

## Stravinsky II

### Rappel cours no 1 :

- Portrait de Stravinsky
- Quelques jalons de sa carrière
  1. Aux sources
  2. Les ballets russes
  3. Les années suisses
    - > contexte de *Renard* et points de repère



## Entre les années suisses et le néo-classicisme : la *Symphonie d'instruments à vents* (1920)

- fin de la période suisse
- continuité avec des partitions comme *Noces*, ou *Renard*, mais aussi avec *l'Histoire du soldat* (certains passages sont très proches)
- mais sans programme, sans narration : voir le titre, emblématique de ce point de vue, de par la neutralité adoptée par Stravinsky : *symphonie d'instruments à vents*
- Ce titre « objectif », qui renoue avec la musique absolue (pratiquement non représentée dans le corpus d'œuvres de Stravinsky jusqu'ici) préfigure la période néo-classique à venir.
- Sans programme, mais... écrite à la mémoire de Debussy, mort en 1918.

### Instrumentation

3 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

3 Clarinetti in Si $\flat$

2 Fagotti

Contrafagotto (anche Fagotto 3)

4 Corni in Fa

3 Trombe in Si $\flat$

3 Tromboni

Tuba

ECOUTE du début de la symphonie d'instruments à vents :

[https://www.youtube.com/watch?v=72V\\_OTSiAkM](https://www.youtube.com/watch?v=72V_OTSiAkM)

Mots clefs : comme dans *Noces*, on a l'impression que Stravinsky mime un effet « cloches ».

Sa signature est nettement reconnaissable dans les rythmes irréguliers : alternance de 2/8 et 3/8, mais aussi effets d'hémioles, et accents sur des temps faibles.

Le travail sur des motifs courts, pris dans un ambitus réduit, avec un jeu sur l'ornementation qui évoque des pratiques improvisées, rappelle beaucoup *Le Sacre*. Ces motifs sont tantôt réduits, tantôt élargis, créant des effets d'irrégularités inattendus (tout comme le rythme).

## Partie A

To the memory of  
Claude Achille DEBUSSY

# SYMPHONIES

OF WIND INSTRUMENTS

Igor STRAVINSKY  
1920, revised 1947

Tempo  $\text{♩} = 144$  ( $\text{♩} = 72$ ) *sempre*

FLAUTI  
II. III.  
OBOI I. II.  
CORNO INGLESE  
CLARINETTI in Sib  
I. II. III.  
FAGOTTI  
C.FAGOTTO  
CORNO in Fa  
I. II. III. IV.  
TROMBE in Sib  
I. III.  
TROMBONI  
I. II. III.  
TUBA

## Partie B

Nouveau bloc (sans transition, comme dans *Pétrouchka* ou dans *Le Sacre*) :

Écriture homophonique, de type « chorale », avec un effet de spatialisation du son, comme un chœur qui répondrait à l'orgue.

Ce jeu sur les changements de « masses » sonores évoquent une liturgie, ou un style presque concertant (à la manière d'un concerto pour orchestre).

2 partie intérieure, plus intime : 2

B.&H.17144

Retour de la partie A, en alternance

A noter l'importance des vents chez Stravinsky : timbre un peu acide (surtout dans la partie A).

Ici Stravinsky semble évoquer un orgue plutôt que des cloches, en exploitant uniquement le timbre des vents.

Partie A : jeu sur l'impression de « fausse note » : frottement sib (basse) / si bécarré (soprano) ; contour modal de la mélodie, en mixolydien, 5te vide (sol-ré) + notes ornementales > effet populaire.

## Partie A

Musique de  
**IGOR STRAWINSKY**  
Réduction pour PIANO  
par Arthur LOURIÉ.

M. M. (♩ = 72)



## Partie B



Partie B : écriture homophonique de type chorale, avec toujours un frottement > sonorités octatoniques. Sans le frottement (solb-sol bécarré et sib / si bécarré), on pourrait résoudre ceci à une cadence V-I en MibM !

Mots clefs : sonorités acides et un peu grinçantes ; fausses relations (sib/si bécarre) donnant presque l'impression d'un usage d'instruments non tempérés ; importance de l'ornementation (> *Sacre, Renard, Noces*,...) ; couleurs modales ; moules rythmiques irréguliers, accents déplacés, motifs en extension ou contraction, syncopes et autres déséquilibres ; juxtaposition de blocs en alternance et sans transitions.

- En l'occurrence ici, et malgré le titre neutre adopté par Stravinsky (*symphonie d'instruments à vents*), il pourrait s'agir d'une stylisation de la *Panikhida* orthodoxe, selon Richard Taruskin (= service funèbre orthodoxe)\*.

> antiphonie

> impression de cloches, puis d'un orgue + écriture Chorale

- Dépouillement et abstraction : plus encore que pour *Noces* (qui exploite les traditions musicales populaires liées à la cérémonie du mariage), le rituel (funèbre, en l'occurrence) devient abstrait, et même, secret. On peut y lire un signe avant-coureur de la période néo-classique à venir, avec un détachement progressif de Stravinsky de la tradition de la musique dite « à programme ».

Pour une présentation des différents motifs de la symphonie, et de sa structure par blocs et superpositions : <https://www.youtube.com/watch?v=67042K0xUes>

\* Voir Richard TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, University of California Press, 2016.

# Parenthèse : imitations dans *Pétrouchka*

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=jeSC0vtdn3g> (à partir de 1'48)

22

Fl. Picc. I.

Fl. I.

Cl. I. II.

Cl. III.

Cl. basso

13 УЛИЧНАЯ ТАНЦОВЩИЦА ТАНЦУЕТЪ, ОТБИВАЯ ТАКТЪ ТРЕУГОЛЬНИКОМЪ.  
The Dancer Dances, Beating Time on the Triangle.

Fl. Picc. I.

Fl. I. II.

Cl. I. II.

Cl. III.

Cl. basso

Trgl.

NB : Il y a ici un emprunt à une chanson française célèbre de l'époque (« Elle avait une jambe de bois », d'Emile Spencer). Cet emprunt valut cher à Stravinsky, qui dut payer des droits pour avoir inséré cette mélodie dans son ballet !

\*) ШАРМАНЩИКЪ, ПРОДОЛЖАЯ ОДНОЙ РУКОЙ ВЕРТѢТЬ ШАРМАНКУ, ДРУГОЮ ИГРАЕТЪ НА КОРНЕТѢ - А - 14 ПИСТОНЪ  
 The Organ-Grinder, Continuing to Turn the Crank with One Hand, Plays the Cornet with the Other.

Stravinsky, maître de l'orchestre, utilise malicieusement les clarinettes et les flûtes pour imiter l'orgue de barbarie. On croit même entendre quelles sont les notes de l'orgue qui sont désaccordées et celles qui fonctionnent mal ! *Petrouchka* comprend de nombreuses autres imitations d'instruments populaires : boîte à musique, balalaïka, accordéon et harmonica sont tous évoqués par le compositeur, dont l'inventivité en matière d'orchestration était inépuisable.



## 4. La période néo-classique (1920-1951)



*Pulcinella*, esquisses de costumes de Picasso (1920)

### *Pulcinella* (1920)

- partition contemporaine de la symphonie pour instruments à vents
- inaugure, d'une façon toute différente mais tout aussi importante, la période néoclassique du compositeur.
- *Renard* n'est pas encore créé que Diaghilev imagine ce nouveau projet.
- réunion de Stravinsky et de Picasso !

AUDIO avec partition :

<https://www.youtube.com/watch?v=pVEcJnlHUMM>  
(début, et éventuellement premier air à 2'29)

<https://www.youtube.com/watch?v=KHdhZeFLQ18> (Stravinsky conduisant le Minuetto et Finale de *Pulcinella* avec l'Orchestre de Toronto en 1967)



Dessin de Picasso pour une édition de *L'histoire du soldat*



Mots clefs : esthétique du montage, du collage (Stravinsky a exploité deux opéras de Pergolèse, ainsi qu'une cantate et une *Sinfonia per violoncello e continuo* du même compositeur, parmi d'autres sources de compositeurs du 18ème siècle). Il est vraiment difficile de reconnaître Stravinsky derrière ce collage, même si certains détails de l'orchestration mettent la puce à l'oreille.

Où est Stravinsky ?

The image shows a page of a musical score for the Overture of *Pulcinella* by Igor Stravinsky. The title "PULCINELLA" is prominently displayed at the top center, with "OUVERTURE" and "IGOR STRAWINSKY" below it. To the right, it says "d'après Giambattista Pergolesi." and the number "1" in the top right corner. The tempo is marked "Allegro moderato." and the dynamic is "PIANO." with a forte *f* marking. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff below. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dissonant harmonies characteristic of Stravinsky's style. A *pp sub.* marking is visible at the end of the first system.

Le ballet fait appel à des chanteurs, qui ne jouaient pas l'action (un peu comme avec *Renard*, et dans une certaine mesure, avec *l'Histoire du soldat*) ; ce sont les danseurs qui mimaient l'action, tandis que les chanteurs restaient dans la fosse.



*Pulcinella*, chorégraphie de Léonide Massine et décors de Picasso (1920)

Le ballet se voulait une reconstitution de l'atmosphère des anciennes comédies de masque italiennes – soit de la tradition de la *commedia dell'arte*, revisitée par une petite touche de modernisme.

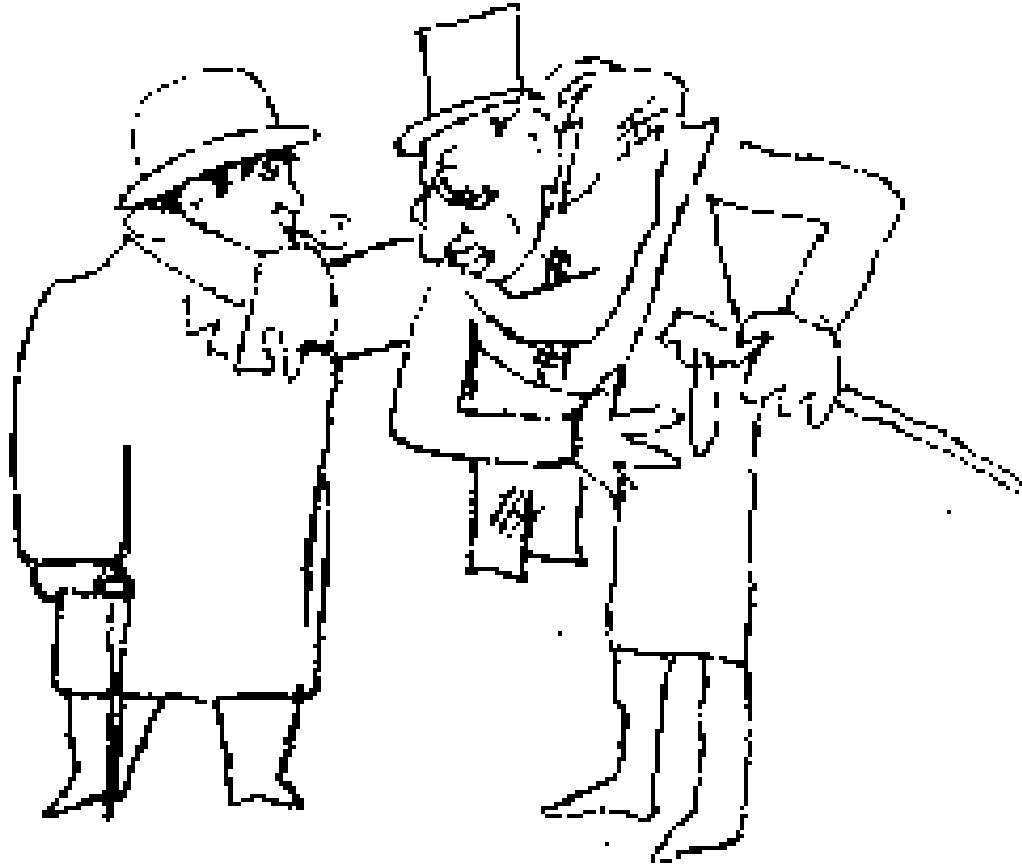


*Pulcinella*,  
chorégraphie de Léonide Massine (1920)

Cette tentative de reconstitution de l'atmosphère de la Naples du 18ème siècle, qui vit aussi naître l'opéra *buffa* dont Pergolèse est l'un des principaux représentants, donne à *Pulcinella* un aspect très différent des précédentes productions de la compagnie des Ballets russes.



NB : les deux artistes ont un parcours très proches, chacun dans son domaine, avec plusieurs périodes distinctes. Tandis que Stravinsky entame un retour aux maîtres du passé, Picasso (1881-1973) sort de sa phase cubiste, pour aller vers une recherche de classicisme d'inspiration archaïsante.



*Stravinsky et Picasso, par G. Kotko*



Le choc entre *Pulcinella* et la *Symphonie d'instruments à vents* est immense ! Pour tous, Stravinsky est resté l'auteur de *L'Oiseau de feu*, avec ses chatolements féeriques, ainsi que de *Pétrouchka*, avec son ambiance de foire russe foisonnante et originale. Or, comme *Pétrouchka* est la variante russe de Polichinelle (soit *Pulcinella* en italien), le public parisien était en droit d'attendre un ballet dans le sillage de son illustre prédécesseur. Rien de cela !

Par ailleurs, ayant apprivoisé les harmonies rudes et complexes du *Sacre*, ayant adopté ses brusques contrastes, ses grands blocs juxtaposés, ses chocs d'harmonies, de timbres, de rythmes, ses superpositions modales, son irrégularité métrique savoureuse, ayant accepté son argument un peu féroce, le public en redemande ! Il réclame ce néo-primitivisme russe qui le fait frissonner et rêver tout à la fois. Les œuvres de la période suisse, qui commencent à être données à Paris, n'ont pas fait oublier le scandale et le triomphe du *Sacre*, encore dans tous les esprits. Et d'ailleurs, ces œuvres (*Renard* et *Noces* en particulier) s'inscrivent encore, en partie au moins, dans le sillage de cette fameuse période russe, avec laquelle Stravinsky semble maintenant rompre brusquement.

Il y a quelque chose de courageux, de sa part, à proposer une expérience aussi nouvelle et différente, aussi inattendue que *Pulcinella*. Stravinsky fait preuve d'une attitude qu'on pourrait presque qualifier d'iconoclaste envers sa propre image, car il est alors vraiment perçu comme une icône de la modernité.

A ce stade, *Pulcinella* aurait toutefois pu rester un savant collage, lié au projet de Diaghilev de monter un ballet restituant l'atmosphère de la *commedia dell'arte* du 18<sup>ème</sup> siècle à Naples. Si la parenthèse en était restée là, il n'y aurait pas eu lieu de parler du « néo-classicisme » de Stravinsky. Mais l'œuvre qui suit montre qu'il s'agit bel et bien d'un tournant dans la carrière du compositeur.



*Mavra*, esquisse de costumes de Léon Bakst

## *Mavra* (1920-21)

Opéra bouffe en 1 acte, livret de Boris Kochno d'après *La Maison de Kolomna* de Pouchkine

Théodore Stravinsky :

« On sait l'indescriptible vacarme au milieu duquel se déroula en 1913 la première représentation du *Sacre*. Le chahut qu'elle provoqua a fait date dans les annales de la musique et les échos s'en répercutent encore jusqu'à nos jours.

Mais au scandale bruyant du *Sacre*, un autre scandale devait, neuf ans plus tard, faire pendant ; non moins significatif, bien que, cette fois, silencieux [...]. »

« La déception fut grande, et le plus vexant était qu'il n'y avait là rien précisément qui eût pu justifier un tumulte. »

ÉCOUTE : air de Paracha tiré de l'opéra *Mavra* :  
<https://www.youtube.com/watch?v=gKw8jKol6L4>



Mots clef : opéra à numéro ;  
esthétique de la romance russe ;  
inspiration chez des compositeurs  
de la première moitié du 19ème  
siècle ; clarté, transparence,  
texture aérée, musique presque  
« légère », rejet de l'influence  
directe du post-romantisme ;  
pastiche (mais non plus collage /  
montage comme dans *Pulcinella*).

Stravinsky continue d'exploiter les  
irrégularités rythmiques qui sont  
sa marque de fabrique, et s'amuse  
à placer les accents toniques de  
façon non conventionnelle, pour  
créer un décalage intrigant, et  
faire sentir qu'il entre en dialogue  
avec une forme du passé.

Pour comparaison, voir *Le  
Rossignol* d'Aljabev (1787-1851)  
(contemporain de Glinka) :

<https://www.youtube.com/watch?v=R6joRbAw5-A>

NB : nous avons écouté en cours une version de Nathalie Dessay.

Russian libretto by Boris Kochno, after Pushkin  
French translation by J. Larmanjat  
German translation by A. Ehkhen  
English translation by R. Burness

IGOR STRAVINSKY  
1922-3

M. M. ♩ = 60

2 OBOI

2 CLARINETTI in B

2 FAGOTTI

4 CORNI in F

TUBA

CANTO

M. M. ♩ = 60

2 VIOLINI soli

1 VIOLA sola

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

*p e sempre stacc.*

*p e sempre stacc.*

*p e sempre stacc.*

*p e staccato sempre*

Другъ мой мнѣ лѣтъ,  
А - ми bien cher,  
Oh, du Lie - ber,  
Sun - shine dea - rest,

De façon consciente, Stravinsky rompt dans cet opéra avec la veine « populaire » et archaïsante du Groupe des Cinq – la tradition de Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov, en particulier, dont il a été l'un des derniers élèves.

*L'Oiseau de feu, Le Rossignol, Pétrouchka* ou *Le Sacre*, même s'ils en ont radicalisé certains principes et procédés d'écriture de l'école russe, se situent encore dans la continuité de cette tradition, de par l'usage de la modalité et du traitement du matériau populaire. Dans *Mavra*, Stravinsky saute à pieds joints par-dessus cet héritage pour remonter plus haut dans le temps, lorsque l'inspiration populaire était mêlée aux formes et aux procédés de la cantilène italienne.

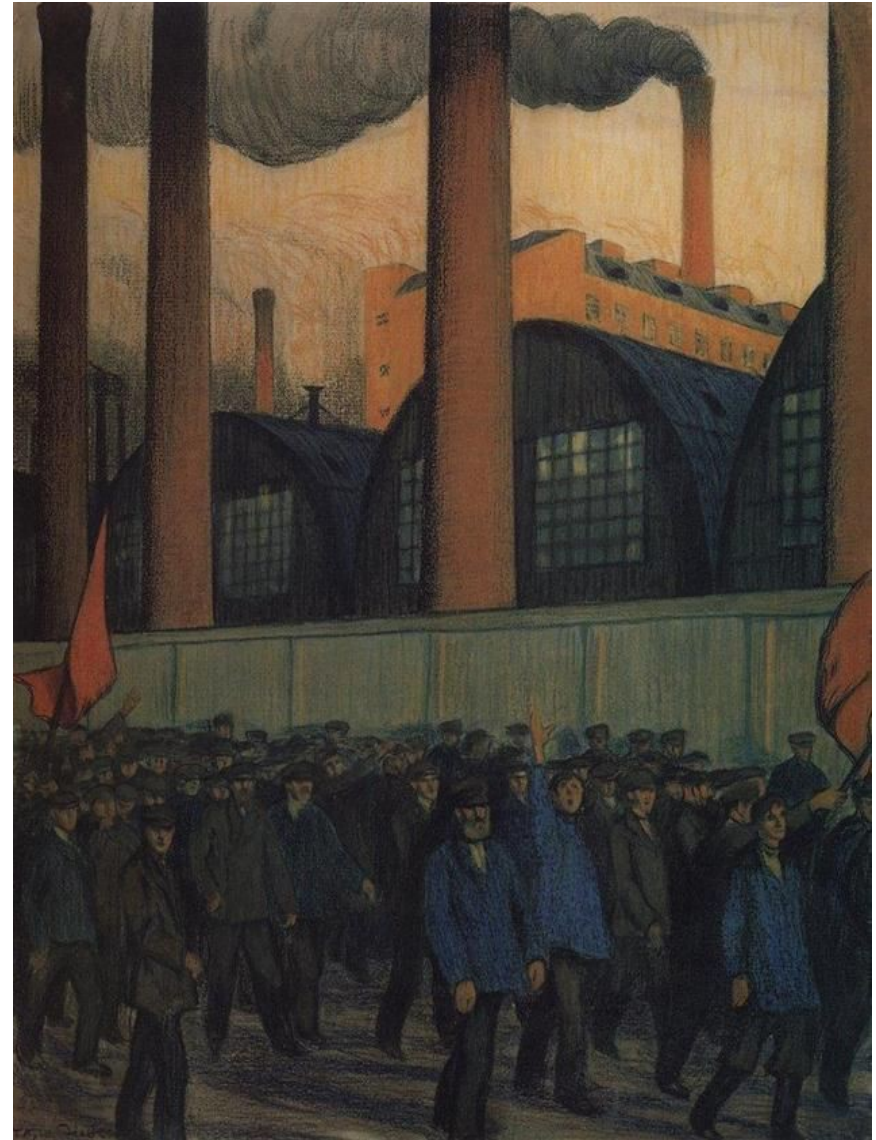
Stravinsky, *Poétique musicale* (1939) :

« Glinka n'obéit pas ici à une règle de conduite. Il ne songe pas à préparer une vaste entreprise pour les besoins de l'exportation [serait-ce une allusion à Diaghilev ?] : il prend le motif populaire comme matière première et le traite tout instinctivement selon les usages de la musique italienne alors à la mode. Glinka ne prend pas un bain de peuple, comme certains de ses successeurs [ici l'allusion est claire, par contre...], pour affermir sa vigueur au contact de la vérité. Il ne cherche que les éléments d'un plaisir musical. D'une culture acquise au contact des Italiens, il conserva toujours un goût naturel pour la musique italienne et c'est sans esprit de système qu'il introduisit dans son œuvre des mélodies d'origine ou de sentiment populaire. »

Parenthèse sur le contexte de la *Poétique musicale* :

Stravinsky en veut manifestement à l'idéologie du réalisme socialiste, qui sévit alors en URSS. Ce texte est écrit en 1939 : Staline a déjà eu le temps de faire des ravages dans toutes les disciplines artistiques, y compris la musique, en faisant la chasse au « formalisme » et en imposant par la terreur le dogme du réalisme socialiste : cette vaste thématique est surtout abordée à propos de l'œuvre de Chostakovitch (étant resté en Union soviétique, ce dernier a directement souffert de la politique de Staline). Mais elle éclaire certainement aussi certaines positions esthétiques de Stravinsky.

On peut supposer en tout cas qu'il devait réagir de façon épidermique à la politique culturelle du régime soviétique. Il ne devait pas supporter que l'on rabaisse la musique à des vertus utilitaires, que l'on greffe sur des symphonies des programmes soviétiques abracadabrants, ni que l'on ramène le chant populaire à la notion de « chant de masse ».



Boris Kustodiev, *Grève* (1906)

Sa recherche d'objectivité et son insistance sur le fait que « la musique n'exprime qu'elle-même » doit sûrement beaucoup à ce qui se passe de l'autre côté du rideau de fer, dans ce pays qui lui est devenu étranger et qui pourtant représente ses sources profondes.





Stravinsky de retour en Russie en 1962, à l'occasion de son 80ème anniversaire, pour une tournée de concerts.

Les souvenirs de ce séjour, laissés par l'ami, conseiller, secrétaire et biographe de Stravinsky Robert Craft (qu'on voit tout à gauche, sur la photo de droite), relatent l'émotion avec laquelle Stravinsky renoue alors avec sa patrie d'origine. « Un homme a un lieu de naissance, une patrie, un pays – il ne peut avoir qu'un pays – et le lieu de sa naissance est le facteur le plus important dans sa vie », prononce-t-il lors d'un banquet en son honneur, le jour de ses 80 ans.

# Octuor à vents (1922-23)

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=YyqLnP0hOnI> (début de l'Octuor, et/ou début du Finale à 11'14, d'esprit très baroque et fugué)

3 mouvements : Sinfonia ; Tema con variazioni ; Finale.

> On mesure d'emblée la distance esthétique d'avec les œuvres précédentes, d'autant plus qu'on a encore en tête la *Symphonie d'instruments à vents* de 1922.

Le mélange entre une ornementation « baroque » et la sonorité des vents (avec le départ à la trompette) donne tout de suite une atmosphère un peu distancée et légèrement ironique à cette entrée en matière.

**Sinfonia** IGOR STRAVINSKY  
(1923; NEW VERSION 1952)

Lento (♩ = 76) 1

Flauto

Clarinetto in Sib

I Fagotti

II

I in Do Trombe

II in La

I Tenore Tromboni

II Basso

Chiffre 6 : après une courte introduction, l'Allegro commence avec un thème en homophonie, d'allure nettement satirique, qui annonce nettement le style de Chostakovitch, très marqué dans ses jeunes années par les partitions de Stravinsky (voir par exemple la première symphonie de Chostakovitch, qui date de 1924-25).

Allegro moderato (♩ = 104)

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The title is "Allegro moderato (♩ = 104)". The score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Horn I (I), and Horn II (II). The second system includes Trumpet I in D (I in Do), Trumpet (Tr.), Horn II in C (II in La), and Trombone I (I). The third system includes Trombone II (II). The music is in 3/4 time and features a homophonic theme. Dynamics include *sim.* (sforzando). The score is written for various instruments, including Flute, Clarinet in B-flat, Horns, Trumpets, and Trombones.

Mots clefs : abandon de la tradition russe au profit d'un dialogue avec les formes musicales de la musique savante « occidentale » du 18ème siècle ; Stravinsky renoue avec le travail thématique et les textures fuguées ! Recherche d'objectivité et refus du pathos ; esprit sarcastique ; emprunts et distanciation.

## Stravinsky et son Octuor : la musique n'exprime qu'elle-même

1. My Octuor is not an « emotive » work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves.
2. I have excluded from this work all sorts of nuances, which I have replaced by the play of volumes.  
(...)
6. I admit the commercial exploitation of a musical composition, but I do not admit the emotive exploitation. To the author belongs the emotive exploitation of his ideas, the result of which is the composition ; to the excecutant belongs the presentation of that composition in the way designated to him by its own form.
7. Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions. Its elements also lend themselves perfectly to an architectural construction.
8. This sort of music has no other aim than to be sufficient in itself. In general, I consider that music is only able to solve musical problems ; and nothing else, neither the literary nor the picturesque, can be in music of any real interest. The play of the musical elements is the thing.

Citation tirée de Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the early Twentieth Century*, p. 490.

Liste non exhaustive des œuvres de la période dite néo-classique de Stravinsky  
(ca. 1920-1951)

*Pulcinella* (Pergolèse) (1920)  
*Mavra* (1922)  
*Octuor pour instruments à vents* (1923)  
*Concerto pour piano* (1924)  
*Sonate pour piano* (1924)  
*Concerto pour piano et instruments à vents* (1924)  
*Sérénade en la* (pour piano) (1925)  
*Oedipus rex* (1927)  
*Apollon musagète* (1929)  
*Le baiser de la fée* (1928)  
*Capriccio pour piano et instruments à vents* (1929)  
*Symphonie de psaumes* (1930)  
*Concerto pour violon* (1931)  
*Perséphone* (1934)  
*Concerto pour deux pianos* (1935)  
*Jeu de cartes* (1937)  
« *Dumbarton Oaks* » *Concerto* (1938)  
*Symphonie en ut* (1940)  
*Ode* (1943)

*Babel* (1944)  
*Scènes de ballet* (1944)  
*Ebony Concerto* (1945)  
*Symphonie en trois mouvements* (1946)  
*Concerto en Ré* (1947)  
*Orpheus* (1948)  
*The Rake's Progress* (1951)



Rappel : « I am probably describing a rare form of kleptomania » !



Le nombre de styles, de langages et de périodes convoquées par Stravinsky dans les quelques trente années qui marquent sa période néoclassique est très frappant. Le qualificatif de « néo-classique » n'en rend d'ailleurs que partiellement compte, laissant envisager uniquement un retour à l'univers stylistique du 18ème siècle. En réalité, le dénominateur commun de toutes ces œuvres est d'éviter la référence romantique immédiate. Quant au style, au langage et aux formes convoquées, il peut s'agir d'un passé plus ou moins proche – baroque ou classique le plus fréquemment, mais qui peut aussi aller chercher une inspiration plus lointaine encore dans l'histoire de la musique.

Ce dialogue instauré par Stravinsky avec des univers stylistiques très divers peut également fusionner plusieurs influences. On observe même des incursions du côté du jazz, par exemple dans le *Ebony Concerto*, concerto « grosso » écrit pour un orchestre de jazz :  
[https://www.youtube.com/watch?v=klQY\\_X1clMs](https://www.youtube.com/watch?v=klQY_X1clMs).

D'autre part, les œuvres qui se rattachent à cette période peuvent se présenter comme un collage (*Pulcinella*), comme un pastiche (*Mavra*), mais il s'agit le plus souvent d'une réinvention absolue sur la base d'un matériau ancien et stylistiquement connoté. Certaines sont pourvues d'une dimension parodique, et déforment leurs modèles de façon satirique, tandis que d'autres pas du tout... Bref, chaque œuvre présente une situation particulière, mais toutes partagent un souci de distanciation, de réappropriation d'un héritage en sautant par-dessus le romantisme et le post-romantisme.

Il faut encore mentionner le fait que Stravinsky n'est pas seul à choisir cette voie. Il fait d'un courant auquel on a coutume de rattacher les premières symphonies de Chostakovitch et de Prokofiev, certaines œuvres de Hindemith, de Satie, ainsi que bon nombre d'œuvres du Groupe des six (Honegger, Poulenc, Milhaud, Auric sont les plus connus). Mais Stravinsky est certainement celui chez qui le néoclassicisme a joué un rôle aussi important, qui apparaît, de plus, comme une réorientation tout à fait inattendue par rapport à ses productions précédentes ; celui chez qui cette tendance va se manifester aussi longtemps et donner des œuvres aussi différentes les unes des autres.

Deux derniers éclairages sur la période néo-classique :

Stravinsky et Bach : Sonate pour piano (1924)

<https://www.youtube.com/watch?v=x0P0tg1RrmY>

(C'est Stravinsky au piano.)

A mettre en relation avec le goût croissant de Stravinsky pour la notion d'*artisanat* en art (homo faber vs homo sapiens) :

Entretien entre Stravinsky et Robert Craft :

<https://www.youtube.com/watch?v=oJIXob094Jo>

(à partir de 7'05) ; voir aussi la suite, pour un clin d'œil au petit Igor qui se plaît déjà à inventer de nouvelles gammes.

Mots clefs : amour de Stravinsky pour Bach, apparaissant comme le modèle d'un compositeur alliant art et artisanat (> homo faber) ; écriture pianistique transparente, d'esprit baroque, emprunte d'une certaine « neutralité » ; très contrapuntique, un peu motorique aussi.

Stravinsky à propos de la notion de contrainte :

« Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, plus il est libre. »

Stravinsky, *Confidences sur la musique*, p. 225

« Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises. »

Stravinsky, *Poétique musicale*, p. 49.

« Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit. »

Stravinsky, *Poétique musicale*, p. 56.



Serge Lifar, *Apollon musagète*

Boris de Schloezer (1929)\* :

« Partir de *L'Oiseau de feu*, de *Pétrouchka*, du *Sacre*, et aboutir à *Apollon* ! Bouleverser toute la musique, déchaîner des tempêtes rythmiques, faire appel à toutes les énergies que recèle le son, exalter la force et le mouvement implacable pour arriver finalement à un modeste orchestre à cordes, à une œuvre où tout n'est qu'harmonie, douceur, sérénité, une œuvre purement belle et candide, au sens étymologique même du mot ! Quelle crise a dû traverser le compositeur pour que l'esprit de son art se soit ainsi complètement transformé ! »

Mots clefs : modèle du ballet de cour français du 17ème ; orchestre à cordes, mais cordes « déromantisées » ; plasticité, voir placidité...

A propos d'*Apollon musagète*, voir le témoignage de Stravinsky lui-même : <https://www.youtube.com/watch?v=oJIXob094Jo> (à partir de 17'30).

\* Contemporain et compatriote de Stravinsky, Boris de Schloezer est aussi un représentant de l'émigration russe ; il est l'auteur de la première monographie sur Stravinsky, publiée en 1929.

Stravinsky à propos de la notion de progrès en art :

« Je ne suis pas de ceux qui croient au progrès. »

Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique*, p. 225.

« Pour les dévots du progrès, aujourd'hui vaut toujours et nécessairement plus qu'hier. »

Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, p. 49.

« Les musicographes contemporains ont pris l'habitude de mesurer toutes les œuvres nouvelles à l'étalon du modernisme, c'est-à-dire à l'échelle du néant, quitte à rejeter bien vite dans l'académisme, qu'ils considèrent comme son opposé, tout ce qui ne s'accorde pas avec les extravagances qui constituent à leurs yeux le fin du fin du modernisme. »

Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, p. 56.

On sent là des piques assez dirigées, de la part de Stravinsky, qui peut parfois se montrer très conservateur. C'est peut-être pour prendre le contre-pied d'un certain courant de la critique, imprégné de marxisme et de foi dans le progrès. Et pour se distinguer, certainement aussi, de Schoenberg, qui a placé justement l'idée d'évolution au cœur de son esthétique. Stravinsky pour sa part, revendique l'originalité, le renouvellement, mais sans l'idée de progrès ni de révolution, qui est contraire à ses convictions intimes.

Pour rappel (voir PP précédent) :

« Je sais bien qu'il existe un point de vue selon lequel les temps où parut le *Sacre* ont vu s'accomplir une révolution. Révolution dont les conquêtes seraient aujourd'hui en voie d'assimilation. Je m'inscris en faux contre cette opinion. [...] On m'a fait révolutionnaire malgré moi. »

Difficile de savoir si Stravinsky est parfaitement honnête avec lui-même... Rappelons les avertissements de Taruskin : Stravinsky a passé le reste de sa vie à mentir au sujet du *Sacre*... Mais ce qui est certain, c'est que dans sa *Poétique musicale*, le compositeur se montre plein de méfiance envers l'idée de progrès, et cherche à se distinguer de l'épithète de « révolutionnaire ». Alors que selon lui, « L'art est constructif par essence », la révolution implique une rupture d'équilibre. Qui dit révolution dit chaos provisoire. Or, l'art est le contraire du chaos. » (*Poétique musicale*, pp. 7-9).

« S'il suffit de rompre une habitude pour mériter de se voir taxer de révolutionnaire, tout musicien qui a quelque chose à dire, et qui sort, pour le dire, de la convention établie, devrait être réputé révolutionnaire. Pourquoi charger le dictionnaire des beaux-arts de ce terme ronflant qui désigne, dans son acception la plus habituelle, un état de trouble et de violence, alors qu'il y a tant de mots plus propres à désigner l'originalité ? » (*ibid.*)

Dans cette période de crise, politique et artistique, Stravinsky est visiblement à la recherche d'une forme d'universalisme, de distanciation, de stylisation qui est à l'opposé de l'individualisme romantique et de tout pathos de façon générale.

Selon lui, en prônant la liberté de l'individu et la primauté du subjectif, l'époque romantique a coupé l'artiste du principe de communauté d'expression ; elle a aussi induit une course vers l'avant qui a débouché sur un désordre profond, dont les premières décennies du nouveau siècle semblent porter la trace vive.

Ainsi le Stravinsky de la *Poétique musicale* cherche à distancier la musique de sa capacité à prendre en charge un contenu autre que la musique elle-même, et à la distinguer de la littérature et des arts plastiques. Il cherche aussi à contourner ou éviter la notion de révolution et de progrès, tout en rejetant le terme d'académisme. Cette posture semble l'opposer farouchement à l'esthétique de la deuxième école de Vienne et à ses émules. Mais Stravinsky réserve pourtant une ultime surprise à son public...

## 5. Le dernier renouvellement: la période sérielle (1951-1971)

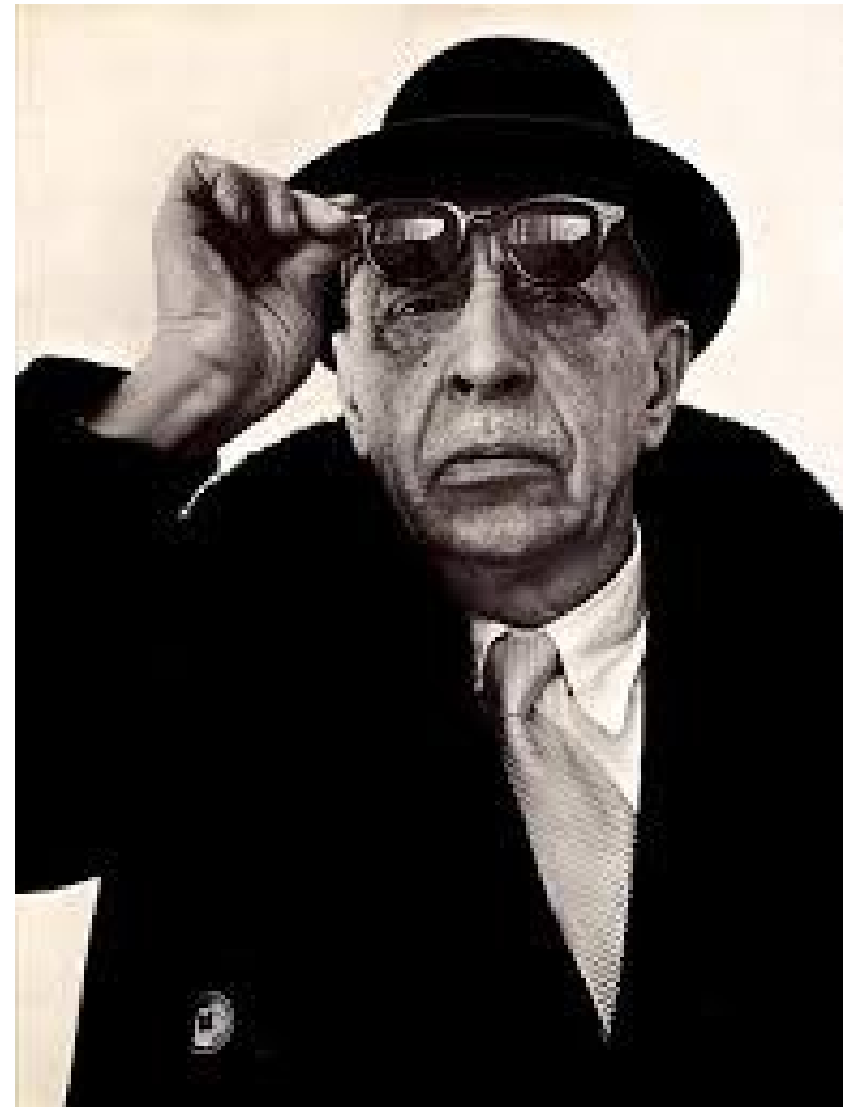
- ultime tournant, et volte-face extraordinaire à nouveau !

« Tout a déjà été dit, semble-t-il, sur l'extraordinaire faculté de renouvellement de Stravinsky, sur le véritable héroïsme avec lequel il se refuse à exploiter les succès, mais toujours recommence et joue son va-tout, comme un jeune qui débute audacieusement. », écrivait Boris de Schloezer en 1929.

- Et voilà qu'en 1951, à près de 70 ans, Stravinsky adopte le langage sériel et l'atonalité !

- permet au compositeur de renouveler encore une fois son inspiration, au contact d'une tradition avec laquelle il avait pourtant tenu jusqu'ici à marquer ses distances.

- Mais... : Schoenberg vient de mourir (en 1951, à Los Angeles : il avait aussi émigré aux Etats-Unis, comme Stravinsky). Et ses élèves appartiennent eux aussi déjà à l'histoire... Finalement, la période sérielle de Stravinsky ne fait que prolonger sa période néo-classique, peut-être...





C'est probablement sous l'influence de Robert Craft (voir plus haut) que Stravinsky se met à s'intéresser de plus près au système dodécaphonique.

Et à bien y réfléchir, le tournant apparaît comme totalement logique : un compositeur si attentif à l'idée de facture et d'artisanat, de disposition et de composition (voir l'entretien référencé plus haut, avec l'idée de l'*homo faber*), si admiratif de l'art d'un Jean-Sébastien Bach ; par ailleurs, si désireux de trouver une forme d'objectivité, et si amoureux des contraintes productives... Comment cet homme aurait pu ne pas s'intéresser au système sériel et à l'écriture dodécaphonique ? La conversion semble finalement parfaitement naturelle.

Le volte-face n'est donc que de surface, et les dernières œuvres de Stravinsky, presque toutes dotées d'une spiritualité très profonde, vont permettre au compositeur de se renouveler encore une fois, tout en renouant avec certaines de ses œuvres de jeunesse.

Quelques titres de la dernière période créatrice de Stravinsky :

Agon

Canticum Sacrum

Threni

Movements pour piano et orchestre

The Flood

Abraham et Isaac

Requiem Canticles

*Threni* (1958) :

<https://www.youtube.com/watch?v=8pj1WeJWE-8>

Première œuvre de Stravinsky entièrement basée sur une série.

Mots clefs : austérité, spiritualité, jeu sur les décalages métriques d'accents, quelque chose d'un rituel qui renoue, dans une certaine mesure, avec des œuvres du Stravinsky de la période russe ou avec une œuvre comme *Oedipus Rex*. Mais avec une recherche d'universalité plus grande.

La série : D#-G#-G♭-A#-C#-A♭-D♭-B♭-E♭-C♭-F♭-F#

# THRENI

ID EST  
LAMENTATIONES  
JEREMIAE PROPHETAE

IGOR STRAVINSKY  
1957-58

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Threni'. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flauti (Flutes I and II), Oboi (Oboes I and II), Corno Inglese (English Horn), Clarinetti (Clarinets I and II), Clarinetto basso (Bass Clarinet), Violini (Violins I and II), Viole (Viola), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabassi (Double Basses). The tempo is marked '♩ = 60'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The key signature is B-flat major. The score is divided into four measures, with the first measure containing a 9-measure rest for the violins.

Côté scandé, présence d'ostinati, prégnance rythmique, jeu sur les décalage métriques d'accents, quelque chose d'un rituel : on ne peut pas s'empêcher de penser à d'autres œuvres de Stravinsky, de sa période dite « néoprimitiviste » russe, ou néoclassique.

Le saut de 9ème mineure des violons (repris par d'autres instruments) est dérivé des deux dernières notes de la série.

Les hautbois dessinent le rétrograde ! (Soit la série en partant depuis la fin).

« Incipit » : c'est une belle conjonction de penser que la première œuvre sérielle à proprement parler de Stravinsky commence par ce mot...

Les soprani énoncent la série (avec parfois un redoublement de note), tandis que les alti font entendre son renversement.

The musical score is for the piece 'Incipit' by Igor Stravinsky. It features the following parts and markings:

- Flutes (Fl. II):** Part 1 (I) and Part 2 (II).
- Oboes (Ob.):** Part 1 (I) and Part 2 (II).
- Clarinets (Cl.):** Part 1 (I) and Part 2 (II).
- Clarinet Bass (Cl. basso):** Marked *f marc.*
- Trumpets (Trb.):** Alto, Tenor (Ten.), and Bass (basso). Marked *sord.* and *mf*.
- Vocal Soloists (SOLI):** Soprano (Sopr.) and Alto. The Soprano part includes the lyrics: "In - ci - pit, in - ci - pit..... la - men - ta - ti - o". The Alto part includes the lyrics: "In - ci - pit la - men - ta - ti - o Je -".
- Arpa (Arpa):** Marked *sempre stacc.* and *mf*.
- Violins (Vc.):** Part 1 (I) and Part 2 (II).

The score is numbered 5 through 11 at the bottom of the vocal staves.

I  
 Ob.  
 II  
 Cl. I.  
 I  
 Cl.  
 II  
 Cl. basso  
 a.  
 Trb. t.  
 b.  
 Sopr.  
 SOLI  
 Alto  
 Arpa

12 13 14 15 16 17 18  
 Je - re - mi - ae Pro - phe - - tae.....  
 - re - mi - - ae Pro - phe - tae.....

*senza sord.*  
*ten.*  
*senza sord.*

Le dialogue avec la 2ème école de Vienne se double d'un dialogue avec la musique vocale de la Renaissance.

Voir aussi le canon des mesures 114-119 : la série transposée sur fa# apparaît aux violons I, tandis que les violons 2 font entendre son miroir, en canon. Les alti démarrent un temps plus tard avec la série non transposée, mais en rétrograde : cela permet à Stravinsky de commencer aussi sur un fa# ! Enfin les violoncelles (+ une note aux contrebasses) énoncent le rétrograde de la série, en miroir. La symétrie est parfaite.

De son côté, le chœur égrène les notes 1, 2 puis 10 et 11 (inversées) : l'occasion de relever que les quartes et les quintes sont très représentées dans la série choisie par Stravinsky (voir ci-dessous, en bleu).

15

Canon à 4 voix  
sur la série :

The musical score shows a four-part vocal canon in measures 114-119. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked 'poco sf' and 'RES(H)'. The instrumental parts include Violins I and II, Alto, Violoncelles, and Oboe. The instrumental parts are marked 'mf cant.' and 'arco'. Measure numbers 114, 115, 116, 117, 118, and 119 are indicated above the staves.

Violons 1 : série  
transposée sur fa# (= S3)

Violons 2 : S3 en miroir

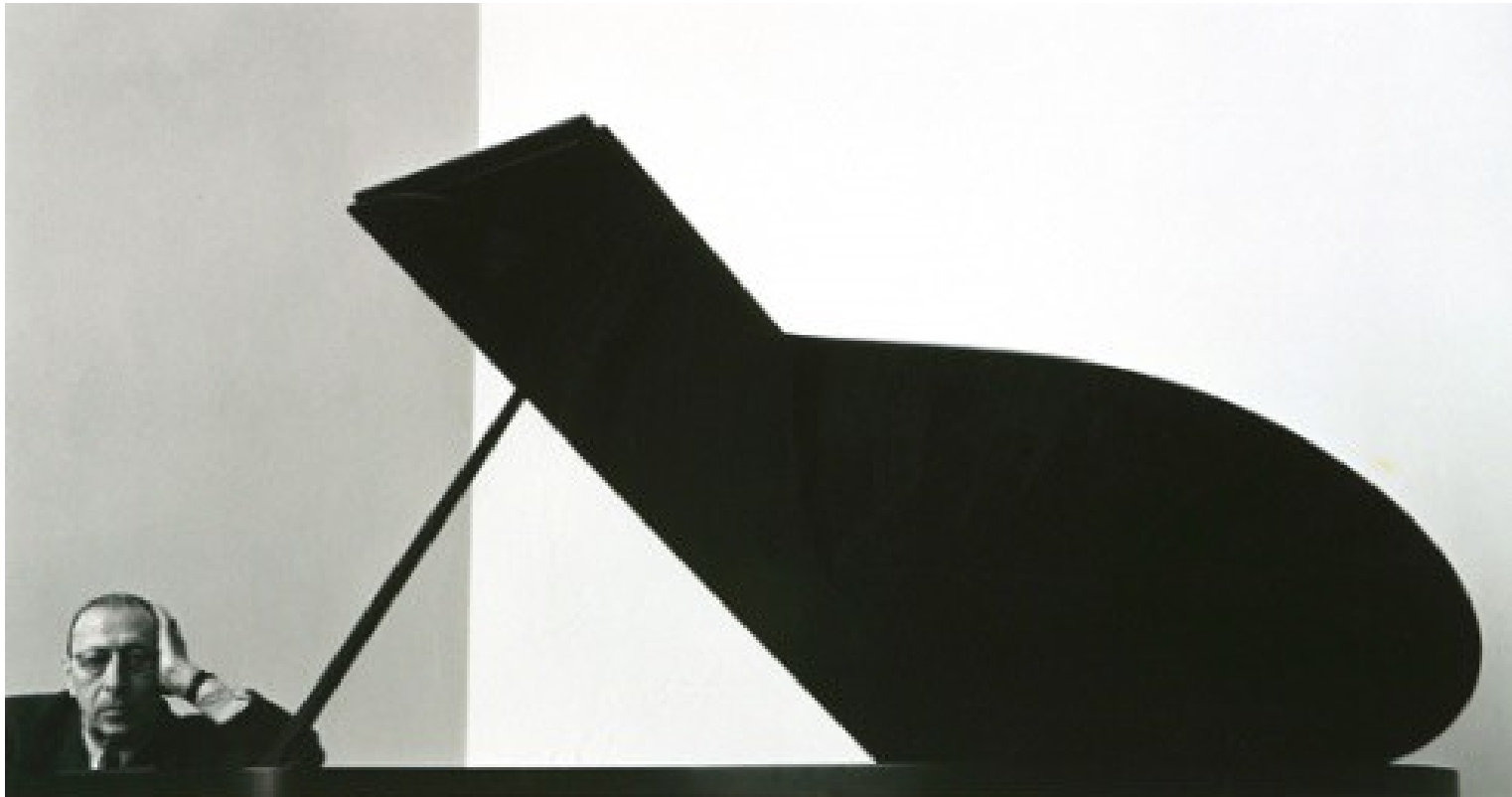
Alti : série non transposée  
en rétrograde (=R0)

Vcl + Cb : R0 en miroir

Rappel de la série originelle : **D#-G#-G** ♭ -A#-C#-A ♭ -D ♭ -B ♭ -E ♭ -C ♭ -F ♭ -F#

Boris de Schloezer (1929):

« Après chacune de ces catastrophes qu'est dans notre vie musicale la révélation d'une œuvre de Stravinsky, on se ressaisit, on se rend compte qu'en somme l'artiste est logique avec lui-même, qu'il a fait ce qu'il devait faire ; cela n'empêche que, la fois suivante, on se trouve de nouveau pris en défaut. »



«Nous avons un devoir envers la musique, c'est de l'inventer.»

Stravinsky, *Poétique musicale*