

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 23 (2003)  
  
**Artikel:** La réception du Mariage de Musorgskij : un mal-entendu?  
**Autor:** Reichler, Mathilde  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835109>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La réception du *Mariage* de Musorgskij: un mal-entendu ?<sup>1</sup>

---

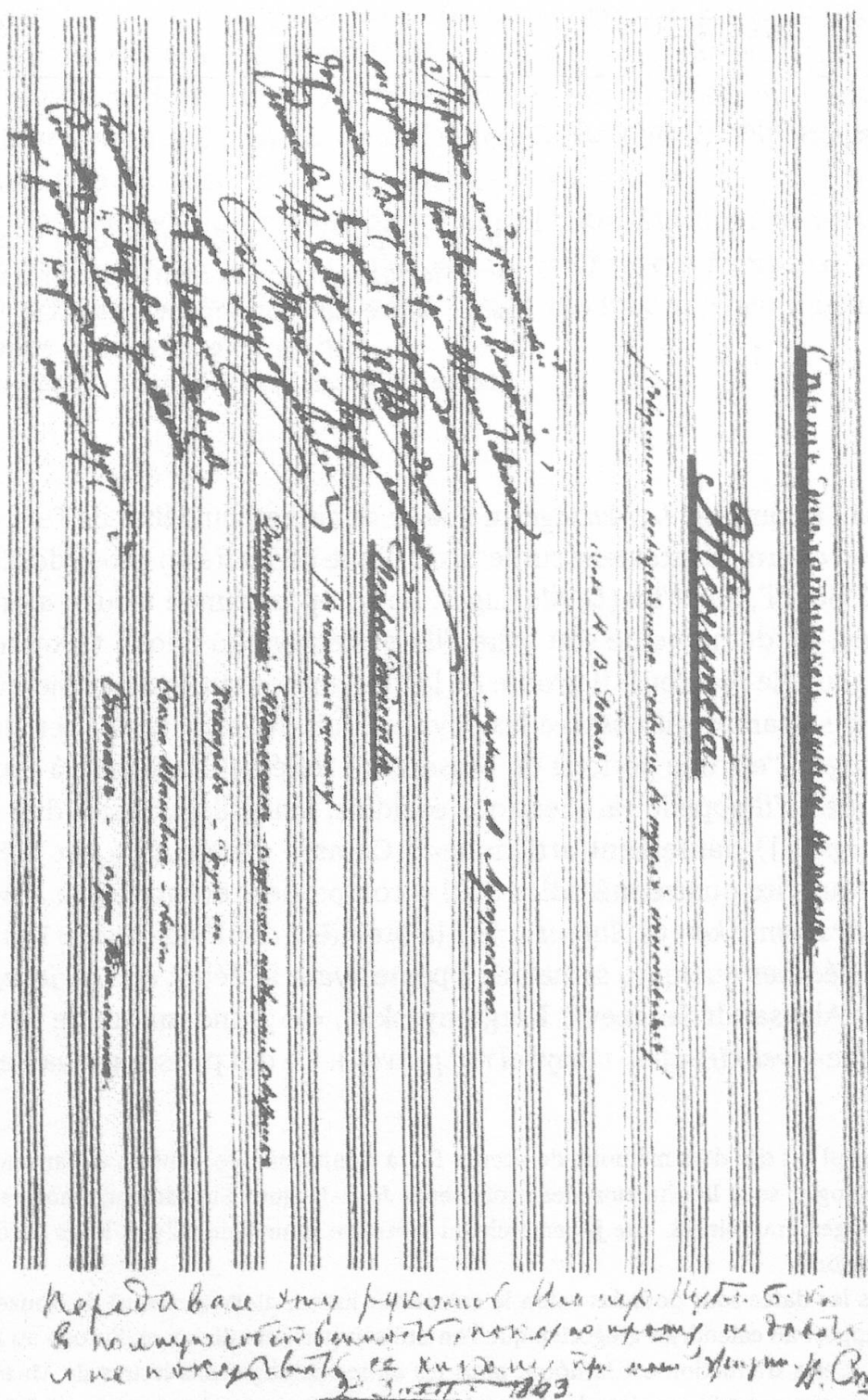
Mathilde Reichler (Genève)

«Je ne supporte pas l'obscurité, et je pense que mon *Mariage* apprendra bien des choses à celui qui le désire sur mon toupet musical.»

Modest Petrovič Musorgskij,  
Lettre à Vladimir Vasilevič Stasov, 2 janvier 1873<sup>2</sup>

Musorgskij a composé *Le Mariage* en quatre semaines, au début de l'été 1868. Il écrit son opéra directement sur le texte d'une comédie en prose de Nikolaj Vasilevič Gogol', *Ženit'ba* (*Le Mariage*). Le compositeur se trouve alors à la campagne, au domaine de son frère Filaret Petrovič, à Šilovo (province de Toula, au sud de Moscou). Il profite de la vie campagnarde, du grand air, des travaux des champs ; il observe les paysans, fait des confitures... et élabore son *Mariage*. C'est une période où Musorgskij réfléchit beaucoup à un idéal de musique qu'il appelle «authentique et fidèle, mais (lisez c'est-à-dire [note de Musorgskij]) hautement artistique»<sup>3</sup>. Comme exemple de cet idéal, le compositeur cite quatre mélodies qu'il a composées récemment : *Savišna*, *L'Orphelin*, *Eremuška* et *L'Enfant* (c'est la première des *Enfantines*). Les deux dernières, écrites quelques semaines à peine avant le début du *Mariage*, sont dédiées à Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij<sup>4</sup>, «le grand maître de la vérité en musique» (*velikij učitel' muzykal'noj pravdy*). Ce qui pousse probablement

- 1 Ce travail est tiré d'un mémoire de licence fait à l'Université de Genève, département de musicologie, sous la direction des professeurs Jean-Jacques Eigeldinger, Georges Nivat et Georges Starobinski, que je remercie ici vivement pour leur aide et leurs précieuses suggestions.
- 2 Toutes les dates sont données selon le calendrier julien, alors en retard de douze jours par rapport au calendrier grégorien que l'on utilisait partout ailleurs en Europe au XIX<sup>ème</sup> siècle. Cette traduction est la nôtre, mais les autres passages des lettres de Musorgskij citées dans ce travail sont tirés de Modest Moussorgski, *Correspondance*, trad. et éd. F. Bayer et N. Zourabivchili, Paris 2001. Nous renverrons systématiquement, dans un premier temps, au texte original : Modest Petrovič Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, éd. A. N. Rimskij-Korsakov, Moscou-Leningrad 1932. Puis nous donnerons la référence de la traduction française. Il s'agit ici de la lettre 111 p. 239/115 p. 258.
- 3 Lettre 66, p. 142/69, p. 161.
- 4 Sur Dargomyžskij, on pourra lire l'étude extrêmement minutieuse de Mihajl Pekelis, *Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij i ego okruženie*, 1 à 3, Moscou 1951 ; et Bettina Dissinger, *Die Oper von Aleksandr Dargomyžskij*, Frankfurt a.M.-Bern 2001.



Première page du *Mariage*. Autographe de Musorgskij, avec la dédicace à Stasov. Sur le côté, on reconnaît l'écriture de Stasov informant qu'il fait don de ce manuscrit à la Bibliothèque Impériale de Saint-Petersbourg.

Tiré de Ruzana Karpovna Širinjan, *M. P. Musorgskij*, Moskva, Muzyka, 1987, p. 42.

Musorgskij à citer ces quatre mélodies, c'est que, dans chacune d'entre elles, il a essayé de trouver une mise en musique qui corresponde parfaitement à son sujet, une «vérité d'expression» qui était chère à Dargomyžskij également. Qu'il s'agisse du flux mécanique et continu de la mélodie de *Savišna*, où la prière d'un *Jurodivyj* – un Innocent – est exprimée par une ligne vocale apparemment illogique par rapport au phrasé du texte<sup>5</sup>, ou qu'il s'agisse, au contraire, d'une parfaite adéquation entre le langage parlé et la musique (c'est le cas de la première des *Enfantines*), Musorgskij adapte le langage musical au texte et au sujet qu'il traite.

C'est de toute évidence du style de la première *Enfantine* que notre *Mariage* se rapproche le plus, un style dont la hardiesse du langage harmonique fascinera Liszt en 1873. Nous ne pouvons pas, dans le cadre de cet article, décrire précisément la partition de Musorgskij, mais nous allons essayer d'en résumer brièvement les caractéristiques. Le principe de base est une ligne vocale qui suit la déclamation, en utilisant une corde de récitation dont elle s'éloigne par différents intervalles, ou en utilisant de petits dessins mélodiques qui mettent en valeur le texte de manière très expressive. Musorgskij n'enferme pas la déclamation dans un moule formel (la mesure, le dactyle, etc.), mais la laisse évoluer librement au-dessus d'un accompagnement qui la soutient. Un tissu de leitmotifs ainsi qu'une harmonie extrêmement mouvante donnent à l'auditeur des éléments de compréhension sur les personnages ainsi que sur la situation théâtrale. C'est cette sorte de «prose musicale» (un terme sur lequel nous reviendrons), ainsi qu'une grande inventivité au niveau de la caractérisation des thèmes et des motifs, associée à une harmonie sans cesse en mouvement, qui fondent l'originalité de la partition de Musorgskij. Le compositeur a d'ailleurs conscience de faire œuvre nouvelle, lorsqu'il parle d'une «mission inédite dans l'histoire de la musique»<sup>6</sup>, celle d'exprimer musicalement la prose même de la vie.

En août 1868, ayant travaillé avec ardeur au premier acte de son opéra, et sentant que depuis quelques années, il parvient peu à peu à un style complètement original<sup>7</sup>, Musorgskij donne en toute connaissance de cause des conseils à son jeune collègue Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, qui est en train de composer *Sadko*. Et quels sont ces conseils ? Ne pas suivre la manière de quelqu'un d'autre, mais trouver sa propre spécificité, sans craindre de l'assumer aux yeux du monde. «Eh oui ! – continue Musorgskij dans sa lettre,

5 Ainsi, dans *Savišna*, on a l'impression que le moule mélodique peut se répéter à l'infini sur des paroles interchangeables.

6 Lettre 68, p. 147/71, p. 166.

7 On pense non seulement aux mélodies citées par le compositeur lui-même, mais aussi à *La Nuit sur le Mont-Chauve* (1866–7), une pièce orchestrale qui montre que Musorgskij est en train de se détacher progressivement de l'influence un peu tyrannique de son professeur Milij Alekseevič Balakirev.



citant une page bien connue de lui à ce moment-là – Pour peu qu'on se mette à y penser, seul, sur son divan, on se rend compte, justement, qu'il faut..., qu'il faut devenir soi-même», conclut le musicien solitaire. Cette page, c'est la première page du *Mariage*, mais la conclusion de Musorgskij diffère passablement de celle de son héros Podkolesin... Pour Musorgskij, ce qu'il faut, ce n'est pas «se marier», comme le pense Podkolesin, mais c'est «devenir soi-même». Hormis l'interprétation plus «psychanalytique» que l'on pourrait faire de ce passage<sup>8</sup>, on voit d'emblée combien *Le Mariage* aura été une étape importante dans la recherche du compositeur de sa propre spécificité, et de son «toupet musical»<sup>9</sup>.

Malheureusement, Musorgskij n'a jamais terminé *Le Mariage*. Il s'est arrêté après le premier acte, sans mettre sur papier les idées et la musique qu'il avait déjà en tête, mais qui, selon lui, devaient mûrir encore un peu<sup>10</sup>. Le fait que Musorgskij ait laissé son œuvre en plan pour travailler à *Boris* dès septembre 1868 a contribué à ce que l'on place constamment *Le Mariage* dans l'ombre du Chef-d'œuvre, et que l'on refuse de le voir comme une «entité artistique autosuffisante» (pour parler le langage formaliste), qui n'a pas besoin d'être justifiée par des circonstances extérieures. *Boris* a donc éclipsé *Le Mariage*. Cette éclipse s'est-elle produite d'abord chez le compositeur lui-même ? Enthousiasmé par le projet que lui suggérait son ami Vladimir Vasilevič Nikol'skij, grand spécialiste de Puškin, Musorgskij a dû probablement abandonner tout le reste, pour se consacrer entièrement à son nouvel opéra. Lui-même, dans une lettre à Nikol'skij, parle du *Mariage* comme d'une préparation, d'un entraînement, et aspire à la création d'une œuvre qui serait d'une ampleur plus grande<sup>11</sup>. Cette remarque a bien entendu dirigé la critique vers l'«éclipse» dont nous parlions. Mais cela suffit-il pour déduire que Musorgskij s'était lassé de son *Mariage*, qu'il avait senti qu'il s'engageait là dans une impasse ? Bien loin de considérer *Le Mariage* comme une impasse, le compositeur parle toujours d'une «voie nouvelle», dont

8 Chaque fois que l'un de ses compagnons se mariera (Rimskij-Korsakov, puis Arseny Arkad'evič Goleniščev-Kutuzov), Musorgskij considérera cela comme une terrible erreur, risquant de détourner l'artiste de sa mission créatrice, et il se plaindra chaque fois longuement dans ses lettres à Stasov de la perte de l'ami qui prend femme.

9 Voyez l'épigraphe.

10 Musorgskij écrit souvent dans ses lettres, à différentes époques de sa vie, qu'il a déjà en tête toute une partie de l'œuvre sur laquelle il est en train de travailler, mais qu'il attend encore un peu avant de prendre la plume, afin que ses idées musicales se détachent de tout automatisme.

11 Lettre 68, p. 147/71, pp. 165–6.

l'attrait dédouble ses forces. Si Musorgskij écrit en août 1868 que *Le Mariage* est une «cage» dans laquelle il est enfermé, il prétend également, par cet opéra, «franchir le Rubicon»<sup>12</sup>, et lorsqu'il fait cadeau de son manuscrit à Stasov quatre ans plus tard, il souligne combien ce *Mariage* est cher à ses yeux, et il écrit qu'en offrant cette partition, c'est une part de lui-même dont il fait cadeau à son ami<sup>13</sup>.

On peut donc supposer que Musorgskij a été déçu par l'accueil que ses amis ont réservé au premier acte du *Mariage* ; on peut supposer également que le sujet de *Boris* a tant séduit le jeune compositeur qu'il a été détourné du *Mariage*, mais on ne peut pas dire qu'il ait jamais renié cet «essai de musique dramatique en prose», comme il l'appelle sur son manuscrit, ou qu'il ait condamné son œuvre de jeunesse (c'est pourtant la thèse de la plupart de ses biographes). Au contraire, il la considère avec une attention toute particulière, et invite «celui qui le désire» à commencer par là pour comprendre ses audaces musicales (voyez l'épigraphe). Car l'harmonie de Musorgskij, qui paraissait si «bizarre» à ses contemporains, continue encore aujourd'hui de surprendre. On y trouve toujours autant de «fautes d'écriture» qu'autrefois Rimskij-Korsakov, et les commentateurs les mieux disposés à l'égard de Musorgskij parlent encore et toujours de l'ignorance technique du compositeur, de son dilettantisme, de son incapacité à créer des formes, etc. Musorgskij était-il donc vraiment analphabète en matière de théorie musicale<sup>14</sup> ?

12 Lettre 66, p. 142/69, p. 160.

13 Lettre 111, p. 239/115, p. 258. Pour en savoir plus sur Stasov, champion du Groupe des Cinq et critique musical, toujours prêt à défendre la musique moderne et nationale, on pourra lire Yuri Olkovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, Ann Arbor 1981. En russe: Andrej Konstantinovič Lebedev, Aleksandr Vasilevič Solodovnikov, *V. V. Stasov*, Moscou 1982. C'est Stasov qui avait inventé l'appellation du Groupe des Cinq *Mogučaja Kučka*, ce qui signifie littéralement, sans retranscrire le jeu amusant des sonorités en russe, quelque chose comme «le puissant petit groupe». Les musicologues russes utilisent souvent le terme «kučkistes», dérivé du mot *kučka* (le groupe) pour parler des membres du Groupe des Cinq, ce que nous ferons également à l'occasion.

14 Si l'on veut se convaincre de ses connaissances réelles en matière de technique musicale, on peut se référer à bon nombre de ses lettres, où il analyse de manière clairvoyante les œuvres d'autres compositeurs, ou les siennes propres, en employant tout le vocabulaire formel et harmonique habituel : à commencer par la lettre 42, pp. 85–91/43, pp. 91–100 sur la *Judith* d'Aleksandr Nikolaevič Serov. Cette lettre montre que dès 1863, Musorgskij a une qualité d'écoute et d'analyse hors pair, malheureusement pas appréciée à sa juste valeur par Balakirev et Stasov, qui médisent à son propos dans leurs lettres de l'époque ; on poursuivra éventuellement par la lettre 59, pp. 120–2/62, pp. 135–8 sur la *Nuit sur le Mont Chauve*, etc.

«Peut-être ai-je peur de la technique parce que c'est mon point faible. ? Et pourtant, en matière d'art, il s'en trouvera quelques-uns pour me défendre également sur ce chapitre. Mais s'il existe quelque chose que je ne puis supporter, c'est bien par exemple lorsqu'une maîtresse de maison se mêle d'expliquer à propos d'un délicieux pâté en croûte, au moment où elle est en train de le préparer ; ou, pire encore, si l'on est en train de le manger : «un million de pouds de beurre, cinq cents œufs, une plate-bande entière de choux, cent cinquante poissons un quart...»

Musorgskij, Lettre à Stasov, 13 juillet 1872<sup>15</sup>

Or s'il peut «s'en trouver quelques-uns» pour défendre Musorgskij en matière d'art, et si d'autre part son *Mariage* «apprendra bien des choses à celui qui le désire sur [son] toupet musical», ne devrait-on pas se pencher avec minutie sur cette partition pour tenter d'en saisir la portée ? Cette étude serait d'autant plus passionnante que *Le Mariage* a provoqué des partis pris très virulents et polémiques.

### I. Brève histoire de la réception

Dans l'ensemble, il faut bien l'avouer, l'œuvre a déconcerté, et n'a pas plu. Dès la première écoute du *Mariage* en automne 1868, alors que Musorgskij est de retour à Saint-Petersbourg et fait écouter à ses amis le fruit de son travail estival, Aleksandr Porfirevič Borodin écrit à sa femme :

«Ensuite, Musorgskij a joué le premier acte du *Mariage* de Gogol', écrit directement à partir du texte de cet écrivain, sans aucun changement. C'est une chose inhabituelle de par son caractère curieux et paradoxal, pleine de nouveauté et qui comporte des passages d'un très grand humour, mais, dans l'ensemble, c'est une chose manquée<sup>16</sup> – impossible à exécuter. En plus, on sent la marque d'un travail trop rapide.»

Borodin, Lettre à Ekaterina Sergeevna Borodina, 25 septembre 1868<sup>17</sup>

Ce dut être probablement le jugement de tous les membres du groupe, et le bruit courut que Milij Alekseevič Balakirev trouvait l'entreprise de son élève complètement folle. On sait que seul Stasov fut absolument enthousiaste, et que Dargomyžskij se montra extrêmement intéressé. Bien plus tard, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, César Cui et Rimskij-Korsakov furent amenés à se

15 Lettre 105, pp. 222–3/109, pp. 239–40.

16 En français dans le texte.

17 Aleksandr Porfirevič Borodin, *Pis'ma. 1857 – 1871*, éd. S. A. Dianin, 1, Moscou 1927–8, pp. 108–9.



prononcer sur l'œuvre de Musorgskij, d'une part à l'occasion de représentations données par des musiciens amateurs, d'autre part parce que Rimskij préparait une édition du *Mariage*, et que Cui pensait compléter l'œuvre inachevée.

«L'idée d'exécuter *Le Mariage* me plaît absolument. Dans notre cercle, je pense que c'est possible, malgré la hardiesse de cette tentative que Musorgskij, pourtant, n'a pas décidé de mener jusqu'au bout. Peut-être est-ce quelque peu uniforme, long et peu musical, mais c'est intéressant [...]»

Cui, Lettre à Mar'ja Semenovna Kerzina, 3 septembre 1908<sup>18</sup>

«L'œuvre ressortie au grand jour frappa tout le monde par son ingéniosité et par l'extraordinaire intelligence de son humour<sup>19</sup>, indissociablement liée à une sorte de parti pris d'anti-musicalité.»

Rimskij-Korsakov, *Chronique de ma vie musicale*, 22 août 1906<sup>20</sup>

Le musicologue Richard Taruskin fait état d'un consensus général des amis de Musorgskij pour dire que «Musorgsky's excessive naturalism not only limited, but distorted musical values»<sup>21</sup>. La préface de Rimskij-Korsakov à l'édition du *Mariage*, en 1908, fait référence aux «excès harmoniques» de l'œuvre, mais aussi à ses «monstruosités mélodiques et rythmiques», et au fait que Musorgskij, emporté par la jeunesse et le désir de progrès, était allé contre sa propre oreille<sup>22</sup>. Ainsi, Taruskin estime que ce n'est pas un hasard si le manuscrit du *Mariage* est revenu à Stasov, «who could always be counted on to praise and cherish Musorgsky's wildest productions», alors que le reste du groupe avait rejeté «that most aberrant of all Musorgsky's children»<sup>23</sup>. Pour Taruskin, si Stasov était capable d'applaudir le *Mariage*, c'est parce qu'il était le seul non-compositeur du groupe.

18 Cesar' Antonovič Kjuj, *Izbrannye pis'ma*, éd. I. L. Gusin, Leningrad 1955, p. 380.

19 Le terme russe est *ostroumie*. Nous avons trouvé plusieurs fois ce terme dans des textes sur *Le Mariage* (par exemple, voyez Jurij Keldyš, «Ženit'ba Musorgskogo» in *Muzykal'noe obozrenie*, (6), 1928, p. 46 ; ou Grigorij Timofeev, «Iz muzykal'noj Hroniki» in *Vestnik Evropy*, (45), janvier 1910, pp. 395–6. Pour Rimskij-Korsakov, le caractère *ostroumnyj* du *Mariage* va forcément de pair avec une certaine anti-musicalité, comme si l'intelligence et la capacité de faire rire ne pouvaient être des qualités proprement musicales, et nécessitaient même une certaine distorsion de la musique.

20 Nikolaj Andreevič-Rimsij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moscou 1935, p. 330.

21 Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia. As Preached and Practiced in the 1860s*, Ann Arbor 1981, p. 322.

22 Ibid.

23 Ibid., p. 289.



Presque tous les commentateurs ont insisté sur le fait que Musorgskij lui-même se sentait parti sur une fausse route : «By the same time he had set one act, however, Musorgsky found his «experiment in dramatic music in prose» confining – «a cage», as he put it in more than one letter – owing both to the paltriness of the subject matter and to the tendentious rigor of this method»<sup>24</sup>. Qu'en dit Moussorgski ? La lettre à Ljudmila Ivanovna Šestakova<sup>25</sup>, qui contient l'idée de la cage, oscille entre la peur de ne pas arriver au but si désiré et l'enthousiasme pour le projet, mais ne dit rien d'une rigueur tendancieuse ou d'une éventuelle mesquinerie de l'entreprise. Sur ce point, il nous paraît intéressant de relever que les commentateurs du *Mariage* ont une forte tendance à amplifier les propos de Musorgskij. Rostislav Hofmann, dans *La Revue Musicale*, en 1959, écrit : «[...] Une «geôle», une «cage» – les deux mots se retrouvent *régulièrement* [je souligne] sous la plume de Moussorgsky associés au *Mariage*». Alors que, d'une part, «geôle» et «cage» ne sont que la traduction d'un même mot en russe (*kletka*), et que, d'autre part, le mot ne se trouve qu'une seule fois dans la correspondance. A plusieurs reprises dans les lettres de cette période, Musorgskij exprime ses craintes et ses aspirations, parfois même sa fatigue après un travail intense, mais jamais il ne dénigre le projet en lui-même. Il écrit qu'il ne sait pas si son travail plaira à ses amis. A eux d'en débattre. Mais si l'on décèle une certaine appréhension à ce sujet, lui-même ne remet jamais en cause son œuvre. «Quant à moi, je resterai à l'écart : j'ai fait ce que j'ai pu, et je me livre bien volontiers à tous les supplices possibles.»<sup>26</sup>

Tout le monde s'accorde pour montrer du doigt la pièce de Gogol' *Ženit'ba* comme le livret le moins propre à la musique que l'on puisse trouver. Selon Taruskin, ce choix est une provocation, la plus tendancieuse qui soit, «and the resulting «experiment in dramatic music in prose» was aggressively antioperatic»<sup>27</sup>. Le *Mariage* en tant que livret «must rank with the most «unmusical» prose ever penned»<sup>28</sup>. De son côté, Moussorgski considère *Le Mariage* de Gogol' comme «une des pièces les plus difficilement saisissables par la musique»<sup>29</sup>, mais ne parle pas d'anti-musicalité.

24 Taruskin, *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton 1993, p. 218. Pour comprendre l'allusion à la cage, on peut se reporter à la lettre 66, p. 142/69, p. 160.

25 Sœur de Mihajl Ivanovič Glinka, Ljudmila Šestakova restera une confidente attentive de Musorgskij jusqu'à ses derniers jours.

26 Lettre 67, p. 145/70, p. 163.

27 Taruskin, *Musorgsky*, p. 337.

28 Taruskin, *Opera and Drama in Russia*, p. 308.

29 Lettre 68, p. 147/71, p. 165. L'expression russe est *kapriznejšaja štuka*. A ce sujet, voyez la note 80.

Le musicologue russe Vjačeslav Karatygin s'étonne que Musorgskij ait pu réussir avec une telle force de conviction artistique dans l'entreprise paradoxale qu'il s'était imposée en choisissant un pareil sujet. Il parle de «*ungewöhnlich treffend erfassten Intonationen*», remarque qu'il ne s'agit plus d'un chant, «*sondern eher ein gleichsam musikalisch betontes, lebendiges ausdrucksstarkes Sprechen*». Les leitmotifs sont parfaitement trouvés. «*Der konsequente Naturalismus ist stellenweise bis ins Kuriose und bis zur Karikatur übersteigert.*» Après toutes ces remarques plutôt positives, les conclusions de Karatygin sont pourtant sévères : *Le Mariage* reste une œuvre trop «*unilatérale*» (*einseitig*) et «*musicalement tendancieuse*». «*Schöpfertum dieser Art führt im Grunde nur zum künstlerischen Nonsense.*»<sup>30</sup> Karatygin dit se sentir le droit de porter un tel jugement, puisque selon lui, Musorgskij lui-même l'avait porté très vite, et s'était rapidement décidé à interrompre l'expérience sans plus se préoccuper des quatre scènes de son opéra. Ainsi, *Le Mariage* est à nouveau perçu comme une étape obligée, mais trop extrémiste, avant *Boris* : pour Karatygin, *Boris* sera l'expression du réalisme de maturité de Musorgskij, sans les exagérations extrêmes du *Mariage*. C'est aussi l'opinion d'Oscar von Riesemann : «*Sa première tentative dans le drame musical, après les essais insuffisants de sa jeunesse, fut un défi à l'art scénique. Après avoir compris la stérilité de cette tentative, c'est lui-même qui fixa d'une main ferme les limites entre lesquelles il allait désormais exercer son art [...]*». Pour Riesemann, *Le Mariage* ne saurait prétendre à la beauté musicale, puisqu'il ne vise qu'à rendre de manière fidèle en musique l'intonation du langage parlé. *Le Mariage* demeure «*une simple farce*» où les émotions humaines ne sont qu'effleurées et où la psychologie est toute de surface, au contraire de *Boris*<sup>31</sup>.

Le musicologue soviétique Boris Asaf'ev, ayant perçu dans *Le Mariage* la qualité gestuelle des caractérisations (*žestovost' harakteristik*), l'estimait superficielle, tatillonne jusqu'à devenir mesquine dans ses tracasseries. Dans sa critique du *Mariage* lors de la représentation de l'opéra au Théâtre du drame musical à Saint-Petersbourg en 1917, Asaf'ev parle du chemin «*prémédité et forcé*»<sup>32</sup> qu'avait emprunté Musorgskij, et met l'accent sur la naïveté d'une approche qui base la construction musicale sur l'imitation.

30 Cité par Ernst Kuhn (éd.), *Modest Mussorgsky, Würdigungen – Kritiken – Selbstdarstellungen – Erinnerungen – Polemiken. Zugänge zu Leben und Werk*, Berlin 1995, pp. 27–8.

31 Oscar von Riesemann, *Moussorgski*, trad. L. Laloy, Paris 1940, pp. 131–9. C'est également l'opinion de Rostislav Hofmann, qui considère le livret choisi par Musorgskij comme une «*comédie bourgeoise [...]*, dont toute émotion est bannie à dessein, dont les personnages caricaturaux agissent comme des pantins». (R. Hofmann, «*Le Mariage*», in *La Revue Musicale*, [217], Paris 1952, pp. 12–4.)

32 Cité par M. D. Sabinina, «*Musorgskij*», in *Istorija russkoj muzyki*, éd. Ju. Keldyš, (7), Moscou 1994, p. 249. Les expressions russes de Boris Asaf'ev (*meločno-pridirčivyy* et *predumyšlennonasyl'stvennyj*) sont difficiles à traduire en français.

Jurij Keldyš, dans un article qui prend d'abord la défense du *Mariage* contre un certain Kurt von Wolfurt, qui le considère comme une tentative dénuée de sens (*unsinnlich*), voit toutefois dans cette œuvre une impasse artistique (*hudožestvennyj tupik*) due à une doctrine fausse et trompeuse (*ložnaja doktrina*), qui comporte bien des éléments d'immaturité<sup>33</sup>. Quant à la musicologue russe Angelina Zorina, elle conclut ses quelques phrases d'introduction au *Mariage* par ces mots : «Pourtant, la courageuse expérience de Musorgskij était tout à fait contestable. La considérant comme une œuvre artistique à part entière, le Groupe des Cinq comprit vite qu'il était très dangereux de mener ce genre de formes à un point si extrême.»<sup>34</sup>

L'œuvre est toujours décrite comme absolument inexécutable. Elle est sauvée du point de vue de sa déclamation quasi-mimétique, qui fait l'objet de l'admiration de tous, mais en fin de compte, on a l'impression que selon l'avis général, il manque la musique. Citons encore les musicologues américains Caryl Emerson et Robert Oldani : «Simple human talk notwithstanding, page after page of *The Marriage* reveals kuchkism run amok. Apparently preoccupied with creating a «speechlike» setting, Musorgsky writes jagged vocal lines that are filled with dissonant, unstable intervals and goes to great lengths to avoid melodies having balanced phrases». Les auteurs trouvent que Musorgskij ne fait que ralentir le pas de l'humour de Gogol', sans donner l'intensification émotionnelle dont la musique est capable. «As a piece of musical theater, *The Marriage* is stillborn, and one suspects that Musorgsky may have agreed.»<sup>35</sup> En prenant cette direction, selon les auteurs, le compositeur s'exposait à devenir la cible de moqueries, *Le Mariage* étant «surely the most exaggerated realization of mimetic, «naturalistic» text setting». D'ailleurs, ils citent l'extrait suivant, tiré de *L'Étincelle (Iskra)*, journal satirique de l'époque : «For the first time, as an experiment, I [Musorgsky] have written an opera on the text of *The Marriage*, by Gogol, and I have succeeded in the experiment. Now I have conceived two operas : in the first I will set to music «Judicial Regulations» and in the second, the tenth volume of the Civil Code. The thought is really too original, but I will cope with it.»<sup>36</sup> La citation donnée ici n'était pourtant pas forcément agressive,

33 Jurij Keldyš, «Ženit'ba Musorgskogo», in: *Muzykal'noe obrazovanie*, (6), Moscou 1928, pp. 45, 53 et 54.

34 Angelina Petrovna Zorina, *Mogučaja Kučka*, Moscou 1999, p. 61.

35 Caryl Emerson, Robert W. Oldani, *Modest Mussorgskij and Boris Godunov : myths, realities and reconsiderations*, Cambridge 1993, pp. 71–2.

36 Dmitrij Minaev, *L'Étincelle (Iskra)*, (19), 9 mai 1871. Ibid., p. 275. Le plus drôle dans cette histoire peut-être, c'est que ce qui est imaginé par le caricaturiste pour faire rire par le caractère absurde de l'expérience n'a pas rebuté un musicien avant-gardiste comme Aleksandr Mosolov (1900–1973), qui écrivit *Quatre annonces de journaux* (op. 21) tout à fait dans le goût d'une mise en musique du *Code civil* !



car le journal avait probablement une tendance progressiste : il était édité par le beau-frère de Dargomyžskij. Il s'agissait plutôt, à notre avis, d'une caricature très amusante et bien trouvée, mais de l'ordre de la boutade plus que d'une véritable critique mal tournée. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est que du vivant de Musorgskij, *Le Mariage* ne connut qu'une, ou peut-être deux représentations dans des cercles très privés. Qu'un caricaturiste s'empare publiquement de cette occasion pour publier une critique ouverte dans les journaux eut été improbable, étant donné le peu de diffusion de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, rejoignant Taruskin pour qui l'expérience de Musorgskij montre que l'opéra dialogué en tant que genre a été un feu de paille (*a flash in the pan*<sup>37</sup>), Emerson et Oldani estiment que musicalement, «*The Marriage marked a dead end*»<sup>38</sup>.

«*A dead end*» ? Presque seul, pourtant, Carl Dahlhaus mentionne que le fait que Musorgskij se soit arrêté en cours de route et n'ait pas terminé *Le Mariage* ne signifie nullement que le compositeur voyait dans cette expérience un échec<sup>39</sup>. «Der abgebrochene Versuch enthält also, obwohl er nicht an die Öffentlichkeit gelangte, ein Stück ›Urgeschichte der Moderne› (Walter Benjamin).»<sup>40</sup>

Bien que le petit exercice auquel nous nous sommes livrés contienne une part de machiavélisme – extraire une citation de son contexte est toujours un peu tendancieux – le résultat est assez intéressant. Si nous résumons, en effet, ce qui a été dit du *Mariage*, toutes époques et toutes nationalités confondues, nous arrivons à la liste impressionnante que voici : une entreprise courageuse, mais très contestable, voire dangereuse ; une rigueur tendancieuse ; de la mesquinerie ; l'une des compositions les plus sauvages de Musorgskij ; la création la plus aberrante du compositeur ; un «*expérimentalisme*» qui a été conduit trop loin ; un extrémisme presque terroriste ; un stérile défi à l'art scénique, anti-traditionnel, «*anti-opératique*», bref, anti-musical ; un

37 Taruskin, *Opera and Drama*, p. 325. Il faut ajouter ici que la deuxième conclusion de Taruskin, incluse dans son recueil d'essais sur Musorgskij (1993), est plus ouverte sur l'avenir de ce nouveau genre tel qu'il a été élaboré par Dargomyžskij et Musorgskij que sa première conclusion, qui terminait le chapitre sur *Le Mariage* de son livre *Opera and Drama in Russia – As Preached and Practiced in the 1860s* (1981). Dans l'ouvrage de 1993, Taruskin note, entre autres, que Ravel avait désigné *Le Mariage* (qu'il orchestra autour de 1923) comme le seul ancêtre direct de *L'Heure espagnole* dans un interview pour *Le Figaro* en 1911.

38 Emerson, Oldani, p. 276. Nous reviendrons plus loin sur le terme «opéra dialogué».

39 Position partagée tout de même par quelques rares autres critiques : mentionnons Grigorij Timofeev («Iz muzykal'noj Hroniki», p. 397).

40 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984, p. 93.



naturalisme prosaïque ; de la naïveté dans l'approche musicale ; une exagération exacerbée ; une œuvre curieuse, paradoxale, uniforme, un peu longue ; une gestique musicale superficielle, tatillonne et tracassière, qui mène Musorgskij sur un chemin prémédité et forcé d'où il saura heureusement se sortir. Quant au livret, il est qualifié de simple farce d'où de «vraies» émotions humaines sont absentes. En bref, une œuvre manquée, mort-née, une impasse, un feu de paille, un point de non retour : en tout cas pas un opéra !

Mais si *Le Mariage* n'est pas un opéra, qu'est-il ? Peut-être n'est-ce même pas de la musique ? Musorgskij, lui, a été clair :

«Je ne puis dire qu'une chose : c'est que si l'on renonce globalement aux traditions de l'opéra et qu'on se représente une conversation musicale sur scène, c'est-à-dire une conversation sans arrière-pensée, alors *Le Mariage* est un opéra. Je veux dire que si l'expression sonore de la pensée et des sentiments humains par la parole ordinaire est fidèlement restituée chez moi en musique, et si cette restitution est quelque chose de musical et d'artistique, alors l'affaire est dans le sac.»

Musorgskij, Lettre à Rimskij-Korsakov, 30 juillet 1868<sup>41</sup>

Le fait de discuter du caractère plus ou moins «musical» du *Mariage* ne sera peut-être pas sans apporter une lumière sur l'œuvre de Musorgskij en général. En effet, ce reproche d'anti-musicalité est fréquent<sup>42</sup>, de même que le reproche de dilettantisme ou d'autodidactisme. Ce qui est intéressant, c'est que cette particularité est présentée parfois comme un avantage. Ainsi, on entend souvent dire que l'œuvre de Musorgskij, par son essence même, dépasse la musique. Avantage pour le moins ambigu, qui se retourne souvent contre le compositeur : «La grande misère de Moussorgsky, c'est d'avoir choisi la musique et de n'être jugé que par des musiciens, alors même que son message s'adresse avant tout à ceux qui ne croient pas à la musique», écrit Marcel Marnat<sup>43</sup>. Marie Olenine d'Alheim, en parlant des *Chants et Danses de la Mort*, pense qu'il ne faudrait surtout pas les instrumenter, «car moins encore que le reste de l'œuvre, ils ne comportent de musique»<sup>44</sup>. A propos des *Enfantines*, Camille Bellaigue écrit : «A première lecture, on croirait presque que la musique écrite sur ces paroles est à peine de la musique»<sup>45</sup>.

41 Lettre 67, p. 145/70, p. 163.

42 Le compositeur lui-même disait se sentir plus proche des peintres que des musiciens. Voyez la lettre 105, pp. 222-3/109, pp. 239-40.

43 Marcel Marnat, *Moussorgsky*, Paris 1962, p. 71.

44 Marie Olenine d'Alheim, *Le legs de Moussorgski*, Paris 1908, p. 108.

45 Camille Bellaigue, «Un grand musicien réaliste. Moussorgski», in *La Revue des deux Mondes*, 15 avril 1901, pp. 875-6.

Ainsi, c'est parce qu'il *n'était pas* musicien que Stasov, selon Taruskin, pouvait s'enthousiasmer du *Mariage*. Et l'on pourrait multiplier les exemples de ce genre de formules aphoristiques et extrêmement parlantes dans la littérature critique sur Musorgskij. Il y a dans ce champ sémantique de l'absence une intuition fondamentale, peut-être, que le compositeur avait lui-même cherché à exprimer :

«[...] *Le Mariage* est un exercice ajusté aux possibilités d'un musicien ou, pour mieux dire, d'un *non-musicien* [je souligne] qui désirait étudier et saisir les inflexions du langage d'une façon aussi directe et authentique que celle que leur a imprimée le génial Gogol.»

Musorgskij, Lettre à Arsenij Arkad'evič Goleniščev-Kutuzov, 15 août 1877<sup>46</sup>

Mais cela ne peut nous satisfaire complètement, puisque nous sommes bien en présence de musique. Le paradoxe auquel nous aboutissons est donc le suivant : qu'est-ce qu'une musique peu musicale ? Or *Le Mariage* est une œuvre-charnière pour réfléchir à cette question. En effet, son esthétique a pu surprendre et déconcerter, mais elle est en relation intime avec l'idéal le plus cher de Musorgskij : la saisie d'un certain «réel» de manière hautement artistique. Nous parlons d' «un certain réel» car, dans le cas du *Mariage*, il ne s'agit pas d'une réalité banale, mais bien d'un «événement parfaitement invraisemblable en trois actes» – Musorgskij a repris le sous-titre de Gogol' en changeant simplement les deux actes en trois. Le réalisme y peut côtoyer les événements les plus absurdes. Or, Musorgskij s'est fondu dans le texte qu'il mettait en musique, et c'est ce texte même qui est devenu sa réalité. Cette fusion a pu paraître pesante au compositeur, lorsqu'il se sent prisonnier dans une cage, mais en fin de compte, il pense que son œuvre est réussie<sup>47</sup>, tout en se demandant si elle sera appréciée.

46 Seulement dans l'édition française (Fayard) : 237, p. 435.

47 Lettres 66, p. 141/69, p. 158 (Musorgskij y parle de «l'heureuse issue du *Mariage*»), ainsi que 68, p. 147/71, p. 166.

## II. Quelques réponses à une série de malentendus

### 1. Un opéra dialogué en robe de chambre

«Non, cela ne tient pas debout, je ne le comprends absolument pas... Mais ce qu'il y a de plus étrange, de plus extraordinaire, c'est qu'un auteur puisse choisir de pareils sujets... Je l'avoue, cela est, pour le coup, absolument inconcevable, c'est comme si... non, non, je renonce à comprendre. Premièrement, cela n'est absolument d'aucune utilité pour la patrie ; deuxièmement... mais deuxièmement non plus, d'aucune utilité. Bref, je ne sais pas ce que c'est que ça...

Et cependant, malgré tout, bien que, certes, on puisse admettre ceci, et cela, et encore autre chose, peut-être même... et puis enfin quoi, où n'y a-t-il pas d'incohérence ? Et après tout, tout bien considéré, dans tout cela, vrai, il y a quelque chose. Vous aurez beau dire, des aventures comme cela arrivent en ce monde, c'est rare, mais cela arrive.»

Gogol', dernières phrases du *Nez*, 1836<sup>48</sup>

On trouve un reproche identique à celui adressé au *Mariage* (le fait qu'il «manque la musique») chez les adversaires du *Convive de Pierre* de Dargomyžskij, les critiques musicaux appartenant au clan des conservateurs Rostislav – pseudonyme de Feofil Tolstoj, parodié par Musorgskij dans sa mélodie *Raek* – et Hermann Laroche, ainsi que le compositeur Petr Ilič Čajkovskij. Rostislav nommait la façon qu'avait Dargomyžskij, selon lui, d'abolir la musique «*musicoclasis*»<sup>49</sup>, et Čajkovskij relève le même phénomène dans des termes très proches. L'opinion de Laroche selon laquelle, en-dehors des détails – certes magnifiques – il n'y aurait rien dans *Le Convive de Pierre*, fait également partie du même ordre d'idées. Mais quelle est donc cette œuvre, qui semble avoir plusieurs points communs avec *Le Mariage* ?

«Du reste, je ne me suis pas encore tout à fait séparé de la muse. Je m'amuse avec le *Don Juan* de Puškin. Je tente une expérience sans précédent ; j'écris de la musique pour les scènes du *Convive de Pierre* tel qu'il est, sans en changer un seul mot. Bien entendu, personne n'ira l'écouter», écrit Dargomyžskij dans une lettre à Ljubov' Ivanovna Karmalina datant du 17 juin 1866. Deux ans plus tard, le compositeur, fatigué par la maladie et tout proche de la mort, écrivait, toujours à son amie : «Mon *Convive de Pierre* touche à sa fin. Il y a beaucoup de curieux qui aimeraient l'écouter.

48 Nicolas Gogol, *Œuvres complètes*, G. Aucouturier (dir.), Paris 1966, p. 621.

49 Cité par Taruskin, *Opera and Drama*, p. 302.



Mais quand ils l'entendront, beaucoup en resteront perplexes, se demandant si c'est de la musique, ou bien un attrape-nigauds !<sup>50</sup> L'expression de Dargomyžskij n'aurait pas juré dans notre liste, aux côtés des termes «feu de paille», «impasse», ou «œuvre manquée» !

L'«expérience sans précédent» de Dargomyžskij, inspiratrice du *Mariage*, consiste à écrire de la musique sur un texte littéraire sans l'intermédiaire d'un librettiste. C'est-à-dire que le compositeur utilise comme livret une pièce de théâtre telle quelle, sans la soumettre à des transformations justifiées par l'introduction de la musique. Dans *Le Convive*, Dargomyžskij se refuse à la traditionnelle distinction récitatif / air, et compose son opéra entièrement dans un style de «récitatif mélodique» souple et fluide. Il n'y a que deux seuls airs véritables dans la partition, au moment où, précisément, le poète a indiqué que son héroïne chante deux chansons espagnoles, accompagnée de sa guitare. Dans ce contexte de mise en abyme de l'air au sein de l'opéra, la forme fermée devient non seulement possible, mais nécessaire<sup>51</sup>. *Le Convive de Pierre* est donc, avant la lettre, une tentative de *Literaturoper* tel que l'a décrit Dahlhaus, un genre qui connaîtra son apogée au XX<sup>ème</sup> siècle avec des opéras comme *Pelléas et Mélisande*, *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck* ou *Lulu*<sup>52</sup>.

Voilà pourquoi Dahlhaus voit dans *Le Mariage*, contre tous ceux qui qualifient cette œuvre d'impasse et de genre voué à l'oubli, «ein Stück Urgeschichte der Moderne». Dahlhaus montre que la modernité, en ce qui concerne le genre de l'opéra littéraire, est arrivée avec Wagner et le concept de «prose musicale». La prose musicale est l'utilisation d'une écriture qui brise la carrure syntaxique de la phrase musicale. La tonalité perd donc sa fonction traditionnelle, qui consiste à fonder la période mélodique. Abandonnant l'idéal de la carrure classique, la prose musicale cherche à être non pas symétrique, mais caractéristique. L'effet est une fragmentation du discours musical, une *Mosaikmelodie*<sup>53</sup>. «Gegenüber der «schönen», metrisch regelmässigen und harmonisch ausgewogenen Kantilene, die das Ideal klassischer Melodik bildete, erscheint die «charakteristische» Melodie – oder

50 Aleksandr Sergeevič, Dargomyžskij, *Avtobiografija – Pis'ma – Vospominanija sovremennikov*, éd. N. Findejzen, Peterburg 1921, pp. 119 et 127.

51 Le souci de vraisemblance quant à la forme de la musique dramatique préoccupait beaucoup les kučkistes. Le terme *umestnost'*, du mot *mesto*, «le lieu», «l'endroit», revient constamment sous la plume de Cui pour désigner la place plus ou moins adéquate et opportune qu'occupe une forme fixe dans un certain contexte.

52 Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neuen Operngeschichte*, München 1984.

53 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, p. 47. C'est exactement en ces termes que l'on reprochera au *Mariage* la fragmentation de l'écriture musicale (voyez par exemple Vladimir Vasilevič Stasov, *Stat'i o Musorgskom*, Moscou-Petrograd 1922, p. 40).



Nichtmelodie – als «musikalische Prosa», die um expressiver Momentaneffekte willen – unter Berufung auf die «Wahrheit des Ausdrucks» – die formale Geschlossenheit preisgibt, von der sich der Hörer getragen fühlen konnte.»<sup>54</sup> Le corrélat de ce principe est l'utilisation d'un tissu de leitmotivs à l'orchestre, à qui est octroyé le rôle d'assurer la cohérence de l'ensemble. «In einem musikalischen Drama, das den Namen verdienen soll, müsse in jedem Augenblick und in ununterbrochenem Gleichmass die Musik sowohl sprachlich oder mimisch-szenisch als auch musikalisch beredt und bedeutsam sein, also die Substanz des Rezitativs in sich aufnehmen, ohne den melodischen Anspruch der Arie preiszugeben.»<sup>55</sup> L'opéra littéraire, décidément tourné vers le théâtre, va remplacer le duo par le dialogue : «[...] die statische Form des Duetts, die einen Gefühlszustand umschreibt, durch die dynamische des Dialogs, in der ein Konflikt ein Resultat hervorbringt, abgelöst oder zurückgedrängt wird»<sup>56</sup>. Le *Literaturoper* trouve donc sa légitimation en tant qu'«opéra dialogué» (*Dialogoper*<sup>57</sup>), une forme ouverte, en perpétuel mouvement, qui appartient autant à l'histoire du théâtre et de la littérature qu'à l'histoire de la musique.

Résumons les caractéristiques du *Literaturoper* : un texte théâtral sans adaptation ; un tissu de leitmotivs qui assure la cohésion de l'ensemble, et qui est à tous moments «signifiant», tandis que la ligne mélodique dessine un récitatif continu qui ne peut plus s'inscrire dans une période ; une mélodie en mosaïque qui cherche, chaque instant, à être caractéristique et à s'attacher à la vérité de l'expression ; une utilisation de l'harmonie non plus dans sa fonction traditionnelle de fondement de la période musicale ; une conception du temps qui nous ramène au théâtre plus qu'à l'opéra... Bref, de la «prose musicale», un «opéra dialogué», deux expressions que l'on retrouve avec insistance sous la plume de Musorgskij. Les a-t-il inventées ?<sup>58</sup> Dans les lettres de la période du *Mariage*, le terme de «prose musicale» apparaît

54 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, p. 48.

55 Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, p. 173.

56 Ibid., p. 172.

57 Ibid., p. 304.

58 On peut se demander où Musorgskij a trouvé l'expression «opéra dialogué» qu'il emploie à deux reprises, en français, dans la première lettre sur *Le Mariage* adressée à Cui (ce dernier étant lui-même d'origine française, justement). Est-ce une invention de son cru, ou, éventuellement, qui vient de Dargomyžskij ou de Cui ? Pourquoi l'emploie-t-il en français (on sait qu'il aime utiliser des mots de langue étrangère dans sa correspondance, mais ce n'est probablement pas un hasard que le terme soit précisément donné en français) ? Y a-t-il une référence à l'opéra comique ? Mentionnons le fait que le *Faust* de Charles Gounod, que Musorgskij avait vu en 1864 à Saint-Petersbourg, est sous-titré «opéra dialogué». Musorgskij se réfère-t-il à cet opéra, stylistiquement très éloigné de sa propre expérience ?

effectivement quatre fois. «C'est la prose même de la vie mise en musique»<sup>59</sup>. «Ce sont ces menues œuvrettes qui ont incité des personnalités du monde musical assez représentatives à me confier une mission inédite dans l'histoire de la musique, celle d'exprimer musicalement le langage de la vie quotidienne au moyen d'une prose musicale», écrit-il à Nikol'skij le 15 août 1868, et, quelques lignes plus bas : «J'ai écrit un acte entier de prose musicale et j'ai brossé quatre personnages»<sup>60</sup>. Enfin, dans une lettre à Rimskij-Korsakov, le même jour, Musorgskij emploie encore une fois ce terme : «J'avais pensé que je ne pourrais me passer d'un instrument dans la composition d'une œuvre de prose musicale où les conditions harmoniques sont d'une extrême subtilité»<sup>61</sup>. Musorgskij, qui se détache de Dargomyžskij en choisissant pour sa tentative d'opéra dialogué un texte en prose, là où son aîné avait choisi les vers de Puškin, a conscience de faire œuvre nouvelle, et d'écrire une musique qui sort complètement de l'ordinaire. Il sent les problèmes posés par le genre – problèmes que Dahlhaus a mis en évidence – comme par exemple des «conditions harmoniques d'une extrême subtilité». C'est donc cette fameuse idée de prose musicale – moyen rêvé d'émancipation, manière de résorber la périodicité classique et de s'opposer à un système référentiel sous-jacent – qui motive le «toupet musical» du *Mariage*.

Mais revenons à la comparaison entre *Convive* et *Mariage*. Il paraît clair que le principe même qui est à l'origine du *Convive de Pierre* a été inspirateur du *Mariage*, puisqu'il s'agissait d'écrire de la musique sur la base d'un texte théâtral sans changements, à l'aide d'un récitatif qui ne s'interrompt jamais pour faire place à un air ou à une intervention instrumentale de forme fermée. Mais si le principe à l'origine des deux opéras est identique, qu'en est-il du reste ? Voilà le paradoxe : force nous est de constater qu'à part le principe originel, ce qui n'est bien entendu pas peu de chose, tout sépare les deux opéras.

D'abord, le sujet. Aussi, a-t-on idée de s'intéresser à un pareil sujet, dirait Gogol' (voir épigraphe) ! Et à la suite de Gogol', d'ailleurs, presque tous les critiques du *Mariage*. Et pourquoi, pourrait-on rétorquer, la pièce de Gogol' est-elle considérée par tous comme absolument anti-musicale ? Si nous réfléchissons à cet aspect de la critique, nous arrivons à des conclusions qui touchent de très près la relation entre *Convive* et *Mariage*. Il est temps de résumer brièvement l'action de la comédie de Gogol'. Mais peut-on parler d'action ? Il s'agit plutôt du contraire, le thème de la pièce étant l'inertie

59 Lettre 66, p. 142/69, p. 161.

60 Lettre 68, p. 147/71, p. 166.

61 Lettre 70, p. 151/73, p. 171.

et l'inaction du personnage principal qui est à peine un héros. D'ailleurs le titre de cette comédie est trompeur : de fait, il n'y aura jamais de mariage, puisque Podkolesin<sup>62</sup> rêve de se marier, entreprend toutes les démarches nécessaires dans ce but, mobilise son serviteur Stepan pour faire coudre un frac et faire cirer ses chaussures, mobilise également la marieuse Fekla, chargée de la quête d'une fiancée parfaite, mais ne peut se résoudre à accomplir l'acte du mariage... Au fond, ce qu'il préfère, c'est se prélasser à l'idée du mariage en écoutant les descriptions de Fekla. Il ne veut même pas sortir de chez lui. Et si un orage éclatait ? Il sortira plutôt demain, dit-il, provoquant la colère de son ami Kočkarev qui a décidé de prendre l'affaire en main.

La musique de Musorgskij s'arrête à la fin du premier acte, alors que Kočkarev a réussi, après bien des efforts, à convaincre Podkolesin de faire au moins une petite visite à la fiancée. Nous ne saurons malheureusement jamais quelles étaient les idées de Musorgskij pour les scènes inénarrables chez la fiancée Agaf'ja Tihonovna, où Podkolesin est reçu parmi les prétendants, bien entendu plus pittoresques les uns que les autres. Nous ne saurons jamais non plus comment Musorgskij comptait peindre son héros fuyant par la fenêtre au moment même où sa fiancée est en train d'enfiler sa robe de mariée.

Quelles conclusions pouvons-nous faire sur un tel sujet d'opéra ? Maintenant que nous en avons résumé l'action, pouvons-nous dire pourquoi il est qualifié par tous d'anti-musical ? Probablement parce qu'il n'y a pas de place pour le lyrisme dans un tel livret. Tout va à l'encontre des intrigues amoureuses traditionnelles, qui se terminent justement par un mariage. Cette pièce est un contresens à grande échelle des conventions théâtrales habituelles. Ayant choisi Gogol', dont la prose capricieuse et l'humour lui plaisaient infiniment, Musorgskij devait s'arrêter sur cette comédie, puisqu'il allait lui-même à l'encontre des conventions «opératiques» de son temps. Allons plus loin : Dargomyžskij, pour son «expérience sans précédent», avait choisi un thème lyrique par excellence, le thème de Don Juan, le séducteur, celui qui inspire l'amour de toutes les femmes. Le Don Juan de Puškin est un poète qui aime se laisser aller à l'instant, et pour qui la minute du sentiment amoureux vaut toute l'éternité. Dargomyžskij a magnifiquement exprimé cela dans sa musique. On sent que son personnage est entièrement sincère dans la minute où il est amoureux. Musorgskij, lui, a choisi l'anti-Don Juan. Tous les élans de Podkolesin retombent dans la paresse d'où ils sont issus. Don Juan est l'homme d'action, Podkolesin est entièrement dans l'inaction ;

62 Son nom évoque une idée de cercle, de roue : peut-être une allusion, de la part de Gogol', au personnage de *Koljaska – La Calèche*, qui se cache dans une calèche, et au mot *kol'co* – la bague, qui peut être une bague de fiançailles (*obručal'noe kol'co*)...



Don Juan est le séducteur, Podkolesin est terrorisé à l'idée de la femme ; Don Juan est toujours sur les quatre chemins, Podkolesin est le quadragénaire fumeur de tabac dont les cheveux commencent à blanchir, et qui n'est bien que couché sur son divan. Le parallélisme de leur situation sociale (chacun possède un valet) renforce encore la comparaison entre les deux héros. A l'horizon se profile donc une série de dichotomies qui opposent *Le Convive* et *Le Mariage* : Puškin / Gogol' ; Don Juan (ténor lyrique) / Podkolesin (basse profonde) ; poésie / prose ; caractère lyrique / caractère comique ; Europe / Russie, peut-être...

Il y a un seul endroit où *Le Mariage* ressemble au *Convive* : son unique thème lyrique, qui paraît chaque fois à l'évocation de la fiancée, renvoie irrésistiblement à l'écriture de Dargomyžskij ! Mais pour ce qui est du récitatif mélodique de Dargomyžskij, nous n'en trouverons pas trace. Cela ne signifie pas qu'il n'ait pas eu d'influence sur le style de Musorgskij, mais il faudra attendre les passages lyriques de *Boris*. En effet le personnage de Grigorij, le faux Dmitrij, héros très «puškinien» justement, et assez proche de Don Juan par son courage et par son goût pour l'imposture, a des lignes de récitatif qui font beaucoup penser à celles du *Convive*. Les différences dans le style récitatif de Musorgskij semblent donc tenir à des questions de registres. Ainsi, dans le registre comique, la scène de l'Auberge de *Boris* nous rapproche immédiatement du *Mariage*<sup>63</sup>.

Il nous reste à faire une suggestion sur un scénario possible qui, à notre connaissance, n'a encore jamais été proposé. Dans la lettre à Stasov du 2 janvier 1873 (c'est à ce moment que le compositeur dédie son œuvre à son ami), Musorgskij donne une piste quelque peu énigmatique à propos de l'inspiration du *Mariage* : «Vous savez quel prix j'y attache, à ce *Mariage* ; et, pour dire la vérité, sachez qu'il m'a été suggéré par Dargomyžskij (pour plaisanter) et par Cui (sans plaisanter)»<sup>64</sup>. Quelle est cette plaisanterie dont parle le compositeur (les termes russes sont *šutkoj*, *ne šutkoj*) ? N'était-ce pas parce que Musorgskij et Dargomyžskij, en plaisantant, étaient arrivés au résultat que nous analysions plus haut, à savoir que le sujet antithétique en tous points au *Convive de Pierre* serait *Le Mariage* de Gogol' ? Et Cui aurait alors sérieusement incité Musorgskij à tenter cette expérience.

63 On se convaincra des rapports entre la scène comique de *Boris* et notre opéra en écoutant les indications que donne l'aubergiste à Grigorij pour qu'il atteigne le poste frontière dans *Boris*, et en comparant ce langage musical avec le récit de Fekla sur la dot de la fiancée qu'elle a trouvée pour Podkolesin dans *Le Mariage*.

64 Lettre 111, p. 239/115, p. 258.



## 2. Musorgskij metteur en scène de Gogol'

«De grâce, donnez-nous des caractères russes : donnez-nous nos semblables, nos originaux, nos fripons ; mettez-les sur la scène pour le divertissement de tous !»

Gogol', *Notes sur le Théâtre à Saint-Pétersbourg*, 1836<sup>65</sup>

«Comme la nature russe regorge de types humains pleins de fraîcheur et non utilisés dans l'art ! Et comme ils sont nombreux ! Et comme ils sont savoureux et charmants !»

Musorgskij, Lettre à Ljudmila Šestakova, 30 juillet 1868<sup>66</sup>

«Que de caractères nouveaux commencent à se profiler, non encore explorés par l'art !»

Musorgskij, Lettre à Stasov, 6 août 1873<sup>67</sup>

Comme nous le disions plus haut, Musorgskij portait un amour tout particulier à la «prose capricieuse» de Gogol', et se sentait une grande affinité avec le style et l'humour de cet auteur. On n'a d'ailleurs pas manqué de relever la proximité de leurs deux personnalités, sur un plan artistique comme sur un plan biographique. «Mais c'est Gogol' en musique !» («*Eto Gogol' v muzyke !*») : la phrase a sonné, paraît-il, dès les premières représentations de *Boris*<sup>68</sup>. On compare volontiers les deux artistes sur la façon qu'ils ont de représenter les personnages, leurs gestes, leurs mouvements, leur manière de parler et de penser. Ils partagent un amour commun pour le caractéristique et la peinture de sujets spécifiquement russes (voyez l'épigraphie). Chez eux, le caractéristique se transforme souvent en caricatural : «Mon Dieu, quel être ! Ce n'est pas un homme, c'est une vieille pantoufle, une charge, une caricature !», s'écrie Kočkarev à propos de Podkolesin. «On voudrait l'inventer qu'on n'y arriverait pas !»<sup>69</sup> Musorgskij et Gogol' sont liés par leur talent pour jouer et faire rires : ils sont les premiers interprètes de leurs œuvres, mais aussi de celles des autres. A l'âge de dix-neuf ans, «Musorgskij célébra son premier triomphe d'acteur en jouant le rôle d'un vieux professeur de gymnase dans une comédie de Victor Krylov, donnée chez Cui la veille de son mariage»<sup>70</sup>. Une année plus tard, Musorgskij joue

65 Cité par Gustave Aucouturier, «Théâtre – Notice», in Gogol, *Œuvres*, p. 772.

66 Lettre 66, p. 142/69, p. 160.

67 Lettre 126, p. 276/132, p. 300.

68 Grigorij L'vovič Golovinskij, *Musorgskij i fol'klor*, Moscou 1994, p. 14.

69 *Le Mariage*, Acte 2, scène XIX : in Gogol, pp. 881–2.

70 Riesemann, p. 126. C'est un fait qui est relaté par plusieurs sources.

*Le Procès* de Gogol<sup>71</sup>, et le rôle du Mandarin de l'opéra de Cui *Le Fils du Mandarin*. Lorsque Musorgskij et Gogol' «défendent» leurs propres œuvres, ils se heurtent aux mêmes remarques : Gustave Aucouturier rapporte que lorsque Gogol' joue *Le Mariage* au printemps 1835 dans un cercle privé, «on se pâme de rire et on admire les dons de lecteur (et d'acteur) de Gogol, mais la pièce est peu appréciée», «une simple farce», dit-on<sup>72</sup>. Les premières représentations publiques de la pièce en 1842 ne connaîtront pas beaucoup plus de succès. «Ce n'est pas une comédie, il n'y a pas de sujet», écrit un acteur à propos du *Mariage*<sup>73</sup>. Des auditeurs qui se pâment de rire pendant l'exécution de la pièce, qui louent les qualités exceptionnelles d'acteur de l'auteur de cette même pièce, mais qui, en fin de compte, estiment tout de même que c'est une œuvre manquée, une simple farce qui n'a pas de sujet... De la pièce de théâtre à l'opéra, les jugements sont les mêmes ; la pièce de Gogol, critiquée en tant que livret d'opéra, était déjà rejetée en tant que pièce de théâtre.

Cette adéquation entre la pièce et l'opéra prouve que la fusion que recherchait Musorgskij avec son texte a parfaitement réussi. Nous pourrions dire plus : Musorgskij apparaît comme un véritable «metteur en scène» qui imagine tous les détails de la réalisation scénique de son opéra. Très souvent, dans ses indications, il va plus loin que le texte qui lui sert de base<sup>74</sup>. Le compositeur a très peu transformé la pièce de Gogol'. Tout au plus a-t-il parfois abrégé le discours, pour ne pas trop allonger le temps de l'exécution. Par contre, il a rajouté nombre de détails scéniques, d'indications d'ordre psychologique, et il a inventé des effets comiques comme l'aurait fait un metteur en scène en travaillant avec ses comédiens. La conséquence est un

71 Les projets musicaux inspirés par la lecture de Gogol' sont nombreux dans la carrière du musicien : ils commencent dès 1858 avec un plan de *Nuit de la Saint-Jean*, qui est peut-être le premier jet de la *Nuit sur le Mont-Chauve*, se poursuivent avec *Le Mariage*, puis avec le projet avorté d'un opéra, *Boby*l', et enfin avec *La Foire de Soročincy*. «Gogol', et Gogol', et encore et toujours Gogol'» s'exclame le compositeur dans une lettre à Stasov où il énumère les «Grands» Russes (lettre 109, p. 233/113, p. 250).

72 Gogol, p. LVI. Gogol' a très souvent repris sa comédie pour la retravailler, et celle-ci a connu une genèse assez compliquée. Le premier titre envisagé par Gogol', en 1833, était *Les Prétendants*, un sujet «innocent» qu'il annonçait alors à l'un de ses amis. Fait intéressant à noter : la pièce ne possédait pas encore, à ce moment, son héros Podkolesin, qui ne sera inventé qu'en 1835. Les dernières retouches sur *Le Mariage* datent de 1842, après au moins quatre rédactions différentes dans les années qui précèdent.

73 Ibid., p. 774.

74 C'est une caractéristique que l'on peut remarquer dès les esquisses de *Salammbô*. Là où Flaubert ne donne que peu de détails, Musorgskij décrit avec beaucoup d'imagination les costumes, les décors, etc.

très grand nombre de didascalies nouvelles dans l'opéra, qui concernent autant des précisions sur les émotions des personnages que des indications sur leurs gestes sur scène<sup>75</sup>.

## 2.1. *Éléments comiques*

Plus le premier acte avance, plus Musorgskij redouble d'imagination pour inventer des détails croustillants et renforcer l'élément comique, là où Gogol', par contre, était très avare en indications. La manière dont les répliques doivent être interprétées est de plus en plus souvent notée par Musorgskij, et les indications vont toujours dans le sens d'un renforcement du côté absurde de la situation. On comprend que le timbre même des chanteurs doit être modifié de phrase en phrase, selon l'objet ou l'émotion exprimée. Si Kočkarev évoque les enfants par exemple, sa voix deviendra plus «petite» et aiguë, telle la voix de l'adulte qui imite le langage enfantin : Musorgskij emploie deux fois le terme «d'une manière joueuse» (*igrivo*) pour décrire le chant de Kočkarev à ce moment-là, qui s'oppose au sérieux et à l'amertume de la vie solitaire qu'il dépeint en faisant grise mine. L'imitation «à la lettre» des objets, qu'on retrouve aussi dans l'accompagnement (voyez la peinture de la vie domestique avec canari, chien et petits enfants chamailleurs<sup>76</sup>) contribue à rendre plus flagrant, si nécessaire, le caractère grotesque de la scène. Plus la musique prend l'émotion au sérieux, au premier degré, plus elle exprime littéralement la situation, plus cela nous fait rire. C'est pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec le musicologue Boris Asaf'ev qui trouve la partie instrumentale, dans son expression littérale des sentiments, tatillonne, tracassière et vétilleuse. A notre avis, Musorgskij recherchait par là les moyens de création d'un véritable comique musical. Il ne s'agit donc pas, comme l'estimait le musicologue soviétique, d'une preuve de naïveté de la part de Musorgskij, mais bien d'un parti pris expressif.

Il faut dire que, très souvent, ces didascalies interviennent sur des passages d'accompagnement du piano, alors que les voix se sont tues. Musorgskij continue à peindre la gestique des personnages même lorsqu'ils ne chantent plus, et donne donc des conseils aux interprètes. Que doivent-ils faire durant les «intermèdes» où la musique parle, reprend les thèmes de manière parfois sarcastique ? Musorgskij n'est pas en manque d'inspiration à cet égard.

75 La marieuse, par exemple, est entrevue avant même son entrée sur la scène à travers une porte ouverte, débattant à grand renfort de gestes avec le valet.

76 Mesures 573 à 576 et 660 à 679 de l'édition de Paul Lamm (Moscou 1933).



## 2.2. Cadences rompues

La psychologie de l'accompagnement et la relation entre texte et musique trouvent leur consécration la plus ingénieuse dans l'utilisation que fait Musorgskij du VI<sup>ème</sup> degré<sup>77</sup>. Dans *Le Mariage*, la nécessité de différer sans cesse la conclusion, imposée par la forme de l'opéra dialogué, se mêle à une raison d'ordre psychologique et dramaturgique. La cadence rompue – mouvement emblématique de la relation au VI<sup>ème</sup> degré – apparaît dès la première page, pour ne plus jamais disparaître de l'horizon de la pièce. Lors du premier monologue de Podkolesin, la ligne vocale monte et s'approche d'un climax, tandis que l'éternel célibataire prononce les mots «alors, tu vois que... c'est bien ça... il faut se marier», mais là où on attendait une tonique, Musorgskij glisse un sixième degré évocateur : d'emblée, l'auditeur est averti que la conclusion, c'est-à-dire le mariage, n'ira pas de soi. La cadence rompue ou la présence, d'une façon ou d'une autre, du sixième degré, devient alors presque obsédante. Elle fait l'effet d'une idée fixe, effet renforcé parce que, figure de non-résolution, elle est par excellence propice à devenir un tourment inconscient qui se présente sans cesse à l'esprit. La musique devient alors presque psychanalytique.

## 2.3. Un art de la défamiliarisation

«Eh bien ? Quoi, au fond ?» Que signifie toute cette histoire ?, a-t-on presque envie de demander avec Podkolesin, et avec Gogol' lui-même. C'est sur cette interrogation du héros, d'ailleurs, que Musorgskij fait entendre pour la première fois ce que l'on aimerait appeler un «motif harmonique». Il s'agit d'un accord diminué avec une septième mineure, qui sera parfois remplacé, dans sa fonction, par un accord mineur avec septième mineure. Ces deux accords ont une importance primordiale dans la structure de l'opéra parce qu'ils reviennent constamment. Ils sont utilisés par Musorgskij comme de véritables signaux sonores qui nous font prêter l'oreille et qui agissent immédiatement sur notre mémoire, leur couleur étant si caractéristique qu'on ne peut s'y tromper. L'effet provoqué a quelque chose d'un peu mystérieux

77 Les relations I/VI structurent *Le Mariage* à grande échelle, puisque chaque nouvelle scène, qui voit l'arrivée d'un nouveau personnage, commence six degrés plus haut que la précédente. Mais le VI<sup>ème</sup> degré est présent également à une échelle plus petite, voire «microscopique» : il apparaît en effet dès la deuxième mesure de l'opéra, durant l'introduction instrumentale, et dès l'entrée de la ligne vocale, avec immédiatement l'ambivalence du degré baissé ou non.

et énigmatique. Ces deux accords sont donc liés à la situation théâtrale en même temps qu'à la situation psychologique du personnage. Il nous paraît très porteur de leur appliquer la définition du procédé de «défamiliarisation» telle qu'elle donnée par Dahlhaus, à la suite des formalistes russes, à propos de *Boris*<sup>78</sup>. Il s'agit d'un procédé qui consiste à mettre en évidence un objet par le moyen d'une distanciation qui rend possible la prise de conscience d'une certaine part de la réalité. La défamiliarisation (en russe : *priem ostranenija*, et en allemand : *Verfremdung*) fait apparaître un objet, dont l'interprétation se fait d'habitude automatiquement, de manière à ce qu'il frappe et soit à nouveau remarquable. Dahlhaus, qui s'intéresse au problème de l'étiquette de «réaliste» que l'on donne à Musorgskij, explique que ce procédé est réaliste dans le sens où il rend compréhensible une part de la réalité qui était cachée par l'automatisation, l'habitude et la convention. Les écrivains l'utilisent souvent, et le concept élaboré par la critique littéraire formaliste au début du XX<sup>ème</sup> siècle s'est développé notamment à travers l'analyse des œuvres de Gogol' et de Lev Nikolaevič Tolstoj. Si le but recherché est réaliste, il est formaliste dans sa conception, parce qu'il utilise des moyens artificiels. Voilà peut-être pourquoi Musorgskij insiste sur le fait que son idéal reste «hautement artistique». L'artifice n'est pas absent, bien au contraire : constamment, le musicien joue sur l'effet de surprise pour nous faire prêter l'oreille, tout en donnant l'illusion d'annuler les moyens de l'art. Il ne s'agit donc pas d'une copie conforme de la réalité, d'un art mimétique au premier degré. Les modulations brusques de Musorgskij, les juxtapositions harmoniques qui paraissaient intolérables à Rimskij-Korsakov, ne sont jamais dues à un manque de sens des relations harmoniques. Musorgskij joue avec les effets d'attente et de rupture. Tout l'art consiste à ne pas nous laisser dans l'indifférence, mais à constamment susciter notre attention par une utilisation inhabituelle des accords.

78 Dahlhaus, «Musorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhundert», in *Musik-Konzepte*, (21), sept. 1981, pp. 7 à 44.

#### 2.4. Un art du caprice

Cette harmonie, qui cherche sans cesse à nous «captiver», a déboussolé nombre d'auditeurs de Musorgskij, mais elle est en relation intime avec la profession de foi du compositeur. «Une pensée *authentique et véritablement artistique* ne peut pas ne pas être capricieuse»<sup>79</sup>, écrit Musorgskij. Le mot russe *kapriznyj* – «capricieux» revient six fois dans la correspondance de Musorgskij en relation à Gogol' et au *Mariage*<sup>80</sup>. Or, il semble que le caprice soit le lien entre *Le Mariage* et *Les Enfants*. Dans les deux cas, Musorgskij a cherché à exprimer les changements d'humeur instantanés qui interviennent dans le discours. Comment trouver une meilleure écriture pour illustrer les constants revirements qui se produisent à tout instant dans la tête d'un enfant ? La première *Enfantine* – écrite, rappelons-le, quelque deux semaines seulement avant le début du travail sur *Le Mariage* – en est un exemple typique : l'enfant a cette extraordinaire faculté de toujours rester dans l'instant présent, et de se représenter les choses comme si elles étaient vraies. Son âme impressionnable vit toutes les émotions qu'il raconte lui-même dans son histoire. La miniature enfantine peut donc se permettre une prose musicale parce que le «caprice» est partie intégrante du monde de l'enfance. A l'opéra, par contre, c'est autre chose... Et il est intéressant de constater que ce qui a enthousiasmé lorsqu'il s'agissait d'exprimer les sautes d'humeur des enfants (tout le monde a aimé *Les Enfants*, même les détracteurs de Musorgskij), n'a pas pu une fois transposé dans le monde des adultes. Mais pour Musorgskij, cette écriture capricieuse et kaléidoscopique était réellement le moyen d'exprimer le plus justement l'essence de l'humour de Gogol'.

#### 2.5. Une mise en scène du langage

Il paraît évident, à l'écoute et à l'analyse du *Mariage*, que le compositeur a joué la comédie de Gogol' pour se l'approprier, en quelque sorte, avant de la mettre en musique. On l'imagine lisant la pièce des dizaines de fois, prononçant telle phrase d'une manière puis d'une autre pour trouver l'intonation qui fera ressortir ce qui se cache derrière les répliques apparemment

79 Aleksandra Anatol'evna Orlova, *Trudy i dni Musorgskogo. Letopis' žizni i tvorčestva*, Moscou 1963, pp. 497–8.

80 En russe, le terme contient à la fois l'idée de versatilité et d'exigence, de difficulté, voire de fragilité.



banales des personnages de Gogol'. Musorgskij cherche à traduire musicalement les émotions les plus fugitives et les plus secrètes des personnages. C'est d'ailleurs parce qu'il tient tellement à trouver *la* phrase juste pour chaque réplique, *le* ton adéquat à chaque personnage, *le* registre qui convient à chaque situation, que Musorgskij retarde l'écriture du deuxième acte de son opéra. En effet, il dit avoir déjà en tête plusieurs éléments pour la suite, mais il attend encore pour ne pas tomber dans l'«uniformité des intonations»<sup>81</sup>.

«Dans mon *opéra dialogué*<sup>82</sup>, je m'efforce de traiter de la façon la plus claire possible les changements d'intonation qui interviennent au cours du dialogue dans la bouche des personnages pour les raisons apparemment les plus futiles, sur les paroles les plus insignifiantes – c'est là, me semble-t-il, que réside la force de l'humour de Gogol.»

Musorgskij, Lettre à Cui, 3 juillet 1868<sup>83</sup>

Nous ne sommes donc pas en face d'une lecture détachée, il y a bel et bien une interprétation : le texte de Gogol' se trouve véritablement mis en relief. L'aboutissement de ce travail est une musique qui a fixé les traits psychologiques sous-entendus par la pièce.

«Actuellement, je travaille sur le texte même du *Mariage* de Gogol. Car s'il est vrai que c'est seulement par le jeu de l'acteur, par la justesse de son intonation que la langue de Gogol peut triompher, eh bien moi, je veux *apposer mon sceau* [je souligne] comme il convient sur Gogol et sur les acteurs, c'est-à-dire parler musicalement de telle sorte qu'on ne puisse parler autrement, et comme l'exigent les personnages de Gogol. Voilà pourquoi je suis en train de franchir le Rubicon avec *Le Mariage*.»

Musorgskij, Lettre à Ljudmila Šestakova, 30 juillet 1868<sup>84</sup>

Taruskin remarque que ce besoin de tout «spécifier», et donc de «fixer» et de «contrôler» les intonations, qui pousse le compositeur à se transformer en acteur, relève d'une base positiviste. Musorgskij travaille en effet de manière extrêmement attentive et précise :

81 Lettre 70, pp. 151–2/73, pp. 171–2.

82 En français dans le texte.

83 Lettre 65, p. 139/68, p. 157.

84 Lettre 66, p. 142/69, p. 161.

«J'ai travaillé avec ardeur – cela s'est trouvé ainsi –, mais cette ardeur a produit son effet : chaque fois que j'entendais quelqu'un parler, quel qu'il fût et surtout quoi qu'il dît, mon cerveau se mettait immédiatement en quête d'une formulation musicale adaptée à ces paroles. A présent que je suis reposé, cela ne se produit plus, mais auparavant, c'était épouvantable, je n'avais plus de paix.»

Musorgskij, Lettre à Rimskij-Korsakov, 30 juillet 1868<sup>85</sup>

C'est vrai qu'il y a dans *Le Mariage* une recherche d'objectivité qui correspond bien à un musicien qui se passionnait pour la science de son époque, et dont les lectures touchaient à toutes sortes de domaines : histoire, médecine, astronomie, biologie... Musorgskij dévore les ouvrages positivistes de son temps. *Le Mariage* est qualifié d'«essai», d'«expérience» (*opyt*), une expérience qui peut prendre parfois un caractère scientifique. Soulignons d'ailleurs que presque cent ans après *Le Mariage*, en 1961, et dans un but cette fois purement scientifique, un musicien (nommé Bunning) et un linguiste (Van Schooneveld) s'associèrent pour essayer de noter l'intonation russe sur des portées de musique<sup>86</sup>. L'entreprise de Musorgskij semble donc, à tous points de vue, extrêmement moderne.

Pourtant, à notre avis, cela ne suffit pas pour voir dans *Le Mariage* «a syllabic, parlando setting of the text and empirically derived harmony»<sup>87</sup>, «recorded speech with the minimum of stylization»<sup>88</sup>, enfin, le «naturalisme» le plus total. La déclamation du *Mariage* n'est pas naturaliste de bout en bout. Certains passages sont dotés d'une ligne mélodique moins naturelle que ce que l'on veut bien croire. Par exemple, sur la phrase apparemment la plus banale qui soit<sup>89</sup>, lorsque Podkolesin interroge son valet à propos du cirage qui servira à faire briller ses chaussures le jour du mariage, Musorgskij écrit une chute de tritons en série. Puis le discours de Podkolesin, qui aimerait savoir si le vendeur n'a pas soupçonné un mariage derrière cet achat anodin de cirage, devient complètement haché, avec des valeurs longues sur des mots insignifiants (comme par exemple «*mol*», jamais accentué en russe), ou sur des syllabes non accentuées (le «*zaaaačêm*», ou le «*nicееееегô*»). Les sauts sont incohérents, la ligne mélodique très dissonante, les silences interviennent à des moments absurdes, séparant, par exemple, une particule

85 Lettre 67, pp. 145–6/70, p. 164.

86 Nous n'avons pu voir qu'un tout petit extrait de ce travail, semble-t-il gigantesque, cité dans la thèse d'Estelle Campione sur *l'Etiquetage semi-automatique de la prosodie dans les corpus oraux : algorithmes et méthodologie*, (Marseille 2001, pp. 43–4). C'est l'occasion de souligner combien ces questions d'intonation, et de liens entre la musique et le langage, intéressent les linguistes également.

87 Emerson, Oldani, p. 187.

88 Gerald Abraham, «M. P. Musorgskij», in *NGrove*, London 1980, 12, p. 872.

89 On trouvera ce passage aux mesures 150 et suivantes de l'édition de Paul Lamm.

de négation de son verbe, etc. C'est là, à notre avis, la preuve que *Le Mariage* ne peut être vu comme un simple essai de naturalisme. Apparemment, dans ce texte, il ne se passe rien : les phrases sont les plus banales et les moins intéressantes du monde, et tout concourt à donner l'impression du néant, de la nullité la plus complète. Mais ce que Musorgskij arrive à faire ressortir dans sa musique, c'est le grotesque qui se cache derrière la banalité, l'absurde derrière le trivial<sup>90</sup>. La langue n'est donc pas rendue de manière purement naturaliste, mais à travers le filtre grossissant de l'acteur qui la joue, et parfois la déforme.

### 3. *L'allusion à Gervinus, ou un problème de chronologie*

«Les Grecs ont divinisé la nature, et par conséquent l'homme. Et c'est de là que sont nées la grande poésie ainsi que les œuvres d'art les plus remarquables. Je poursuis : sur l'échelle des créations de la nature, l'être humain représente l'organisme suprême, tout au moins sur cette terre ; et cet organisme suprême dispose du don de la parole et de la voix, deux aptitudes dont on ne trouve l'équivalent chez aucun autre organisme vivant sur terre. Si l'on admet qu'il est possible de restituer le parler humain avec ses nuances les plus fines et les plus capricieuses, de le reproduire d'une façon naturelle comme l'exigent la vie et la nature de l'être humain, cela permettra-t-il de diviniser le don de la parole, qui est propre à l'homme ? Et, en obéissant à son seul instinct d'artiste, lorsque l'on capte les différentes inflexions de la voix humaine, s'il était possible, par ce simple moyen, d'émouvoir le cœur des hommes, ne conviendrait-il pas de s'y employer ?»

Musorgskij, Lettre à Nikol'skij, 15 août 1868<sup>91</sup>

A propos des réflexions de Musorgskij sur le langage, le musicologue Richard Taruskin s'est arrêté sur une allusion du compositeur que personne n'avait vraiment commentée jusque-là. Elle se trouve dans une note autobiographique que Musorgskij a rédigée en 1880 sur la demande de Hugo Riemann pour son édition du *Musik-Lexicon*.

90 A propos du comique musical inventé par Musorgskij, on peut lire Charles Koechlin, «*Le Mariage*, comédie musicale de Moussorgsky», in *La Revue musicale*, Paris 1923, p. 75. L'article est très intéressant et fait partie des rares commentaires enthousiastes que l'on peut lire sur *Le Mariage*.

91 Lettre 68, p. 147/71, p. 165.



«[...] Partant de la conviction que le discours de l'homme est réglé selon des lois strictement musicales (Virchow, Gervinus), Musorgskij considère que le devoir de la musique est de reproduire, en sons musicaux, non seulement la disposition du sentiment, mais aussi et surtout, la disposition du discours humain.»

Musorgskij, *Note autobiographique*, 1880<sup>92</sup>

Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) était un savant allemand, historien<sup>93</sup> et spécialiste de l'histoire de la littérature, grand connaisseur notamment de Shakespeare, professeur aux universités de Göttingen et Heidelberg. Impliqué également dans les milieux politiques, Gervinus était l'un des chefs de l'opposition libérale au Parlement de Francfort, où il avait été nommé en 1848. Que vient faire ici la musique, dira-t-on ? Gervinus était un admirateur inconditionnel de Händel, et il fut l'un des fondateurs, avec Friedrich Chrysander, Moritz Hauptmann et Siegfried Dehn, de la *Händel-Gesellschaft* en 1856.

Or, Taruskin fait un parallèle passionnant entre le livre qui a probablement poussé Musorgskij à citer le savant allemand dans sa note autobiographique, et les idées de Musorgskij sur la relation texte/musique. En effet, Gervinus publie en 1868 un ouvrage intitulé *Händel und Shakespeare – Zur Aesthetik der Tonkunst*. Taruskin montre que les idées développées par Gervinus s'opposent au nouveau formalisme d'Edouard Hanslick, qui n'est pourtant pas nommé explicitement, et tendent à rétablir la théorie aristotélicienne de l'imitation dans toute sa gloire<sup>94</sup>. Pour Gervinus, l'origine de la musique est l'imitation de la nature : aux temps primitifs, l'homme aurait imité les bruits de la nature comme les ruisseaux, le tonnerre, etc., pour donner naissance à un art des sons. La musique doit donc rester «significative» ; elle est, et a toujours été l'art du sentiment et de l'expression : la dernière autorité que Gervinus reconnaisse dans le domaine de l'esthétique musicale est Rousseau. Pour le savant allemand, spécialiste en herméneutique musicale, l'objectivité d'une œuvre en accroît la valeur. Et pour atteindre cette objectivité, la réunion de tous les paramètres est indispensable : les

92 Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, éd. A. N. Rimskij-Korsakov, Moscou-Leningrad 1932, pp. 416–7.

93 Il est cité pour ses travaux sur l'histoire par Nikolaj Gavrilovič Černyševskij dans le roman *Que faire ?* (Nicolas Tchernychevski, *Que faire ? Les hommes nouveaux*, trad. D. Sesemann, Paris 2000, p. 224). Černyševskij, qui écrivait son roman en prison, était parallèlement en train de traduire en russe l'*Introduction à l'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle* de Gervinus, dont il dénonçait, en même temps qu'il le traduisait, l'étroitesse de la conception bourgeoise de l'histoire (voyez M. T. Pinaev, *Kommentarij k romanu N. G. Černyševskogo «Čto delat'»*, Moskva 1963, p. 101).

94 Taruskin, *Opera and Drama*, p. 310.

instruments doivent se combiner aux voix, l'expression vocale aux mots, les mots à l'action dramatique. L'expression vocale est liée au mot par l'accentuation, qui est, pour Gervinus, la mère de la musique («Betonung ist die Mutter der Musik»). Gervinus distingue trois sortes d'accents : l'accent grammatical ou syllabique, l'accent rhétorique et l'accent pathétique (*Empfindungsaccent*). C'est par l'accent pathétique que la musique et le langage se rejoignent :

«Wollte man die Empfindungsaccente in der Schrift bezeichnen, so könnte dies nur durch Noten geschehen: dies deutet selbst ganz äusserlich der Punkt handgreiflich an, wo die Sprache in Gesang, in Musik übergeht. [...] Wogegen der pathetische Accent der Empfindung (die sich im Verweilen und im Schwelgenden Verweilen in sich selber gefällt) der trockenen klanglosen Verstandessprache überall eine neurere andere Sprache an: und unterzuschieben arbeitet, indem er die Vocallaute der von der Empfindung bevorzugten Worte über die Natur der gewöhnliche Rede bald hebt, bald senkt, verstärkt oder schwächt, verkürzt oder dehnt, spannt oder erschlafft, verdumpft oder erhellet, um das was geredet wird nicht allein verstehen, sondern auch fühlen zu machen.»<sup>95</sup>

Vient ensuite une énumération des voyelles et de leur qualité émotionnelle propre («Kurz und klar abgestossen in der Höhe ist U eine freudige Überraschung über eine angenehme Neuigkeit», etc). La musique, dans le système esthétique de Gervinus, explique Wolfgang Ebling<sup>96</sup>, ne doit rien inventer de nouveau, mais elle doit imiter et amplifier les «Empfindungstöne» qui existent dans le langage parlé. Ainsi, le rythme et la mélodie doivent être indissociablement liés à la langue. La mélodie a la primauté sur l'harmonie, car c'est elle qui véhicule l'affect. Enfin, la musique a le devoir de révéler la vraie nature du texte.

Les goûts musicaux de Gervinus restent assez traditionnels, son grand modèle étant Händel. La comparaison de ses idées avec l'idéal de Musorgskij s'impose d'un certain côté, mais nécessite aussi quelques restrictions. Le rapprochement que propose Taruskin permet de replacer les recherches de Musorgskij dans le contexte plus global de l'histoire de la musique, et particulièrement de l'histoire de la relation entre le mot et le son à l'opéra. En effet, Gervinus parle largement des premiers opéras de Jacopo Peri, entièrement constitués d'un récitatif accompagné. Cependant, Musorgskij a-t-il véritablement lu Gervinus avant de composer *Le Mariage* ? C'est ce que prétend, à la suite de Taruskin, le musicologue Robert Oldani dans l'article

95 Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1868, pp. 18–9.

96 Voyez Wolfgang Ebling, *Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) und die Musik*, München-Salzburg 1985, pp. 81 et suivantes.

«Musorgsky» du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oldani estime par ailleurs que Musorgskij paraphrase l'érudit allemand dans la formulation de son idéal en matière de musique.

«Taking his cue from Dargomizhsky and Cui – but more profoundly stimulated by the mimetic theory of word-tone relations that he had found in Georg Gervinus's book *Händel und Shakespeare* – Musorgsky began a nearly verbatim setting of Gogol's prose comedy *Zhenit'ba* («*The Marriage*») on 11/23 June 1868. [...] At times closely paraphrasing Gervinus's formulations [je souligne], he expressed in his letters ideas of text setting that guided much of his subsequent work, even after he began to attenuate the most extreme elements of his style [...].»<sup>97</sup>

Il nous semble que c'est là un raccourci contestable. D'un point de vue pratique, quelles sont les chances que Musorgskij ait pu lire Gervinus avant de composer *Le Mariage*, et s'en inspirer directement pour son «essai de musique dramatique en prose»<sup>98</sup> ? Pour que cette hypothèse soit valable, il faudrait supposer que le livre de Gervinus ait paru au début de l'année 1868, puisque Musorgskij se met à l'écriture du *Mariage* le 11 juin (calendrier julien). Et même, à notre avis, si l'on postule une influence des idées de Gervinus sur le style musical de Musorgskij au moment du *Mariage*, on doit compter également que le compositeur connaissait Gervinus avant la première *Enfantine* (écrite le 26 avril 1868), qui est, au niveau stylistique et esthétique, l'exact pendant au *Mariage*. On pourrait imaginer aussi que la lecture de Gervinus s'est ressentie après coup, dans les lettres de Musorgskij de l'été 68 : dans ce cas, il faudrait que le compositeur ait pu emporter avec lui à la datcha le livre de Gervinus au plus tard à la fin du mois de juin (calendrier grégorien), date où il quitte la ville. Or, la dédicace de Gervinus à Chrysander, qui se trouve au début de l'ouvrage dans son édition originale, se conclut ainsi : «Heidelberg, Sommer 1868 [je souligne], Gervinus». Cela semble suffisant pour infirmer l'hypothèse que le livre ait pu se trouver à Saint-Petersbourg à la fin du printemps ou même au début de l'été<sup>99</sup>.

97 Oldani, «M. P. Musorgsky», in *NGrove*, 17, London 2001, p. 544.

98 Le professeur Taruskin, que nous avons pu contacter par courrier électronique, a eu la grande obligeance de répondre à notre question : il admet ne pas avoir de preuves que Musorgskij ait pu lire Gervinus avant *Le Mariage*.

99 On pourrait imaginer que Musorgskij ait pu lire un autre article de Gervinus, dont l'activité de publiciste autour de Händel s'étendait aux revues musicales allemandes de l'époque (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, *Niederrheinische Musik-Zeitung*, *Echo*, *Deutsche Musik-Zeitung*, ...). Mais il faudrait que ces articles contiennent déjà la conception esthétique développée par Gervinus dans son livre de 1868, ce qui ne va pas de soi, et qui reste en tout cas à prouver.



A notre avis, Musorgskij a découvert le livre de Gervinus plus tard, et il y a trouvé, comme à plusieurs autres reprises dans son parcours créateur, une confirmation de ses idées. En effet, avant même de se lier à Stasov, le compositeur formulait son idéal d'une musique proche de la vie même ; avant même de fréquenter assidûment la maison de Dargomyžskij, il se dirigeait vers un désir de vérité musicale. Lorsqu'il lit Darwin, ce n'est pas tant une inspiration qu'il y trouve, mais bien la confirmation de ce qu'il a toujours pensé. «Darwin m'a fermement conforté dans ce qui était mon rêve le plus cher», écrit-il à Stasov<sup>100</sup>. La lecture de Gervinus a pu être aussi une confirmation de ses préoccupations et de leurs valeurs dans l'histoire de la musique. Ajoutons encore que Musorgskij rédige sa *Note autobiographique* dans la perspective de l'envoyer en Allemagne, pour qu'elle soit lue par un public allemand. Il y a une part de «démagogie», ou simplement de «pédagogie» (dans le sens où Musorgskij donne des références qu'il pense être bien connues de ses futurs lecteurs), dans la citation de deux représentants notoires de l'Allemagne intellectuelle du XIX<sup>ème</sup> siècle.

#### 4. Un autre problème de chronologie : les deux manuscrits du Mariage

Fait extraordinaire : Musorgskij travaille à son *Mariage* sans instrument. Il a laissé son piano à Saint-Petersbourg, et depuis qu'il est à la campagne – c'est-à-dire, au niveau de l'avancement du *Mariage*, depuis le début de la deuxième scène – il compose entièrement de tête. Voilà qui permet de relativiser ce qu'on dit généralement de la méthode empirique du compositeur. Il semble qu'en raison de cette absence d'instrument, Musorgskij écrive, contre son habitude, sur un brouillon :

«A présent, la deuxième scène (avec la marieuse) est esquissée au brouillon.»  
«Contrairement à mes habitudes, je ne fais actuellement qu'un brouillon car je n'ai pas d'instrument ; je mettrai le tout au propre à Piter.»

Musorgskij, Lettre à Cui, 3 et 10 juillet 1868<sup>101</sup>

Puis, Musorgskij «met en ordre» ses brouillons (l'expression revient souvent sous sa plume – *privodit' / privesti v porjadok*) :

100 Lettre 109, p. 232/113, p. 250.

101 Lettre 65, pp. 138–9/68, p. 156. Les expressions russes sont les suivantes : «*nabrosana včerne vtoraja scena*» et «*pišu včerne*».

«J'ai mis en ordre tout ce que j'ai composé et je le potasse avant de pouvoir vous le présenter. Mais potasser est plus difficile qu'écrire quand on ne dispose pas d'un instrument.»

Musorgskij, Lettre à Cui, 15 août 1868<sup>102</sup>

«Ces derniers jours, j'ai mis en ordre ce que j'avais composé à la campagne, à savoir les deuxièmes, troisièmes et quatrièmes tableaux du premier acte du *Mariage*, c'est-à-dire l'ensemble du premier acte. – Je l'ai fait de nouveau contre toute attente. *J'ai écrit* pour la première fois de ma vie, *j'ai écrit* sans l'aide d'un instrument, c'est-à-dire sans pouvoir vérifier concrètement ce que je composais, et je pensais que pour une chose comme de la prose musicale (où les conditions harmoniques sont extrêmement capricieuses), je n'arriverais pas à me passer d'instrument. – Mais, ayant reçu la lettre de César et la vôtre, j'ai été *enflammé* par la fièvre du rangement et j'ai mis au propre et en ordre ce que j'avais composé, car il était *possible* de le faire – il n'y a pas de fautes, et j'ai fait cela pour que, dès que *Le Mariage* sera relié, je puisse vous le montrer, à vous qui m'êtes chers. – Maintenant, je le figrole. – Cela rend vraiment très drôle. – Le 2<sup>ème</sup> acte est seulement à l'état de pensées et de plans – il ne faut pas encore le composer, – c'est trop tôt ! Patience, sinon, on tombe dans l'uniformité des intonations – le péché le plus terrible dans le capricieux *Mariage*. – [...]»

Musorgskij, Lettre à Rimskij, 15 août 1868<sup>103</sup>

Exceptionnellement, nous donnons ici notre propre traduction de la lettre, qui diverge de celle proposée par l'édition Fayard de la *Correspondance* avec laquelle nous ne sommes pas tout à fait d'accord sur certains points. Leur traduction laisse supposer que Musorgskij aurait «fait le ménage», corrigé les fautes du premier jet du *Mariage*, et aurait ainsi eu entre les mains une nouvelle version de l'œuvre, sans plus de fautes. Or, le problème n'est pas anodin, car il touche à une énigme à propos de l'existence de deux manuscrits du *Mariage*.

En effet, la version que nous connaissons à travers l'édition de Paul Lamm est celle du manuscrit que Musorgskij avait dédié à Stasov pour son anniversaire, en 1873. Stasov l'avait gardé jusqu'à sa mort, puis l'avait légué à la Bibliothèque Impériale de Saint-Petersbourg (devenue la Bibliothèque Publique Saltykov-Ščedrin – *Publičnaja Biblioteka imeni M. E. Saltykova-Ščedrina*). Il existe toutefois un deuxième manuscrit du *Mariage*, dont nous pouvons retracer l'histoire grâce à un article de la musicologue Elena Anti-

102 Lettre 69, p. 149/72, p. 168.

103 Lettre 70, p. 151/73, p. 171 (notre traduction). Nous avons essayé de rester le plus littéral possible, et de garder la ponctuation de Musorgskij. Ce dernier fait un emploi presque outrancier des tirets. Lorsqu'il écrit, il met très souvent un point ou une virgule plus un tiret, comme si sa pensée ne s'arrêtait jamais, mais allait toujours de l'avant, en fonctionnant par parataxe.

pova, paru dans la revue *Sovetskaja Muzyka* en 1964. On venait alors de redécouvrir ce manuscrit au Musée Glinka de Moscou<sup>104</sup>. Ce manuscrit avait été offert par Musorgskij, probablement au début de son travail sur *Boris*, à la chanteuse Anna Jakovlevna Vorob'eva-Petrova. Il se transmet ainsi de génération en génération, pour être finalement acheté par le Conservatoire de Moscou, d'où il fut transmis au Musée Glinka. Ce manuscrit est de toute évidence un premier état du *Mariage*, puisqu'il contient parfois, notées au crayon, des remarques sur des changements possibles ou sur des compléments à apporter. Par exemple, Musorgskij note au crayon, au-dessus d'un accord : «reprenre l'entrée de la première scène» (*na hodah 1-oj sceny*), et, dans la deuxième version, le thème se trouve effectivement développé à cet endroit. Entre les deux versions, Musorgskij a également apporté des modifications aux lignes mélodiques. On peut donc se rendre compte à quel point il avait porté de soin à son récitatif, car ces petites modifications touchent à des détails : tel intervalle modifié, tel triolet supprimé dans la version définitive. Nous parlons de version définitive, car il n'y a pas de doute sur ce point. Le manuscrit de Moscou était fait pour être développé, dans un deuxième temps, en une version aboutie dont il n'était qu'une étape. Les changements, qui portent principalement sur l'accompagnement, semblent toujours aller dans le sens d'une amplification<sup>105</sup>. Elena Antipova pense qu'une partie de ces changements avaient été inspirés par Cui et Dargomyžskij. Certaines remarques de Musorgskij laissent en effet supposer qu'il avait montré la partition de la première scène à Dargomyžskij en tout cas<sup>106</sup>. D'autre part, Musorgskij parle de certaines modifications faites à Saint-Pétersbourg avant son départ pour la campagne (alors qu'il pouvait encore rencontrer ses amis), mais celles-ci vont dans le sens d'une réduction, et non d'une augmentation : «Pratiquement à la veille de mon triste départ, triste puisque je ne vous ai pas vu, j'ai terminé la première scène du *Mariage* : le premier acte se divise en trois scènes – avec Stepan (1<sup>ère</sup>), avec la marieuse (2<sup>ème</sup>) et avec Kočkarev (3<sup>ème</sup>)<sup>107</sup>. – Guidé par vos observations

104 Elena Antipova, «Dva varianty *Ženit'by* Musorgskogo» in *Sovetskaja Muzyka*, (28, 3), mars 1964, pp. 77–85.

105 Voyez les pages 80 à 82 de l'article mentionné ci-dessus. Elena Antipova y donne probablement le passage qui a le plus été augmenté dans la deuxième version. L'esprit de ce passage amusant, qui, selon plusieurs témoignages, forçait systématiquement Dargomyžskij à s'arrêter de chanter pour rire (Kočkarev peint à Podkolesin les joies de la vie familiale et des bêtises des enfants), était toutefois déjà présent dans le premier état du *Mariage*. Il n'y a pas de modifications touchant à l'esprit du passage, il y a seulement un développement.

106 Voyez la lettre 65, p. 138/68, p. 155. Musorgskij y parle, entre autres, d'un petit thème dont Dargomyžskij est très satisfait.

107 Plus tard, Musorgskij décidera de séparer en deux la troisième scène.



et celles de Dargomyžskij, je suis arrivé à en extraire l'essentiel, j'ai considérablement simplifié ce que je vous avais montré [...]»<sup>108</sup>. En russe, on comprend clairement que ce que Musorgskij a «simplifié», ce sont les trois premières scènes de l'opéra. Or comment expliquer cela, puisque la musique des scènes 2 et 3 n'était pas encore composée ? A notre avis, il faut conclure, logiquement, que les modifications dont parle Musorgskij ici touchent au texte de l'ensemble du premier acte, et non à la musique. Sur les conseils de Cui et de Dargomyžskij, Musorgskij aurait donc simplifié le texte par rapport à la comédie de Gogol', dans le but de ne pas trop allonger un discours déjà ralenti par la musique.

Quant à l'existence des deux manuscrits du *Mariage*, Taruskin en donne l'interprétation suivante :

«In composing *Marriage* [Musorgsky] was confronted with a severe problem of musical coherence (one that, in the opinion of many – including his fellow kuchkists – he did not adequately solve), caused by his deliberately asymmetrical and athematic prose recitative. This hurdle was so troublesome that it forced Musorgsky to rewrite completely the single act of Gogol's play he managed to finish, which therefore exists in two distinct versions [...]»<sup>109</sup>

Si nous devons nous prononcer, il faut avouer que notre position par rapport à cette question des deux versions du *Mariage* est un peu différente. Notre avis est que *Le Mariage* a été écrit en deux fois (brouillon puis version mise au net), mais a été pensé en une, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Il y a deux états du *Mariage*, mais Musorgskij a conçu son opéra dans une vision globale et unie. Or, il est très différent de penser, comme Taruskin, que le compositeur avait dû s'y prendre à deux fois pour arriver à quelque chose de cohérent. Le parti pris du musicologue est très négatif quant au genre de l'«opéra dialogué». C'est parce que sa première version manquait de cohérence et de cohésion interne que Musorgskij, selon Taruskin, a dû réécrire entièrement son premier acte, et c'est pour la même raison qu'il a finalement décidé d'abandonner ce projet insensé. Ainsi, selon Taruskin, Musorgskij s'est vu obligé, pour pallier l'absence de cohésion d'une ligne vocale entièrement en récitatif, de créer tout un système de leitmotifs. Ceux-ci manquaient à la première version, qui en comportait déjà quelques-uns, mais d'un développement insuffisant et hasardeux<sup>110</sup>. Il nous paraît pourtant

108 Lettre 65, p. 138/68, p. 155 (notre traduction). L'édition Fayard traduit le passage ainsi:

«Guidé par vos observations ainsi que par celles de Dargomyžskij, dont je suis parvenu à extraire l'essentiel, j'ai simplifié considérablement ce que je vous avais montré [...]».

109 Taruskin, *Musorgsky*, p. 226.

110 Ibid., p. 227.

évident que Musorgskij, au moment où il écrivait la première version du *Mariage*, prévoyait de développer ses thèmes. Il prévoyait même le développement possible de ses thèmes et motifs au cours des actes suivants :

«[...] j'ai trouvé pour Podkolesin une phrase d'orchestre très réussie qui me sera de la plus grande utilité pour la scène de la demande en mariage : [Musorgskij recopie le motif]. Dargomyžskij en est, semble-t-il, tout à fait satisfait, et elle apparaît pour la première fois lors de la conversation avec Stepan, sur les mots: «Eh bien ! Et, il ne t'a pas demandé» etc... Bref, elle est reliée à l'idée de mariage. – Comme vous le voyez, c'est le *fragment*<sup>111</sup> d'un petit thème, qui n'apparaîtra dans son entier qu'au 3<sup>ème</sup> acte, au moment de la demande formelle en mariage, lorsque Podkolesin se sera enfin décidé à se marier. – Grâce à lui, ce sera très facile d'exprimer l'embarras stupide de Podkolesin.»

Musorgskij, Lettre à Cui, 3 juillet 1868<sup>112</sup>

D'autre part, les indications qu'il note au crayon sur la première version prouvent suffisamment qu'il s'agit d'une esquisse, d'un premier jet, d'un brouillon provisoire qui demande à être complété. Musorgskij pense-t-il compléter et «mettre en ordre» ses brouillons lorsqu'il sera rentré à Saint-Petersbourg et qu'il pourra vérifier ce qu'il a écrit ? C'est ce que suggèrent, *a priori*, les passages de ses lettres que nous citons plus haut. On peut imaginer que, saisi d'enthousiasme après la lecture des lettres encourageantes de ses amis<sup>113</sup>, il décida de réécrire le tout sans attendre. C'est alors qu'il fut surpris plus qu'agréablement en se rendant compte qu'il n'y avait pas de fautes.

Autre hypothèse : il est possible que Musorgskij ait écrit directement, dans la foulée, la deuxième version élaborée de chaque scène. Ce qui parle en faveur de cette dernière hypothèse, c'est le fait que les deux manuscrits du *Mariage* portent les mêmes dates<sup>114</sup>. Or Musorgskij, rappelons-le, écrivait à Stasov en lui offrant le deuxième manuscrit : «Les dates et la durée du travail, de même que l'indication du lieu de composition, tout figure de façon parfaitement exacte et sans aucune dissimulation.»<sup>115</sup>

Résumons de la façon suivante notre position quant aux deux manuscrits du *Mariage* : à notre avis, leur existence prouve le soin que Musorgskij a apporté à sa partition, notamment au niveau de la ligne vocale, dont le

111 En français dans le texte.

112 Lettre 65, p. 138/68, pp. 155–6 (notre traduction).

113 Musorgskij avait reçu en tout cas deux lettres à Šilovo, l'une de Cui et l'autre de Rimskij-Korsakov, qui se montraient tous deux très intéressés par *Le Mariage*.

114 Voyez Antipova, p. 77, note 4.

115 Lettre 111, p. 239/115, p. 258.

compositeur a soigné les moindres détails. Mais leur présence n'indique pas de difficultés de forme ou d'élaboration insurmontables. Tout est déjà dans la première version. La conception de l'accompagnement ne change pas dans le deuxième manuscrit, il y a simplement un développement. On a l'impression que Musorgskij s'est pris au jeu de son œuvre : il rajoute, «fignole» (le terme russe *podzubrivat'* utilisé par Musorgskij dans sa correspondance, et traduit par l'édition Fayard comme «potasser», pourrait aussi signifier «fignoler», «affiner»). Et tout en «fignolant», il renforce encore l'élément comique (prolifération de didascalies et développement de l'accompagnement). C'est un travail qui va dans le sens des remarques que nous faisons sur Musorgskij «metteur en scène de Gogol'. Reprenant son brouillon annoté, le compositeur s'enthousiasme en voyant que malgré l'absence d'instrument, il est parvenu à écrire «sans fautes»<sup>116</sup>, et il le complète en profitant pour ajouter tel motif ou modifier tel autre.

### III. Conclusion

«[...] malheur à qui aurait la fantaisie de se servir de Pouchkine ou de Gogol uniquement comme d'un texte ! Tu me connais, ami : tu sais le travail que ton humble Modeste a réalisé sur tes créations artistiques – eh bien, ton humble ami a adopté la même attitude par rapport à Gogol. Lorsqu'un artiste *authentique et sensible* crée quelque chose dans le domaine des mots, le musicien doit traiter cette création «bien respectueusement» et aller au cœur des choses, jusqu'à l'essence même de ce qu'il se propose, en tant que musicien, de réaliser sous une forme musicale. Une pensée *authentique et véritablement artistique* ne peut pas ne pas être fantasque, parce qu'elle ne peut s'incarner par *elle-même* dans une forme artistique différente, et qu'elle exige *en elle-même* une étude approfondie, menée avec une sorte d'amour sacré.»

Musorgskij, Lettre à Goleniščev-Kutuzov, 15 août 1877<sup>117</sup>

L'analyse du *Mariage* a montré, nous l'espérons, combien Musorgskij est allé «à l'essence même» de la pièce qu'il mettait en musique, et a permis de donner quelques preuves que son travail, loin d'être purement «empirique», n'a rien laissé au hasard. Musorgskij a fait «l'étude approfondie» dont il

116 Lettre 70, p. 151/73, p. 171.

117 Uniquement dans l'édition française : 237, p. 436.



parle à Goleniščev-Kutuzov ; il apparaît comme un exégète de Gogol', tout en nous livrant une forme «hautement artistique». Le compositeur joue avec les mots lorsqu'il parle de lui à la troisième personne («ton humble *Modeste*», «ton humble ami»), mais le message est fondamental ; son nom porte la marque de sa priorité absolue en art : la modestie, le retrait derrière son idéal. L'art est une «conversation», le musicien un simple commentateur, mais le commentateur le plus fin qui soit.

«Tu sais, ami, que ton humble *Modeste* ne peut pas s'empêcher de trouver chez l'auteur qu'il a l'audace de traduire en musique quelque chose qui pourrait éventuellement échapper au sens artistique et à l'attention d'un autre musicien un peu moins humble.»

Musorgskij, Lettre à Goleniščev-Kutuzov, 15 août 1877<sup>118</sup>

Or, comment mieux comprendre Gogol' musicalement que ce que Musorgskij nous a proposé ? Comment mieux exprimer en musique l'absurde mêlé de trivial, la platitude en même temps que l'humour qui ressortent de la pièce de Gogol' ? L'opéra de Musorgskij n'est pas «anti-opératique», mais il est théâtral dans son essence, et le théâtre a besoin d'une immédiateté de la compréhension. L'écoute du *Mariage* par un auditeur non russophone est déroutante, probablement, parce que la musique paraît un peu «sèche». Mais c'est bien le texte qui guide Musorgskij : on est loin des effusions lyriques du Don Juan de Dargomyžskij à l'idée de l'instant amoureux, où le reste du monde disparaît. Musorgskij exprime un désir réprimé, un renoncement constant, une idée fixe, mais repoussée, une oscillation entre le bonheur possible et la peur du changement. *Le Mariage* n'est que l'attente d'un dénouement sans cesse retardé, qui se termine par le refus tout court d'en finir. La chute – la cadence – c'est Podkolesin qui saute par la fenêtre par peur de la conclusion. La musique de Musorgskij ne sera donc qu'une cadence rompue à grande échelle. Essayez maintenant de relire la comédie de Gogol' sans réentendre les harmonies et le ton inventés par le compositeur : cela est devenu impossible, tant la fusion du texte et de la musique est grande. Il nous semble qu'il faut conclure que Musorgskij s'adapte constamment au texte qu'il veut mettre en musique, et que son écriture s'identifie à son sujet. C'est ce qui fait à la fois l'unité et la grande diversité de son œuvre vocale, du *Mariage* à la *Hovanščina*, en passant par *Boris* et *La Foire de Soročincy*, sans parler de toutes ses pièces pour voix et piano. C'est aussi ce qui permet d'accepter les caractéristiques de ses différentes partitions sans penser qu'il

118 En français: 237, p. 435.

renie son idéal à un moment ou à un autre. Le «toupet musical» du *Mariage* est motivé par le texte et la situation théâtrale. Notre opéra n'est donc ni un point de non retour, ni un feu de paille, ni un extrémisme stérile, mais une recherche d'adéquation entre texte et musique, une traduction «authentique et fidèle, mais (lisez c'est-à-dire [note de Musorgskij]) hautement artistique»<sup>119</sup>.

119 Lettre 66, p. 142/69, p. 161.

