



Chapitre de livre

2016

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

Qu'est-ce que la musique "nationale" ? Les débats autour d'un opéra de  
Mikhaïl Glinka

---

Podoroga, Yulia

**How to cite**

PODOROGA, Yulia. Qu'est-ce que la musique 'nationale' ? Les débats autour d'un opéra de Mikhaïl Glinka. In: Musique nationale. Grosos, Ph. (Ed.). Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:84156>

**QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE « NATIONALE » ?**  
**LES DÉBATS AUTOUR D'UN OPÉRA DE MIKHAÏL GLINKA**

---

Ioulia PODOROGA

Au cours d'une série de conférences délivrées devant les étudiants à Harvard en 1955, et publiées plus tard en français sous le titre *Poétique musicale*, Igor Stravinsky commence une séance sur la musique russe en mettant directement le doigt sur le problème qui va nous occuper : « Pourquoi entendons-nous toujours parler de la musique russe en tant que russe et non en tant que musique tout court<sup>1</sup> ? » Pourquoi donc dans le cas de la musique russe, parle-t-on plus volontiers de la musique *russe* et non pas de la *musique* russe ? Comment ce qualificatif « russe », au lieu d'être un simple attribut marquant (et encore, vaguement) l'appartenance géographique de la musique, peut-il prendre en charge l'essence même de cette musique ? Il semble que Stravinsky ne soit pas en mesure (ou de bonne volonté) pour répondre à cette question. Il laisse en tout cas sa réponse en suspens, préférant s'en débarrasser sur le ton de la moquerie :

« Parce qu'on s'attache au pittoresque, aux rythmes curieux, aux timbres de l'orchestre, à l'orientalisme, à la couleur locale en un mot ; parce qu'on s'intéresse à tout ce qui participe du décor russe ou prétendu tel : troïka, vodka, isba, balalaïka, pope, boyard, samovar, nitchevo et même bolchevisme<sup>2</sup>. »

Pour toute explication, donc, le goût de l'exotisme. Puis au lieu d'entamer, comme on aurait pu l'attendre, un examen moins superficiel de la culture musicale russe, pour en analyser la spécificité et la manière dont lui-même en serait tributaire, Stravinsky se contente de donner un aperçu assez schématique et distant de la création musicale russe dans son ensemble, sans mentionner d'ailleurs aucun trait spécifiquement russe. Il semble bien considérer cette question de la spécificité nationale de la musique russe comme secondaire.

---

1. STRAWINSKY I., *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000, p. 123.

2. *Ibid.*

Or, en substituant à une réflexion sur cette spécificité une moquerie un peu facile quoique justifiée de la perception stéréotypée de la culture russe en Occident, il minimise la complexité du problème qu'il avait pourtant posé d'entrée de jeu. Car en balayant ainsi la question, il suggère qu'il n'existe pas de musique nationale, que la seule musique valable, si musique il y a, est supranationale, ou universelle, par-delà tout trait national qui ne pourrait alors être jugé que comme contingent. De ce point de vue, chaque musique nationale n'aspire qu'à devenir supranationale, et la provenance nationale, culturelle, voire tout simplement géographique, de la musique, est uniquement une étape dans son « développement ».

Et de fait, il est commun de situer la musique nationale quelque part entre la musique dite savante, musique d'art comme disent les anglophones, et la musique populaire comme produit de tel ou tel peuple, autrement dit la musique traditionnelle ou folklorique. Mais justement, cet entre-deux lui-même est problématique, et devrait nous inciter à approfondir la question d'une musique dont la situation apparaît à la fois difficile à définir par rapport à la musique savante et universelle, mais que l'on hésite cependant à ranger tout à fait du côté des musiques folkloriques.

D'autant plus que ce problème est compliqué par le fait que toutes les musiques nationales n'ont pas le même statut, et qu'il y a donc ici aussi une spécificité russe. Tout le monde sait (ou croit savoir) ce qu'est la musique allemande, la musique française ou russe, mais si l'on tente d'en extraire, respectivement l'« essence » germanique, française ou russe, on se rend vite compte que dans chaque cas particulier on parle de choses différentes. Car, le caractère allemand de la musique allemande n'est pas la même chose que le caractère français de la musique française, et ainsi de suite. Ce « reste » ou plutôt ce surplus national ne se prête pas au même type de caractérisation selon la culture concernée, puisqu'il dépend entièrement des circonstances sociales, politiques et culturelles dans lesquelles cette musique a vu jour.

Ainsi, la musique russe qui arrive très tardivement sur la scène européenne, doit s'affirmer en tant que russe pour faire concurrence aux musiques déjà institutionnalisées, comme la musique italienne et allemande – les musiques par excellence. Elle doit être suffisamment « russe » pour qu'on lui prête attention, mais elle doit être tout d'abord « musique » pour pouvoir rester en avant-scène de la culture musicale européenne. Comme l'a bien formulé Richard Taruskin, spécialiste américain de la musique russe :

« L'identité de groupe [il parle de la musique tchèque, russe ou espagnole] est à la fois un véhicule de leur charme international (comme « des naïfs ») et une garantie de leur statut secondaire à l'égard de l'universel sans tache. Sans l'habit exotique indigène ces compositeurs ne peuvent pas atteindre

même à un rang canonique secondaire, mais avec lui ils ne peuvent pas atteindre plus<sup>3</sup>. »

C'est en cela que consiste la double contrainte pesant sur les musiques nationales mineures et qui définit leur statut « entre-deux ». Double contrainte dont la musique européenne de premier plan est dispensée, du fait de sa position inter-nationale et de l'universalité qu'on lui attribue. Cela ne veut pas dire que la musique européenne n'ait pas pris en compte ses origines nationales, mais elle l'a fait dans un deuxième temps et, pourrait-on dire, plus librement, dans le sillage du mouvement romantique, mais sans en avoir jamais eu besoin pour se définir.

L'habitude de parler de la musique comme « russe » a ses racines bien ancrées dans le contexte historico-politique dans lequel cette musique a surgi et s'est développée, et premièrement dans l'idée d'identité nationale russe, que cette musique a été appelée à soutenir. En effet, les paroles de Stravinsky renvoient à un problème ancien qui travaille l'intelligentsia russe depuis plus de deux siècles et qui la tiraille entre deux solutions également intenables : le problème de son autodéfinition à l'égard de sa culture à elle, son passé et son présent « russe », et la culture européenne et de l'Occident en tant que son horizon, son modèle à la fois social, culturel et politique. La musique russe, dès son émergence, devient l'un des lieux de ce conflit permanent, de cette contradiction sans résolution possible, du russe et de l'Européen, que porte en soi la culture russe.

Dès lors la musique cesse d'être juste un moyen de divertissement pour l'aristocratie de cour, et devient une affaire de dignité nationale et d'identité culturelle, en rejoignant la littérature. Or, tandis que le statut national de la littérature va de soi en raison de son lien à une langue singulière, la langue musicale n'est pas une chose aisée à définir. C'est à la recherche de la langue musicale spécifiquement russe que se sont lancés plusieurs compositeurs et critiques musicaux dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La nécessité d'insister sur le caractère national de la musique russe est née avec la musique russe, en sorte que dès le début la musique en Russie est perçue d'abord comme nationale.

Notre objectif est d'examiner ici comment la musique russe, accédant au statut de « musique nationale », et donc censée représenter l'essence russe, remet sur la table la vieille question de l'identité russe en porte-à-faux avec la culture occidentale. C'est dans les discussions autour du premier opéra russe, *Une vie pour le tsar* de Glinka, que la question de l'universalité et donc de la légitimité supra-nationale de la musique nationale est soulevée avec le plus de détail. Car, paradoxalement, comme nous allons le voir, les revendications derrière le label « musique russe » ne visent pas la fermeture dans

3. TARUSKIN R., *Defining Russia musically*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1997, p. 48. (Ici et plus loin je traduis.)

l'autosuffisance de la culture russe, enfin en possession de tous les éléments qui permettront son fonctionnement autonome. Bien au contraire, nombre de penseurs, critiques musicaux et musiciens eux-mêmes se demandent comment la musique « localement » nationale, qui puise dans ses ressources folkloriques, peut produire de la musique véritablement universelle.

L'opéra de Glinka *Une vie pour le Tsar* (1836) est considéré comme le premier opéra national russe. La mise en scène et la représentation de cet opéra sont très significatives pour l'histoire russe de cette période. *Une vie pour le Tsar* voit le jour dans le contexte d'une reprise en main du sentiment national par le tsarisme : onze ans seulement après la révolte des décembristes, qui avaient voulu renverser le régime au profit d'une monarchie constitutionnelle, le souvenir de celle-ci continue de peser, et Nicolas I<sup>er</sup>, responsable de sa sévère répression, poursuit le durcissement du système. En tâchant d'entretenir les braises de l'élan nationaliste issu de l'invasion napoléonienne, et en renforçant l'autocratie tsariste, il espère contrer définitivement les influences libérales occidentales, qu'Alexandre I<sup>er</sup> pouvait sembler avoir laissé passer. Le climat est ainsi propice à l'émergence de groupes conservateurs, comme notamment « le parti russe », foyer des futurs « slavophiles ». La culture est au centre des débats, et la cause nationale en constitue la coloration particulière. La littérature nationale commence à être identifiée avec le nom de Pouchkine. Il est vrai que la musique n'a pas l'importance de la littérature dans l'esprit des théoriciens de la construction nationale, et lui restera subordonnée. Toutefois ce rôle subalterne, elle doit le jouer, et il doit donc exister une musique susceptible d'éveiller le sentiment national russe.

L'opéra de Glinka répond directement aux lignes directrices d'un rapport issu trois ans plus tôt, en 1833, par le ministère de l'Instruction publique et posant les bases du conservatisme étatique. Dans ce rapport, adressé au Tsar Nicolas I<sup>er</sup>, le comte Sergueï Ouvarov, ministre de l'Instruction publique, énonce les trois piliers de l'éducation de la nation : orthodoxie, autocratie et principe national (« *narodnost'* »). Trois termes qui sont comme un écho inversé de ce qui devient la devise du républicanisme français : Liberté, Égalité, Fraternité. Ainsi prend forme une idéologie d'État, à laquelle on a plus tard donné le nom de « théorie de la *narodnost'* officielle ». Nous n'avons pas de raison d'entrer ici dans le détail de cette idéologie, bien étudiée par ailleurs : notons toutefois qu'elle n'est pas uniquement réactionnaire, ni seulement anti-européenne. Il s'agit bien de légitimer l'absolutisme, ainsi que d'affirmer la singularité de l'État russe. Toutefois, l'ancrage européen de l'empereur ne doit pas être rompu, et certains éléments peuvent même être empruntés aux Lumières européennes, allemandes en particulier<sup>4</sup>.

4. ZORINE A., « Ideologia "pravoslavie-samoderzhavie-narodnost'" : opyt rekonstruktsii » [L'idéologie de l'« orthodoxie-autocratie-*narodnost'* » : essai de reconstruction], *Novoe literatournoie obozrenie*, n° 26, 1996.

Afin de mieux comprendre les enjeux posés par cette formule et ses répercussions ultérieures dans les débats russes, il convient d'éclaircir les trois éléments énoncés dans le rapport, qui constituent l'idée nationale russe dans sa version conservatrice, autrement dit ce que le rapport considère comme les trois propriétés inaliénables de l'État nation russe, qui sont d'ailleurs étroitement liées entre elles puisque chacune implique et suppose les deux autres.

Premièrement, l'autocratie signifie le renforcement de l'identification entre l'Empereur et l'État. Il s'agit d'insister sur la singularité de la voie russe de gouvernement. On trouve à cette identification et à cette spécificité des origines historiques. Mikhaïl Pogodine, historien de la Russie proche des slavophiles, déclare en 1833 que le peuple russe n'a jamais été dirigé par une aristocratie issue d'une conquête ou d'une invasion, comme en Europe occidentale, mais a lui-même choisi et invité son gouverneur. D'où le tissage de liens privilégiés entre le peuple et le tsar<sup>5</sup>.

C'est ainsi que le principe d'autocratie tend vers le principe national ou « *narodnost'* ». Il s'agit de l'élément le plus compliqué, et le plus ambigu, du rapport d'Ouvarov. Esprit national, authenticité culturelle, mœurs communes – voici ce que signifie l'idée de *narodnost'* avant tout. Et non pas du tout évidemment, comme ce sera le cas plus tard, liberté pour les paysans, dans un esprit abolitionniste (puisque le servage ne sera aboli qu'en 1861). En même temps, on peut bien la traduire à la fois comme esprit national et comme esprit du peuple (peuple au sens de la classe sociale, au sens des paysans opposés à la noblesse). C'est justement que seul le statut particulier du tsar permet d'articuler ces deux dimensions du peuple, la dimension nationale et la dimension plébéienne. D'une part, le tsar est un empereur européen établi au Palais d'hiver à Saint-Petersbourg, soutenu par l'aristocratie elle-même « occidentalisée », qui parle français plus volontiers que russe. Mais en même temps, il est l'héritier de la dynastie des Romanov, et il retourne régulièrement et rituellement à Moscou, au Kremlin. Le tsar est traditionnellement représenté comme tourné vers le peuple, comme son vénéré protecteur, parce qu'il est à la fois élu de Dieu et élu du peuple<sup>6</sup>. Ce statut double permet de perpétuer le mythe du Tsar-chef du peuple et d'entretenir le mythe de la Sainte Russie. D'où découle enfin le troisième principe, celui d'orthodoxie.

5. « En effet, les chroniques nous le confirment, notre État a commencé non pas suite à une conquête, mais suite à un appel. C'est là la source des différences ! Comme en Occident tout provient des conquêtes, tout chez nous provient de l'appel, d'une occupation incontestable et d'un accommodement à l'amiable » (POGODINE M., *Drevniaia rousskaia istoria do mongol'skogo iga* [L'histoire ancienne russe avant le joug mongol], t. 1., Moskva, 1871).

6. Cf. à ce sujet HOBBSAWM E., *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, trad. de l'anglais D. Peters, Paris, Gallimard, 1992.

L'idée ou plutôt l'image de la « sainte Russie » peut être considérée comme le premier élément de la construction de l'idée nationale russe. Une terre devient sainte, écrit l'historien Marc Cherniavsky, lorsqu'on lui attribue la possibilité de jouer un rôle exceptionnel dans le salut du monde. Dans le cas de la Russie, on peut retrouver cette idée vers le milieu du xv<sup>e</sup> s. Après la chute de Constantinople et l'échec de la réunification des Églises, la Russie se retrouve seule puissance orthodoxe, et investie par là de la tâche de guider les peuples. Dans ce schéma, Moscou devient la troisième Rome, après Rome elle-même, puis Constantinople, ce qui permet également de faire du Tsar (César) le successeur des empereurs romains puis romains d'Orient. Cette notion de Sainte Russie n'est pourtant pas une invention purement idéologique construite d'en haut par le régime tsariste. Elle a probablement des origines populaires assez anciennes<sup>7</sup>. La Sainte Russie se définit par la foi, le tsar, les images saintes (les icônes), l'État russe. Mais si l'on ne peut pas parler de Nation dans le sens européen du terme, c'est qu'il manque deux composantes principales : la langue et l'ethnos. Orthodoxie et autocratie suppléent à ces absences, et le peuple russe s'unifie à travers les icônes et les images saintes malgré l'absence de communauté linguistique ou ethnique, et grâce au pouvoir du tsar. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce qu'étymologiquement, être Russe signifie d'abord être chrétien. Le mot *krestiane* (paysans) provient en effet de « chrétien<sup>8</sup> ». Le peuple russe, chrétien, comprend d'abord des croyants authentiques, et c'est à partir de cette foi commune qu'il se définit. Et puisque c'est avec la tête de l'Église qu'il s'identifie, c'est également avec le tsar. Au départ donc, le peuple russe n'a pas de conscience nationale en tant que peuple. Mais tout un chacun pour autant qu'il croit en Dieu (selon l'orthodoxie) et prie aux images saintes, fait partie de la Sainte Russie et donc du même peuple des chrétiens-krestiane.

Le rapport du comte Ouvarov vise donc ce protonationalisme du peuple russe, croyant et dévoué à son monarque. À ce protonationalisme devrait être attribué l'échec de l'émeute décembriste, aveugle au dévouement du peuple à l'Église et à l'empereur.

Mais au-delà de l'exposition théorique de ces trois principes organiquement liés, il fallait donner de la chair à cet ensemble d'idées abstraites. L'idéologie d'État nécessite la création d'un mythe romantique national. De nombreux écrivains se mettent à cette tâche, ainsi que des mouvements politiques. C'est le cas notamment du nouveau « parti russe », parti conservateur, où les slavophiles feront leurs premiers pas autour de l'idée de la monarchie providentielle et de la mission salutaire du peuple russe.

7. CHERNIAVSKY M., *Tsar and People. Studies in Russian Myths*. New Haven and London, Yale University Press, 1961, p. 107, 114.

8. Cette étymologie est pourtant contestée, dans la mesure où le rapprochement entre *krest'iane* et *khristiane* (chrétiens) s'est sans doute produit plus tardivement, vers le xv<sup>e</sup> siècle, en vertu de la ressemblance des mots.

Et c'est le cas, en particulier, de l'opéra de Glinka, « Une vie pour le tsar ».

Mais pourquoi un opéra ? Son effet peut être d'autant plus puissant qu'il réunit plusieurs arts distincts : la musique, la poésie et la représentation (ou le geste plastique c'est-à-dire la structure dramatique, la manière de représenter l'action). C'est ce qui le rend capable sinon de rivaliser avec la littérature, du moins de constituer un art national à côté d'elle. Et il faut ajouter encore la peinture, dans le décor, ou la danse ainsi que la mimique du corps. Tous ces domaines artistiques distincts, l'opéra peut les investir de thématiques nationales russes. Et celui de Glinka tient parfaitement cet objectif. Par son sujet d'abord, relevant de la mythologie historique « russe » et véhiculant sentiment patriotique et amour pour le tsar (la trame est fournie par l'exploit d'un simple mouzhik, Ivan Soussanine, lors de l'invasion polonaise en 1612, pour sauver le premier tsar de la dynastie Romanov, et prêt pour cela à le payer de sa vie). Par l'ambition de sa structure dramatique, qui veut, au-delà de ce sujet, faire du peuple russe lui-même – peuple héroïque, simple et magnanime, dont la vie est dépeinte idéalement – le sujet de l'action. Par la mobilisation de la musique « populaire », et même de certains éléments de folklore russe<sup>9</sup>, qui permettent de déployer une grande puissance émotionnelle afin de susciter l'empathie et la compassion du spectateur (noblesse et bourgeoisie) envers le peuple russe, souvent méprisé et maltraité par ses propriétaires.

Le prince Vladimir Odoïevski<sup>10</sup> célèbre l'opéra moins pour son sujet patriotique, que pour le style tragique que Glinka parvient, selon lui, à introduire dans la musique russe. Ce n'est donc pas la représentation qui l'intéresse, mais l'aptitude expressive accrue de la musique, grâce à son enrichissement en matériaux folkloriques. Dans son article, intitulé « Lettres à l'amateur de la musique à propos de l'opéra de Glinka », Odoïevski écrit :

« Dans le troisième acte, lorsque Soussanine, pendant le repos des Polonais, qu'il avait égarés au fin fond de la forêt, et en attente des tortures, se livre tout naturellement à réfléchir sur son sort, lorsqu'il est tiraillé entre le sentiment de son devoir saint, l'amour pour le tsar et la patrie, et les souvenirs de sa fille, de l'orphelin [qu'il avait adopté], du bonheur familial – à ce moment le chant de Soussanine atteint au plus haut style tragique – et chose inouïe ! – en préservant dans toute sa pureté son caractère russe<sup>11</sup>. »

9. Avant Glinka la mise en scène (pas très réussie) du même sujet a été tentée par le maître de chapelle italien dans les théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, Catterino Cavos, le premier à s'intéresser à des sujets héroïco-historiques russes.

10. Philosophe, musicien-amateur, homme de lettres, le prince Odoïevski (1804-1869) fut le premier théoricien de la musique russe.

11. ODOÏEVSKI V., *Mouzykal'no-literaturnoe nasledie* [Œuvre musicale et littéraire], Moskva, Gossoudarstvennoe Mouzykal'noe Izdatelstvo, 1956. p. 124.

Un peu plus loin, il réitère sa formule : Glinka a élevé la mélodie russe jusqu'au style tragique. Il n'est pas pourtant aisé de comprendre ce qu'il entend par « style tragique », car il ne livre aucune explication. Or, sa bonne connaissance de l'idéalisme allemand (il fut un fervent schellingien pendant sa jeunesse), et sa formation en philosophie permettent de penser qu'il parle en toute connaissance de cause. La catégorie de tragique telle qu'elle est utilisée par Schelling et Hegel renvoie à la tragédie grecque. Si bien que ce qu'a précisément en vue Odoïevski c'est la possibilité pour un opéra *national*, fondé sur le *narodnost* spécifiquement russe, de rejoindre l'universalité par excellence, l'universalité grecque, via l'effet cathartique qu'il produit. Voilà le paradoxe qu'évoque Odoïevski, sans l'approfondir davantage, mais que l'on peut creuser encore un peu. Que ce ne soit pas du tragique grec ou universel, mais du tragique russe, cela signifie que le héros tragique n'est plus une individualité tragique, mais un peuple, le peuple dont Soussanine n'est qu'un représentant : c'est le type et non l'individu qui est tragique. Dans l'interprétation classique de l'idéalisme allemand, le tragique est une synthèse (réconciliation finale) de deux contraires, la « nécessité objective » et la « liberté » personnelle ou individuelle<sup>12</sup>. Soussanine, lui, n'est pas un individu qui se propulse vers l'universel du conflit qu'il porte en soi. C'est une image du peuple, c'est un individu par principe interchangeable. Il y a bien une apparence de conflit (entre l'amour pour le tsar et sa famille), mais ce n'est qu'une apparence. Ce conflit-là est toujours déjà résolu de manière providentielle, son issue ne fait aucun doute, parce que ce que Soussanine représente n'est pas l'individu opposé à l'État, mais tout le peuple dans son rapport fondateur à l'État à venir. Par son acte, Soussanine inaugure ainsi la *Nation* russe : il n'agit donc pas au nom d'un État ou contre un État, mais dans une sorte d'état de nature et comme peuple constituant. L'enjeu du tragique n'est pas son conflit avec l'universalité de l'État, au fond, mais le conflit du peuple entier contre la nature pour se doter d'un État, incarné par le tsar.

La remarque d'Odoïevski concerne moins le sujet de l'opéra, sa thématique, que son traitement musical : c'est la mélodie qui se voit élevée jusqu'au style tragique. Et la tâche est délicate, car la nature de cette mélodie est bien particulière : « Rien au monde ne ressemble à ce mariage de sons dans les chants russes – capricieux, irrégulier et en même temps harmonieux<sup>13</sup> », déclare Odoïevski. L'objectif poursuivi par Glinka est ainsi d'intégrer le folklore dans la musique savante. Mais au lieu de plaquer le matériau folklorique sur la structure musicale préétablie, comme c'est le cas des opéras de Dargomyjski ou Verstovski, où les mélodies populaires jouent un rôle acces-

12. SCHELLING F.-W., *Philosophie de l'art*, trad. C. Sulzer, A. Pernet, Paris, Jérôme Millon, 1999, p. 350. HEGEL, *Cours d'esthétique*, III, trad. J.-P. Lefebvre, V. v. Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 491-495.

13. ОДОИВСКИ В., *op. cit.*, p. 129.

soire et plutôt décoratif, Glinka, en s'appuyant sur les acquis de la musique paneuropéenne, « commune<sup>14</sup> », veut assouplir sa structure harmonique, l'adapter pour la rendre capable d'accueillir le *mélòs* folklorique russe. Et nombre de critiques musicaux le félicitent pour une tâche qu'ils considèrent accomplie avec brio.

Cependant, le problème que doit résoudre le compositeur n'est pas seulement d'ordre technique, quant à la possibilité de transporter un chant populaire russe dans une œuvre de musique savante. Ce serait encore le sous-estimer puisqu'il n'est rien de moins, toujours selon Odoïevski dans un texte plus tardif, que « de reproduire en soi-même le processus même par l'intermédiaire duquel, depuis les temps immémoriaux, se créa le chant folklorique russe – par des créateurs inconnus<sup>15</sup> ».

La musique savante, qui se veut russe, ne doit pas se contenter d'arranger les mélodies populaires, en les préservant de toute intervention, en sorte qu'elles restent reconnaissables pour tout Russe, ni, comme le suggèrent d'autres critiques musicaux, seulement imiter la façon dont elles sont chantées par le peuple, leur exécution précise. Son ambition est bien plus grande, puisqu'il lui revient de chercher à retrouver la puissance musicale génératrice qui se manifeste inébranlablement dans le chant populaire, elle doit revenir à l'origine de la musique populaire, la recréer. Autrement dit, pour parer au risque de simplement reproduire le même, comme Dargomyjski et Verstovski, il faut fonder l'intégration de la musique populaire dans la musique savante sur un nouveau concept d'imitation, de *mimesis*, plus proche de celui formulé par les Romantiques allemands, et même déjà un peu avant par Herder et Lessing : imiter ne signifie pas copier le résultat d'une création mais le processus créateur<sup>16</sup>. Dans la composition musicale, s'il s'agit d'imiter, et d'imiter la musique populaire, on ne saurait imiter l'œuvre faite, le produit de la création, en reproduisant par exemple une chanson populaire dans une structure musicale qui lui est étrangère. Mais il faut imiter le pouvoir créateur de cette musique populaire, il faut retrouver l'impulsion à son origine, celle des inventeurs anonymes du chant populaire russe. Reproduire la musique populaire au sein de la musique savante, c'est réanimer cette impulsion créatrice qui emportait le peuple russe lorsqu'il inventait ses chants natals. C'est pourquoi la présence effective des motifs populaires russes dans l'opéra savant relève presque d'un pur

14. « Il est incontestable que la musique italienne, française et plus tard allemande, en étant complètement réarrangées, sont devenues universellement connues et ont servi à la formation de la musique européenne commune. Celle-ci s'est tellement enracinée partout, on s'y est tellement habitués que des sons simples, ordinaires de la musique natale ne pourraient pas produire d'effet sensible sur un grand nombre de personnes » (ODOÏEVSKI V., *op. cit.*, p. 128-129).

15. ODOÏEVSKI V., « La musique russe et la musique dite générale » (1867), in *ibid.*, p. 319.

16. Cf. TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

hasard. Sans contenir littéralement les chants réellement existants, l'opéra doit reproduire les caractéristiques musicales propres au chant russe en tant que tel. La musique « nationale » russe ne doit donc pas imiter les motifs folkloriques, mais les transformer, ou, pour parler comme Hegel, les relever, en sorte que le caractère national russe se trouve enfin réfléchi, compris, recevant une détermination visible, concrète. C'est ainsi que la musique se détache d'un niveau strictement « national », incapable de l'universel (style tragique), parce que rivée en définitive au local (le folklorique). En représentant la source de l'esprit national russe et non seulement ses œuvres, elle manifeste une figure de l'universel.

Voici ce qu'en dit une autre recension de l'œuvre glinkienne parue quelques jours seulement après sa première représentation :

« Exprimer dans tous les genres de musique, et spécialement dans l'opéra, le côté lyrique du caractère populaire russe –voici la tâche que s'est assignée Glinka [...] Il ne s'est pas limité à une imitation plus ou moins rapprochée d'une mélodie populaire; non, il a étudié de fond en comble la composition des chants russes, la manière même de les chanter, ces exclamations, ces passages brusques du sérieux au vivant, du fort au doux, ces jeux de lumière, toutes sortes de surprise; enfin, une harmonie particulière, qui ne se fie pas aux opinions courantes, et le développement de la période musicale<sup>17</sup>. »

Relevons la fin de la citation, qui nous servira de point de départ pour la suite de nos analyses : les deux éléments de composition qui doivent être étudiés sont l'harmonie et la période musicale. La manière propre à Glinka de travailler avec la mélodie populaire engendrera moult commentaires et constructions théoriques pseudo-scientifiques, voire mythiques, mais nécessaires, comme nous allons le voir, pour rendre à la musique populaire russe ce qui lui est dû.

Avant la représentation de l'opéra glinkien, la musique populaire russe n'a jamais été au centre des réflexions savantes. L'opéra de Glinka, pour la première fois, n'a pas seulement accordé une place privilégiée aux mélodies folkloriques, mais a rendu évident le besoin de constituer une théorie de la musique russe basée sur ses origines populaires. Ainsi cessant d'être un simple matériau de composition, la musique populaire doit désormais fournir des bases à la nouvelle forme musicale, harmonique et rythmique. Les premières tentatives d'étudier les chants populaires reviennent à Nicolaï Lvov, qui, en s'inspirant de Herder, entreprend de rassembler et de cataloguer par genre les chants folkloriques russes et en 1780 en édite une collection avec l'adaptation musicale d'Ivan Pratsch. Mais son intérêt pour la création populaire, car il s'intéresse également aux contes russes,

17. Cité dans STASSOV V., *Mikhail Ivanovitch Glinka*, dans *Izbrannye sochinenia v trekh tomakh* [Œuvres choisies en 2 vol.], t. 1, Moskva, Iskousstvo, 1952, p. 78.

en particulier au genre des « bylines<sup>18</sup> », est de nature purement ethnographique. C'est donc seulement après Glinka que se pose la question de la spécificité de la musique russe comme musique nationale, et que les critiques d'art se penchent sur l'étude de la structure de la mélodie populaire.

Parmi ces études, je m'arrêterai sur le travail du compositeur et critique musical Alexandre Serov, intitulé *Le chant populaire russe comme objet de la science*, écrit en 1870<sup>19</sup>. Malgré quelques manquements dans la rigueur méthodologique et terminologique, cette étude est précieuse pour avoir énoncé une thèse qui sera débattue, et définitivement récusée plus tard, quant au caractère intrinsèquement diatonique (et non pas chromatique) de la musique populaire russe. D'après Serov, la science musicale européenne se place dans une perspective d'analyse qui n'admet que deux tonalités, majeure et mineure. Or, cette dichotomie installée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle laisse échapper à son emprise toute la musique antérieure, dont la musique russe. Loin d'être soumise à ce schéma d'analyse imposé, elle ne peut pas être comprise comme harmonique au sens européen du terme. La mélodie russe ne module pas, mais suit indifféremment le ton choisi une fois pour toutes en fonction de la puissance vocale du chanteur. Et Serov de rapprocher sa structure mélodique de la musique grecque ancienne qui se différencie en tétracordes (et non pas en octaves, comme dans la musique moderne). De même, comme dans la musique de la Grèce antique, souligne Serov, la musique russe s'appuie sur la voix, elle est donc liée à la déclamation.

En rapprochant la mélodie russe de la mélodie grecque ancienne, Serov ne cherche pas, à l'instar de Wagner dont il vénère pourtant l'œuvre, à refonder la musique russe en tant qu'art en la plaçant en droite ligne de l'art grec, et en la déclarant donc plus authentique, car plus ancienne que toutes les musiques européennes. Il ne cherche pas non plus à instaurer une nouvelle forme d'art, originellement russe ou byzantin, qui rejoindrait la forme idéale de l'art en tant que tel. Le mérite de sa théorie, malgré ses imprécisions évidentes, est de rester en dehors de toutes les spéculations idéologiques à caractère « nationaliste ». Même si à première vue, tous les éléments nécessaires y sont déjà réunis. L'entreprise est même plus facile que celle que Philippe Lacoue-Labarthe décrit chez Wagner<sup>20</sup>, car il n'y a nul besoin de revendiquer la filiation grecque par-delà toute la tradition de la musique instrumentale savante. La mélodie populaire est à la libre disposition de tout un chacun, moyennant, il est vrai, une procédure d'arrangement. Ce qui permet à Serov de déclarer que le fameux hymne, le

18. La byline est une forme de poème épique populaire, transmise oralement. Sur Nikolai L'vov cf. chez TARUSKIN R., « N.A. Lvov and the Folk », dans *op. cit.*

19. SEROV A., *Rousskaia narodnaia pesnia kak predmet nauki*, dans *Izbrannye stat'i v dvoukh tomakh* [Articles choisis en 2 vol.], Moskva, Gos. mouz. izd., 1950.

20. LACOUÉ-LABARTHE Ph., *Musica Ficta. Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 2007.

chœur « Slav'sya » (Gloire à toi), le finale de l'opéra *Une vie pour le Tsar*, est véritablement et profondément russe, car composé strictement selon les règles de la mélodie populaire russe, dans le système diatonique et non pas harmonique<sup>21</sup>.

Serov refuse ainsi d'opposer franchement la couleur locale, dans la musique nationale, et son universalité. Il ne voit pas de contradiction entre ces deux termes, mais estime que chaque musique véritable doit concilier ces deux aspects. En cela il rejoint Odoïevski qui en séparant la musique russe de la musique dite commune (paneuropéenne), montre leur interaction obligée :

« Il y a bien une musique commune, mais elle ne pourrait pas exister, si, en elle, comme en un fleuve ne se jetaient pas des ruisseaux de mélodies populaires<sup>22</sup>. »

Il faut attendre Vladimir Stassov, auteur de la première biographie russe de Glinka (1857) et qui deviendra plus tard le principal idéologue du groupe des Cinq, pour voir à l'œuvre le discours idéologique sur la musique russe et sa provenance. Dans le livre *Nacha mouzyka* [Notre musique], il affirme notamment que les compositeurs européens, contrairement aux Russes, n'ont plus accès à la musique populaire de leur pays. En dépit de leur désir d'intégrer les chants folkloriques de leur pays dans le tissu même de leurs compositions musicales, comme le tente Liszt avec les chants hongrois, les musiciens européens ne peuvent pas produire l'effet escompté, dans la mesure où la culture populaire leur demeure bel et bien étrangère. Or, « pour être populaire, pour exprimer l'esprit et l'âme nationaux, elle [la musique] doit s'adresser à la source même de la vie populaire<sup>23</sup> ». Tâche qui, selon Stassov, était facilitée pour les musiciens russes du fait de leurs conditions de vie qui les rapprochaient de la vie du peuple.

Stassov fait donc de nécessité vertu, tournant à son avantage le manque de culture musicale européenne parmi les Russes : car finalement plus on est éloigné des salons européens, plus on est proche du peuple. Stassov vante ainsi l'absence de formation musicale européenne chez les compositeurs russes. Ils composent spontanément, puisant dans leur sens naturel de la musique et de la musicalité. Et il compare ce goût pour la musique avec le goût pour la littérature russe :

21. Il faut dire qu'à présent cette théorie n'a plus cours et on a tendance à croire à la nature polyphonique des chants populaires russes. La théorie de Serov a été mise en cause peu de temps après la publication de son étude. Cf. MELGOUNOV Iou. *Rousskie narodnye pesni neposredstvenno s golosov zapisannye i s ob'iasneniami izdannye* [Chants russes, transcrits directement à partir des voix et publiés avec des explications], Moskva, Tipografia E. Lissnera i Iou. Romana, 1879.

22. ODOÏEVSKI V., « Rousskaïa i tak nazывaemaïa obchshaïa mouzyka » [La musique russe et la musique dite générale] (1867), in *ibid.*, p. 319.

23. STASSOV V., *Nacha mouzyka*, Moskva, Gos. mouz. izd., 1953, p. 23.

« Nous n'avons pas décerné de grade, ni de titres à nos écrivains ; et pourtant une littérature profondément nationale a surgi et grandi chez nous. La musique fera de même<sup>24</sup>. »

La Russie est libre du poids de la tradition musicale savante pesant sur les compositeurs européens. Les sources vivantes auxquelles puise la musicalité des peuples sont à portée de main, tandis que l'Europe a depuis longtemps perdu contact avec sa tradition populaire, recouverte sous les constructions homogènes que produit depuis des centaines d'années sa culture musicale. La pratique musicale européenne standardisée empêche toutes les injections extérieures. La musique russe nationale, qui intègre la musique folklorique en son sein, se sépare de la musique occidentale mais non comme une musique provinciale. Au contraire, elle la dépasse, elle lui devient supérieure justement parce qu'elle finit par se confondre avec les débuts de la civilisation occidentale. Paradoxalement, dans cette dialectique du national et de l'universel, ou de la musique nationale et de la musique commune, pour parler comme Odoïevski, c'est en exploitant ses sources nationales que la musique devient la musique tout court, la musique en tant que telle. Ainsi non seulement Stassov défend avec acharnement la spécificité de la musique russe, sa profonde nationalité, mais insiste même sur le fait que la musique nationale n'existait véritablement *qu'en* Russie. Et c'est cette russité de la musique russe qui en fait une musique plus occidentale que la musique européenne. On trouve ainsi déjà cette idée que la Russie, dans sa spécificité, est en fait plus européenne que l'Europe elle-même, qui s'est trahie au cours de son développement.

Revenons donc à la question que nous avons posée au début avec Stravinsky : « Pourquoi entendons-nous toujours parler de la musique russe en tant que russe et non en tant que musique tout court ? » En posant cette question, Stravinsky renvoie à toute une tradition de controverses qui naît avec la première représentation de l'opéra glinkien. Ces débats font ressortir trois attributs principaux de la musique nationale russe : l'authenticité du folklore russe (ses racines archaïques), la tradition populaire toujours vivante (à portée de main), et enfin l'acquisition du style tragique « européen ». Ces attributs ne doivent, cependant, pas la cantonner dans son aire culturelle slave, à portée nécessairement locale, mais, au contraire, lui permettent de dépasser le cadre strictement national, pour atteindre l'universel. Cette jointure de l'universel et du national peut bien s'opérer suivant le modèle d'Odoïevski du ruisseau de la musique nationale rejoignant le fleuve abondant et tranquille de la musique « commune », et lui ajoutant sa spécificité. Mais on a vu qu'il existe une autre manière, plus ambitieuse : chercher dans la musique nationale la puissance d'une refondation radicale de la

---

24. *Ibid.*, p. 42.

musique dite commune. À la source de sa propre tradition, reprenant en elle toute la pluralité de tendances musicales d'un peuple, dès ses temps les plus archaïques, elle serait à la source de toute tradition musicale.