

Un chef-d'œuvre « fin de siècle » : *Raymonda* de Glazounov-Petipa

ANDRÉ LISCHKE

Alexandre Glazounov (1865-1936) appartient à une génération de compositeurs russes pour lesquels l'opéra n'est plus le genre musical aussi porteur de l'identité nationale qu'il l'était pour leurs prédécesseurs. Symphonies (au nombre de huit), poèmes symphoniques et ouvertures, concertos, musique de chambre (sept quatuors), quelques œuvres pour piano constituent l'essentiel de la production de ce compositeur majoritairement instrumentiste, qui possédait par ailleurs le talent de savoir jouer, ne serait-ce que dans une mesure limitée, de la plupart des principaux instruments de musique. Comme pour Anatoli Liadov et Alexandre Scriabine, aucun ouvrage lyrique ne figure à son catalogue, et sa production vocale se limite à seize mélodies et à quelques cantates de circonstance, comme celle pour le centenaire de Pouchkine en 1899. Mais à défaut d'opéras, il a fourni à la scène russe, succédant immédiatement à Tchaïkovski, trois ballets, composés coup sur coup : *Raymonda* (1897), *La Demoiselle-servante* (*Barychnia-slonjanka*, 1898), et *Les Saisons* (*Vremena goda*, 1900). Tous trois sont écrits sur des scénarios de Marius Petipa et constituent, pour ainsi dire, les derniers feux du grand chorégraphe, alors quasiment octogénaire. Des trois, c'est *Raymonda* qui est de loin le plus important, à tous points de vue.

Pour l'historique de l'élaboration de *Raymonda* ci-dessous, nous sommes largement redevable à l'importante étude de Iouri Slonimski, « *Raymonda*. Glazounov sur la voie du ballet »¹.

L'affaire débute avec cette lettre d'Ivan Vsevolovski, directeur des Théâtres impériaux, à Marius Petipa, datée du 22 octobre/ 3 novembre 1895 :

Cher Monsieur Petipa,

Ci-joint le manuscrit de M^{me} Pachkoff. Il y aurait quelque chose à faire de ça, mais cela manque de motifs de danse, par contre il y a trop de pantomimes. Vous me direz votre avis quand vous en aurez le temps.

Votre très dévoué Vsévolovsky²

Quelques mots sur l'auteur dudit manuscrit. La dame Lydia Pachkova (Lydie Pachkoff), née Glinskaïa, bilingue franco-russe, plumentive bien oubliée aujourd'hui, était correspondante du *Figaro* en Russie. Elle avait voyagé en Égypte et au Moyen-Orient. Ses tentatives de s'imposer comme librettiste de ballet sont restées sans suite³, à l'exception de celle-ci. Le scénario franco-exotique de *Raymonda*, qui se situe à l'époque des Croisades et oppose le monde européen à celui des Sarrazins (voir notre synopsis *infra*), allait bien dans le sens des intérêts de la Russie de l'époque pour la culture française en général, liés à l'alliance franco-russe, et pour les événements coloniaux en Afrique du Nord, qui étaient suivis avec attention.

L'argument de *Raymonda* est d'une parfaite banalité. La jeune comtesse Raymonda est fiancée au chevalier Jean de Brienne, qui

1. Jurij Slonimskij, « *Rajmonda*. Put' Glazunova k baletnomu tvorčestvu » [*Raymonda*. Glazounov sur la voie du ballet] in Ju. Keldyš et M. Jankovskij (éd.), *Glazounov, issledovanija, materialy, publikacii, pis'ma* [Glazounov, études, matériaux, publications, lettres], L., Muzgiz, vol. 1, 1959, p. 377-504.

2. MCT, F. 205, ed. xr. 26.

3. Les archives du Musée central du théâtre (MCT) A. A. Bakhrouchine conservent une lettre de Lydie Pachkoff à Petipa datée du 2 septembre 1898 (a.s.) qui atteste de ses efforts pour s'imposer comme librettiste auprès de ce dernier : « Monsieur et cher maître, Vous me désespérez. Enfin, si cela ne vous dit rien, tendez-moi une perche, pour un ballet criméen. Permettez-moi d'en faire un autre, en prenant le sujet dans les temps anciens et héroïques du temps des Grecs, des Romains, de Mithridate. Je vais chercher dans les livres d'histoire antique. Ou à peu près le sujet qu'a traité Racine. La Crimée est très actuelle. Je regrette *Malim* [?] car cette légende est très admirée ici et bien dans le caractère du pays. Agréez mes salutations et amitiés. L. Pachkoff ».

part pour les Croisades. Mais elle est aussi convoitée par le Sarrazin Abderahman. Au moment où celui-ci tente de l'enlever, Jean de Brienne revient. Un combat oppose les deux rivaux. Une Dame blanche qui protège la famille de Raymonda donne la victoire au chevalier, qui pourra épouser sa bien-aimée.

On ne connaît pas la version originale du scénario de *Raymonda*, qui ne s'est pas conservée. Visiblement, Vsevolovski et Petipa l'ont considérablement remanié⁴, ce qui a conduit à des hostilités quant à sa véritable parenté. Pachkova qui bénéficiait visiblement de protections en haut lieu, avait réussi en un premier temps à se faire indiquer sur les affiches comme seul auteur, en écartant le nom de Petipa.

La correspondance entre Petipa, Glazounov et Vsevolovski en mai-juin 1896 témoigne de la mise en route du projet⁵. L'absence de Glazounov, parti pour une tournée en Allemagne pendant l'été de cette année, fit que le travail de composition ne débuta qu'en octobre. La partition fut menée à bien en un an exactement, achevée en octobre 1897, délai point trop long pour une œuvre qui dure deux heures et vingt minutes environ... La création eut lieu le 7 janvier 1898 au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg sous la direction de Riccardo Drigo.

La partition pour piano de *Raymonda*, réalisée par Glazounov et Winckler, fut publiée chez Belaïeff à Leipzig en 1898. Notre commentaire se fonde sur la réédition de 1981 aux éditions Mouzyka qui présente le texte des didascalies en deux langues, russe et français, ce dernier non exempt de petites imperfections (ainsi, le nom d'Abderahman devient Abderâme⁶). Les citations en italiques sont

4. Dans une lettre datée du 18 juin 1896 (a. s.), Petipa écrit à Vsevolovski : « Je me suis permis de changer un peu la marche du ballet et pour cela il sera absolument nécessaire au mois d'août que je reçoive les précieux conseils de Votre Excellence qui a refait le scénario de Lydie Pachkoff » (MCT, F. 205, ed. xr. 14, f. 1). Et le lendemain, dans une lettre à Glazounov : « Je vous envoie les scénarios, un de Lydie Pachkoff et l'autre de M. Vsévolosky. Je vous prévien que je ferai des changements dans la marche du sujet, aussi pour cette raison il faut être à Pétersbourg pour nous entendre avec M. le directeur » (*ibid.*, f. 2).

5. Jurij Slonimskij, « Rajmonda. Put' Glazunova k baletnomu tvorčestvu » [*Raymonda*. Glazounov sur la voie du ballet], *op. cit.*, p. 410 et 416.

6. Conformément au manuscrit de Petipa.

données conformément à l'exemplaire de travail conservé au Musée central du théâtre A. A. Bakhrouchine⁷.

Le ballet est en trois actes et cinq tableaux⁸. Une introduction orchestrale fait entendre successivement le leitmotiv lyrique de Raymonda, puis celui de Jean de Brienne, sous forme d'un choral solennel ; ils jalonnent l'action, à l'instar de leitmotivs d'opéra, joints à plusieurs autres.

Le **1^{er} tableau de l'acte I^{er}** se passe lors d'une fête en honneur de la jeune Raymonda au château de la comtesse de Doris, tante de Raymonda. Des pages font des passes d'escrime, des troubadours jouent des luths et des violes. Un numéro intitulé « La Traditrice », situé entre les scènes 1 et 2 de l'acte, représente une petite scène ludique. La comtesse Sibylle, parente des Doris, reproche aux jeunes gens de s'adonner à des futilités (« Scène mimique »). Elle leur raconte alors l'histoire de la Dame blanche, dont la statue se trouve sur un piédestal. Le récit de la Comtesse, en mode mineur, est évoqué par une mélodie plaintive au cor anglais: « *Vous voyez cette statue, c'est celle de la comtesse de Doris. C'est elle qui vient de l'autre monde prévenir la maison des Doris toutes les fois qu'un danger la menace et châtie ceux qui ne remplissent pas leur devoir envers leur seigneur*⁹ ». La jeunesse ne prend pas l'histoire au sérieux. Des sonneries annoncent l'arrivée prochaine de Jean de Brienne, le fiancé de Raymonda, dont le valet apporte une lettre (Scène 5) : « *Le chevalier Jean de Brienne rentre couvert de gloire dans ses foyers*¹⁰ ». (À cet endroit, une scène ajoutée après l'achèvement de la partition faisait apparaître pour la première fois Abderahman, annoncé par son leitmotiv menaçant et péremptoire, aux intonations orientalisantes ; elle n'a pas été introduite dans la partition publiée, mais est reproduite dans l'article de Slonimski¹¹). Scène 6 : l'entrée des vassaux et des paysans donne lieu à une grande marche, puissamment orchestrée aux cuivres et percussions. La fête continue à battre son plein, avec une « Grande Valse », coupée d'un spirituel « Pizzicato ». « Scène mimique » : « *Raymonda veut que la réception de son fiancé soit brillante et donne des ordres pour que le lendemain on organise une cour d'amour en son*

7. *Rajmonda. Libretto*, MCT, F. 205, ed. xr. 452-457.

8. « Ballet en trois actes, quatre tableaux et apothéose » suivant le manuscrit du livret (MCT, F. 205, ed. xr. 452, *Livret. Exemplaire de travail* (1896).

9. MCT, F. 205, ed. xr. 455, f. 1.

10. MCT, F. 205, ed. xr. 457, f. 1.

11. Jurij Slonimskij, « *Rajmonda*. Put' Glazunova k baletnomu tvorčestvu », art. cit., p. 441-445.

*honneur*¹²». « Prélude, La Romanesca » : Raymonda joue du luth. Fatiguée, elle s'allonge sur un tapis. Une nouvelle *scène mimique* montre les dames et les pages qui s'endorment. La statue de la Dame blanche qui s'anime (Scène 7) : une sensation de menace latente est soulignée par les cors bouchés de l'orchestre.

2^e tableau de l'acte I^{er}. Le 2^e tableau est bref. La nuit. Raymonda est au jardin des rêves. Une musique où abondent les chromatismes retournés crée l'atmosphère onirique. Scène 8 : « *La Dame blanche glisse sur l'escalier et vient se placer au milieu de la scène* ».

3^e tableau. Raymonda revoit Jean de Brienne, dont on réentend le leitmotiv. Ils dansent ensemble. Le numéro majeur de l'acte est le « Grand Adagio » avec un solo de violon, articulé avec la clarinette ; il est suivi d'une « Valse fantastique », puis de variations qui font intervenir le célesta. Le coloris instrumental se maintient dans les tons féériques. Scène 9 : Jean disparaît soudain. La Dame blanche dit à Raymonda (« Scène mimique ») : « *Regarde et apprends ce qui t'attend*¹³ ». Raymonda aperçoit un inconnu (Scène 10) : c'est Abderahman, qui s'est épris d'elle. On entend son leitmotiv caractéristique. Un nouveau numéro du plus pur fantastique musical avec une « Ronde des follets et des farfadets ». « *Raymonda tombe en poussant un cri et s'évanouit*¹⁴ ». Le jour se lève ; les dames et les pages arrivent et se précipitent vers leur maîtresse.

Acte II. C'est de nouveau la fête au château de la comtesse de Doris. Mais dès la Scène 2 Abderahman surgit avec sa suite d'esclaves ; son leitmotiv croît en intensité tandis qu'il exprime sa passion à Raymonda : « *Tu dois m'appartenir, belle comtesse* », lui dit-il, « *une existence de luxe, de plaisir t'attend auprès de moi*¹⁵ ». Elle a reconnu le personnage de sa vision nocturne et se refuse à lui. Il va alors chercher à la séduire en lui offrant des richesses et en la divertissant. Une première série de numéros chorégraphiques assez traditionnels cèdent la place à la partie exotique du ballet. À une « Entrée des Jongleurs » rythmée par le xylophone, succèdent une « Danse des garçons arabes », une « Entrée des Sarrazins », un « Grand Pas espagnol » avec les castagnettes d'usage, une « Danse orientale » langoureuse, puis une « Bacchanale ». « *Abdérane profite de cette danse emportée et tumultueuse pour faire enlever Raymonda par ses esclaves*¹⁶ ». L'action reprend à ce moment-là, avec le retour des che-

12. MCT, F. 205, ed. xr. 457, f. 1.

13. MCT, F. 205, ed. xr. 456.

14. MCT, F. 205, ed. xr. 457, f. 1.

15. MCT, F. 205, ed. xr. 458, f. 1.

16. MCT, F. 205, *ibid.*, f. 2.

valiers, revenant des Croisades. Sur ordre du roi André de Hongrie, Jean de Brienne provoque son rival au combat. Celui se déroule en trois reprises, souligné par de fortes dissonances, habituellement rares chez Glazounov. La Dame blanche donne la victoire au chevalier en retenant le bras du Sarrazin. L'acte se termine sur un Hymne dans lequel rayonne le leitmotiv du vainqueur.

L'essentiel de l'action se termine avec l'acte II. L'acte III est un grand postlude dominé par des danses hongroises et entièrement consacré à la cérémonie du mariage de Raymonda et Jean, bénis par le roi André. Après l'« Entracte » solennellement mélodieux et le « Cortège hongrois » en sonneries rythmées, le « Grand Pas hongrois » lance un *czardas* tout à fait dans le style des *Rhapsodies* de Liszt, puis une « Danse des enfants » vive et parsemée de syncopes. Une nouvelle *Entrée* conduit à un « Pas classique hongrois », où le cor anglais expose un chant langoureux. Quatre « Variations » suivent, la 4^e faisant intervenir le piano dans l'orchestre, évoquant le cymbalum pour une musique qui est elle aussi bien connotée tzigane hongroise, avec intervalle de seconde augmentée et répétitions rapides de notes. Les derniers numéros, « Coda », « Galop » et courte « Apothéose » restent du tout-venant et ne laissent pas de paraître musicalement superflus.

Le contenu du sujet présente, comme on le voit, un curieux et fort improbable mélange franco-hongrois, situant l'histoire au XIII^e siècle sous le règne du roi André II de Hongrie (qui avait été battu par les Sarrazins, alors que dans le ballet il est présenté comme victorieux !), et donnant le principal rôle masculin à un nom français, celui de Jean de Brienne, dont on se demande comment il a pu se retrouver en Hongrie... Le scénario semble être intégralement de la fiction de Lydia Pachkoff, et n'avoir aucun antécédent littéraire précis. Seule la présence de la Dame blanche peut renvoyer au roman de Walter Scott *Le Monastère*, où un personnage analogue apparaît¹⁷. Le déroulement de l'action souffre, surtout dans l'acte premier, d'une surcharge considérable de petites scènes secondaires, qui tendent à diluer l'argument. L'idée d'introduire plusieurs scènes mimiques (quatre dans l'acte I^{er} et une dans le deuxième) est séduisante intellectuellement, et peut donner une belle réussite avec un(e) interprète ayant des talents de mime, mais ces scènes ne sont guère intelligibles si on n'a pas le livret du scénario sous les yeux,

17. Il a inspiré auparavant l'opéra de Boieldieu *La Dame blanche* (1825).

pour comprendre, par exemple, ce que raconte la comtesse Sibylle à propos de la Dame blanche, ou quelle nouvelle apporte à *Raymonda* le messenger de Jean de Brienne. C'était d'ailleurs la première objection de Vsevolovski dans sa lettre à Petipa (voir *supra*). Mais au total, Glazounov a plutôt bien réussi ce qu'on attendait de lui, et a pris le parti le meilleur : celui de ne pas trop se préoccuper du fond de l'histoire, mais bien de se laisser captiver par le charme d'une légende médiévale, qui correspondait à une de ses fascinations, jointe à celle de l'orientalisme, dont *Raymonda* donne une superbe synthèse musicale qui intègre tout l'héritage de l'école russe dans ce domaine, de Glinka à Rimski-Korsakov et Borodine. C'est la priorité qu'avait bien comprise César Cui dans son compte-rendu publié dans *Les Nouvelles et le Journal de la bourse* au lendemain de la première du ballet. Après avoir donné un bref résumé de l'histoire, il l'évacue de fait en écrivant :

Comme on peut le voir, le sujet de *Raymonda* n'est pas des plus riches. Mais puisque visiblement dans un ballet le sujet doit juste servir de prétexte pour les danses, sans prétendre à une quelconque importance autonome, tout est donc pour le mieux, et nous pouvons passer à la musique de Glazounov¹⁸.

L'article, fort bienveillant dans l'ensemble de la part d'un critique habituellement renommé pour sa plume trempée dans du vinaigre, est dans sa majeure partie un commentaire musical précis, à la fois condensé et détaillé, de la partition. La musique est évidemment l'aspect le plus intéressant de l'œuvre, car c'est bien par la qualité de l'inspiration de Glazounov qui, si traditionaliste soit-elle, est très supérieure à son support littéraire, que *Raymonda* a réussi à survivre. Plus général sur l'aspect visuel du spectacle, Cui souligne la grâce des décors, des costumes et des regroupements de personnages, déclare que dans la mise en scène des danses « Petipa a fait montre d'une inventivité et d'un talent rares », et fait l'éloge admiratif des performances des danseurs et danseuses. Il conclut en déclarant que *Raymonda* a obtenu un grand succès et qu'au moins six numéros ont été bissés.

Sur le peu de portée de l'argument de *Raymonda*, une autre source d'informations rapporte une anecdote, à prendre sans doute avec prudence, mais qui reste crédible au vu de tout ce qui vient

18. « *Rajmonda. Balet. Muzyka Glazunova* » [Raymonda. Ballet. Muzyka Glazunova], *Novosti i birževaja gazeta*, n° 9, 9 janvier 1989. Rééd. I. Gusin, C. A. Cui, *Izbrannye stat'i* [César Cui. Articles choisis], L., Gos. Muz. Izd., 1952, p. 467-472.

d'être dit. C'est Dimitri Chostakovitch, élève au Conservatoire de Petrograd du temps de la direction de Glazounov, qui la livre dans son *Témoignage*, communiqué à Solomon Volkov.

Quelque temps après la création de *Raymonda*, Glazounov et Petipa se rencontrent :

Glazounov demande à Petipa : « Dites-moi, savez-vous de quoi il est question dans *Raymonda* ? Quel est le sujet du ballet ? » Petipa répond « Bien sûr ! », puis il réfléchit et dit : « Non, je n'arrive pas à me souvenir. Et vous, vous en souvenez-vous ? » Glazounov répond : « Non, je ne m'en souviens pas ».

C'est bien simple : lorsqu'ils le composaient, ils dessinaient de belles images. Glazounov pensait à la musique. Petipa rêvait de pas de danse. Mais ils ont tous oublié le sujet¹⁹.

Il faut cependant reconnaître que Petipa s'est montré aussi précis que possible dans ses souhaits, indiquant, comme de coutume, pour chaque numéro le nombre de mesures, le tempo et le caractère de la musique qu'il attendait. En atteste un document qui s'est conservé en partie, le « plan de commande » (*plan-zakaz*) de Petipa pour la musique de *Raymonda*, publié par A. Morsenzon²⁰. Le texte, écrit en français, est donné dans la traduction russe du rédacteur, sans publication de l'original. Il rassemble plusieurs documents, de divers degrés d'achèvement, réunis pour la circonstance et s'enchaînant parfaitement. L'un, au propre, daté du 16 juin 1896, s'arrête à la fin de la scène 4 du 1^{er} acte ; il est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Russie. Les autres sont des brouillons conservés au Musée central du théâtre. Sur deux colonnes, le scénario décrit scène par scène dans la colonne de gauche le déroulement de l'action, les entrées des personnages et ce qu'ils sont censés se dire, et dans la colonne de droite il donne les indications au compositeur, accompagnées parfois de commentaires. Par ex. : « 24 à 32 mesures pour cette entrée dansante. Un 2/4 piqué, mouvementé, [Musique] pétillante, joyeuse, et très rythmée (Il faut soigner cette entrée qui est pour la 1^{ère} danseuse)²¹ » ; « 48 mesures d'un 2/4 large pour l'entrée des vassaux. Musique gaie et, lorsqu'ils boiront, musique pétillante²² » ; « Valse

19. Solomon Volkov, *Témoignage, les mémoires de Dimitri Chostakovitch*, trad. A. Lischke, Paris, Albin Michel, 1980, p. 86.

20. *Glazunov, issledovanija, materialy, publikacii, pis'ma, op. cit.*, vol. 1, p. 543-555.

21. MCT, F. 205, ed. xr. 455, f. 2.

22. MCT, F. 205, ed. xr. 457, f. 1.

suave, chantante, en commençant très rythmée, qui après 128 mesures passe à un $\frac{3}{4}$ pizzicato de 32 mesures pour le solo de la 1^{ère} danseuse, puis la valse reprend pendant 64 mesures crescendo jusqu'à la fin par tout l'orchestre²³ » ; « La musique continue dans le même style. Un peu pathétique, idéale. Tout ce morceau est pour votre composition une belle inspiration. À cause du grand escalier où elles montent, je ne peux pas savoir combien il faudra de mesures²⁴. »

Bien plus tard, dans une lettre à Maximilien Steinberg du 30 octobre 1933, Glazounov désormais définitivement fixé à Paris, se remémorant le travail avec Petipa, écrivait :

M. Petipa me remettait les scénarios écrits de *Raymonda* et des autres ballets avec indication du nombre de mesures, de proportions, de caractère des danses, et même du nombre d'exécutants. N'oubliez pas que ses ballets, à l'exception peut-être des *Ruses de l'amour*, sont classiques. Hormis les danses de caractère, qui sont justement des danses, les autres sont des monologues et des dialogues chorégraphiques, qui sont exécutés par des ballerines sur les pointes. Pour les variations, Petipa me demandait une durée d'une minute, ou à peine plus. Parmi les numéros les plus longs je mentionnerai la Variation 2 du II^e acte, et la Variation 4 du III^e (en la mineur), après lesquelles les danseuses étaient à bout de souffle. Par la suite j'ai pris tout cela moi-même en considération²⁵.

Au niveau du déroulement des répétitions, toutefois, une lettre de Glazounov à l'éditeur Belaïeff, approximativement datée de la fin de 1897 d'après son contenu, atteste que tout ne s'est pas passé en parfaite sérénité, et met le doigt sur certaines faiblesses de Petipa, dues à son âge. Visiblement l'éditeur avait reproché au compositeur, avec une ironie acerbe, de passer trop de temps aux répétitions pour des raisons futiles... Glazounov explique pourquoi sa présence y était indispensable :

Tu me reproches d'aller aux répétitions uniquement pour regarder les belles danseuses. Crois-moi qu'aujourd'hui ça ne se passe pas ainsi lors des répétitions, et on ne peut s'adonner à cela que pendant ses loisirs. Étant donné qu'il n'existe pas de réduction pour piano, et que 1/3 du ballet n'est transcrit que pour deux violons,

23. MCT, F. 205, *ibid.*

24. MCT, F. 205, ed. xr. 457, f. 2.

25. *Glazounov, issledovanija, materialy, publikacii, pisma, op. cit.*, vol. 1, 1960, p. 78.

qui ne peuvent reproduire le caractère de ma musique qui est fort compliquée, ma présence aux répétitions est indispensable : primo, j'indique le tempo, secundo, Petipa est vieux et oublie beaucoup de ce qu'il m'avait dit antérieurement ; nous avons constamment des heurts qui se résolvent plutôt bien grâce à ma présence. Sans moi, tout aurait été réalisé n'importe comment. Petipa se serait fâché à bon droit, car on le presse, et on aurait fait tant de coupures que je l'aurais fort mal supporté. Lorsque tous les participants auront pris connaissance de ma musique et de mes *tempi*, je n'aurai plus besoin d'aller aux répétitions²⁶.

Cette lettre rappelle utilement qu'il était d'usage de faire répéter un ballet en faisant entendre une réduction de la partition limitée à deux violons, alors qu'il était évidemment impossible de mobiliser tout l'orchestre pour chaque répétition, et que la transcription pour piano n'était pas encore réalisée. On peut aisément imaginer le décalage entre le résultat et les intentions du compositeur, pensant sa partition en symphoniste qu'il était, magistral brasseur, autant sculpteur qu'orfèvre, de la matière orchestrale.

Un autre document laisse supposer que, plus d'une fois, Glazounov a dû défendre l'intégrité de son œuvre contre les modifications suggérées par Petipa :

M. Glazounoff ne veut pas changer une seule note ni dans la variation de M^{elle} Legnani et non plus une petite coupure dans le galop. C'est terrible de composer le ballet avec un compositeur qui d'avance a vendu à l'éditeur la musique qu'il a déjà fait imprimer d'avance²⁷.

Ceci prouve que les relations « idylliques » qui s'étaient instaurées avec Tchaïkovski au moment de la composition de la *Belle au bois dormant* (le compositeur se pliant de bonne grâce aux exigences du chorégraphe) ne se sont pas renouvelées avec Glazounov. Sans remettre en question sa méthode de travail, Petipa incrimine les arrangements du compositeur avec son éditeur, mais cette divergence de vues pose inévitablement la question de l'épuisement d'un modèle de composition des ballets fondé sur la soumission de la musique aux exigences structurelles de la danse.

26. *A. Glazounov, pis'ma, stat'i, vospominanija* [Aleksandr Glazounov, lettres articles, souvenirs], éd. M. Ganina, M., Gos. Muz. Izd., 1958, p. 200.

27. MCT, F. 205, ed. xr. 22, *Raymonda*. Lettre (brouillon) à un personnage non identifié, époque de la préparation du ballet, f. 1.

D'un point de vue musical, *Raymonda* est une parfaite illustration de l'appartenance de Glazounov à une génération qui fut celle des synthèses et de l'affirmation du métier, et à l'opposé de toute innovation. L'héritage de Tchaïkovski, créateur du ballet symphonique, se reconnaît dans la partition de diverses manières, que ce soit dans des moments de tendresse lyrique comme la seconde « Scène mimique » de l'acte I^{er}, dans l'« Adagio » avec violon de l'acte II, puis dans la « Variation I » qui suit, où la présence du célesta rappelle que c'est dans *Casse-Noisette* que cet instrument a fait sa première apparition au théâtre ; la « Danse des garçons arabes » du deuxième acte, puis la « Danse des enfants » du troisième reprennent le principe du *Petit Ponce* de la *Belle au Bois dormant*, qui permettait aux jeunes apprentis danseurs de se produire dans des numéros spécialement écrits pour eux. La partie exotique du ballet reflète pour sa part toute la présence de cette veine dans la musique russe depuis *Rousslan et Ludmila* de Glinka, en passant par les « Danses polovtsiennes » du *Prince Igor* de Borodine, très reconnaissables dans l'« Entrée des Sarrazins » de l'acte II, et bien sûr par les œuvres orientales de Rimski-Korsakov. C'est aussi à ce dernier que Glazounov s'est adressé pour les thèmes du « Grand Pas espagnol », conjuguant là encore le *Capriccio espagnol* de son maître avec les deux *Fantaisies espagnoles* de Glinka²⁸.

Enfin, au niveau des influences musicales plus généralement européennes, les moments féeriques ramènent nécessairement à ceux des deux enchanteurs du genre dans la première moitié du XIX^e siècle, Weber et Mendelssohn. Nous avons mentionné la présence de Liszt dans les numéros hongrois de l'acte III – Liszt, incarnation de la générosité artistique, qui avait encouragé les débuts de Glazounov comme ceux de tant d'autres de ses confrères. Et une autre figure ne peut être laissée dans l'oubli, à la pression de laquelle personne n'a échappé, Wagner, dont les sonneries chevaleresques de *Tannhäuser* et de *Lobengrin* se reconnaissent par moments dans un contexte qui se veut sensiblement de la même époque.

En conclusion, une question se pose : à la couronne de qui *Raymonda* ajoute-t-elle des lauriers ? À celle de Petipa ? Pas vraiment, au regard de tout ce qui a été cité et surtout, à cette date il n'avait vraiment plus grand-chose à prouver. À celle de Glazounov ? Si son œuvre, assez copieuse mais difficilement passée à pos-

28. *Capriccio brillant sur la Jota aragonaise, et Souvenir d'une nuit d'été à Madrid.*

térité, peut être jugée digne d'une couronne, on pourrait sans doute répondre positivement. Oui, *Raymonda* est dans son ensemble une belle partition, magistralement faite — mais constituée d'une musique dont l'avenir se trouve derrière elle !... Une fin d'époque a pleinement le droit d'exister, même en ces années où la revue *Mir Iskusstva* [Le monde de l'art] était fondée par un certain Serge de Diaghilev qui allait, une dizaine d'années plus tard, donner au ballet russe une tout autre tournure, révolutionnant la chorégraphie, la musique, le principe de l'œuvre d'art totale désormais cosmopolite, et la notion même de l'artiste se plaçant souverainement non pas dedans, mais au-dessus de la société.

Université d'Évry Val d'Essonne