karacun ou Miracle de l'Ancien Temps]

Non précisé	Mozart	<i>Ispytanie ženskoj vernosti, ili. Vot vse kakovy ženščiny.</i> [Un Test de la fidélité des femmes ou Voilà à quoi ressemblent les femmes] <i>Cosi fan tutte</i> (Texte italien traduit en russe)
Opéra	Himmel	<i>Tirolec vastel'</i> [Vastel, le tyrolien] (Troupe allemande)

1817 (Saint-Pétersbourg)

Divertissement	Antonolini (Ballet de Didelot)	<i>Večer v sadu</i> [Le soir dans le jardin]
Opéra	Mozart	<i>Милосердие Тума (Тумово милосердие)</i> La Clémence de Titus (Texte allemand traduit en russe)
Opéra	Cherubini	<i>Faniska</i> (Texte allemand traduit en russe se)
Opéra	Isouard	<i>Princ Katanskij</i> [Le Prince de Catane] (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Grétry (Ballet de Didelot)	" <i>Kairskij karavan</i> " (" <i>Kairskij bazar</i> ") [La Caravane du Caire] (Texte français traduit en russe)
Opéra	Paër	<i>Grizel'da</i> [Griselda] (Texte italien traduit en russe)
Ballet tragique héroïque	Antonolini (Ballet de Didelot)	<i>Thésée et Ariane</i>
Vaudeville - divertissement	Verstovskij	Première œuvre de Verstovskij à l'affiche <i>Sentimental'nyj vojadžer v stepnoj derevne</i> [Le voyageur sentimental dans la campagne]

1818 (Saint-Pétersbourg)

À l'occasion de l'ouverture de la saison du grand théâtre	Kavos (Ballet de Didelot)	<i>Apollon i Pallada na severe</i> [Apollon et Pallas dans le nord]
Opéra	Boieldieu	<i>Prazdnik v sosednej derevne</i> [La Fête du village voisin] (Texte français traduit en russe)
Opéra	Lesueur	<i>Žil' Blaz v vertepe razbojnikov</i> [Gilles Blas dans la cachette des voleurs] <i>La Caverne</i> (Texte français traduit en russe)
Ballet	Antonolini (d'après la musique de Boieldieu) (Ballet de Didelot)	<i>Xalif Bagdadsckij ili Priključenje v molodosti</i> <i>Garun al' Rašida</i> [Le Calife de Bagdad ou L'Aventure de jeunesse de Harun al Rashid] <i>Le Calife de Bagdad</i>
Opéra lyrique	Lemoyne et Steibelt (sic ! sans doute à la	<i>Fedra</i> Phèdre

	direction de l'orchestre)	(Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Maurer	<i>Lekar' samoučka ili Životnyj magnetizm</i> [Le médecin autodidacte ou le magnétisme animal]

1819 (Saint-Pétersbourg)

Opéra	Méhul	<i>Celyj roman, ili Ves' den' v priključenijax (Den' priključenij)</i> [Tout un roman ou toute une journée d'aventures (La Journée aux aventures)] (Texte français traduit en russe)
Opéra vaudeville	Verstovskij	<i>Babuškiny popugai (Les perroquets de Grand-mère)</i>
Opéra féerique	Boieldieu	<i>Krasnaja šapočka</i> [Le chaperon rouge] (Texte français traduit en russe)
Opéra comique féerique	Hérold	<i>Volšebnyj kolokol'čik</i> [La clochette enchantée] <i>La Clochette</i>
Opéra-comique	Boieldieu	<i>Jean de Paris</i> (Texte français traduit en russe)

1820 (Saint-Pétersbourg)

Opéra lyrique	Spontini (Ballet de Didelot)	<i>Fernan Kortes ili zavoevanie Meksiki</i> [Fernand Cortez ou La conquête du Mexique] (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Von Dittersdorff	<i>Ieronimus Knikker</i> Troupe allemande
Opéra	Rossini	<i>Elizaveta, koroleva Anglii</i> [Elisabetta, regina d'Inghilterra] (Texte italien traduit en russe)
Opéra-comique	Hérold	<i>Grafinija krest'japka ili Čto v stolice to i v derevne</i> [La comtesse paysanne ou Ce qui est dans la capitale est aussi à la campagne] (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Isouard	<i>Koldun ili Teatr na teatre</i> [L'ensorceleur ou le Théâtre dans le théâtre] <i>Le Magicien sans magie</i> (Texte français traduit en russe)
Opéra	Méhul	<i>Iosif v Egipte</i> [Joseph en Égypte] (Troupe allemande)
Opéra-comique	Méhul	<i>Dve lisy ili Čem xrabree tem lučše</i> [Deux renards ou Plus il y a de courage mieux c'est]
Opéra	Catel et Kavos (<i>sic</i> , sans doute à la	<i>Bajaderki</i> [Les Bayadères] (Texte français traduit en russe)

	direction de l'orchestre)	
--	---------------------------	--

1821 (Saint-Pétersbourg)

Comédie romantique avec chants et danses	Kavos	<i>Ivanov ili vozvršćenie Ričarda L'vinoe Serdce</i> [Ivanhoé ou le retour de Richard Cœur de Lion]
Opéra	Rossini	<i>Soroka-vorovka</i> [La Pie voleuse] (Texte italien traduit en russe)
Ballet	Antonolini Ballet de Didelot	<i>Al'cesta</i>
Opéra féérique	Boieldieu, Cherubini, Berton, Grétry	<i>Volšebnyj les, ili Spjaščaja krasavica</i> [La Forêt enchantée ou la Belle au Bois Dormant]
Opéra héroïque	Neukomm, von	<i>Aleksandr Makedonskij v Indii</i> [Alexander am Indus] (Texte allemand traduit en russe)

1822 (Saint-Pétersbourg)

Opéra	Paër	<i>Otec i doč'</i> [Père et fille] (Texte italien traduit en russe)
Tragédie romantique	Weber	<i>Deva Orleanskaja</i> [La Pucelle d'Orléans] (Texte allemand traduit en russe)
Comédie romantique dans le style anglais de Walter Scott	Lesueur	<i>Tainstvennyj Karlo ili Dolina Černogo kamnja</i> [Le mystérieux Carlo ou La Vallée de la pierre noire] (Texte français traduit en russe)
Opéra historique	Grétry	<i>Graf Al'bert ili Prestupnik ponevole</i> [Le Comte Albert ou le criminel réticent] (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Grétry	<i>Toržestvujuščij Antonio ili Posledstvija Grafa Al'berto</i> [Antonio triomphant ou les répercussions du comte d'Albert] (Texte français traduit en russe)

1823 (Saint-Pétersbourg)

Opéra héroïque	Carafa (Ballet de Didelot)	<i>Ioanna d Ark ili Deva Orleanskaja</i> [Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans] (Texte français traduit en russe)
Opéra	Rossini	<i>Turok v Italii</i> [Le Turc en Italie] (Texte italien traduit en russe)
Opéra	Kavos, Antonolini, Méhul, Isouard (Ballet de Didelot)	<i>Genij Iturbiel' ili Tysjača let v dvux dnjax vizirja Garuna</i> [Le Génie Iturbiel ou Mille ans passés en deux jours par le Vizir Harun]

Opéra romantique	Carafa et Kavos (<i>sic !</i>) sans doute à la direction de l'orchestre)	<i>Pustynnik dikoj gory</i> [L'Ermite dans les montagnes sauvage] (Texte français traduit en russe)
------------------	---	---

À MOSCOU

1823 (Moscou)

Spectacle dramatique Drame	Cherubini	<i>Marija, ili Černyj les</i> [Marie ou la Forêt noire]
Opéra héroïque	Dalayrac	<i>Slavjanskaja bašnja ili Znamenitye vengercy</i> [La Tour slave ou les célèbres Hongrois] (Texte français traduit en russe)
Opéra tragique	Rossini	<i>Moisej v Egipte (Zora)</i> [Moïse en Égypte] (Troupe italienne, non traduit)
Opéra	Rossini	<i>Korradino</i> [Mathilde de Shabran] (Troupe italienne, non traduit)
Opéra	Rossini	<i>Zelmira</i> (Troupe italienne, non traduit)
Opéra	Rossini	<i>Probnyj kamen'</i> [La Pietra del paragone] (Troupe italienne, non traduit)
Opéra-comique	Rossini	<i>Ital'janka v Alžire</i> L'Italienne à Alger
Opéra romantique	Carafa et Kavos (<i>sic !</i>)	<i>Pustynnik dikoj gory</i> [L'Ermite dans les montagnes sauvage] (Texte français traduit en russe)
Opéra- comique,	Rossini	<i>Veksel' na brak</i> [Le contrat de mariage] <i>La cambiale di matrimonio</i> (Troupe italienne, non traduit)

1824 (Moscou)

Opéra - comique	Boieldieu	<i>Novyj pomeščik</i> [Le nouveau seigneur du village] (Texte français traduit en russe)
Kantata	Verstovskij	<i>Le Châte noir</i> concert
Opéra	Rossini	<i>Aureliano in Palmira</i> (Troupe italienne, non traduit)
Opéra	Mauer (<i>sic !</i>)	<i>Vodovoz</i> [Le Porteur d'eau] (Texte d'une comédie lyrique française traduit en russe)
Opéra	Auber et Cherubini	<i>Grafinja pastuška ili Nevesta v dvux licaz</i> [La Comtesse-Bergère ou La Mariée aux deux visages]
Opéra	Berton	<i>Rožer Sicilijskij</i> [Roger de Sicile]

		(Texte français traduit en russe)
Opéra	Mauer (?)	<i>Supružeskaja ljubov'</i> [L'Amour conjugal] (Troupe italienne, non traduit)
Opéra	Rossini	<i>Otello, ossia il moro di Venezia</i> (troupe italienne, non traduit)
Opéra héroïque	Dalayrac	<i>Slavjanskaja bašnja ili Znamenitye vengercy</i> [La tour slave ou les Hongrois célèbres]
Opéra	Mercadante	<i>Ėliza i Klaudii</i> [Elisa et Claudio] (troupe italienne, non traduit)

1825 (Moscou)

Opéra tragique	Rossini	<i>Zel'mira</i> Zelmira
	Mozart	<i>Don Žuan (Nakazannyj rasputnik, ili Don Žuan)</i> [Le libertin puni ou Don Juan]
<i>Prologue allégorique pour l'ouverture du Bolchoï</i>	Verstovskij , Alabiev, Scholz	<i>Toržestvo muz</i> [Le Triomphe des muses]
Opéra	Rossini	<i>Tankred</i> Tancredi
Opéra romantique	Weber	<i>Vol'nyj strelok (Volšebnyj strelok)</i> [Le franc tireur (Le chasseur magique)] <i>Le Freischütz</i>

1826 (Moscou)

Scènes lyriques avec chœur	Verstovskij (Poème de Vassili Žukovskij)	<i>Pevcy vo stane russkix voinov</i> [Les chantres dans le camp des guerriers russes]
Opéra	Auber	<i>Sneg</i> [La neige ou le Nouvel Eginhard]

1827 (Moscou)

Opéra	Kreutzer	<i>Vstar' i nyne</i> Jadis et aujourd'hui (Texte français traduit en russe)
<i>Ballet</i>	<i>Arrangements de Scholz sur musiques de Weber et Rossini</i>	<i>Rokovoj den' ili Prodolženie Volšebnogo strelka</i> [Jour fatal ou la suite du Freischütz]

1828 (Moscou)

Opéra romantique féérique	Verstovskij	<i>Pan Tvardovskij</i>
Drame	Weber	<i>Precioza</i> [Preciosa]

		(Texte allemand traduit en russe)
Opéra - comique	Boieldieu	<i>Alina, koroleva Golkondskaja</i> Aline, reine de Golconde.
Opéra comique magique féérique	Boieldieu	<i>Belaja dama, (Belaja volšebnica)</i> [La sorcière blanche] <i>La Dame Blanche</i>

1829 (Moscou)

Opéra-comique	Auber	<i>Kamenščik (Kamenščik i slesar')</i> [Le maçon et le serrurier] <i>Le Maçon</i>
---------------	-------	---

1830 (Moscou)

Opéra-comique héroïque	Weber	<i>Das stumme Waldmädchen (Sil'vana ili nemaja v lesu)</i> [Silvana ou la muette de la forêt] <i>Sylvana</i> (Texte allemand traduit en russe)
------------------------	-------	---

1831 (Moscou)

Opéra	Rossini	<i>Osada Korinfa</i> [Le siège de Corinthe] (Texte italien traduit en russe)
Opéra-comique	Auber	<i>Nevesta</i> [La fiancée] (Texte français traduit en russe)
Opéra-comique	Auber	<i>Fra-D'javelo (Fra-D'javelo, ili Gostinica v Terračine)</i> Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine (Texte français traduit en russe)
Ballet	Verstovskij	<i>Le Châte noir</i>
Opéra romantique	Marschner	<i>Vampir</i> Le vampire (Texte allemand traduit en russe)
Opéra	Carafa	<i>Ženni ili Nemaja</i> Jenny ou La muette (op comique Paris 1829) (Texte français traduit en russe)

1832 (Moscou)

Opéra- comique héroïque	Cherubini	<i>Lodoiska, ili Blagodetel'nyj tatarin</i> Lodoiska
Opéra tragique	Winter	<i>Padenie Mekki</i> [La chute de La Mecque] [Maometto] (Texte italien traduit en russe)

Opéra-comique héroïque	Weber	<i>Sil'vana</i> [Sylvana]
Opéra romantique féérique	Verstovskij sur un poème de Žukovskij	<i>Vadim ili Probuždenie dvenadcati spjaščix dev</i> [Vadim ou le Réveil des douze vierges endormies]

1833 (Moscou)

Opéra	Hérold	<i>Morskoy razbojnik Campa, ili Mramornaja nevesta</i> [Le brigand des mers Zampa ou La Fiancée de marbre] [Zampa ou La Fiancée de marbre] (Texte français traduit en russe)
-------	--------	---

1834 (Moscou)

Opéra	Meyerbeer	<i>Robert-D'javal</i> [Robert le Diable] (Troupe allemande ; non traduit)
Opéra-comique	Hérold	<i>Tajnyj brak, ili Poedinok v Pre-o-Kler</i> [Le Mariage Secret, ou le Duel au Pré-au-Clerc] <i>Le Pré aux clercs</i> (Texte français traduit en russe)
Opéra	Hérold et Halèvy	<i>Ljudovik</i> [Ludovic] (Texte français traduit en russe)

1835 (Moscou)

Opéra romantique	Verstovskij	<i>Askol'dova mogila</i> [Le Tombeau d'Askold]
-------------------------	--------------------	---

ANNEXE n° 4 *Aria de Nadežda*

Le texte de M. Zagoskin et notre traduction

Светит, светит солнце ясное, пригревает всех людей... Только я одна, несчастная, не видала красных дней!	Le soleil éclatant brille, brille 1 il réchauffe le monde... Et moi seule, suis malheureuse, je n'ai jamais connu de jours heureux !
Весь век мой пройдёт в тоске безотрадной: мой друг ненаглядный ко мне не придёт!	Toute ma vie s'écoulera 2 dans une tristesse désespérée : Je ne verrai plus mon ami bien aimé !
И радостной встречи уж мне не знать, и ласковой речи уж мне не слышать!	Je ne connaîtrai plus 3 les rencontres heureuses, Je n'entendrai plus les tendres discours!
Напрасно я льстилась счастливой судьбою! Простилась, простилась я, друг мой, с тобою!	J'ai cherché en vain 4 un heureux destin ! Je te dis adieu, adieu mon amant bien aimé!
При одном воспоминании, как я счастлива была, я забыла всё страданье и душою ожила!	Quand je me souviens 5 à quel point j'étais heureuse j'oublie toute souffrance et ce souvenir ravive mon âme !
Хоть судьба нас разлучила, но, мой друг, я все твоя: как тебя любила я!.. Что ж теперь судьба моя? О друг ненаглядный, о милый Всеслав, зачахну в печали в разлуке с тобой. Что в жизни без друга;	Même si le destin nous a séparé, 6 mon ami, je suis tienne : Comme je t'aimais !.. Quel est mon destin maintenant ? Mon ami bien aimé, 7 O cher Vseslav, Séparée de toi je me languirai dans l'affliction. Qu'est-ce que la vie sans amant ;
я смерти хочу: пусть в ранней могиле истлеет мой прах.	Je veux mourir : 8 Qu'on laisse dès aujourd'hui Mes cendres pourrir dans une tombe.
Напрасно я льстилась счастливой судьбою! Простилась, простилась я, друг мой, с тобою!	J'ai cherché en vain 9 un heureux destin ! Je te dis adieu, adieu ! Mon amant bien aimé

ANNEXE n° 5 Les textes du chœur des Invisibles dans les deux opéras

<p align="center">Weber <i>Le Freischütz</i> Traduction de René Jacobs ?</p>	<p align="center">Verstovskij <i>Le Tombeau</i> Livret p. 94</p>	
<p><i>Voix des esprits invisibles</i> Le lait de la lune a coulé sur l'herbe! Uhui ! Uhui ! Les toiles d'araignées sont couvertes de sang! Uhui ! Uhui ! Avant que le soir ne tombe à nouveau... Uhui ! Uhui ! La tendre fiancée sera morte ! Uhui ! Uhui ! Avant que tombe une autre nuit, Le sacrifice sera accompli ! Uhui ! Uhui !</p>	<p><i>Хор невидимых духов</i> Варись, варись, зелье, на беду людей! Будь чужим отравой, своих не губи! Вы исчезните, преграды! Ты откройся взорам, даль! Ветер буйный пусть доносит к нам заветные слова!</p>	<p><i>Chœur des esprits invisibles :</i> Que cuise la potion, pour le malheur des hommes ! Que tu sois un poison pour nos ennemis Ne détruis pas les nôtres ! Que les obstacles disparaissent ! Que tu puisses voir au loin ! Que le vent impétueux nous informe des secrets! <i>(Vyšata s'est adressé à la sorcière pour savoir où se cachent Nadežda et Vseslav)</i></p>

ANNEXE n° 6 : La peur ressentie par Max et Vyšata

Weber <i>Le Freischütz</i>	Verstovski <i>Le Tombeau</i> Livret p. 99	
<p>MAX (<i>se penche sur la gorge</i>) Ah! Le sombre abîme s'ouvre! Quel effroi, quelle terreur! L'œil croit regarder un marais infernal!... Comme les nuages de l'orage s'amoncellent! Les rayons de la lune pâlissent! Des fantômes de brume s'animent, Les rochers prennent vie! Et voici... vite, vite, Des oiseaux nocturnes qui s'envolent des buissons! Les branches aux cicatrices rougeâtres Tendent leurs griffes géantes vers moi! Non! Même si le cœur est saisi d'horreur Il le faut! Je défie toute peur!</p>	<p><i>Вышата (начиная трусить)</i> Ох, Вахрамеевна! Меня что-то страх берёт!</p> <p><i>Вахрамеевна</i> Не бойся, боярин! Коль ты будешь стоять смирно, не шевелиться и ни о чём не спрашивать, так с тобою ничего не будет. Старшой не тронет, а все мелкие его слуги под моей рукой.</p>	<p>VYŠATA <i>Commençant à avoir peur</i> Oh, Vaxrameevna ! Quelque chose me fait peur !</p> <p><i>Vaxrameevna</i> N'aie pas peur, boyard! Si tu restes tranquille, si tu ne bouges pas et si tu ne demandes rien, il ne t'arrivera rien . Le diable ne te touchera pas, et tous ses petits serviteurs sont en mon pouvoir.</p>

INDEX

Noms propres et concepts de la pensée russe Quelques informations historiques concernant la Russie

Les noms russes sont tels qu'ils sont notés dans le mémoire, c'est-à-dire translittérés. Par contre, les œuvres sont indiqués en alphabet latin.

Les dates des opéras (sauf indication contraire) correspondent à leurs représentations à Saint-Pétersbourg ou à Moscou.

A

Aksakov (famille) Moscou : écrivains et critiques russes. Le père, Sergej (1791-1869) tenait un salon à Moscou fréquenté par Verstovskij. S'y retrouvaient les membres du « Parti moscovite » (voir index); les fils : Ivan (1823-1886) et Konstantin (1817-1860) seront les fondateurs du mouvement slavophile.

22

Aljab'ev, Alexandr (1787-1851). Saint-Pétersbourg et Moscou. Déporté en Sibérie pour une affaire de meurtre. Romances russes : *Le Rossignol...* Musiques de scène : *Roslaviev*, 1831 (pour le roman de Zagoskin) ; *Roussalka*, 1838 (sur texte de Pouchkine). Nombreux vaudevilles, seul ou en collaboration avec Verstovskij et Scholz.

19, 28, 29, 71

Antonolini, Ferdinand (1774-1824). Compositeur, chef d'orchestre, professeur de musique, italien de nationalité. A travaillé en Russie. Professeur de chant de Verstovskij.

27, 72, 74

Araja, Francesco (1709-1770 ?). *La forza dell'amore e dell'odio* (1736). *Opera seria*

54, 63

Auber (1782-1871). Compositeur français. *Le Maçon*, *Fra Diavolo...* A été un élève de Cherubini.

26, 75, 125, 145

B

Beethoven. Brigitte François-Sappey : « un Allemand de Bonn implanté à Vienne ». *Fidelio* joué en Russie en 1833.

19, 22, 55, 72, 73, 74, 86, 115, 170

Benda, Georg (1722-1795). Compositeur, claveciniste et violoniste originaire de Bohême. À 20 ans, il quitte Prague pour Berlin, comme violoniste au sein de l'orchestre de la cour de Prusse (Frederic II). En 1750, il est nommé *Kapellmeister* du duc Frédéric III de Saxe-Gotha, poste qu'il conservera pendant près de trente ans, jusqu'en 1778. En 1765-66, il effectue un voyage en Italie au cours duquel il se familiarise avec les opéras de Galuppi, Traetta, Piccinni et Paisiello.

58, 61, 150, 159, 165-167, 170, 181, 185

Berlioz, Hector (1803-1869). Voyages en Russie : 1847 ; 1867-68.

19, 20, 21, 23, 25, 34, 181, 186

Boieldieu, François-Adrien (1775-1834). Musicien français. En Russie (Saint-Pétersbourg) de 1804 à 1810. Nommé maître de la Chapelle impériale par Alexandre 1^{er}. Il compose en Russie : *Aline, reine de Golconde* (1804), *Les Voitures versées* (1808). Joués aussi en Russie : *La Fête du village voisin* (1818), *Le Calife de Bagdad... La Dame Blanche* en 1828.
27, 48, 56, 71, 75, 125, 145

Bortnjanskij, Dmitrij (1751-1825). Élève de Raupach et Galluppi. Paul 1^{er} le nomme en 1796 directeur de la Chapelle impériale. Il est le premier musicien né dans l'Empire russe à occuper ce poste.
64, 67, 68, 70, 71, 88, 89, 125

Bürger, Gottfried August (1747-1794). Poète allemand.
32

Byron (1788-1824). Poète anglais.
32, 43

C

Carafa, Michele (1787-1872). Compositeur italien ; s'installe à Paris en 1806. Élève de Cherubini.
180, 198, 199, 203, 204, 206

Catherine II (1729-1796). Princesse allemande (Poméranie). Règne de 1762 à 1769.
20, 23, 24, 46, 57, 64, 72, 113

Catel, Charles-Simon (1773-1830). *Les Bayadères* opéra créé à Paris en 1810.
33, 179, 197, 202

Chapelle impériale : Un chœur de clercs était attaché à la cour ; au début du XVIII^e siècle, Saint Pétersbourg est devenue la capitale de la Russie avec Pierre le Grand. La Chapelle impériale y est transférée.
21, 25, 52, 56, 67, 68, 71

Cherubini, Luigi (1760-1842). Musicien italien ayant travaillé avec Sarti à Venise. *Lodoïska* est créé à Paris en 1791 et est souvent jouée dans les pays germaniques. Joué à Moscou en 1832 ou peut-être est ce *Die gefangene Dame* en 1804 ?
19, 20, 61, 62, 70, 77, 114, 115, 169, 181, 185

Cimarosa, Domenico (1749-1801). Musicien italien. Invité par Catherine II, présent à Saint-Pétersbourg, maître de chapelle entre 1787-1791. *La felicità inaspettata* (1788). Invité à Vienne par les Habsbourg, 1792, *Il matrimonio segreto*.
54, 113

Clementi, Muzio (1752-1832). Compositeur italien.
71, 72

Corps des cadets : école de formation militaire.
24, 67

D

Dal', Vladimir (1802-1872). Médecin, ethnologue, lexicographe, collecteurs de contes traditionnels.
12, 174

Dalayrac, Nicolas (1759-1803).
56, 69

Davydov Stepan (1777-1825). Élève de Sarti. Chef d'orchestre et de chant dans plusieurs théâtres dont celui privé du comte Šeremetev. Musique religieuse. Opéra : *La Roussalka du Dniepr*, créé en 1803-1807.
27, 68, 70, 125, 159, 185

Degtjarëv, Stepan (1766-1813). Compositeur. Serf attaché au comte Šeremetev. Le comte l'a fait travailler avec Sarti et l'a envoyé en Italie. *Minine et Pojarski, ou la libération de Moscou* (1811).
21

Dehn, Siegfried (1799-1858). Allemand. Professeur de composition, théoricien de la musique.

Deržavin, Gravila (1743-1816). Poète classique renommé. Il a contribué à transformer la langue russe. Carrière militaire, puis civile : Sénateur, gouverneur, secrétaire privé de Catherine II. Il a écrit des odes à la gloire de l'impératrice.
31

Didlot, Charles-Frédéric-Louis (1767-1837). Français. À Saint-Pétersbourg de 1801 à 1811, puis de 1816 jusqu'à la fin de sa vie. Premier danseur puis maître de ballet. Nombreux ballets, *Calife de Bagdad*, 1818 (musique de Boieldieu)...
27, 69, 197

Dittersdorff, Karl Ditters von (1739-1799). Compositeur et violoniste autrichien. Compositeur d'un des premiers singspiele joué en Russie : *Der Apotheker und der Doktor* (1788).
58

F

Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814). Philosophe allemand.
33

Field, John (1782-1837) originaire d'Irlande. Élève de Muzio Clementi. Se fixe en Russie en 1802. Pianiste virtuose, compositeur. Professeur de Verstovskij.
19, 71, 72, 187

Fioravanti, Valentino (1754-1837). Compositeur italien. À Paris en 1807.
74

Fomin, Evstignej (1761-1800).
46, 57, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 78, 85, 88, 89, 125, 159, 168, 184

G

Galuppi, Baldassare (1706- 1785). Compositeur vénitien. Collaboration avec Goldoni. *Il mondo della luna* (1758), *opera buffa*. *Il filosofo di campagna*, *opera buffa* créé en 1754 à Venise. Et joué en Russie. Nommé en 1765 par Catherine II comme compositeur de la cour.
54, 67, 113, 170

Glinka, Mixail (1804-1857). Une éducation musicale erratique ; il reste longtemps un dilettante. Vie de salon, oisive et superficielle dans la capitale interrompue en 1825 par l'insurrection des Décembristes (il préfère se retirer à la campagne). S'est formé et a acquis un répertoire en s'exerçant à diriger l'orchestre privé de son oncle. Seule formation véritable, en 1833 : cinq mois d'études chez Siegfried Dehn, à Berlin. Un séjour « romantique » dans le Caucase en 1823 ; nombreux voyages en Europe (Italie, Vienne, Berlin). La mort de son père, en mars 1834, le rappelle en Russie. *La vie pour le Tsar* (1836).

9, 10, 11, 21, 25, 64, 69, 70, 71, 72, 75, 83, 85, 99, 102, 119, 126, 130, 151-155, 175, 182-184, 186, 189

Gluškovskij, Adam (1793-1870). Maître de ballet. Élève de Didelot. *Le Châle noir ou l'infidélité punie* au Bolchoï en 1831...

28

Gluck, Christoph Willibald (1714-1787). Première mention dans les programmes en Russie en 1762 : *Le cinesi* (Les Chinoiseries).

32, 33, 35, 38

Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832). Allemand né à Francfort, mort à Weimar. Poète, dramaturge, théoricien de l'art...

32, 33, 35, 38

Grétry, André (1741-1813).

55, 56, 57, 58, 61, 75, 115

Griboedov, Aleksand (1794-1829). Célèbre auteur dramatique. *Le malheur d'avoir de l'esprit*, est refusé par la censure, mais circule sous le manteau. Diplomate, assassiné à Téhéran (Perse) en 1829.

28

H

Haydn, Joseph (1732-1809). Autriche.

35, 73

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831). Philosophe allemand.

33

Herder, Johann Gottfried von (1744-1803). Philosophe allemand, théologien, poète. Disciple de Kant, ami de Goethe, inspirateur de Schiller (*Sturm und Drang*).

32, 46

Héroid, Louis-Joseph-Ferdinand (1791-1833). Élève de Méhul. Compositeur français. *La Fiancée de marbre*, 1833 ; *Le Pré aux clercs*, 1834.

26, 61, 75

Hiller, Johann Adam (1728-1804). Il est considéré comme le créateur du singspiel en 1776 avec *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los*. *Der Dorfbabier* (texte d'après Sedaine) joué en Russie en 1778.

58

Himmel, Friedrich Heinrich (1765-1814). Maître de chapelle à la cour du roi de Prusse 1804 : *Fanchon oder das Leyermädel*, singspiel,

58

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) (1776-1822). Allemand. Critique musical, compositeur (*Undine*, 1814) et écrivain, auteur de contes (fantastiques).
157, 172, 174

I

Ivan Susanin (Soussanine) : héros (légendaire) du Temps des troubles (*Smutnoe vremja*) entre 1598 et 1613. Quinze années d'instabilité politique sous fond de crise sociale. Crise dynastique : le tsar Fiodor, dernier descendant de Riourik, meurt en 1598. Qui va lui succéder : un élu du *Zemskij Sobor* ? Boris Godounov (1595-1605) ou le représentant des boïars ? Basile Chouïski (1605-1610, meurt assassiné) ou les faux Dmitri prétendant être fils du tsar Ivan IV ? En 1610, les Moscovites offrent le trône au fils du roi de Pologne (Sigismond III). Fin 1610, les Polonais sont à Moscou. Un mouvement de libération nationale part de Nijni-Novgorod (les chefs sont Kuzma Minin et Dmitri Pojarski) ; en 1612, Moscou est libéré. La crise politique se résout en 1613 avec l'élection par le *Zemskij sobor* d'un boïar, Michel Romanov. Ivan Soussanine sacrifiant sa vie face aux Polonais permet l'avènement de la dynastie des Romanov.

Héros de l'opéra éponyme de Kavos (1816) et de *La vie pour le Tsar* (1836) de Glinka.

Isouard, Nicolas (1773-1818).

75

K

Kant, Emmanuel (1724-1804). Philosophe allemand.

32, 33

Kantata, Kantaty

29, 36, 52, 77, 78, 201, 213, 223

Karamzin, Nikolaj (1766-1826). Grand intellectuel russe du premier quart du siècle. Il a joué un rôle dans la formation de la langue russe. Publiciste, traducteur, auteur, historien. Publie à partir de 1808, l' *Histoire de l'Empire de Russie*.

31, 33, 47, 68, 69, 125

Kauer, Ferdinand (1751-1831). Pianiste et compositeur autrichien. *Das Donauweibchen* créé à Vienne en 1798.

68, 159

Kavos, Katerino (1775-1840). Compositeur et chef d'orchestre d'origine italienne (Catarino Camillo Cavos). À l'âge de 20 ans, s'installe à Saint-Pétersbourg, où il reste quarante ans. Acteur essentiel de la vie musicale pétersbourgeoise ; nommé par le pouvoir à de nombreux postes de responsabilité dans la vie musicale. A dirigé la première de *La vie pour le Tsar* de Glinka. Il a russifié son nom (Katerino Al'bertovič Kavos). Considéré comme musicien russe. 1815, *Ivan Soussanine*.

23, 27, 28, 68, 69, 70, 72, 76, 88, 115, 185

Kiréevskij, Ivan (1806-1856). A traduit et introduit en Russie (aux côté d'Odoevskij) la philosophie idéaliste allemande. Théorise les premiers concepts d'une philosophie russe. Proche de Verstovskij, il fait parti du »parti moscovite « (voir index).

33

Knjažnin, Aleksandr (1771-1829). Lieutenant général dans l'armée impériale. Dramaturge et poète.

68, 168

Kozlovskij, Osip (1757-1831). Né à Varsovie, mort à Saint-Pétersbourg. Participa en 1786 à la guerre russo-turque. Écrivit une Polonaise pour célébrer la victoire qui a été considérée comme hymne national russe jusqu'en 1833. Le requiem a été commandé au compositeur en 1798 par le dernier roi de la Pologne Stanislas Poniatovsky.

100

Kreutzer, Rodolphe (1766-1831).

75, 116

L

Lemoine ou Moyne, Jean Baptiste (1751-1796). Français ; il a composé 16 opéras. *Phèdre* (1786) joué en Russie en 1818.

56, 177, 195, 198

Lesueur. Jean François (1760-1837).

61, 75

L'vov, Nikolaj (1753-1803). Musicien et également architecte, poète, traducteur. A publié en 1790, un recueil de chansons russes harmonisées par un musicien tchèque Ivan Prač. A rédigé le livret des *Cochers à la station* de Fomin (1787).

47

M

Manfredi, Francesco (1684-1762). Violoniste, compositeur italien. *Olimpiada* (1762).

54

Marschner, Heinrich (1795-1861). Allemand. Compositeur et chef d'orchestre. *Le Vampire (Der Vampyr)* composé en 1828, joué à Moscou en 1831.

35, 76, 174

Maurer, Ludwig Wilhelm (1789-1878). Compositeur, chef d'orchestre, violoniste. Origine allemande, considéré comme musicien russe (Arrive en Russie à l'âge de 17 ans). Directeur et chef d'orchestre de la troupe française à Saint-Pétersbourg. Professeur de violon de Verstovskij.

19, 20, 22, 72

Méhul, Étienne Nicolas (1763-1817). Né dans les Ardennes ; formation de jeunesse auprès de l'organiste allemand Guillaume Hanser (1738-1796). À Paris en 1779.

56, 61, 62, 75, 77, 92, 150, 169, 182, 184

Mercadante, Saverio (1795-1870). Musicien italien.

74

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864).

73, 119, 125, 145

Monsigny, Pierre-Alexandre (1729-1717). Français. Opéras-comiques.

55

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791). Autrichien.

20, 26, 35, 57, 59, 60, 61, 64, 74, 75, 83, 86, 97, 105, 108, 113, 114, 116, 122, 145, 150, 170, 182, 185, 186, 190

N

Napoléon en Russie. Napoléon est à Moscou en 1812. Cette année 1812 a profondément marqué l'histoire et la culture russes. Pour les Russes, c'est la « Guerre patriotique » (*Otečestvennaja vojna*). La bataille de Borodino (*Borodinskoié sraženíe*) est certes sur le terrain une victoire française, cependant elle est considérée par les Russes comme une victoire. La retraite en bon ordre et la politique de la terre brûlée, le courage de la population sont, selon les Russes, à l'origine de la capitulation de Napoléon et de l'entrée triomphale à Paris en 1814 de l'armée russe et de l'empereur Alexandre 1^{er}. La campagne de Russie est relatée dans *Vojna i mir* (Guerre et Paix) de Tolstoj. L'année 1812 est aussi évoquée par P. Čajkovskij dans *Toržestvennaja uvertjura « 1812 god »*.
28, 69, 72

Neefe, Christian Gottlob (1748-1798). Compositeur et chef d'orchestre allemand. Élève de Hiller. Un des professeurs de Beethoven.
58, 170

Neukomm (von), Sigismond (1778-1858). Compositeur autrichien. Dirige le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg entre 1804 et 1808.
195, 201

O

Odoevskij, Vladimir (1804-1869). Moscou puis Saint-Pétersbourg à partir de 1826. Acteur essentiel de la vie intellectuelle russe. Philosophe, critique littéraire et musical. A fondé, en 1823, un cercle littéraire « Les Amis de la Sagesse ».
11, 12, 29, 31, 33, 69, 75, 77

P

Paër, Ferdinando (1771-1839). Compositeur italien. *Griselda* 1817, *Léonora*
55, 57, 74, 117

«**Parti moscovite** » ou Groupe conservateur de Moscou ou Préslavophiles : élite intellectuelle moscovite ; journalistes, théoriciens, critiques littéraires, hommes de lettres. Idées conservatrices (voire rétrogrades), opposées aux idées progressistes. Parmi eux, les Aksakov, Vasilij Žukovskij, Nikolaj Gogol', les Kiréevskij... Ils ont influencé Verstovskij et Zagoskin. Le *Tombeau d'Askold* est né dans le salon des Aksakov.
33, 47, 48, 143

Paškevič, Vassili (1742 ?-1797). Violoniste, chanteur, pédagogue, chef d'orchestre. 1782, l'*Auberge de Saint-Pétersbourg* ; 1791, *Les débuts du règne d'Oleg* et *Le malheur vient du carrosse*.
46, 63, 68, 125

Paisiello, Giovanni (1740-1816). Premier opéra joué en Russie : *Lučinda i Armidoro* (1777). Invité par Catherine II entre 1776 et 1784. 1782 *Barbier de Séville* à Saint-Pétersbourg. 1784, *Il re Teodoro in Venezia*. 1785, *La Grotta di Trofonio*.
54, 61, 113, 170

Pergolesi (Pergolèse), Jean Baptiste (1710-1736).
54, 61

Philidor, François-André (1726-1795) *Le Maréchal ferrand*, premier opéra comique français joué en Russie en 1764.
55, 56

Piccinni, Niccolò, (1728-1800). Premières œuvres jouées en Russie par la troupe allemande. *Die Nacht* [La notte critica] (1777), *Das gute Mädchen* [La buona figliuola] (1778).
170, 193

Pierre le Grand (1662-1825). Dates de règne :1694-1825.
53, 174

Pouchkine, Alexandre (1799-1837) Poète, dramaturge. Poète le plus important du début du XIX^e siècle. Premier auteur russe de renommée internationale. Omniprésent dans la création artistique russe. Pouchkine avait des idées libérales ; il a été exilé par Alexandre 1^{er}, pour quatre années, loin des deux métropoles. Karamzin et Žukovskij ont pu lui éviter la Sibérie, mais non sa relégation dans les provinces du sud de l'Empire, en Bessarabie (Roumanie actuelle), dans le Caucase et en Crimée.
7, 21, 26, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 76, 125, 128, 174, 181, 183

R

Raupach, Hermann (1728-1778) ; claveciniste allemand ; présent en Russie entre 1755 et 1762 ; *Al'cesta, opera seria* (1758).
57, 58, 186

Ristori, Giovanni Alberto (1692-1753). Compositeur du premier opéra joué en Russie, en 1731, *Calandro, un opera buffa*.
52, 53, 63

Rossini, Gioacchino (1792-1868). Compositeur italien. 1821 : *La Pie voleuse* ; 1823 : *Moïse en Égypte* ; *Zelmira* ; *L'Italienne à Alger*.... À l'origine du *Bel canto* (virtuosité vocale)
20, 26, 35, 48, 74, 76, 89, 102, 103, 125, 140-142, 145-146, 148, 182, 197

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778).
32, 34, 35, 36, 159, 164-167, 187

Rus' : l'Ancienne Russie ou Russie kiévienne. Elle connaît un rayonnement économique et culturel du IX^e siècle au XIII^e siècle s'expliquant par les liens commerciaux entre Constantinople et la Scandinavie. À l'origine, elle est dirigée par une dynastie varègue (scandinave), les Riourikides, très vite slavisée. *Le Tombeau d'Askold* mentionne à la fois les Slaves et les Varègues. Le Grand Prince de Kiev est à la tête de différentes principautés. Cette entité politique se désagrège avec l'invasion tataro-mongole (cf. tatar).
14, 21, 46, 47, 48, 52, 189

S

Salieri, Antonio (1750-1825). Compositeur né en Italie, carrière en Autriche.
196,197

Sarti, Giuseppe (1729-1802). Invité en Russie (1784-1801) où il a créé essentiellement des *opere serie* . Il a été l'élève de Cherubini en Italie.
21, 46, 54, 55, 56, 61, 68, 71, 184

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (von) (1775-1854). Philosophe allemand. A eu une grande importance dans le développement de la pensée russe.

33

Schiller, Friedrich (von) (1759-1805). Allemand. Poète, écrivain, théoricien de l'esthétique.

32, 33, 35

Scholz, Friedrich (1787-1830). Allemand russifié. Dès 1811, il s'installe en Russie, à Saint-Petersbourg puis à Moscou à partir de 1815 ; il russise son nom Friedrich Efimovich ou même Fyodor Efimovich. À partir de 1820, chef d'orchestre de la troupe moscovite des théâtres impériaux (Bolchoï 1825). Auteur de nombreux interludes-divertissements pour diverses représentations. Exemple : *Rousslan et Ludmilla* (sur le poème de Pouchkine)

22, 28, 29, 72

Schubert, Franz (1797-1828). Compositeur allemand.

38, 43

Serf, orchestre de serfs. Propriétés de la grande noblesse terrienne russe. Exemple de la famille Seremetev.

11, 21, 24, 26, 29, 71, 113, 186

Shakespeare (1564-1616)

35

Skomorokh, Skomorokhi. Musiciens, danseurs, montreurs d'ours... Ils pouvaient être attachés à un boïar (Par exemple dans le *Tombeau*, Torop est le skomorokh de l'Inconnu) ou itinérant.

11, 47, 51, 88, 94, 95, 96, 101, 102, 107, 123, 189, 217

Sokolovskij, Mixail (1756 ?- ?) Fin du XVIII^e siècle, violoniste et chef d'orchestre au Théâtre Maddox à Moscou. 1781, le *Meunier, sorcier, fourbe et marieur* considéré, comme le premier opéra russe. Le livret d'Ablessimov s'inspirait du *Devin du village* de Rousseau.

63

Spontini, Gaspare Luigi (1774-1851). *La Vestale* créé à Paris en 1807, joué à Saint-Petersbourg en 1812. *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* créé à Paris en 1809 puis 1817, joué à Saint-Petersbourg en 1820.

74, 125

Staubinger, Matthias. Compositeur allemand. A travaillé à Moscou entre 1782 et 1800.

166

Steibelt, Daniel Gottlieb (1765-1823). Allemand. Il s'installe à Saint-Petersbourg en 1810. Nommé par Alexandre 1^{er} maître de la Chapelle impériale (succède à Boieldieu). Pianiste virtuose, compositeur. Professeur de théorie musicale de Verstovskij.

19, 71, 72

T

Tatаре (« *joug* »). (1223- 1480). L'invasion des tataro-mongol a été menée par Gengis Khan (mort en 1227) puis par ses descendants (la Horde d'or). Kiev est saccagé en 1240. La « Rus' », « Russie », en fait, un territoire éclaté en plusieurs principautés, a été soumise ; les princes doivent rendre hommage aux khan ; les Slaves, princes et villages doivent payer des tributs et subir des incursions

d'une extrême violence. Notons que les Tatares n'ont touché ni aux structures politiques (principautés) ni religieuse (orthodoxie).

Titov, Aleksej. Compositeur de mélodrame (1769-1827). Général de l'armée impériale. Compositeur, violoniste.
68, 168

V

Varlamov, Aleksandr. (1801-1848). Auteur de romances russes.
26, 71, 218

Venevitinov, Dmitrij (1805-1827). Traducteur (il a traduit Goethe et Schiller), philosophe. Secrétaire du cercle des *Amis de la sagesse*.
33

Viel'gorskij (famille). Aristocrates, mécènes, musiciens.
19, 20, 22, 23

Vjazemskij, Pëtr (1792-1878). Poète, traducteur et critique littéraire. Proche de Verstovskij. Le premier, en Russie, à employer l'adjectif romantique en 1810.
34

W

Walter Scott (1771-1832). Poète, romancier écossais.
32

Weber Carl Maria Friedrich Ernest (von) (1786-1826). Compositeur allemand. *Freischütz* (1824 et 1825), *Préciosa* (1828) ; *Sylvana* (1830).
32, 34, 35, 43, 73, 76, 78, 83, 87, 91, 99, 115, 146, 147, 155, 157-159, 164, 170-174, 182, 187, 206, 207

Winter (von), Peter (1754-1825). Musicien allemand (Mannheim, Munich). A étudié à Vienne auprès de Salieri. *Das unterbrochene Opferfest* créé à Vienne en 1796 et joué à Moscou en 1816. *La chute de La Mecque* joué à Moscou en 1832
198, 199, 200, 206

Wolf, Ernst Wilhem (1735-1792). Maître de chapelle, compositeur allemand. Mort à Weimar. Il a composé quelque vingt singspiele. Influencé par Hiller. *Das Rosenfest* : le texte allemand vient de *La Rosière de Salenci* d'Alexandre de Pezay.
58

X

Xomjakov, Aleksej (1804-0860) A traduit et introduit en Russie (aux côté d'Odoevskij) la philosophie idéaliste allemande. Théorise les premiers concepts d'une philosophie russe. Proche de Verstovskij, il appartient au « parti moscovite ».
33

Z

Zeuner, Karl Traugott (1775-1841) Pianiste et compositeur allemand.
72, 186

Žukovskij, Vassili (1783-1852).Moscou. Il a fait ses études à l'université de Moscou et a rejoint le cercle de Karamzin. Il devint le rédacteur en chef de la revue *Vestnik Evropy* qui publia ses premiers poèmes. Un des meilleurs poètes traducteurs. Il a collaboré avec Verstovskij.
12, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 69, 78, 170

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Table des extraits de partitions

Figure 1 : Aleksej Verstovskij, Alexandr Puškin, <i>Čěrnaja šal'</i> (Le Châle noir), Muzgiz, Moscou, 1823-27. Mesures 80 à 88. Vers 15 et 16	40
Figure 2 : Verstovskij et Pouchkine. <i>Le Châle noir</i> . Mesures 52 à 70. Vers 9 à 13.	41
Figure 3 : Verstovskij et Pouchkine. <i>Le Châle noir</i> . Mesures 102 à 110	42
Figure 4 : Verstovskij et Pouchkine. <i>Le Châle noir</i> . Mesures 125 à 132.	44
Figure 5 : Verstovskij et Pouchkine. <i>Le Châle noir</i> . Mesures 153 à 160.	45
Figure 6 : L'ouverture de l'opéra-comique de E. Fomin <i>Amerikancy</i> (1788). Transcription pour piano, dans S. Kim, p.325	65
Figure 7 : Fomin, <i>Les Cochers</i> (1786). Extrait de l'ouverture	66
Figure 8 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'Ouverture. Les huit premières mesures ; la mineur, 4/4. Partition, édition 1877, p. 3.	90
Figure 9 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 12, acte II. Introduction instrumentale à l'aria de l'Inconnu ; si mineur, 4/4. Partition p. 92	91
Figure 10 : Verstovskij, <i>Pan Tvardovskij</i> . Ouverture in Abraham, The Operas of Alexei Verstovsky p. 329	92
Figure 11 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 15 de l'acte II. La colère de Vyšata. ré mineur, 6/8. Partition p. 116.	92
Figure 12 : <i>Le Tombeau</i> . Ouverture. Mesures 60 à 63 ; fa mineur. Partition 1877, p. 4	93
Figure 13 : <i>Le Tombeau</i> . Ouverture. Mesures 137 à 147 ; fa mineur. Partition 1877, p.7.	93
Figure 14 : <i>Le Tombeau</i> . Finale de l'Ouverture. Mesures 165 à 176. Édition 1877, p.8.	94
Figure 15 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de la coda de l'Ouverture. Mesures 196 à 206. Édition 1877. Partition p. 8.	95
Figure 16 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte I. Torop : « Oh, pathétique guerrier/ Va t'asseoir au rouet ». La majeur, 6/8. Partition p. 59.	96
Figure 17 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'Ouverture. Mesures 77 à 84 ; la b majeur, 6/8. Partition éditions 1877, p. 5	97
Figure 18 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 4 de l'acte I. Le chœur des pêcheurs ; sol mineur, 2/4. Partition p. 24.	98
Figure 19 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'Ouverture. Mesures 25 à 32. Éditions 1877 p. 4	98
Figure 20 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 16. Les premières mesures de l'introduction instrumentale du chœur des jeunes kiéviennes, la mineur, 3/4. Partition p. 129	99
Figure 21 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 16 ; extrait du chœur des jeunes kiéviennes, la mineur, 3/4. Partition p. 131	100
Figure 22 : <i>Le Tombeau</i> ..Extrait de l'Ouverture. Mesures 106 à 117. Édition 1877, p. 6	100
Figure 23 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du numéro musical 19 de l'acte II ; si b majeur, 3/4. Partition p. 151.	101
Figure 24 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'Ouverture. Mesures 148 à 151 ; fa majeur, 3/4 ; p. 7	102
Figure 25 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de la section 5 du finale de l'acte III. Mesures 104 à 110. Si b mineur, 2/2. Partition p 179.	109
Figure 26 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de la section 5 du finale de l'acte III. Mesures 124-142. Si b mineur, 2/2. Partition p. 181	110
Figure 27 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte III. Mesures 153 à 164, si b mineur, 2/2. Partition p.183 « Vous me connaissez/ Trouvez la si vous tenez à la vie ».	112
Figure 28 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte IV : les cinq première mesures, do mineur. 4/4. Partition p. 217	118

Figure 29 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte IV, entrée des voix (mesures 13-15). Do mineur. 4/4. Partition p. 218	118
Figure 30 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte IV. Mesures 25 à 27 ; do mineur. 4/4. Partition p. 220	119
Figure 31 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait du finale de l'acte IV, les quatre derniers systèmes ; do majeur, 4/4. Partition pp. 225-226	120
Figure 32 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de la chanson de Nadežda, fa majeur, 4/4. Mise en musique des deux premiers vers. Partition p.15.	127
Figure 33 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'aria de Nadežda, mesures 42 à 49, fa mineur ; 3/8 ; p. 143	132
Figure 34 : <i>Le Tombeau</i> . L'aria de Nadežda ; mesures 50 à 65 ; fa mineur, ; 3/8 ; p. 144	133
Figure 35 : <i>Le Tombeau</i> . L'aria de Nadežda ; mesures 67 à 87 ; fa mineur, ; 3/8 ; p. 144-145	134
Figure 36 : <i>Le Tombeau</i> . Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 38 à 42 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 94.	135
Figure 37 : <i>Le Tombeau</i> . Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 50-54 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p.95.	136
Figure 38 : <i>Le Tombeau</i> . Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 138 à 145 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 100.	136
Figure 39 : <i>Le Tombeau</i> . Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; les premières mesures (70-73) ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 96.	137
Figure 40 : <i>Le Tombeau</i> . Seconde partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 179-187 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 102.	138
Figure 41 : <i>Le Tombeau</i> . La fin de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 197-214 ; mi mineur, Allegro, 2/4. Partition p. 103-104.	138
Figure 42 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait la chanson de Nadežda. Numéro musical 1, acte I. « Vselav, mon tendre, mon cher ami ! », fa majeur, 4/4. Partition p. 15.	140
Figure 43 : <i>Le Tombeau</i> . La fin de l'aria de Nadežda ; numéro musical 18 ; fa mineur ; 3/8. Partition p. 149.	140
Figure 44 : Rossini, <i>La Pie Voleuse</i> . Premier extrait de la cavatine de Ninetta (acte I) « Di piacer mi balza il cor », mi majeur, 3/4. Éditions Ricordi.	141
Figure 45 : Rossini, <i>La Pie Voleuse</i> . Un mélisme. Deuxième extrait de la cavatine de Ninetta (acte I) « Di piacer mi balza il cor », mi majeur, 3/4. Éditions Ricordi.	142
Figure 46 : <i>Le Tombeau</i> . Numéro musical 7. L'Inconnu : « Mon lit est le vaste Dniepr » ; ré majeur, mesures 5 -9, Andante, 3/4. Partition p. 47.	142
Figure 47 : <i>Le Tombeau</i> . L'aria de l'Inconnu, « Autrefois vivaient nos aïeux » ; acte I, numéro musical 3, fa dièse mineur. Partition p. 21.	143
Figure 48 : <i>Le Tombeau</i> . Première partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 23 à 33 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 92.	143
Figure 49 : <i>Le Tombeau</i> . Deuxième partie de l'aria de l'Inconnu dans les ruines ; mesures 192 à 195 ; si mineur, moderato, 4/4. Partition p. 102.	145
Figure 50 : Rossini, <i>Moïse en Égypte</i> , « Dal tuo stellato soglio », sol mineur, 2/4. Édition Royal Harmonic Institution, Plate 1066.	146
Figure 51 : Rossini, <i>Moïse en Égypte</i> , « Dal tuo stellato soglio ». Entrée du chœur ; sol majeur, 2/4. Édition Royal Harmonic Institution, Plate 1066.	146
Figure 52 : Weber, <i>Freischütz</i> , « Hier im ird'schen Jammertal » ; si mineur, 2/4. Édition Peters [1871] Plate 8449	147
Figure 53 : <i>Le Tombeau</i> . Récitatif accompagné de Nadežda, acte I, numéro musical 1, fa majeur, 4/4. Mesures 12-23, partition p. 14.	148
Figure 54 : <i>Le Tombeau</i> . Récitatif accompagné de Nadežda, la seconde partie ; ré mineur, 4/4. Mesures 24-29, partition p. 14.	149
Figure 55 : <i>Le Tombeau</i> . Récitatif accompagné de l'Inconnu, acte I, les dernières mesures du numéro musical 6, ré majeur, 2/4. Partition p. 46.	150

Figure 56 : Glinka <i>La vie pour le Tsar</i> . Acte IV, numéro 22, Récitatif et Final ; ré mineur.	151
Figure 57 : Glinka <i>La vie pour le Tsar</i> . Mesures 56 à 68	152
Figure 58 : <i>Le Tombeau</i> . Extrait de l'introduction du numéro 22 (acte IV). Les 29 premières mesures. 2/2, Moderato. Si b mineur. Partition p. 188	156
Figure 59 : Weber, <i>Le Freischütz</i> , Acte II, scène 10. Les 16 premières mesures, fa dièse mineur. 4/4. Réduction pour piano. Éditions Braunschweig et Litolff, p. 35	157
Figure 60 : <i>Le Tombeau</i> , acte IV, numéro, musical 22. Entracte et chœur. Mesures 35 à 75 ; si b mineur. 6/8. Allegretto. Partition p. 191-192.	160
Figure 61 : <i>Le Tombeau</i> , acte IV, numéro musical 23. Mesures 1 à 17, si mineur. 2/2. Andante.	163
Figure 62 : Extrait de <i>Pygmalion</i> (Rousseau/Coignet).(1770) in Waeber p. 28	165
Figure 63 : Extrait d' <i>Ariadne auf Naxos</i> (Benda/Brandes). (1775), p.30 ; in Benda, Georg, LorB 476, numéro de I-Catalogue IGB 2	167
Figure 64 : Fomin, extrait d' <i>Orfej</i> (1791). Entrée en scène d'Orphée. Dans B. DOBROXOTOV, « E. I. Fomin », p. 71.	168
Figure 65 : Weber, <i>Der Freischütz</i> , extraits de la scène de la Gorges aux loups, acte II, scène 10, 3/4. Partition complète. Éditions C.F. Peters, Leipzig, Dover Publications, 1986.	171
Figure 66 : Weber, <i>Der Freischütz</i> , Acte II, scène 10 ; fa dièse mineur, 4/4.	172
Figure 67 : <i>Le Tombeau</i> , acte IV, numéro musical 22 ; mesures 1 à 9 de l'Allegretto ; si b mineur, 6/8. Partition p. 189.	173

Table des tableaux

Tableau 1 : La poésie de Pouchkine. Le texte a précédé la mise en musique.	36
Tableau 2 : Une écriture <i>duchkomponiert</i> : les vers de Pouchkine et les choix du compositeur	39
Tableau 3 : Les compositeurs italiens invités en Russie au XVIII ^e siècle et quelques-unes de leurs œuvres créées en Russie	54
Tableau 4 : Triomphe de l'opéra-comique français à partir du dernier tiers du XVIII ^e siècle	55
Tableau 5 : Singspiele et mélodrames allemands joués en Russie au XVIII ^e siècle	58
Tableau 6 : Œuvres de Gluck jouées en Russie à la fin du XVIII ^e siècle	59
Tableau 7 : Premières en Russie des œuvres de Mozart au tournant du XVIII ^e siècle et du XIX ^e siècle	60
Tableau 8 : Œuvres les plus marquantes de Méhul et Cherubini jouées en Russie	62
Tableau 9 : Article d' Odoevskijà propos des Kantaty	77
Tableau 10 : Plan de l'Ouverture	85
Tableau 11 : Une ouverture à citations	87
Tableau 12 : Les différentes sections de la finale de l'acte III et leur traitement par Verstovskij	107
Tableau 13 : Les deux dernières pages du livret (pages 113 et 114)	116
Tableau 14 : Les cinq airs étudiés dans le chapitre consacré aux airs solistes	123
Tableau 15 : Poésie de Zagoskin. Acte I, numéro 1 « Où es-tu mon fiancé bien aimé. ».	126
Tableau 16 : La didascalie de l'acte II, livret p. 60.	128
Tableau 17 : La didascalie de l'acte III, livret p. 73.	129
Tableau 18 : « L'inconnu dans les ruines ». Première partie du texte de Zagoskin, livret p. 60	130
Tableau 19 : « L'inconnu dans les ruines ». Deuxième partie du texte de Zagoskin, livret p. 61	131
Tableau 20 : Didascalie de l'acte IV dans le <i>Tombeau</i> , livret p. 98	158
Tableau 21 : La didascalie de l'acte II dans <i>Le Freischütz</i>	158
Tableau 22 : Les malédictions de la sorcière Vaxrameevna. Livret p. 95	162
Tableau 23 : Les incantations de la sorcière Vaxrameevna. Livret p. 99	164
Tableau 24 : Les mélodrames joués en Russie	166
Tableau 25 : Les mélodrames créés par des compositeurs russes	168

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE LE CONTEXTE DE LA CREATION	17
CHAPITRE I VIE MUSICALE A SAINT-PETERSBOURG ET A MOSCOU AU TEMPS DE VERSTOVSKIJ	19
I L'élite aristocratique est le moteur de la vie musicale	
A/ L'amateurisme peut surprendre	19
B/ Cependant, ces amateurs russes sont des musiciens accomplis	20
C/ L'aristocratie, moyens et pouvoir de création musicale	20
1) La censure existe	20
2) Théâtres privés et orchestre de serfs	21
3) Les salons	22
II Les lieux de diffusion de la musique savante	
A/ Les théâtres musicaux	22
B/ Les concerts	23
C/ À la maison dans les familles bourgeoises	24
III La richesse de la vie musicale dans les deux métropoles	
A/ La médiocrité de l'exécution des œuvres musicales	24
B/ Une vie musicale intense	27
CHAPITRE II LE TEMPS D'UNE EFFERVESCENCE INTELLECTUELLE	31
I Les influences européennes : passeurs-traducteurs, adaptateurs	
A/ Nikolaj Karamzin (1766-1826)	31
B/ Vasilij Žukovskij (1783-1852)	32
C/ Vladimir Odoevskij et la pensée philosophique allemande	33
II 1824, une ballade romantique 1824 : Verstovskij et Pouchkine, <i>Le Châle noir</i>	
A/ Romantique ou romantish ?	34
B/ <i>Černaja šal'</i> (Le châle noir)	35
III Faire revivre le passé mythique	
46	
DEUXIÈME PARTIE LE TOMBEAU ET LA MUSIQUE EUROPEENNE	49
CHAPITRE I L'OPERA Russe est né dans le moule de la musique savante occidentale	51
I L'eupéanisation de la musique russe est récente	
A/ Quelle était la musique russe ?	51
B/ Introduction de l'harmonie occidentale dans la musique sacrée	52

II	Seconde moitié du XVIII^e siècle, les musiciens russes à l'école de l'Europe	
	A/ L'école italienne.....	53
	B/ Les opéras-comiques français	55
	C/ Régions germanophones	57
	1) Les singspiele des régions germanophones.....	57
	2) Gluck	58
	3) Mozart.....	59
	D/ Cherubini et Méhul	61
III	Les premiers opéras russes	
	A/ Traduction puis création	63
	B/ Les premiers compositeurs russes de musique lyrique	63
	1) Evstignej Fomin	64
	2) Dmitrij Bortnjanskij.....	67
	C/ Peut-on parler d'une création lyrique russe au début du XIX ^e siècle ?.....	68
	1) Stepan Davydov	68
	2) Katerino Kavos.....	69
	CHAPITRE II VERSTOVSKIJ ET LA MUSIQUE EUROPEENNE	71
I	Rencontres de musiciens européens	
II	Lire, jouer, entendre et voir dans les capitales russes	
	A/ Les classiques viennois.....	73
	B/ Des opéras italiens, français et allemands.....	74
	1) Les opéras italiens sont-ils toujours présents sur les scènes musicales ?.....	74
	2) « mozartistes » et « rossinistes »	74
	3) Le théâtre lyrique français est toujours présent sur les scènes	75
	4) Engouement pour le fantastique allemand	76
III	Verstovskij face à une production lyrique russe inexistante	
	A/ <i>Pan Tvardovskij</i> en 1828	78
	B/ <i>Vadim</i> en 1832	78
	TROISIÈME PARTIE LES DIMENSIONS EUROPEENNES DE LA MUSIQUE DU	
	<i>TOMBEAU</i>	81
	CHAPITRE I : L'OUVERTURE	85
I	L'Ouverture est de structure classique	
	A/ Des compétences héritées de son apprentissage et de l'écoute	89
	B/ Un opéra à sauvetage.....	89
	1) Le drame	89
	2) La fin heureuse.....	94
	C/ Un opéra bouffe ?.....	95
II	Une volonté de russité	
	A/ Le thème A1 : le chœur des pêcheurs.....	98
	B/ Le faux développement.....	99
	C/ Un nouveau thème A3	101

CHAPITRE II : DEUX FINALES	105
I Finale de l'acte III	
A/ Un finale en chaîne.....	105
B/ Un shock tutti	108
II Le finale de l'opéra	
A/ La fin heureuse.....	114
B/ La tempête	116
CHAPITRE III SOLO, AIR, CHANSON, ROMANCE OU ARIA ?	123
I Des formes lyriques classiques	
II Un compositeur de son temps	
A/ La romance sentimentale	125
B/ Le <i>Tombeau</i> , un opéra romantique ?	127
1) Décor	128
2) Les poésies	129
3) L'écriture musicale des sentiments.....	131
a) La traduction musicale du désespoir de Nadežda.....	132
b) La traduction musicale du doute de l'Inconnu	135
c) La traduction musicale de la colère de l'Inconnu.....	136
4) Virtuosité et lyrisme	139
a) L'arioso, numéro musical 7	142
b) L'Inconnu dans les ruines.....	143
C/ Quelles sont les influences possibles sur les airs solistes ?.....	145
D/ Des récitatifs accompagnés.....	145
Quelles influences ?	150
CHAPITRE IV LA CABANE DE LA SORCIERE ET LA GORGE AUX LOUPS	155
I La musique ?	155
II L'argument	158
III La présence du mélodrame des numéros 22 et 23	159
IV Quelle influence : allemande ou française ?	164
A/ Le mélodrame, genre musical	164
B/ Le mélodrame, un moyen dramaturgique	169
C/ Susciter l'effroi	171
CONCLUSION.....	175
BIBLIOGRAPHIE.....	181
Corpus	
Sources	

Chapitres et articles consacrés à Verstovskij et au *Tombeau d'Askold*

Ouvrages généraux : Histoires de la musique, de la littérature, de la philosophie

Ouvrages, chapitres, articles utilisés

Sources sonores et audiovisuelles

Sites Internet

ANNEXES.....	189
ANNEXE n° 1 Personnages et argument	189
ANNEXE n° 2 Tableau chronologique et synoptique	191
ANNEXE n° 3 Aspects européens de la vie musicale	197
ANNEXE n° 4 <i>Aria</i> de Nadežda	205
ANNEXE n° 5 Les textes du chœur des Invisibles dans les deux opéras	206
ANNEXE n° 6 : La peur ressentie par Max et Vyšata	207
INDEX.....	209
TABLES DES ILLUSTRATIONS.....	221
Table des extraits de partitions.....	221
Table des tableaux.....	223
TABLE DES MATIÈRES.....	225

Lyon 2, Master 2 de musicologie, année universitaire 2023-2024

Vers la construction de l'opéra russe : les influences européennes dans *Le Tombeau d'Askold* d'Aleksej Verstovskij. Opéra créé à Moscou en 1835.

Par Claude Plagnard

Alexej Verstovskij (1799-1862), son opéra (4 actes, 26 numéros musicaux) et son librettiste Mixail Zagoskin (1789-1852) sont tombés dans l'oubli.

L'analyse de l'opéra a permis de cerner ses dimensions européennes dans l'argument et dans la musique. *Le Tombeau d'Askold* atteste que la Russie a rejoint l'Europe musicale. Cet opéra a les formes d'un opéra européen de l'époque. Les influences sont multiples : italiennes, françaises et essentiellement venant de la sphère germanique. Les inspirations de Verstovskij sont diffuses, cependant quelques noms émergent : Mozart, Méhul, Cherubini, Rossini et surtout Weber.

Deux sources en accès libre à la Bibliothèque nationale de Russie ont permis de mener cette recherche : la transcription de l'opéra pour piano et chants publiée en 1866 et le livret édité en 1836.

Il n'existe pas d'ouvrages directement consacrés au compositeur Aleksej Verstovskij en langue française. Nous avons dû rassembler une bibliographie qui se compose en grande partie d'ouvrages en russe. Un deuxième aspect du travail a été la traduction inédite des 110 pages du livret.