

Emprunts et déformations : l'exemple du Chorale de *L'Histoire du soldat*

Pour un court module introductif à *L'Histoire du soldat*, plein d'humour et faisant pleinement écho à la thématique abordée dans ce support :

<https://www.youtube.com/watch?v=wYUglQIBHtY>

Et pour un audio complet :

<https://www.youtube.com/watch?v=oRCfS3Z6joQ>



Pablo Picasso, Violon et grappes (1912)

Rappel du cours précédent et Post scriptum :

-> Deuxième partie du portrait de Stravinsky, à travers sa période néo-classique (qui a duré près de 30 ans!) et sa période sérielle (les toutes dernières années).

-> Retour sur la période sérielle de Stravinsky comme un ultime volte-face, qui est aussi – peut-être ? – une tentative de synthèse de la part du vieux maître.

> aspect rituel des œuvres sérielles, qui renouent à ce titre avec des œuvres plus anciennes comme *Le Sacre*, ou *Oedipus Rex*, la *Symphonie de psaumes*,...

ECOUTE : extrait *Requiem Canticles* (1966) joué à la mort de Stravinsky), œuvre entièrement dodécaphonique :

<https://www.youtube.com/watch?v=HzR6NK2YMwE>

> amour de l'« artisanat » en art (cf. « homo faber ») : combinaison de sons, disposition dans l'espace....

> curiosité pour toute forme de contraintes ; intérêt pour l'aspect purement musical de la musique (!) ; amour de Bach...

> goût pour les « échelles », la transformation des gammes...

> dialogue avec le passé : les compositeurs de la 2ème école de Vienne ont disparu lorsque Stravinsky entame son dialogue avec l'écriture sérielle.

> recherche d'abstraction, dépouillement, distanciation de la tradition romantique.

> Aspiration à une forme d'universalité.

Au fond, pas de discontinuité ! L'écriture sérielle permet de combiner tous ces aspects, chers à Stravinsky.

-> Dans les mêmes années, Chostakovitch exploite également la série, comme s'il cherchait à exprimer par là un message universel, quelque chose de l'ordre d'une transcendance. Plusieurs œuvres des dernières années de sa vie intègrent une série (mais non une écriture sérielle), dans un contexte très chargé symboliquement.

Voir : le *De Profundis* de la 14ème Symphonie ; le 11ème numéro de la *Suite sur des Sonnets de Miche-Ange* (opus 145) (sur le mot « immortalité ») ; la *Sonate pour violon*, les deux derniers *Quatuors*, ainsi que la *Sonate pour alto* qui est sa toute dernière œuvre. (Chostakovitch, hospitalisé, vit alors ses derniers jours.)

Dans la *Sonate pour alto*, la série sonne vraiment comme un appel, presque une prière vers un ailleurs. Elle entre en dialogue, jusque dans les toutes dernières mesures, avec un matériau issu de la *Sonate au Clair de lune* de Beethoven. C'est comme un dialogue entre le monde tonal (terrestre?) et l'au-delà.

159 39

con sord.
pp espr.
p
8va

ECOUTE dernier mouvement: <https://www.youtube.com/watch?v=ctkMGjUBVps>

Retour aux années suisses de Stravinsky

-> Les années suisses (1914-1920) apparaissent comme une période charnière, inaugurant une nouvelle phase dans la carrière de Stravinsky, avant ses œuvres néo-classiques.

-> Si l'on observe, dans *L'Oiseau de feu* ou dans *Le Sacre*, une radicalisation de certains procédés hérités de la tradition russe, *Noces*, *l'Histoire du soldat* ou *Renard* tendent à prendre une forme de distance avec cette tradition.

-> Les circonstances de la guerre et la nécessité de réduire les effectifs instrumentaux et de chercher de nouvelles formes théâtrales ne sont certainement pas étrangères à ce phénomène (voir support de cours introductif sur *Renard*).

-> La prépondérance de trois paramètres, dans les œuvres des années suisses, permet en outre de donner quelques pistes pour réfléchir au tournant amorcé par Stravinsky :

- le grotesque et le pastiche. Particulièrement perceptibles dans *Renard*. Beaucoup de procédés du *Sacre* y sont exploités, mais comme « mis à distance », « défamiliarisés » par l'emprunte très forte du grotesque.
- la stylisation. Il y a sûrement déjà une forme de stylisation dans *Le Sacre*, mais des œuvres comme *Noces* ou les *Pribaoutki* vont peut-être plus loin encore dans la stylisation des éléments du folklore, pour inventer une écriture nouvelle.
- la « cleptomanie ». Ce trait typique de Stravinsky apparaît déjà dans un ballet comme *Pétrouchka* (voir support de cours no 1). Il se renforce dans *l'Histoire du soldat*, avec la diversification des styles et des langages convoqués.

-> importance du pastiche et des emprunts dans le Stravinsky des années suisses : un exemple tiré de *l'Histoire du soldat*.

ECOUTE :

<https://chezsoi.operadeparis.fr/videos/igor-stravinsky-l-histoire-du-soldat> à 49'50.

PETIT CHORAL*
Little Chorale Kleiner Choral

Embrassement
The embrace
Umarmung

Largo (♩ = 54)

Cl. (La)
Fag.
Pist. (La)
Trb.
Vl.
C.B.

**Suite: omit this movement. The Petit Choral does not appear in JWC. The 1924 score and parts have no slurs: these have been supplied from W. In W. the first two bars appear thus:  and Fag. 72 is A, not G.*

Enchaînez

Situation « dramatique » : le soldat a perdu toute sa fortune contre le diable, ce qui lui a permis de retrouver son violon. Il joue pour guérir la princesse malade et obtenir la main de celle-ci. Ils s'embrassent. Ce « Petit choral » scelle leur union ; il reviendra développé un peu plus loin dans la scène, sous le titre de « Grand Choral » (voir plus loin).

Éléments puisés dans la tradition du Choral :

- largo, *ff* > solennel
- mètre à 4/4
- très vertical, écriture à 4 voix
- A priori, tonal... (pédale Ré, arrêt sur le V)
- La carrure est simple et régulière.
- Les tremolos semblent imiter un effet de réverbération ecclésiastique...
- évocation de l'orgue! (comme dans la *Symphonie pour instruments à vents* que nous avons écoutée)
- Lignes conjointes, mouvements contraires..
- La mélodie elle-même est très « bluffante »...
- > Et pour cause, c'est un emprunt !

ПЯТАЯ СЦЕНА
[МАЛЕНЬКИЙ ХОРАЛ]
Объятия

Largo (♩ = 54)

Clarinetto (A)

Fagotto

Cornet à pistons (A)

Trombone

Violino

Contrabasso

niente
Attacca subito

1704

On reconnaît tout de suite le modèle du Chorale dans ces quelques mesures ! La mélodie elle-même ne semble pas inconnue. Et en effet, c'est un emprunt ! Ci-dessous le Choral de Bach auquel Stravinsky se réfère (peut-être suggéré par Ramuz?*) :

Ein' feste Burg ist unser Gott



- › Point d'orgue : arrêt sur la dominante
- › Mouvements conjoints des voix
- › Chantable évidemment (tessiture et ambitus restreints)
- › Notes de passages, retards, appoggiatures › résolutions conformes au traitement de la dissonance.

* C'est très amusant que Stravinsky cite un Choral protestant dans cette pièce, très marquée par le contexte suisse et vaudois en particulier.

50. Ein' feste Burg ist unser Gott

J.S. BACH

Version de J.S. BACH

A
T
B

Ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu - te Wehr und be -
Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be -

4

Waf - fen. Der alt' bö - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint, gross Macht und viel
trof - - fen.

8

List sein grau - sam Rüst - ung ist, auf Erd'n ist nicht sein's Glei - - chen.

- EMPRUNT, mais... Déformations :
- 2 mesures introductives (non conforme...)
 - une mesure à 3/4 se glisse dans la structure
 - ambitus démesuré...
 - tessiture extrêmement aiguë
 - cornet à pistons (entre autres...)
 - harmoniques Cb... (son flûté > orgue?)
 - accords très distendus...
 - et dissonances inattendues !
Frottements, fausses relations > impression de « fausses notes »
 - on commence en RÉM, mais on finit en SiM (avec un accord sans quinte) (effet « tierce picarde » un peu criard...)
 - climat tonal / modal ambigu
 - Des notes étrangères non préparées s'ajoutent sur les accords (7ème, 9ème)...
 - Mélodiquement, drôles de sauts, intervalles non orthodoxes... 7èmes parallèles...
- largo, *ff* > solennel
- mètre à 4/4
- très vertical
- A priori, tonal... (pédale RÉM, arrêt sur le V)
- La carrure est simple et régulière.
- Les tremolos semblent imiter un effet de réverbération ecclésiastique...
- évocation de l'orgue! Par d'autres moyens, mais comme dans la Symphonie pour instruments à vents)
- Lignes conjointes, mouvements contraires..
- La mélodie elle-même est très « bluffante »...

> Effet grinçant, parodique, satirique

En résumé :

- > Quand on regarde de plus près l'écriture : le contrepoint est étrange, non orthodoxe. Il semble « singer » le CP classique, mais en réalité, tient d'une conduite des voix émancipée de la dissonance.
- > Fausses relations, intervalles dissonants (dans les lignes mélodiques ou dans le CP) abondent.
- > harmonies piquantes, non traditionnelles et non fonctionnelles. Climat modal et ambigu dans la deuxième phrase.
- > Nombreux effets d'étrangeté, par rapport au modèle pourtant clairement reconnaissable. Le terme de « défamiliarisation » s'impose à nouveau...
- > « Par son refus de l'harmonie conventionnelle, le compositeur favorise les rencontres verticales singulières, la syntaxe restant "banale". »
(Anthony Girard, *Le langage de Stravinsky*)
- > Ainsi, comme dans un tableau cubiste, on reconnaît le modèle, mais avec une distorsion, une distance (qui sonne ici très satirique).

Le numéro suivant de *l'Histoire du soldat* frappe par sa simplicité même (c'est une sorte de Polka en DoM), alors que le diable est censé être en colère... Il vient de constater sa défaite.

On a ici une sorte de « mélodrame » bizarre, dans la mesure où le texte est scandé, « rythmicisé ». L'effet est un peu grotesque.

Des effets de polytonalité (motifs mélodiques se greffant sur l'ostinato) viennent contribuer à l'effet de « maladresse » voulue. Les lignes sont déformées par des bouts de gamme par tons.

A titre de comparaison, un autre célèbre « méchant » de Stravinsky :
https://www.youtube.com/watch?v=y-ST-_dpT8w

A 46'36 : <https://www.youtube.com/watch?v=RCfSSz0io0>

COUPLETS DU DIABLE • The Devil's Song Couplet des Teufels

Le diable passant brusquement la tête par la porte du fond.
The Devil suddenly pops his head round the door at the back.
Der Teufel plötzlich seinen Kopf durch die Tür im Hintergrunde steckend.

♩ = 120-126

Le Diable
The Devil
Der Teufel

rimico

Ça va bien pour le mo-ment, mais le Roy-au-me n'est pas tant grand.
 All rrrright! I shall have to wait. But this realm of yours is not so great.
 Ja, so weit ging al-les gut. A-ber nun seid auf der Hut!

VI.

pizz.

C.B.

pizz.

Le soldat et la princesse se tournent vers le diable; puis comme avant.
The Soldier and the Princess turn to the Devil, then go back to their embrace.
Soldat und Prinzessin wenden sich gegen den Teufel, dann nehmen sie ihre Stellung (Umarmung) wieder ein.

9

Pist.
(La)

Trb.

F.D. (snared)

Mallets 5

Bat.

Diabie

Qui les li-mi-tes frau-chi-ra en mon pou-voir re-tom-be-(rrr)-ra.
 If once its fron-tiers should be passed Then you'll be in my power at last.
 Bis zur Gren-ze! Dann gebt acht! Seid sonst neu in mei-ner Macht!

VI.

C.B.

arco

f (secco)

Même jeu.
 Same business.
 Gleiches Spiel.

16

Pist.

B.D.

Bat.

L.H. to mallet 1

Diabie

Ne pous-sez pas plus loin qu'il est per-mis, sans quoi Ma-da-me se-
 So do not push your luck too far or then, Then, my la-dy you will
 Geht nicht zu-viel [?] Sonst, Freund, ich wett, [?] muss Ma-da-me zu-

VI.

pizz.

C.B.

Notes: in this novellen, *Couplets du Diable* does not appear in JWC.

Pist. 17: W. is quite clear: this final note should be sounding C, not a written C as is erroneously shown in the 1924 score and part. Similarly 32¹ (♯ missing in 1924 score and part). The Piano Score corroborates this.

Pizz de Cb dans un intervalle très élargi

Manque un temps dans la mesure...

Le texte de Ramuz joue aussi sur des rimes presque trop simples, enfantines, pour aller dans le sens du burlesque de ce diable qui ne fait pas vraiment peur... (« On les mènera droit en bas / où tout vivant il rôtera ».

70

22

Diab. *-ra for - cée de se re - mettre au lit; et, quant au prin - ce, son é - poux, qu'il sa - che*
-rück ins Bett. [7] back in bed a - gain; As Und her was Prince, he can't pre - tend he does - n't
Euch be - trifft, Herr Prinz - ge - mahl: auch

VI.

C.B.

28

Pist. *Même jeu. Same business. Gleiches Spiel.*
stacc. mf

Bat. *B.D./S.D.II (unsnares)*
L.H. mallet 1/R.H. mallet 2

Diab. *qu'à pré - sent ma pa - tience est à bout. On les*
know my pa - tience now is at an end. He who
die Ge - duld des Teu - fels reißt ein - mall! Schlepp ihn

VI.

C.B.

34

Trb. *Solo*
f

Bat. *F.D. (snared)*
mallets 5

Diab. *mèn - e - ra droit en bas où, tout vi - vant il rô - ti - ra. (rrr) - ra. rrrroast! Stell!*
laughs the last, he laughs bas As I shall do to watch him der
stracks hin - ab zur Höl! Brat am Spieß ihn auf der

VI.

C.B.

Le diable disparaît. Le soldat et la princesse se tiennent toujours embrassés.
The Devil disappears. The Soldier and the Princess are still embraced.
Der Teufel verschwindet. Soldat und Prinzessin halten sich noch immer umschlungen.

Cornet à pistons : arpège de LaM7 dissonante dans le contexte de l'ostinato de DoM (frottement do# / do bécarré), et fin chromatisante qui « sonne faux ».

Terminaison en gamme par tons qui sonne « faux » car on tombe sur un réb, alors que le motif commence par un ré bécarré. (Et de toute manière il n'est pas dans la même tonalité que la basse...)

Développement du Choral

СЕДЬМАЯ СЦЕНА

[БОЛЬШОЙ ХОРАЛ]

Текст читается между репризами хора

Largo ♩ = 54

Clarinetto (A)

Fagotto

Cornet à pistons (A)

Trombone

Violino

Contrabasso

Transposition du
« Petit Choral »
sur Sol.

Puis
déformations
progressives du
modèle...

Phrasés non
conformes...

Legato
« bizarre »...

Sur les points
d'orgue, le diable fait
une sorte de
pseudo-morale qui
vaut aussi pour un
avertissement au
soldat : il ne doit pas
quitter les frontières
du pays.

Cb surgit de nulle
part...

A 48'35 :

<https://www.youtube.com/watch?v=oRCfS3Z6joQ>

Immobilisation
sur certains
motifs : pas du
tout attendu dans
ce contexte
stylistique !

?? →

Il n'est pas
attendu, dans un
Choral, que le
nombre de voix
de la polyphonie
varie en cours
de route ! (Par
contre, c'est un
effet typique des
polyphonies
populaires
russes).

mesure à 3 temps

73

musical score for a 3-measure section. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The first two staves have measures 2 and 3 boxed. The third staff has measures 2 and 3 boxed. The fourth staff has measures 2 and 3 boxed. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp'.

Carrures
irrégulières... On
ne peut jamais
prévoir quand
Stravinsky va
s'arrêter sur une
triade majeure et
un point d'orgue...
Les carrures sont
déformées : tantôt
élargies, tantôt
raccourcies.

musical score for a 3-measure section. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The first two staves have measures 2 and 3 boxed. The third staff has measures 2 and 3 boxed. The fourth staff has measures 2 and 3 boxed. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mp'.

Chromatismes
hors style

Nuances
(soudainement
pp) : effet non
conforme là
aussi au style.

Avec cela, le
modèle
mélodique du
Choral de Bach
reste bien
reconnaissable.
Mais Stravinsky
introduit à
l'intérieur même
du moule des
déformations, ou
le prolonge plus
loin que ce que
l'oreille n'attend.

4

... А царевна ему: «Расскажи-ка мне,
в какой родился стороне».

Pseudo-
pédales, dans
un contexte
très peu tonal...

«... у матушки в деревне жил,
туда дорогу позабыл».

Usage des
harmoniques

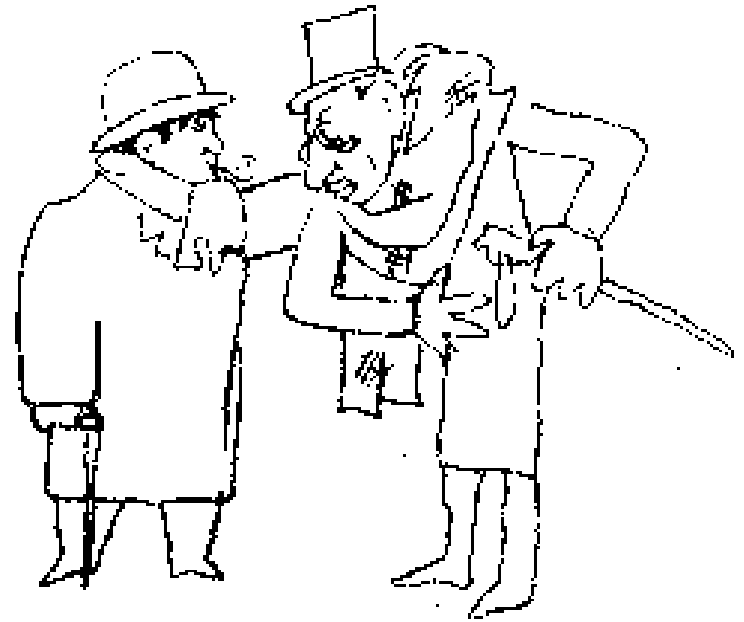
Mots clefs :

- Contexte formellement très clair ; syntaxe toujours solide. Les points d'orgue sont là pour découper les phrases.
- Mais le modèle semble de plus en plus « tordu ». Stravinsky manipule les éléments mélodiques du Choral, pour faire place à quelque chose de complètement inventé.
- Usage prononcé de la dissonance: multiplication des 7ème M et 9ème min ! > brouille les pistes de la tonalité, en plus de passages polytonaux, + usage d'agrégats.
- sortes de « dérapages » (souvent chromatiques).
- Incohérences stylistiques dans les phrasés, étranges récurrences motiviques, longs arrêts sur certains intervalles (comme des « blocages » : effet d'étrangeté, ou de « défamiliarisation »).
- Mais retour obstinés sur des accords consonants, à trois sons !
- Parodie de messe, en quelque sorte, pour aller avec la pseudo-morale qui accompagne le Choral (discours sans queue ni tête > musique sans queue ni tête aussi, qui mime pourtant un cadre strict!).

Une sorte de cubisme musical ?



Pablo Picasso, Violon et grappes (1912)



Picasso et Stravinsky, dessin de G. Kotko

-> Le modèle pictural est intéressant pour cibler l'esthétique du Chorale que nous avons analysé. On y reconnaît, comme dans un tableau cubiste, des éléments bien identifiés, mais déformés, désarticulés, séparés dans l'espace. La référence est à la fois clairement reconnaissable, mais aussi disloquée. Cela donne au Chorale que nous avons analysé un aspect très satirique.

Ernest Ansermet, à propos de l'art de l'instrumentation de Stravinsky :

« Stravinsky choisit ses instruments selon l'étendue et le caractère de l'échelle de valeurs que comporte son œuvre, ou qu'elle comportera, car le choix des instruments entre dans la détermination du style et les lignes de sa polyphonie ne sont pas des lignes abstraites : elles ont toujours une valeur sonore précise, qu'il a cherchée dans la qualité des timbres. Il n'use donc pas de ses timbres en « coloriste », quoi qu'on en dise, pas davantage que Cézanne ne le fait des couleurs. Mais comme Cézanne, ou peut-être comme Picasso, construisent avec des couleurs, il construit avec des timbres. Son œuvre est une construction polyphonique de rythmes mélodiques et de rythmes harmoniques, mis en valeur par des qualités de timbre. »

Ernest Ansermet, « L'Oeuvre d'Igor Stravinsky », in *Revue musicale*, juillet 1921, pp. 24-25.