

LA COMPRÉHENSION DE LA RELATION TEXTE – MUSIQUE DANS *LADY MACBETH DU DISTRICT DE MTSENSK* DE DMITRI CHOSTAKOVITCH

VALENTINA TOMA¹

SUMMARY. *The Understanding of the Text-Music Relationship in Lady Macbeth of the Mzensk District by Dmitry Shostakovich.* This study proposes an analysis of the opera *Lady Macbeth of Mzensk* by Dmitry Shostakovich from the point of view of the relationship between text and music. The approach is coordinated according to the hermeneutic law, which implies that the whole must be understood by the particular, and the particular by the whole, this rule which comes from the ancient rhetoric, being transferred (after Hans-Georg Gadamer²) by the mediation of the hermeneutic of the art of declamation towards the art of comprehension. Thus, the hermeneutic research implies also elements of rhetoric, one of these elements being *pars pro toto*, based on the principle of “unity between selection and combination in the formation of the basic image: as a part which will represent the whole (...)”³ Knowing all this, we have insisted only on a limited number of musical examples extracted from the original score, which are relevant from the point of view of the relationship between text and music. “Words in the opera can not be dissociated from music, but when one looks with his eyes at the text in the score and does not hear it with his ears, lots of things may look distasteful.”⁴ This passage quoted from a letter of Dmitry Shostakovich expresses his esthetics and the principle which lies at the basis of the opera *Lady Macbeth of Mzensk*.

Keywords: musical satire, text-music, tragic, comic, hermeneutic, grotesque, musical folklore, cathartic.

En partant de la prémisse que l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Dmitri Chostakovitch, qui s'était affirmé comme un ouvrage paradigmatique dans le contexte de l'art musical du XX-me siècle, est une

¹ „Sigismund Toduță” Music High School, Cluj-Napoca, teacher, PhD. E-mail: valentina_cluj@yahoo.fr

² Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă [Truth and Method]*, Teora, Bucarest, 2001.

³ Anji, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală [Conférences sur l'esthétique musicale]*, vol. II, Editions de l'Université, Oradea, p. 302.

⁴ Glikman, Isaac, *Story of a Friendship – the letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman, [Histoire d'une amitié – les lettres de Dmitri Chostakovitch à Isaac Glikman]*, Editions Faber and Faber, Londres, 2001, p. 116.

source vraiment inépuisable de significations, il semble nécessaire qu'il soit examiné et interprété dans la lumière des éléments qui nous offre son externalité herméneutique.

Étant inspiré par la nouvelle au même titre de Nicolaï Leskov, l'œuvre chostakovitchienne relève la possibilité de suivre un dialogue ternaire réalisé entre William Shakespeare, Nicolaï Leskov et Dmitri Chostakovitch – trois auteurs avec une appartenance culturelle-historique et stylistique différente, ayant tout de même des points communs même si la distance temporelle entre eux se mesure en siècles. En ce sens, le chef-d'œuvre du compositeur russe se présente d'une part comme une synthèse des tendances de la littérature et la musique russe, et d'une autre part représente un ouvrage dans lequel on peut suivre la réalisation d'une oscillation entre la nouvelle de Leskov et la tragédie de Shakespeare.

Contrairement au premier opéra du compositeur – *Le Nez*, où Chostakovitch a gardé le sujet gogolien presque inchangé, dans son deuxième opéra – *Lady Macbeth du district de Mtsensk* – le musicien, ensemble avec son librettiste Alexander Preis, a repensé assez profondément le sujet leskovien. En vue des positions du XX-e siècle, Chostakovitch avait abordé la nouvelle de l'écrivain russe du XIX-e siècle d'une autre perspective, l'essai leskovien qui traitait « un drame d'amour » étant transformé en un satyre musical tragique. Si pour le nouvelliste russe la tragédie de Shakespeare signifie d'abord le déroulement d'une série de méfaits, pour Chostakovitch la pièce du dramaturge anglais est le drame d'une conscience troublée. Dans la vision du compositeur russe la tragédie shakespearienne représente un « psychodrame⁵ », et c'est la raison pour laquelle l'opéra se déroule en un style proche du monodrame musical, toute l'attention de l'auteur étant concentrée sur le portrait de l'héroïne principale. En conséquence, justement l'approche différenciée des deux auteurs russes a déterminé l'existence des différences essentielles entre leurs ouvrages.

Péremptoirement, le principe de la dramaturgie shakespearienne est à la base de la structure de l'opéra de Dmitri Chostakovitch, et s'exprime par la présence des contrapositions audacieuses entre le beau et le mauvais, le sublime et le grotesque, le tragique et le comique. Aussi, la présence des éléments qui dénotent la conception symphonique de l'ouvrage rend le chef-d'œuvre chostakovitchien plus proche de la vision shakespearienne, si on est d'accord avec Otto Ludwig, qui remarqua « (...) la communauté de principes entre la dramaturgie shakespearienne et la dramaturgie instrumental symphonique⁶ ».

⁵ Le terme « psychodrame » est employé par le critique littéraire Mihai Mănuțiu, pour désigner l'évolution de *Lady Macbeth* au cours de la tragédie shakespearienne dans son livre *Cercul de aur [Le cercle d'or]*, Editions Meridiane, Bucarest, 1989, p.138.

⁶ Sollertinsky, Ivan, *Despre muzică și muzicieni (De la Musique et des musiciens)*, Edition Musicale, Bucarest, 1963, p. 312.

La rhétorique du message poétique et musical contenu dans l'opéra du compositeur russe se justifie, donc, sur l'existence des passages métaphoriques qui se réalisent entre le genre vocal - théâtral de l'opéra et une conception instrumental - symphonique qui est propre à cet ouvrage. Dans ce sens, il paraît révélatrice l'observation du musicologue russe Boris Assafiev, qui parlait des particularités de la relation texte - musique évidente dans l'opéra de Dmitri Chostakovitch: «la musique ne rehausse pas le mot mais le rend symphonique, révélant une émotion qui ne peut pas être décrite par les mots⁷».

Dmitri Chostakovitch – un des plus grands symphonistes du XX-me siècle – a créé une véritable dramaturgie symphonique en son opéra, ce qui est évident au niveau de l'utilisation des moyens d'expression et des principes de la pensée musicale, et qui se reflète particulièrement dans le rapport entre le texte et la musique.

Ainsi, semblable au phénomène herméneutique, comparé par Hans -Georg Gadamer avec un dialogue, dans l'opéra chostakovitchien on peut souvent suivre un dialogue réalisé entre le texte poétique en soi et l'ambiance musicale avec laquelle ce texte est vêtu. Péremptoirement, l'esthétique de la relation texte-musique dérive des particularités de la forme intercatégorielle du tragi-comique dans lequel nous apparaît l'opéra de Dmitri Chostakovitch. Ce chef-d'œuvre musical, nommé par son auteur tragédie satyrique, se distingue par l'existence bivalente de deux valeurs fondamentales – le tragique et le comique, entre lesquelles se réalise des multiples passages métaphoriques, le grotesque devenant le pont de liaison qui effectue le saut aux antipodes. Ainsi, le comique satirisant devient le porteur du tragique dans l'opéra, et le tragique prend souvent des nuances comiques. Les fusions des valeurs qui existent ici se justifient sur des éléments de généralisation rhétorique du contenu musical.

Chaque personnage de l'opéra est doté d'un langage poétique et musical individuel, le principe de l'exposition satirique devenant, alors, caractéristique des portraits musicaux des héros comiques. Le compositeur recourt aux typologies et moyens divers pour réaliser sur le plan musical ce « dévoilement », de ces typologies faisant part la parodie musicale (le chœur des serviteurs du premier tableau, « l'air de la vengeance » de Boris du quatrième tableau, le gémissement de Katerina du même tableau etc.), la farce musicale (le chœur des serviteurs du quatrième tableau), ou la création d'un « accompagnement visualisé » dans lequel l'orchestre fait un commentaire suggestif concernant le personnage en cause (l'apparition de Sergueï aux tableaux 3, 5, 9 etc.). Toutes ces typologies relèvent une démarche conflictuelle de l'accompagnement affectif.

⁷ Assafiev, Boris, *De la création de Dmitri Chostakovitch et son opéra « Lady Macbeth du district de Mtsenk dans Șostakovici Statii i materialâ (Chostakovitch. Articles et notes)*, Edition du Compositeur Soviétique, Moscou, 1976, p. 162.

Les moyens d'expressivité musicale sont souvent utilisés dans l'opéra afin de créer un second plan, « dévoilant » et découvrant au spectateur les traits « réels » des personnages (surtout des personnages comiques).

Un exemple pareil se retrouve déjà dans le premier des neuf tableaux de l'opéra. Pour décrire le caractère bestial du milieu dans lequel vit Katerina Ismaïlova – l'héroïne principale, le compositeur recourt aux effets onomatopéiques soulignés grâce au rapport texte-musique. Ainsi, la coordination des accents du texte et de la mélodie nous mènent au dénouement d'un moment grotesque-hilare – le « meuglement » du Zinovy Borissovitch Ismaïlov (le mari de Katerina):

Ex. 1

Acte 1. Tableau 1. La réplique de Zinovy Borissovitch

Le compositeur obtient ici un effet comique grâce à la « manipulation » géniale d'un texte poétique qui exprime une idée en apparence banale: "Je devrai aller moi même", chante Zinovy. "Moi même" s'achève en russe sur la syllabe *mu*, qui étant prolongée se transforme en l'onomatopée du meuglement, en parfait accord avec l'idée générale du passage.

Tous les moyens d'expression musicale collabore pour suggérer cet effet onomatopéique, qui est absent en effet du texte poétique. Ainsi, la syllabe *mu*, qui fait part du mot russe *samomu* (*moi même*), se trouve placée sur le temps accentué de la mesure, étant soulignée à cause du saut ascendant d'octave diminuée, étant souligné aussi du point de vue du timbre (*si bémol 1* se situe dans le registre suraigu de la voix du ténor) et aussi à cause de sa durée de quatre temps. Ceci crée un contraste expressif avec le mouvement descendant antérieur, composé de croches interrompues de soupirs.

En conséquence, la compréhension de la relation texte - musique dans l'opéra du compositeur russe présuppose aussi un examen minutieux sous l'aspect de l'authenticité linguistique. Par exemple, la traduction du texte russe en une autre langue ne permettra pas de souligner cet aspect précis de l'idée, de la prosodie et aussi musical. En ce sens, nous sommes en parfait accord avec les intentions des metteurs en scène qui choisissent la langue originale pour mettre le spectacle. Même si nous ne comprenons pas le passage, lors de son audition en russe nous aurons la satisfaction de percevoir le meuglement présent dans le texte et qui est souligné par les moyens d'expression musicale.

Dans la confrontation des environnements immanents du texte et du drame, on n'assiste pas à une simple juxtaposition du texte et de la musique,

la maîtrise du compositeur résultant même du nuancement de la relation et offrant « des solutions » souvent surprenantes.

Le côté linguistique représente un aspect définitoire dans la compréhension de la relation texte - musique dans l'opéra chostakovitchien. Le compositeur explore assidûment cet aspect. Avec les comparaisons symboliques introduites par Dmitri Chostakovitch dans le livret de l'opéra (qui manquent autrement dans la nouvelle de Leskov [Boris Timoféievitch est comparé à un rat, la bague sur le doigt de Katerina symbolise le mariage malheureux et les contraintes qu'elle doit subir etc.], le compositeur utilise des citations des œuvres de Gogol (la chanson banale du prêtre: *Oh, ces champignons* du quatrième tableau) et des œuvres de Tchekhov (la réplique de Boris du premier tableau *Les jeunes femmes, aïe!... silvouplaît, rendez vous, sauce pravañçale* est cité de la nouvelle *Au bureau de poste*) et dans la partition vocale de Boris Timoféievitch le mot *petit champignons* (Chostakovitch utilisant exprès ce diminutif) devient un mot clé, répété inlassablement aux tableaux 1 et 4. Le compositeur accentue ainsi les préoccupations mesquins du vieux (même après une scène remplie de tension dramatique – le fouettement de Serge – la première chose que Boris Timoféievitch demande c'est un met de champignons).

Le livret de l'opéra *Lady Macbeth*, élaboré par Dmitri Chostakovitch en collaboration avec Alexander Preis, se caractérise par l'alternance des fragments en prose avec ceux en vers « à rime », chose qui se reflète presque directement sur les typologies de « musicalisation » du mot dans l'œuvre. Les plus diverses modalités de relations entre le texte et la musique se retrouvent ici : du chant au cri et au parlé rapide, de la déclamation au style *Sprechgesang* aux dialogues parlés.

L'utilisation des rimes dans le livret de l'opéra devient un moyen d'amplification de l'effet comique dans certaines situations ou scènes. Un exemple de ce genre se retrouve dans le chœur des servants du premier acte (tableau 4). Le principe du transfert comique - grotesque se voit dans la relation texte - musique de ce chœur, où le texte poétique possède l'allure du comique mais avec des nuances du grotesque ironique. Ainsi, les employés de la maison Ismaïlov chantent en marchant vers leur travail à l'aube :

Les employés

Voyez, bientôt l'aube va se lever

Voyez, bientôt l'aube va se lever. Hey!

Le ciel s'éclaircit,

Le ciel s'éclaircit, eh

Il ne faut pas perdre son temps en vain.

Eh! plus vite, au travail! Eh!

Les entrepôts nous attendent pour de bon.

Les entrepôts nous attendent pour de bon.

Eh! La farine nourricière attend,

*La farine nourricière attend, eh!
Notre maître est cruel et féroce,
Un vrai crocodile. Eh!*

Symbolique est aussi le moment auquel le compositeur introduit ce chœur. La chanson des serviteurs se superpose avec la scène de la mort de Boris Timoféievitch, étant placée au milieu et révélant une position du conflit tragi-comique évoqué dans l'opéra et qui a été remarquablement réalisé dans ce tableau.

L'effet comique est obtenu ici non seulement grâce à l'utilisation des vers en rime (ce qui crée un contraste expressif face au texte en prose normalement présent dans un opéra), mais aussi grâce à l'effet de *glissando* réalisé en *crescendo* à la fin de phrases musicales des voix (dans le cadre de l'intervalle de septième majeur ascendant), les voix étant doublés aussi par le « bizarre » duo flûte *piccolo*/ fagot :

Ex. 2
Acte 2. Tableau 4. Le chœur des serviteurs

Ainsi, ce chœur des serviteurs devient portant de la farce musicale dans l'opéra.

Un exemple similaire se retrouve aussi dans le septième tableau de l'ouvrage – dans la section de police – où l'utilisation des rimes accentue le manque de cohérence du texte poétique et l'ennui qui entoure les policiers « ardents ». Pour monter l'état de l'ennui, le compositeur utilise aussi une forme musicale « qui se prête au comique »⁸ - le rondo. On peut suivre ici l'alternance entre la chanson du sergent et le chœur des policiers, et entre les sections de la forme musicale s'interpose le thème orchestral du debout du tableau. Le modèle

⁸ Angi, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală [Conférences sur l'esthétique musicale]*, vol. II, Éditions de l'Université, Oradea, 2004, p. 429.

formel de cette scène peut être représenté schématiquement ainsi : *a b a b a b*, relevant en fait une pseudo forme de rondo, parce que avec le refrain les épisodes vont alterner. En conséquence, le principe de la répétitivité est employé ici généreusement, ce qui laisse apercevoir l'attitude du compositeur face à cette bande de parasites insolents, obtuses et rapaces, la scène entière représentant une satire regardant la police.

Le chef des policiers est soutenu et approuvé entièrement par le chœur de ses subordonnés, ce qui est suggéré par le plan musical par l'existence d'une ligne vocale dirigeante superposée sur l'accompagnement valsant du chœur :

Ex. 3

The musical score for Act 3, Tableau 7, features several parts: Flute (Fl.), Clarinet (C-fa.), Inspector (Испр. Insp.), Chorus (CORO), and Archi (Archi). The Inspector's part includes Russian and French lyrics: "все сво-и ста-ра-ни-я ви-дим мы од-ни стра-да-ни-я, all our ea-ger dil.i.gence We re-ceive but mea-gre re-compence." The Chorus part includes Russian and French lyrics: "ПОЛИЦЕЙСКИЕ Но за все сво-и ста-ра-ни-я ви-дим мы од-ни стра- ROLICEMEN Yet for all our ea-ger dil.i.gence We re-ceivebut mea-gre". The Archi part is marked *pizz.* (pizzicato). The score is in 3/4 time and features various key signatures and dynamics.

Acte 3. Tableau 7. Le sergent et le chœur des policiers

L'inspecteur qui plaide dans cette scène se trouve dans la position du soliste - *zapevalo* (une telle exposition des voix este propre à la tradition populaire russe, le compositeur soulignant que ces gens font parti du peuple, mais des couches basses). Aussi les principes de disposition des relations trimbales appliqués dans cette scène dégage un effet comique. Ainsi, la ligne mélodique de l'inspecteur este accompagnée d'une mélodie moqueuse de la clarinette *piccolo*, et le chœur des policiers este accompagné du duo de la flûte et de la clarinette, apportant une nuance du grotesque.

L'attitude du compositeur face aux « gens de la lois » est suggérée aussi par l'introduction des exclamations onomatopéiques dans le texte poétique, insérées cette fois en mode direct, sans être camouflées à la manière de Zinovy Borissovitch au premier tableau. Ainsi, dans la scène où le nihiliste a été appréhendé, les flics exclament : *Ho-ho-ho!* (en russe c'est *I-go-go*) :

Ex. 4

The musical score for Ex. 4 consists of two staves, Tenor (T.) and Bass (B.). The Tenor part has lyrics: 'bi!', 'Oh!', 'ro, ro, ro!', 'ho, ho, ho!', and 'ho!'. The Bass part has lyrics: 'ho, ho, ho!', 'ho!', and 'ho!'. Above the Tenor staff, there are markings 'unis.' and 'univ.'. The music is written in a simple, rhythmic style with a focus on the vocal exclamations.

Acte 3. Tableau 7. « Le hennissement » des policiers

Ce « hennissement » des flics exprime la joie ressentie au moment où ils trouvent une occupation : ils terrorisent une victime – le professeur nihiliste (retrouvé faisant des recherches si « les grenouilles ont une âme »). Cette situation absurde est résolue dans un esprit gogolien, en insinuant ici une critique à l'adresse du système existant en Russie soviétique des années '30, quand toute pensée philosophique était perçue comme folie, en échange la nullité étant promue.

Le compositeur est un bon connaisseur de la technique vocale, ainsi les possibilités expressives de la voix étant mises au service du comique : la voyelle *î* (voyelle nasale) est placée au registre aigu de la voix de ténor et nécessite l'utilisation de l'attaque glottique.

Tout le tableau se termine avec un galop, en *Presto* – les fliques sont impatients pour aller aux noces de Katerina, scandant « *plus vite, plus vite !* »

Le principe de la répétitivité qui est à la base du septième tableau de l'opéra, étant ressenti aussi bien au niveau de la forme musicale qu'au rapport texte-musique, se retrouve dans d'autres tableaux, étant chaque fois subordonné à la situation dramatique. Ainsi, pour montrer la colère de Boris Timoféievitch, en apparence dépassé par la situation quand il découvre l'infidélité de sa belle-fille, au quatrième tableau, le compositeur emploie un procédé similaire – la déclamation du texte poétique sur la note *mi bémol 1* (pour une voix de basse) répétée 42 fois de suite. Donc, la colère et la stupéfaction du vieux s'exprime musicalement dans un mode satirique et grotesque, provoquant plus tôt le rire que la peur. Pas toujours toute de même, le principe de la répétitivité (fondé sur la répétition d'un son, de quelques mots, des relations intervaliques ou phrases musicales) contribue au comique ou au grotesque musical. Un exemple analogue est contenu dans la ligne vocale de Katerina.

Ici, le principe de la répétitivité devient un moyen d'accumulation quantitative, déterminant la croissance du dynamisme émotionnel jusqu'au point culminant. Ainsi, dans la scène du fouettement de Sergueï, du dernier tableau du premier acte, nous assistons à l'amplification peu à peu de la douleur et de la souffrance de l'héroïne. Sa ligne, abondante avec des intonations de soupirs, évolue en partant de mouvements chromatiques descendants – *passus duriusculus* – vers la répétition dans un rythme frénétique du même mot (huit fois de suite) :

Ex. 5

E. L. ²
 от-пу-сти-те, don't beat him! пу-сти-те, don't hold me пу-стите, don't hold me пу-стите, don't hold me пу-стите, don't hold me пу-стите, don't hold me пу-стите, don't hold me пу-стите!
 don't hold me! don't hold me! don't hold me!

Acte 2. Tableau 4. La ligne de Katerina – accumulation quantitative

Son impuissance paraît la mener vers le désespoir, approchant les limites de la folie, ce qui est exprimé par l'intensification de la cadence de ses répliques. Sa demande – « *Lâchez moi* » (répété 14 fois dans ce court fragment de la scène) se transforme comme une idée fixe et obsédante. Ce moment culminant continue avec un thème orchestral, très strident et aigu, qui se déroule en un *crescendo*, jusqu'à *ffff*, en un mouvement chromatique menaçant des intervalles parallèles transpositrices (une autre modalité d'application du principe répétitif). L'orchestre vient compléter sur le plan émotionnel ce que ne peut pas être exprimé par des mots :

Ex. 6

cresc. ^{ppp} G.P.

Acte 2. Tableau 4. Le commentaire orchestral de la ligne de Katerina

La manière dans laquelle sont exposés et développés les lignes des héros de l'opéra nous montre que la vocalité et l'instrumentalité (autant comme éléments du langage musical que comme principes de la pensée musicale) représentent des composants de poids sensiblement égaux. Ainsi, les personnages de l'opéra sont dotés également de caractéristiques vocales et instrumentaux-orchestraux (le leit-thème de Boris etc.) et le timbre instrumental devient un procédé stylistique qui vise la matérialisation presque programmatique des héros de l'opéra. (Le timbre « rauque » et « grommelant » du basson se lie

étroitement au visage de Boris, le hautbois, la clarinette et la harpe soutient souvent la ligne de Katerina, et les passages railleurs de la flûte accompagne Sergueï).

Le compositeur utilise les modalités les plus diverses pour « ironiser » musicalement grâce aux moyens orchestraux, parmi lesquels on souligne l'emploi de l'effet *glissando* aux trombones, obtenu par le maniement de la coulisse (qui contribue au grotesque musical), ou l'appoggiature triple des trombones et de la tuba qui imitent les intonations autoritaires de la voix du vieux Ismaïlov, résultant un effet de « coassement » :

Ex. 7

Tr-ni
e
Tuba

З. Б.
З. Б.
- ван.
gone.

Б. Т.
Б. Т.
Клят-су! Клят-су! Клят-су с не-е возь-
Swear it! Swear it! Make her! Make her

Acte 1. Tableau 1. Ironie musicale de l'orchestre

Même aux moments auxquels le vieux marchand exerce son autorité, le compositeur le ironise en utilisant des effets sonores spéciaux, comme « l'écho » de l'orchestre, qui donne la réplique en « caricaturant » :

Ex. 8

Б. Т.
Б. Т.
Что не-ре-сме-и-ва-е е тесть?
What do these gruffness mean, you fools?

archi

tr-ni
tuba

Acte 1. Tableau 1. L'écho grotesque de l'orchestre

Toutes ces formules contribuent à faire passer le message grotesque manifesté par l'humour.

Tout au long de l'œuvre il se produit une oscillation continue entre les deux lignes – vocale et instrumentale – qui se réalise à l'aide du dialogue entre

les deux et par des nombreux passages métaphoriques. Ceci se voit aussi au niveau de relations intervaliques contenues.

De ce fait, l'intonation « stridente » de l'intervalle de seconde mineure, étant soulignée sur le « fond » orchestral qui accompagne les apparitions de Boris dans l'opéra, est aussi aigu dans sa partition vocale. En ce sens la double connotation de la seconde mineure est évidente dans l'œuvre du compositeur russe. Dans la ligne de Katerina cela est liée au soupir, souffrance et supplication, tandis que dans la ligne de Boris Timoféievitch elle est mise en évidence par sa sonorité stridente et dissonante du même intervalle. Ce détail aussi révèle le fait que la musique dans l'opéra « donne une nouvelle vie » au mot, attribuant des sens profondément émotionnels à celui là.

L'intonation de l'intervalle de la neuvième ascendante, cachant en soi un élément de tension dramatique, obtient un rôle primordial dans l'évolution du portrait musical de l'héroïne principale de l'opéra – Katerina Ismaïlova, s'insérant aussi dans sa ligne vocale que dans celle orchestrale et soulignant chaque fois l'intensité du moment dramatique. Pour la première fois cette intonation apparaît au premier tableau de l'ouvrage, alors quand Katerina est humiliée en public par son beau-père et est obligée à jurer fidélité à son mari :

Ex. 9

Acte 1. Tableau 1. La réplique finale de Katerina

Le mot « *Jure!* » chanté en *forte*, exprime en fait le cri de l'héroïne, rassemblant son indignation, sa révolte, sa honte et son désespoir. Ce sont les sentiments accumulés dans le cœur de Katerina, qui reste muette pendant les dernières scènes de la fin du tableau. Ce « cri » est sa seule réplique en ce moment, marquant aussi le point culminant du premier tableau. Les sentiments et les pensées de Katerina sont dévoilées par le thème orchestrale qui se croise avec son intonation vocale.

Ce thème, plein de dramatisme, exprime la tension liée au moment de la scène en cause – l'avalanche de sentiments contradictoires ressentis par l'héroïne – étant exposée au deux groupes d'instruments : les cordes et les cuivres, en *forte*. Le rythme syncopé qui est propre à cette thème la place à côté du leit-thème dramatique du deuxième tableau (la formule rythmique syncopée représente un leit-rythme ayant une importance décisive en l'économie de l'ouvrage).

« Le silence », comme moyen d'expression musicale sera utilisé par le compositeur également à la fin de l'opéra, le dénouement tragique – le suicide – étant accompli sans aucune réplique vocale de Katerina.

Donc, pendant les quatre actes de l'œuvre, on assiste au développement des collisions tragiques de Katerina Ismaïlova, celles là se brochant avec des images satiriques et grotesques des autres personnages. En ce sens, pareillement à la tragédie de Shakespeare, dans l'opéra du compositeur russe on suit l'attisement polyphonique de plusieurs lignes en parallèle, chacune d'elles ayant une évolution particulière.

Pour souligner la figure de son héroïne, Chostakovitch la fournit avec un langage musical différencié, on contrastant, sur le plan musical et poétique, la ligne des héros comiques avec celle de Katerina. En outre, la source folklorique qui est à la base du langage musical de l'héroïne et à quelques personnages comiques devient un moyen de faire la différence. Au cas des héros secondaires de l'opéra (parmi lesquels font partie autant de personnages individuels, comme le mari ivrogne, que des personnages collectives – les serviteurs de la maison Ismaïlov, les invités au mariage etc.) le compositeur fait recours à un certain type de folklore – la chanson d'usine, *tchastouchka*⁹, des chansons des jeunes recrutés en armée etc., les traits de la chanson populaire étant souvent exprimés d'une manière si bête et si hyperbolique qu'elle prends un sens sarcastique, comme par exemple au chœur des prisonnières du neuvième tableau.

Le folklore musical russe représente aussi la source de l'intonation de Katerina. Sa partition vocale – diversifiée et dramatique – relève un rapprochement vers la musique russe d'origine populaire, ce que lui confère une vraie authenticité. Tous les *arioso* de Katerina sont imbus par les intonations de la mélodie populaire, étant liés au folklore rural et de la cité (en particulier celui de la romance). A l'instar des autres personnages de l'opéra, la ligne de l'héroïne, étant la ligne dirigeante de l'ouvrage, possède un caractère cantabile et plastique. Seulement sa partition vocale est traduite musicalement en un style lyrique et expressif, et seulement sa figure connaît un développement métonymique intense à travers des quatre actes de l'ouvrage. Entre la première apparition de l'héroïne et son dernier arioso - monologue expressif, parcouru d'un tragique shakespearien (« *Au fond de la forêt* ») il se croise une distance immense, dû à l'énorme conception symphonique de l'ouvrage.

En concevant un conflit tragique d'une ampleur shakespearienne sur le plan musical-théâtrale, élaboré génialement dans l'opéra *Lady Macbeth*, Dmitri Chostakovitch avait sélectionné avec soin chaque tableau et scène pour faciliter l'articulation de ce conflit. Dans cet opéra il manque des scènes ou personnages « aléatoires », chaque événement ayant une certaine tangence

⁹ *Tchastouchka* – chanson populaire russe sous forme de quatrain avec des cris.

avec le sort de l'héroïne principale. En ce sens, l'opéra de Dmitri Chostakovitch se déroule comme un mono-drame, la ligne de l'héroïne étant celle qui est déterminante dans l'ouvrage.

Contrairement à Nicolaï Leskov, qui envisageait Katerina Livovna Ismaïlova comme un être d'une nature primitive, puissante et passionnelle, avec « un sens moral peu développé », l'écrivain soulignant son côté machiavélique, diabolique, méphistophélique etc. de la figure de Lady Macbeth, pour le compositeur russe elle est une personnalité proéminente, avec une riche vie spirituelle. « De tous les héros de *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, écrivait Dmitri Chostakovitch j'aime seulement Katerina Livovna. Son sort est le sort d'une femme talentueuse, remarquable, son époque lui faisant tort. J'essaie d'expliquer les crimes commis par elle justement par son époque. »¹⁰

En effet, contrairement à la vision de Leskov et même celle shakespearienne, Dmitri Chostakovitch essaie de nous convaincre que les assassinats commis par sa héroïne ne sont pas des faits perpétrés avec cruauté et méchanceté, mais surviennent comme une réaction de protection contre la violence de ceux qui l'entoure et aussi comme un essai de protéger son amour et sa liberté.

Le principe dirigeant du libretto peut être représenté ainsi :

Moment de tension - Acte - Conséquence
(motivation) (crime) (arrestation, suicide)

Les crimes de l'héroïne sont présentés comme une réaction aux événements qui viennent de se passer, ce que nous donne le schéma suivant :

Tableau 4		Tableau 5		Tableau 8
Moment de tension	Acte	Moment de tension	Acte	Conséquence
(motivation)	(crime)	(motivation)	(crime)	(l'arrestation des héros)
Boris Timoféïévitch taquine Katerina (« Regarde »)	L'assassinat de Boris Timoféïévitch	Sergueï manipule Katerina	L'assassinat de Zinovy Borissovitch	La déportation des héros en Sibérie

Tableau 9

Moment de tension (motivation)		Acte = Conséquence = Dénouement (crime) (suicide)	
Le chœur moqueur des prisonniers	Sergueï et Sonyetka taquent Katerina (« Regarde »)	L'assassinat de Sonyetka	Katerina se jette à l'eau

¹⁰ Chostakovitch, Dmitri, *La tragédie-satyre* dans la Revue *Sovetskoe iskusstvo* (L'Art soviétique) 1932, le 16 octobre.

Comme ce schéma le montre (qui dévoile le principe structurel du libretto de l'opéra et partiellement celui de la division de scènes à l'intérieur des tableaux, chaque tableau représentant une entité musicale évolutive), Katerina reste constamment une victime, seulement ses oppresseurs étant ceux qui change). La place de Boris Timoféïévitch et celle de Zinovy Borissovitch (plus présent dans la nouvelle que dans l'opéra) est prise d'un autre couple – Sergueï et Sonyetka. L'affinité entre ces « tyrans » étant suggérée aussi par la musique de Dmitri Chostakovitch.

Le vacillement entre les deux limites de l'inévitable conflit entre Katerina - criminelle, et Katerina - être à l'esprit propre, génère le conflit tragique de l'ouvrage entier. Tout au long des quatre actes de l'opéra, on suit l'obtention d'une métaphore géante. Au premier tableau Katerina Ismaïlova se dégage comme un être qui tend vers un idéal tragique (le désir d'aimer et d'être aimée) et dans le dernier tableau en assiste à la destruction de tous ses espoirs et au final en est témoin à la perte des plus précieuses valeurs humaines : l'amour, la joie de vivre et la vie même.

Le portrait musical de Katerina est esquissé par le compositeur russe comme un portrait très complexe et contradictoire, à l'intérieur de sa ligne étant projeté un conflit musical d'une ampleur tragique. L'image de l'héroïne se développe sur deux plans contrastants, l'un étant lié aux images lyriques et intériorisé, et l'autre révélant une certaine dureté de la femme du marchand Ismaïlov. Justement l'existence de cette dualité en musique justifie les événements du deuxième acte – les deux assassinats.

Dans la partition vocale de Katerina, le chant populaire russe se tisse avec des intonations de type *Sprechgesang* (tableaux un et quatre), ou avec des répétitions frénétiques du même son (tableau quatre), insérant des éléments aux origines dans la musique instrumentale de danse (tableau deux).

Sans doute, la part des deux plans n'est pas égale, l'élément lyrique et expressif restant celui qui domine la caractéristique musicale de l'héroïne. C'est pour cette raison que ce plan s'avère prépondérant dans ces *arioso* des tableaux un, deux et trois, dans les épisodes charmants des scènes avec Sergueï au cinquième tableau, dans les formidables *arioso* tragiques du neuvième tableau (« *Ce n'est pas facile* » et « *Dans la forêt* »). Les apparitions musicales de l'héroïne soulignent une union de l'intonation et du style, le langage musical de Katerina évoluant au travers de l'opéra vers une complexité particulière, ayant au final une synthèse individualisée entre le chant et la déclamation dramatique propre à l'opéra.

Tout au long de l'ouvrage il se produit un aggravation du contraste intérieur révélé dans la ligne de l'héroïne, ce contraste évoluant progressivement vers un conflit d'essence tragique, suite aux interférences de Katerina avec l'ambiance dans laquelle elle vit (hostile à quiconque valeur humaine). Le conflit tragique atteint le point culminant dans le dernier tableau de l'opéra,

étant exprimé par la collision entre le chœur grotesque et satirisant des prisonnières et le dernier monologue de l'héroïne principale, qui dévoile la tragédie vécue par elle.

Ce dernier solo de Katerina est placé à l'intérieur d'un ensemble, accentuant ainsi le contraste frappant entre ce monologue dramatique, d'un tragique shakespearien, et la « réalité » environnante. La collision de deux sphères, le tragique et le grotesque, qui est l'apanage de l'ouvrage entier, est affirmé ici avec une prégnance particulière.

Le conflit musical est souligné aussi par le contraste du tempo créé entre le monologue de Katerina, précédé par une introduction orchestrale, et la scène chorale qui avait eu place juste avant. Le dynamisme qui est propre au mouvement précédent *Allegretto* est changé en un *Adagio* énoncé par l'orchestre et maintenu par la ligne vocale de l'héroïne. L'action s'arrête en ce moment, nous déplaçant dans une autre dimension de l'existence humaine. Tout se concentre sur le drame psychologique de l'héroïne. Évidemment, l'opéra de Dmitri Chostakovitch possède des traits propres à un drame psychologique, ce qui est évident au dernier monologue de Katerina Ismaïlova.

L'ampleur du conflit intérieur évoqué résulte du rapport créé entre le texte et la musique du monologue. La souffrance de l'héroïne devient si intense que sa conscience y est troublée. Dans son esprit malade se naissent des hallucinations :

*« Dans la forêt, bien souvent, il y a un lac,
Complètement rond, très profond,
Et son eau est noire.
Comme ma conscience, noire.
Et quand le vent passe par la forêt,
Sur le lac se lèvent des vagues,
De grandes vagues, alors c'est terrible
Et en automne, sur le lac, il y a toujours des vagues.
L'eau est noire et les vagues sont hautes.
Noires et hautes sont les vagues. »*

Le texte poétique est chargé de connotations tragiques. Les mots « clés » sont : lac, grandes vagues, noir. La couleur prédominante est le noir. La conscience « noire » de l'héroïne est métaphorisé par le noir des vagues du lac. Le lac devient l'image symbolique de la mort. La métaphore est sublimée aussi par la ligne orchestrale. L'introduction qui précède le monologue de Katerina suggère l'image de vagues immenses et effroyables, leur sens étant révélé par le texte poétique :

Ex. 10

Acte 4. Tableau 9. Introduction orchestrale au monologue de Katerina

Le *tutti* orchestral, l'alternance des accords de *ré mineur* et *si bémol mineur*, soulignés par le mouvement mélodique ascendant et puis descendant, les fluctuations dynamiques expressives, tout cela contribue à la création d'une image profondément dramatique. Les vagues du lac exprime la lutte intérieure qui a lieu dans l'esprit de l'héroïne. Ses émotions deviennent extrêmement sobres et retenues dans la ligne vocale, approchant le maximum justement dans cette introduction orchestrale :

Ex. 11

Вле-су вса - мой ча - ше есть о - зе - ро,
Far off in a fo - rest there is a lake

Acte 4. Tableau 9. Monologue de Katerina – première phrase

A la suite des coups assourdissants des percussions en *fff* tout devient calme, et en nuance de *pp* le monologue de Katerina commence, nous accablant par son expression intime et intériorisée. Ce coup marque, semble-t-il un changement au niveau de la pensée de l'héroïne. La souffrance et le désespoir lui ont rempli l'esprit. Elle n'a plus aucun espoir. C'est pour ça que le texte paraît ne plus avoir aucune connexion avec la réalité. L'idée de la mort formulée déjà par l'orchestre s'esquisse graduellement dans sa ligne vocale. Les phrases vocales de l'héroïne, interrompues par des pauses, sont « commentées » par l'orchestre. L'étendue de la souffrance de Katerina est suggérée aussi par les intonations de soupir placées au registre grave des bois (la clarinette, la clarinette - basse, le basson et le contre - basson), qui se superposent sur le obstiné des violoncelles, des contrebasses et des percussions. L'idée de la mort devient un leitmotiv du monologue, une idée symbolique exprimé par le obstiné du point d'orgue sur le son *ré*, maintenu en *pp* et *p* par les instruments graves.

Ainsi, le monologue est conçu tant symbolique que métaphorique, le substrat fondamental symbolique étant construit sur la connotation du sens tragique du texte poétique, ainsi que les relations intervaliques utilisées. Les moments de tension sont soulignés dans le texte par une série des intervalles dissonants, qui mettent en évidence les mots clés :

Ex. 12



Acte 4. Tableau 9. Saut de neuvième

Quand l'héroïne parle de sa conscience, sa ligne mélodique évolue sur un saut d'un intervalle de neuvième mineure, symbolisant le cri de désespoir de son esprit. La connotation de cet intervalle est liée à l'idée des remords de Katerina (tableau 5), nous rappelant les mots de la fin de la nouvelle de Leskov : « Et voilà, soudain, sur la crête d'une vague lui est apparue la tête bleu de Boris Timoféïévitch, d'une autre lui est apparu en chancelant le mari... ».

Même l'intervalle de sixte mineure (et majeure) qui paraît dans la première phrase vocale de la protagoniste est chargé de notions dramatiques. Cet intervalle est né déjà dans l'introduction orchestrale du monologue, marquant le rapport entre les son *ré* et *si bémol* – l'ambitus dans lequel « les vagues » qui apportent la mort vacillent. En partant de ce rapport, les mesures suivantes développent une complexité croissante par l'avènement des intervalles dissonants comme la septième augmentée et majeure, la quinte augmentée. Ainsi, la ligne orchestrale qui porte en soi la connotation symbolique et métaphorique des vagues de la mort, détermine aussi l'évolution de la ligne vocale. En ce sens, entre les deux lignes, celle orchestrale et celle vocale, se produit un passage métaphorique continu, les motifs apparus à l'orchestre (la harpe, le hautbois) étant repris par la voix.

Comme ça, les passages métaphoriques s'achèvent ici sur plusieurs niveaux : entre le texte et la mélodie, la mélodie et l'harmonie, la dynamique et le timbre. La mélodie est conçue de telle manière qu'il y a un enchaînement des métaphores – le moment où le texte poétique parle de la profondeur du lac étant souligné par un saut descendant etc.

Le timbre des instruments utilisés paraît comme un élément stylistique définitoire dans le subjectivisme du message tragique évident. Des instruments comme la clarinette, le hautbois, la harpe, soutient ici la voix de Katerina qui se développe librement, se rapprochant de l'expression propre au chant populaire russe (l'utilisation des mesures alternantes, la liberté formelle etc.)

Suite au monologue de Katerina se produit le dénouement tragique de l'ouvrage. Celui là est joué par l'orchestre :

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is on the left, marked 'pp' and in 6/8 time. The vocal part is on the right, marked 'Cox. Son.' and 'Aii! Aii!' with a dynamic marking of 'fff'. A parenthetical note in the vocal line reads: '(Ek. Ljapunov's Sonyetka into the river and, like together with her.)'

Le finale de l'opéra. Le dénouement tragique orchestral

Le silence de Katerina en ce moment est plus expressif que n'importe quel mot, ce silence étant autorisé par son état psychologique : ce que c'était accumulé dans son esprit ne peut être décrit verbalement. La charge émotionnelle vécue est si forte qu'il se produit ici le moment cathartique de purification par la souffrance. Le dénouement tragique, « le paiement des coupes tragiques », l'aveu tardif de sa faute, implique l'irrévocable dans la suite des événements, le public vivant et éprouvant la douleur suite au drame déroulé sur la scène.

Même si le compositeur garde inchangé l'ordre des faits de la fin de la nouvelle de Leskov (la scène « des bas de laine », la moquerie de Sergueï et de Sonyetka et aussi celle des prisonniers, la noyade de Sonyetka et le suicide de Katerina) le final de son opéra a une toute autre connotation. A l'instar de Leskov, Katerina connaît une purification cathartique en un sens aristotélicien. Son ultime meurtre n'est pas perçu comme un acte de vengeance mais comme un résultat de la catastrophe interne que Katerina vient de vivre.

Le sentiment purificateur du catharsis accompagne ainsi le dénouement de la tragédie vécue par l'héroïne, le spectateur percevant la profondeur du catharsis en ressentant pleinement la peur et la compassion. Les actions de Katerina provoquent notre sympathie parce que nous anticipons l'évolution des événements – la punition qui l'attend pour ses meurtres, et nous savons aussi que son sacrifice est inutile, parce qu'elle n'est pas aimée. En tant que spectateurs ou interprètes nous nous identifions avec l'attitude, la décision et, en conséquence, avec le destin de Katerina, tout cela dirigeant l'acte de la réception vers la perception du sentiment de la crainte.

En concluant, la génération des tensions conflictuelles qui débouchent vers le dénouement cathartique du conflit tragique, représente une des formes de manifestation musicale du tragique en *Lady Macbeth*, la coexistence tragi-comique que nous suivons les premiers trois actes conduit vers un

dénouement tragique dans le final – point culminant vers lequel toute l'action de l'opéra est coordonnée.

L'héroïne de Dmitri Chostakovitch est représentée, comme chez Shakespeare, comme un être complexe, le compositeur mettant en évidence son drame intérieur, ses remords et sa souffrance. Les expériences intimes de l'héroïne sont exposées aussi par sa ligne vocale que par la ligne orchestrale. L'expression musicale des sentiments et des ses états d'âme est suggérée par des *solos* expressives de la violine, de la clarinette et du cor anglais. La richesse intérieure de l'héroïne de l'opéra, la profondeur et l'intensité de ses expériences crée un grand contraste avec les crimes commis. En conséquence, suite à l'écoute de l'opéra, nous croyons que la puissance de l'esprit et la beauté de l'âme humaine peuvent résister même aux conditions des plus atroces. La grande valeur esthétique de l'ouvrage réside expressément dans ces valeurs humaines.

Traduit en français par Emanuil - Mihai Toma

BIBLIOGRAPHIE

- Asafiev, Boris, *De la création de Dmitri Chostakovitch et son opéra « Lady Macbeth du district de Mtsenk dans Șostakovici Statii i materială (Chostakovitch. Articles et notes)*, Edition du Compositeur Soviétique, Moscou, 1976.
- Angi, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală (Conférences sur l'esthétique musicale)*, vol. II, Editions de l'Université, Oradea.
- Chostakovitch, Dmitri, *La tragédie-satyre dans la Revue Sovetskoe iskusstvo (L'Art soviétique)* 1932, le 16 octobre.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă (Truth and Method)*, Teora, Bucarest, 2001.
- Glikman, Isaac, *Story of a Friendship – the letters of Dmitri Shostakovitch to Isaak Glikman, (Histoire d'une amitié – les lettres de Dmitri Chostakovitch à Isaac Glikman)*, Editions Faber and Faber, Londres, 2001.
- Mănușiu, Mihai, *Cercul de aur [Le cercle d'or]*, Editions Meridiane, Bucarest, 1989.
- Sollertinsky, Ivan, *Despre muzică și muzicieni [De la Musique et des musiciens]*, Edition Musicale, Bucarest, 1963.