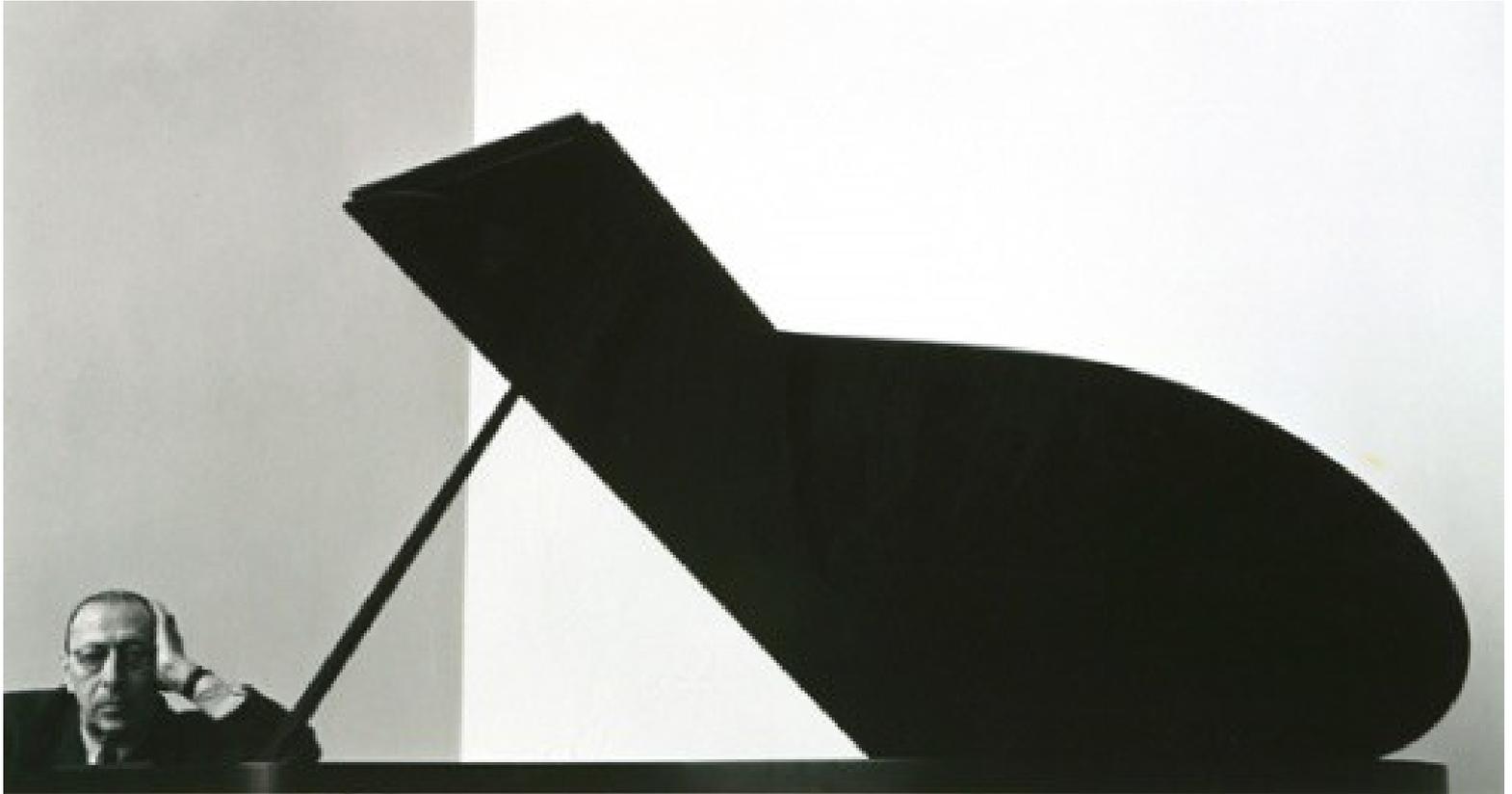


## Stravinsky I : des ballets russes aux années suisses



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

Stravinsky, *Poétique musicale*

« *Renard (Bajka)* (1915-16) provides a glimpse into Stravinsky's workshop as he was endeavoring to reinvent himself after the *Rite*. This lesser-known work is significant in the evolution of Stravinsky's compositional process. »



Maureen Carr, *After the Rite. Stravinsky's path to neoclassicism*, p. 64.

## COMMENTAIRE :

- Situé à un moment charnière de la carrière de Stravinsky, *Renard* nous invite à porter un regard rétrospectif sur les œuvres qui précèdent, mais aussi à guigner en direction de la suite : les partitions des années suisses (1914-20) contiennent certains signes prémonitoires des grands changements à venir dans la carrière de Stravinsky.

- Maureen Carr met par ailleurs l'accent sur la capacité de Stravinsky à se réinventer sans cesse, en tant que compositeur (voir aussi la citation en première page de ce support). Cette position toujours ouverte, curieuse, passant souvent par la remise en question de ses propres procédés compositionnels, est très caractéristique du compositeur.

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

Stravinsky, *Poétique musicale*

# Portrait d'Igor Stravinsky (1882-1971)

- très longue carrière !

Né en 1882, Stravinsky est mort en 1971, à près de 90 ans. Et il a composé jusque dans les dernières années de sa vie.

- très diversifiée : -> difficile de « saisir » Stravinsky

Entre les premières compositions de Stravinsky et les toutes dernières, austères et spirituelles, il s'est passé énormément de choses....

- aspect multiple et protéiforme

C'est d'ailleurs un aspect qui lui a été reproché. On lui en a parfois voulu de l'aisance avec laquelle il pouvait tout à coup « retourner sa veste » et partir dans une tout autre direction. Y a-t-il vraiment un seul Stravinsky, au fond ?



## Portrait d'Igor Stravinsky, suite

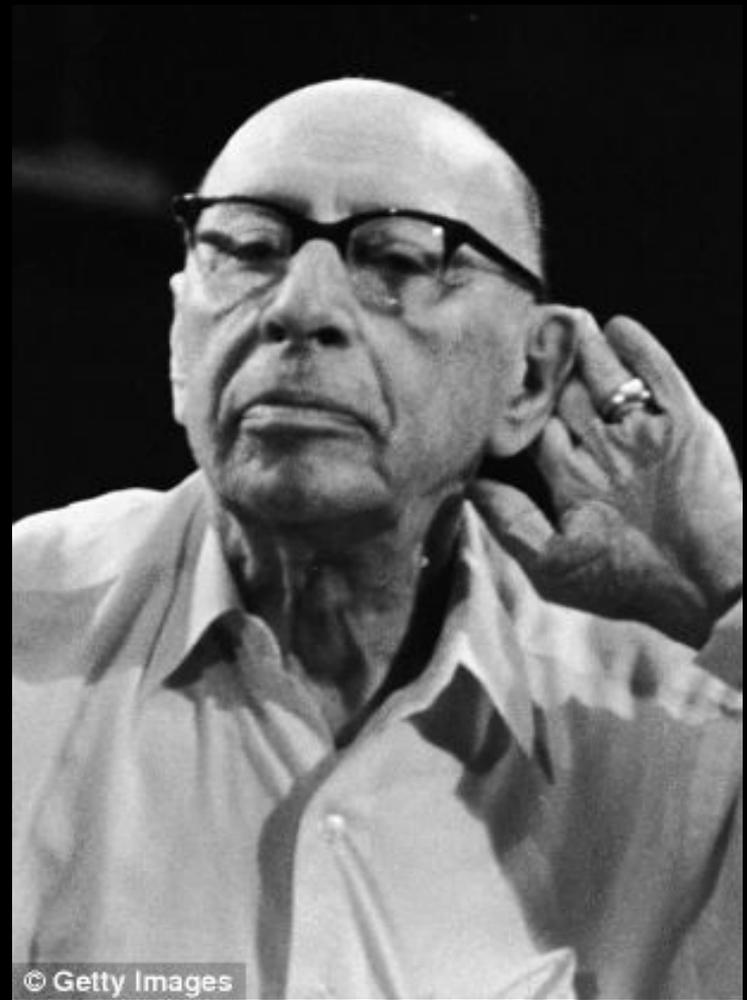
Stravinsky, qui avait une incroyable capacité d'adaptation stylistique, aimait être influencé.

« I am probably describing a rare form of kleptomania. »

*In : Igor Stravinsky et Robert Craft, *Memories and Commentaries*, p. 110.*

- très longue carrière >
- > en contact avec un nombre impressionnant d'artistes de son époque.

C'est une période où les disciplines artistiques communiquent intensément : cela est particulièrement vrai en ce qui concerne les ballets russes, entreprise à laquelle Stravinsky a été intimement lié pendant de nombreuses années. Ces collaborations, initiées par Sergueï Diaghilev (voir plus loin) lui ont permis des rencontres très fécondes. Certaines ont beaucoup compté pour sa carrière et pour le développement de son esthétique.



## Quelques amis de Stravinsky...:

Sergueï Diaghilev, Vaslav Nijinski, Michael Fokine, Georges Balanchine, Léonide Massine, Alexandre Benois, Claude Debussy, Maurice Ravel, Eric Satie, Manuel De Falla, Pablo Picasso, Matisse, Coco Chanel, Sarah Bernhardt, Camille Claudel, Jean Cocteau, Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry, Charles-Ferdinand Ramuz, Vladimir Nabokov...



*Stravinsky et Debussy*

## - déménagements incessants !

On ne compte pas les lieux où Stravinsky a séjourné. A l'exception des années de jeunesse, passées à Saint-Pétersbourg à deux pas du Théâtre Mariinsky, Stravinsky n'a pas arrêté de bouger. Paris a été l'une des plus grandes étapes de son parcours, lorsqu'il quitte la Russie pour l'Europe. Mais il séjourne aussi fréquemment à Nice, à Biarritz, à Evian... Et également en Suisse, où il va s'arrêter à Clarens, puis à Lausanne, et à Morges (dans deux maisons différentes !).

A partir du moment où Stravinsky se met à diriger et à apparaître de plus en plus comme pianiste, les tournées vont s'ajouter à ces constants déménagements.

Dès les années 1935, Stravinsky s'installe d'abord progressivement, puis définitivement aux États-Unis (à partir de 1939), où il passera toute la dernière partie de sa vie – mais là aussi, dans plusieurs lieux différents.



## - Stravinsky cosmopolite

La carrière de Stravinsky nous le fait donc apparaître comme un citoyen du monde. De fait, son langage va épouser les rencontres artistiques, humaines et les traditions locales qu'il va découvrir tout au long de sa carrière. Ainsi, le contact avec les États-Unis aura-t-il plusieurs répercussions sur son style : les dernières œuvres de Stravinsky témoignent d'une influence américaine, qui s'observe sur différents niveaux.

## - Stravinsky et la culture russe

Stravinsky demeure néanmoins, en-dehors de son côté cosmopolite, un représentant de l'émigration russe. Il fait partie de ces intellectuels et artistes qui ont dû – partiellement pour des raisons politiques, partiellement pour des raisons personnelles ou de carrière – quitter la Russie en un temps de révolution où le pays fut en prise à d'immenses bouleversements. Déracinés, portant un regard nostalgique sur le berceau de leur enfance en proie à de si grands changements politiques, ils sont partis à la rencontre de l'avant-garde européenne et internationale de leur époque. Mais il reste en eux une forme de nostalgie, un regard distancié – tantôt critique, tantôt passionné –, sur leur pays d'origine.

## Igor Stravinsky (*Poétique musicale*, 1939):

« Pourquoi entendons-nous toujours parler de la musique russe en tant que russe et non en tant que musique tout court ? Parce qu'on s'attache au pittoresque, aux rythmes curieux, aux timbres de l'orchestre, à l'orientalisme, à la couleur locale en un mot ; parce qu'on s'intéresse à tout ce qui participe du décor russe ou prétendu tel : troïka, vodka, isba, balalaïka, pope, boyard, samovar, nitchevo et même bolchevisme. »



*Pochette de disque Melodiya*

> Pour illustrer l'ambivalence (et l'agacement!) de Stravinsky face au phénomène qui a pourtant largement contribué à son succès international.

## Quelques jalons de la carrière de Stravinsky



*Le jeune Stravinsky à Saint-Pétersbourg, à l'époque de ses études avec Rimski-Korsakov*



# 1. Années de formation

- > Le père de Stravinsky est une basse renommée de la troupe du Mariinsky. Il est très intéressant de se rappeler de la présence du théâtre et de la musique dans la vie familiale des Stravinsky ; on s'imagine que le jeune Igor devait être très souvent à l'opéra.
- > Stravinsky étudie la composition avec Rimski-Korsakov, dont il est l'un des derniers élèves. Ces quelques années d'études auprès de l'un des principaux représentants de « l'école russe » du 19<sup>ème</sup> siècle – soit la tradition du Groupe des Cinq – ont été fondamentales dans sa formation. Professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Rimski-Korsakov valorisait en outre beaucoup le savoir-faire technique. Il était aussi un grand orchestrateur, et le compositeur d'une quinzaine d'opéras dont plusieurs sur des légendes et contes de fée. Son dernier opéra, *Le Coq d'or* (1909), sur un conte satirique de Pouchkine, mêle à l'atmosphère « conte de fée » l'évocation de l'Orient ainsi qu'une verve comique et ironique qui ont certainement dû marquer Stravinsky.

Pour un court témoignage de Stravinsky sur son professeur, voir :  
<https://www.youtube.com/watch?v=oJlXob094Jo> à partir de 10'50.

Parmi les premières œuvres de Stravinsky :

*Sonate pour piano (1904-05)* : <https://www.youtube.com/watch?v=BjGwlwmv-lY>

*Scherzo fantastique (1907-08)* : <https://www.youtube.com/watch?v=xDg9n3a06xk>

## 2. Aux sources : la période russe et les premiers ballets

C'est en entendant son *Scherzo fantastique* (voir page précédente) lors d'un concert à Saint-Petersbourg en février 1909 que Diaghilev découvre Stravinsky.

Il va l'entraîner alors dans la grande aventure des Ballets russes, en lui commandant plusieurs partitions qui feront la célébrité de Stravinsky, projeté d'un seul coup dans l'avant-garde européenne du début de siècle.

*Léon Bakst, costume pour Tamara Karsavina dans L'Oiseau de feu en 1910*



Diaghilev, impresario génial et aventurier de premier ordre, va commander plusieurs partitions à Stravinsky. Dès lors, le nom de celui-ci est étroitement lié à l'entreprise des Ballets russes, bientôt célèbre dans l'Europe entière avant de conquérir les États-Unis.



Doté d'un flair exceptionnel, Diaghilev a manié avec génie le côté « carte postale » de la musique russe, avec lequel Stravinsky cherche justement à prendre de la distance dans le texte que nous avons lu précédemment. Avec son sens de la recette (bien qu'il ait plusieurs fois été au bord de la faillite!), Diaghilev fait fureur avec ses spectacles dans le Paris des années 1910-1920.

*Léon Bakst, Portrait de Diaghilev (1906)*

THEATRE DU CHATELET  
 SAISON RUSSE  
 OPERA & BALLET

BAILES-RUSOS  
 TEATRO LICEO

SERGE DE DIAGHILEFF'S  
 BALLET Russe  
 BY ARRANGEMENT WITH  
 METROPOLITAN OPERA CO.  
 OF NEW YORK

PITT THEATRE  
 PITTSBURGH, PA.  
 DIRECTION Mr. WILLIAM MOORE PATCH  
 Monday, Tuesday, Wednesday, Feb. 19, 20, 21  
 MATINEE WEDNESDAY 1916

ALL VICTOR RECORDS AT THE JOSEPH HORNE CO.

THEATRE DE MONTE-CARLO  
 SOIREE DU 19 AVRIL 1911

JEAN COCTEAU



*Projet de costumes de Léon Bakst pour L'Oiseau de feu en 1910*

*L'Oiseau de feu (1909), Pétrouchka (1911), Le Sacre du printemps (1913) et Rossignol (1914) sont les œuvres marquantes de cette première période créatrice de Stravinsky.*



*Tamara Karsavina dans L'Oiseau de feu*

Costumes des  
Danseurs porteurs  
de lanternes



Matisse, costumes pour *Le Chant du Rossignol* (1920) (création de l'opéra en 1914)



ECOUTE : ouverture de *Rossignol* (1914),  
très proche de *Pelléas et Mélisande* !



En 1910, après *L'Oiseau de feu*, Diaghilev commande à Stravinsky le ballet *Petrouchka*\*, sous-titré « Scènes burlesques en quatre tableaux ».

De par la nature même de son sujet (une représentation de théâtre de marionnettes sur une foire de mardi gras) et de par son langage musical, *Pétrouchka* nous rapproche d'une partition comme *Renard*.

*Alexandre Benois, projet d'affiche pour Pétrouchka. Le peintre Alexandre Benois avait également signé l'argument de ce ballet.*





*Alexandre Benois, projet de décor pour Pétrouchka (1911) : on distingue sur la gauche le petit théâtre de foire dressé pour la représentation de la pièce de marionnettes.*



# ECOUTE début de *Petrouchka*.

Mots clefs :  
atmosphère de foire, avec  
impression de foule bavarde  
et bariolée (tremolos de  
cordes), stylisation des cris  
des vendeurs (saut de  
quartes aux bois),  
juxtaposition et  
superposition de matériaux  
thématiques, imitation d'une  
ornementation de type  
populaire : autant d'éléments  
très intéressants à mettre en  
perspective avec *Renard*.

## КАРТИНА ПЕРВАЯ. НАРОДНЫЯ ГУЛЯНІЯ НА МАСЛЕНОИ.

## FIRST TABLEAU The Shrovetide Fair.

Vivace. M. M. ♩ = 138.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Flauto I.
- 8 Clarinetto in Sib. (I. and II. III.)
- 4 Corni in Fa. (I., II., III., IV.)
- 4 Celli soli.

The second system includes:

- Fl. I. and Fl. II.
- Cl. I. and Cl. II. III.
- Fag. I. II.
- Cor. I. II. and Cor. II. IV.
- Arpa I.
- 4 Celli soli.

The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *mp* and *mf cant.*. A first ending bracket is visible at the end of the first system.



# ECOUTE : « l'accord de Pétrouchka »

## КАРТИНА ВТОРАЯ. У ПЕТРУШКИ.

## SECOND TABLEAU Petrushka's Room.

ПРИ ПОДЪЯТИИ ЗАНАВЕСА ДВЕРЬ ВЪ КОМНАТКѢ У ПЕТРУШКИ ВНЕЗАПНО ОТВОРЯЕТСЯ; ЧЬ-ТО НОГА ГРЪБО ЕГО ВЫТАЛКИВАЕТЪ; ПЕТРУШКА ПАЛНЕТСЯ. ДВЕРЬ ЗА НИМЪ ЗАТВОРЯЕТСЯ.  
As the Curtain Rises, the Door to Petrushka's Room Opens Suddenly; a Foot Kicks Him Onstage; Petrushka Falls and the Door Closes Again Behind Him.

En grand contraste avec le premier tableau, le deuxième nous plonge dans l'intimité de de Petrouchka. La marionnette est pourvue de sentiments humains (elle finira par déborder le cadre de la représentation pour envahir le terrain de la foire), et souffre de l'attirance de la ballerine pour le personnage du Maure.

Piano : alternance MibM7 et DoM (> octat.)

Célèbre exemple d'octatonisme, obtenu par la juxtaposition ou superposition de deux tonalités différentes.

Molto stringendo  $\text{♩} = 100.$

Flauti Piccoli I. II.  
Flauti I. II.  
Oboi I. II. III.  
Corno inglese.  
I. in Si<sup>b</sup>  
8 Clarinetti  
II. III. in LA  
2 Pistoni in Sib  
Piatti.  
Triangolo.  
Tambour de Basque.  
Tambour militaire et Tambour.  
Piano.  
Violini I.  
Violini II.  
Viole.  
Violoncelli.  
Contrabassi.

**48** In concert performance this drumroll is omitted.

# Clarinettes à 49 : superposition DoM et Fa dièse M (échelle octat.)

64

49

Molto meno.  $\text{♩} = 50.$

Musical score for measures 49-50. The score includes parts for Clarinet I (Sib), Clarinet II (LA), Bassoon I, Trumpet I, and Violin I. The tempo is 'Molto meno.' with a quarter note equal to 50. The bassoon part is marked '1. SOLO' and 'mf lamentoso'. The violin part has a 'pizz.' marking and 'mf' dynamic.

49

Allegro.  $\text{♩} = 76.$

Musical score for measures 51-54. The score includes parts for Clarinet I (Sib), Clarinet II (LA), Trumpet I, Piano, and Violin I. The tempo is 'Allegro.' with a quarter note equal to 76. The piano part is marked 'mf' and 'Soli con sord.' in the first half and 'senza sord.' in the second half. The violin part is marked 'mf'.

Clarinettes :  
superposition Sol M  
/ Fa dièse M

Piano : alternance  
rapide Do M / Fa  
dièse M (> octat.)

> Polymodalité

Parenthèse, à propos de l'usage du piano dans le ballet *Petrouchka* :

Lorsqu'à la fin du mois de septembre 1910, Nijinski et Diaghilev se rendent à Lausanne pour voir Stravinsky et discuter des premières esquisses du *Sacre du Printemps*, c'est une ébauche de concerto pour piano et orchestre que le compositeur leur fait entendre, un « *Konzertstück* » dont l'idée est venue interrompre le projet du *Sacre*.

« En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. » C'est dans les *Chroniques de ma vie*, parues en 1935, que l'on trouve ce récit de la genèse de *Petrouchka*. Quelques années plus tôt, dans un interview pour *Les Nouvelles littéraires*, Stravinsky avait donné une version légèrement différente de la conception de son deuxième ballet : « Dans mon idée primitive, je voyais un homme en frac, portant les cheveux longs : le musicien ou le poète de la tradition romantique. Il se plaçait au piano et roulait sur le clavier des objets hétéroclites, tandis que l'orchestre éclatait en protestations véhémentes, en coups de poing sonores. » Poète ou pantin, ce personnage fantasque et burlesque rappelle à Stravinsky *Petrouchka*, le guignol russe, dont Polichinelle est l'équivalent français. Il semble en fait que le compositeur ait opéré une fusion entre le héros irrévérencieux des foires russes, infatigable querelleur et détracteur de l'ordre civil, et la figure de Pierrot, rêveur lunaire au visage enfariné.

*Le Sacre du Printemps* (1913)

Tableaux de la Russie païenne en deux parties



Les danseuses du *Sacre du Printemps* (1913), chorégraphie de Nijinski, décors et costumes de Nicolas Roerich

*Le Sacre du printemps* revêt un statut quasiment mythique ! C'est le grand scandale et le triomphe de la carrière de Stravinsky.

La première, houleuse, est entrée dans l'histoire, et constitue un moment célèbre dans la vie musicale parisienne. (On raconte que le brouhaha dans la salle est tel que Nijinski doit crier depuis les coulisses les points de repères aux danseurs, qui ne peuvent plus entendre l'orchestre.)

La chorégraphie, que Stravinsky semble avoir d'abord approuvée, puis remise en question, est probablement à l'origine du scandale en tout cas autant que la modernité de la musique.



► ECOUTE : le célèbre solo de basson au début du *Sacre*

И.Стравинский. Весна священная

Mots clef : mélodie dans le registre aigu, à caractère improvisé et ornamental et de consonance modale ; enrichissement progressif d'une idée très simple ; récitatif instrumental échappant à une temporalité définie (*rubato*) + importance des bois chez Stravinsky (les cordes étant plus connotées par rapport à la tradition « romantique »).

	<b>ВЕСНА СВЯЩЕННА</b>	<b>ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ</b>
	<i>Частина перша</i>	<i>Часть первая</i>
	<b>ПОЦІЛУНОК ЗЕМЛІ</b>	<b>ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ</b>
	<b>ВСТУП</b>	<b>ВСТУПЛЕНИЕ</b>

Clarinetti (A) Lento  $\downarrow = 50$  tempo rubato *colle parte*

Clarinetto basso (B) *colle parte*

Fagotti *solo ad lib*

Corni (F) *colle parte*

ECOUTE : fin du premier et début du deuxième numéro : les « Augure printaniers »



ВЕСНЯНІ  
ВОРОЖІННЯ

ВЕСЕННИЕ  
ГАДАНИЯ

ТАНЦІ ЧЕПУРУХ

ПЛЯСКИ ШЕГОЛИХ

Cet accord tient aussi (comme celui de *Pétrouchka*) d'un mélange de deux accords qui sont superposés pour former un puissant « bloc », martelé dans un mètre à 2/4 sans cesse contredit par les accents, qui sont placés irrégulièrement.

13 Tempo giusto  $\text{♩} = 50$   
I. II. III. IV (I. II senza sord.)

Cor. V., VI., VII., VIII. *sf sempre*

V-ni II *arco (non div.)*  
*f (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-le *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-c. *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

C-b. *tutti* *f* *arco (non div.)* *sempre stacc.* *sempre simile*

La suite des *Augures* va juxtaposer, sans souci de transition aucune, ces martèlements primitifs avec d'autres matériaux thématiques, souvent basés sur des formules très courtes de caractère modal, dont plusieurs ont été empruntées par Stravinsky à un recueil de chants populaires russes qu'il aimait beaucoup.

The image shows a page of a musical score for the 'Augures' suite. The score is written for four parts: C. ingl. (Corno Inglese), Fag. (Fagotto), Cor. (Corno), and Archi (Archetti). The music is in 2/4 time and features a mix of rhythmic patterns and dynamics. The C. ingl. part starts with a 'solo' marking and a 'mf' dynamic. The Fag. part has two staves, with the first marked 'I' and 'f', and the second marked 'II' and 'f'. The Cor. part has two staves. The Archi part has four staves, with the first two marked 'f come sopra' and the last two marked 'pizz. meno f' and 'f come sopra'. A box with the number '14' is located at the top left of the score.

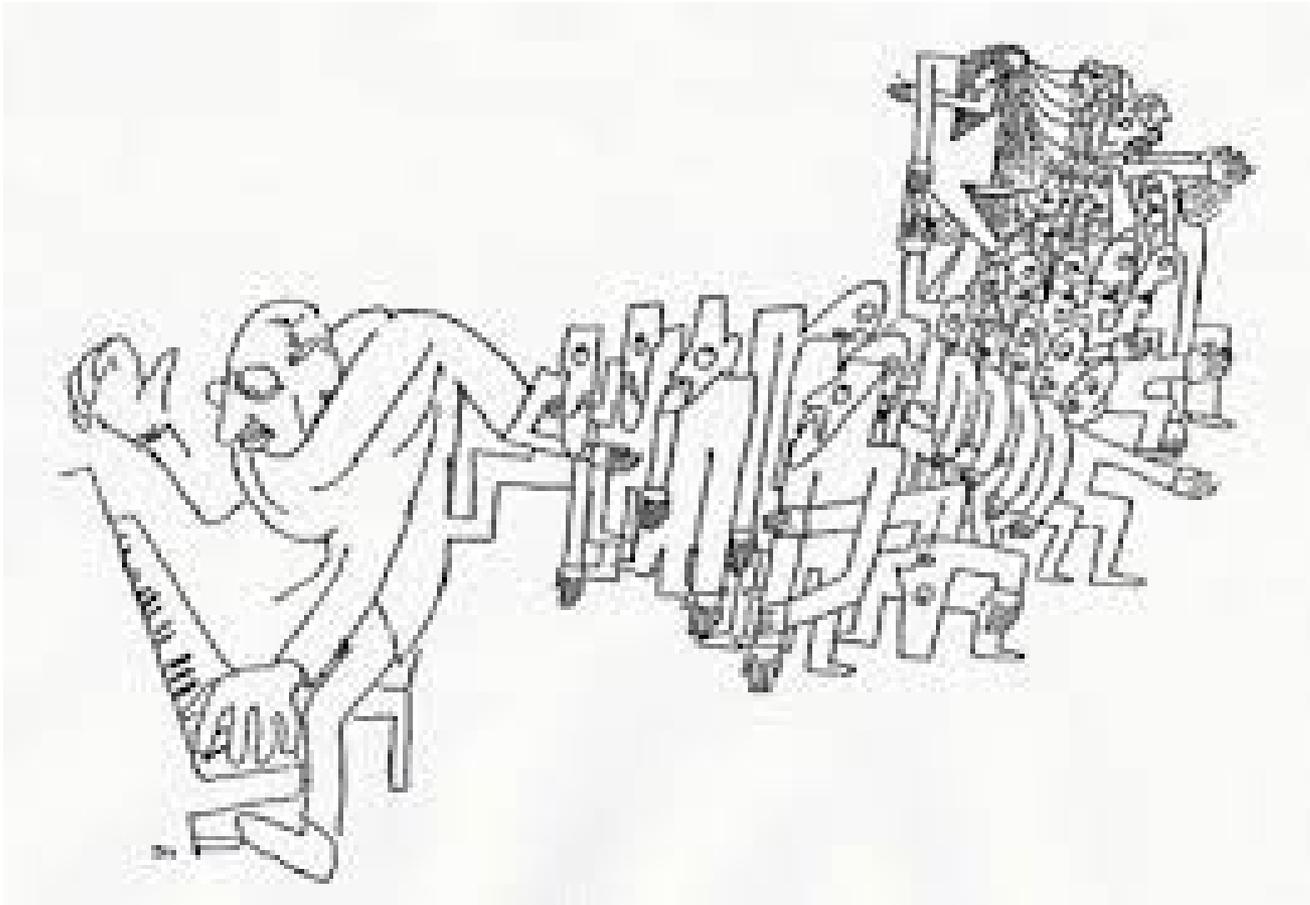
Le compositeur a nié, dans un deuxième temps, l'inspiration de ce ballet dans le folklore populaire, en ce qui concerne à la fois son argument, inspiré par les rituels de l'ancienne Russie païenne (sur lesquels le librettiste et peintre Nicolas Roerich avait beaucoup travaillé) et son matériau musical. Mais les recherches du musicologue Richard Taruskin ont montré pourtant l'importance de celles-ci.

Quoi qu'il en soit des sources, cette musique est si puissante, cette œuvre si réussie, qu'on peut presque se demander que faire après le *Sacre* ? La réponse n'est pas si évidente, et certains commentateurs ont été jusqu'à dire que tout ce que Stravinsky avait fait après 1914 était, en quelque sorte, une réaction au *Sacre*.

Richard Taruskin\* a ainsi écrit de façon un peu provocante, que Stravinsky allait passer le reste de sa vie à mentir à propos de cette œuvre !

Notons que l'ambivalence de Stravinsky face à cette partition est liée au fait que le public, les critiques et les journalistes ne cessent de lui parler du *Sacre*, même à une époque où il est passé à tout autre chose au niveau stylistique, provoquant – on peut le comprendre – un certain agacement de la part du maître.

\* Voir : Richard Taruskin, « Stravinsky and us », in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, pp. 260-284.



Stravinsky jouant le  
*Sacre*, dessin de  
Cocteau

« 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. »

Igor Stravinsky (1929)

### 3. Les années suisses (1914-1920)



André Gide et Igor Stravinsky au chalet de Revenandhay (Belles-Lettres), été 1917.  
ACR 1.

Les œuvres qui vont naître immédiatement après le *Sacre*, entre les années 1914 et 1920 – années marquées, au niveau politique, par la 1<sup>ère</sup> Guerre Mondiale et par la Révolution – se trouvent dans la continuité directe de la période russe, mais constituent néanmoins une transition extrêmement intéressante vers la période dite néoclassique de Stravinsky. Cette étape intermédiaire, très attachante, très inventive, est liée de près à la Suisse, puisque le compositeur y a passé toutes les années de guerre. A travers le chef d'orchestre Ernest Ansermet, il y a rencontré Charles-Ferdinand Ramuz, qui a laissé sur Stravinsky de très beaux souvenirs (voir ses *Souvenirs sur Igor Stravinsky*). L'écrivain vaudois relatant notamment leur travail commun sur *Renard* (1916-17) et sur *L'Histoire du soldat* (1918).



Charles-Ferdinand Ramuz et Igor Stravinsky en 1917

« J'étais russe et Strawinsky était vaudois. » (C.-F. Ramuz)

Histoire du soldat.  
Lue, jouée, dansée.

*L'Histoire du soldat* (1917/18) est l'œuvre la plus connue de cette époque. Cette pièce merveilleuse est d'une qualité littéraire, musicale et d'une originalité scénique qui en font un petit bijou de tous points de vue. Théâtralement, elle témoigne de l'originalité de la démarche artistique de Ramuz et Stravinsky ainsi que de leur désir de bouleverser les frontières entre les genres, en abolissant toute catégorisation trop rigide. « Lue, jouée, dansée » : le sous-titre de la pièce est déjà parlant de ce point de vue. Conçue à l'origine pour un théâtre de tréteaux, cette pièce à mi-chemin entre théâtre et opéra prévoit un (relativement) petit effectif instrumental, que Stravinsky souhaitait placer sur scène pour que le geste instrumental fasse partie de la représentation. Elle ne comporte pas de chant, mais prévoit un narrateur, deux comédiens et une danseuse.



*Illustration de Picasso pour une édition de L'Histoire du soldat*

MARCHE DU SOLDAT  
The Soldier's March    Marsch des Soldaten

Clarinetto in La

Fagotto

Cornet à pistons in La

Trombono

Batterie  
(See Preface)

Clavier/Narrator/Vorlesung

Violino

Contrabasso

$\text{♩} = 112$

**1**

*f*

*f*

*f*

F.D. (unsnared) R L

L.H. mallet 1  
R.H. mallet 2

B.D. *poco sf*  
*secco*

*ritmico*

En - tre  
1° & 2° }  
Down a  
Zwi - schen

*sf* *p* *sempre stacc. e p*

Mots clefs : marche d'effet burlesque, de par l'instrumentation (cornet à piston et trombone, puis contrebasse qui joue un « geste instrumental » difficile !) ainsi que les effets « fausses notes » dus à l'atmosphère polytonale. Stravinsky semble faire un clin d'oeil à une fanfare de village tout en étant très exigeant vis-à-vis des techniques instrumentales.

La parole du narrateur, introduisant le retour du soldat au pays, n'est ni chantée, ni récitée librement sur la musique (à la manière d'un mélodrame) ; elle est comme scandée, notée rythmiquement par Stravinsky.

Suite: omit this bar 2

9

Pist.

Trb.

Lect.

Denges et De-ne - zy,  
hot and dus-ty road,  
Chur und Wal-fer-stadt

Un sol-dat qui rentre chez lui  
Tramps a sol-dier with his load  
heim-wärts wan-dert ein Sol-dat

C.B.

17 3

Fag.

*p*

Pist.

*poco sf e sub. p*

Trb.

*f*

VI.

*pizz.*

*arco*

*pizz. (non arpegg.)*

C.B.

*sf*

*arco (come sopra)*

*poco sf p*

[sim.]

Musicalement, on se situe très près de *Renard*, créé une année auparavant. *Renard* commence aussi par une marche (encore plus burlesque!) pour accompagner l'entrée des acteurs avec un solo de basson, de cor et de trompette accompagnés par la percussion.



René Auberjonois, peintre vaudois (1872-1957) (qui signait aussi la scénographie de *L'Histoire du soldat*) a peint ce portrait de famille des créateurs de *L'Histoire du soldat*.

On reconnaît Ansermet et Ramuz (en haut, de gauche à droite) ; Stravinsky entre les deux ; la danseuse Ludmilla Pitoëff, artiste d'origine russe exilée à Genève avec son mari Georges Pitoëff, qui signait la mise en scène. Lors de la première représentation, le futur célèbre chansonnier vaudois Jean Villars Gilles tenait le rôle du diable.

## Collaborations de Stravinsky avec Ramuz:

Si *L'Histoire du soldat* marque l'aboutissement de l'amitié et de la complicité de Ramuz et Stravinsky, ils ont travaillé sur plusieurs autres projets ensemble auparavant.

*Pribaoutki (Chansons plaisantes)* pour 1 voix et 8 instruments (1914, créées en 1919)

- *Berceuses du Chat* pour voix et 3 clarinettes (1915-1916, créées 1919)

- *Renard* (1916-17) (d'après des contes populaires russes d'Afanassiev)

- *Noces* (1914-1917, créé en 1923) (4 pianos + percussions)

- *L'Histoire du soldat* (1917-18)

- *Quatre Chants russes pour voix et piano* (1918-19)

## REMARQUES :

- On remarque le goût de Stravinsky pour des instrumentations variées et originales, ainsi que son exploration des potentialités offertes par de petits effectifs. Les circonstances de la guerre expliquent aussi ces choix.

- *Pribaoutki* : c'est ainsi que l'on nomme des sortes de petites comptines, dans la tradition folklorique russe, dont les paroles sont basées sur des rimes amusantes et ne font pas forcément sens. On retrouvera quelque chose de ce principe dans *Renard*.

chanter *f*

*Chant* [M.M. ♩ = 69]

1) Ce qu'il a, le chat, C'est un beau berceau qu'il a;  
 2) Ce qu'il a, le chat, C'est un coussin blanc qu'il a;  
 3) Ce qu'il a, le chat, C'est un tout fin drap qu'il a;  
 4) Ce qu'il a, le chat, C'est un chaud bonnet qu'il a;

*Piano* *mf sempre*

Deux manuscrits de Stravinsky :  
 une *Berceuse du Chat*, et  
 l'analyse de la prosodie de  
*Natashka* («Le Four») tirées des  
*Pribaoutki* pour lesquelles  
 Ramuz cherchera également des  
 équivalents poétiques français.

Каташка, Каташка!  
 Сладка кувшина,  
 Сладка ложка,  
 Кувшину не дубина,  
 Ложку не будина!  
 Зарпани ушань в дубина  
 Зарпани ушань в будина  
 Дарим нам вештавонит  
 Дарим нам вештавонит

*Бастыл*

*fant*

## *Les Noces* (1914-1917)

Sous-titrées « scènes chorégraphiques russes avec chant et musique », *Noces* est la troisième œuvre scénique de cette période suisse, et marque une nouvelle



collaboration entre Stravinsky et Ramuz, qui adapte également en français les textes de Stravinsky, basés sur des chants rituels de mariages paysans russes.

Là encore, on observe le souhait de Stravinsky mélanger les genres : *Noces* est un ballet, mais fait appel à 4 solistes (mais aussi 4 pianos!) et un chœur.

La partition connut une genèse assez longue, et une réinstrumentation en 1923. Par son sujet, elle se situe dans la continuité du *Sacre* (il y est aussi question d'un rituel de passage), mais la conception du timbre est très différente ; elle a quelque chose de plus abstrait et de plus âpre dans le traitement du folklore.

*Noces*, chorégraphie de Bronislava Nijinska (1923)

# ECOUTE



Manifestement, le travail de Stravinsky sur la prosodie s'intensifie et se diversifie. Stravinsky ne recherche plus ici le « réalisme » dans le traitement de la prosodie, mais au contraire : il place volontairement les accents toniques sur des temps non accentués, traitant le texte comme une matière musicale « brute », en quelque sorte.

En 1923, Stravinsky revoit l'instrumentation originelle (piano, deux harpes, harmonium, cymbalum, clavecin et percussions) pour une formation très originale également : 4 pianos et percussions.

② (Подружки)  
(Les amies de noces)

*f* *mezza voce* *sim.*

S. Че - су, по-че - су Нас-та-сьи - ну ко-су, Че - су по-че-су Ти - мо ее-ев-ны ру-су, а е - щё по-че-су,  
On tresse, on tresse - ra la tresse à Nas-ta-si, on tress - se - ra la tresse à Ti - mo fé - ev - na, la tresse on feignera,

A. *f* *mezza voce* *sim.*

I. *fff* *mf* *etc. come sopra*

III. *fff* *sub. meno f* *etc. come sopra*

II. IV. *fff* *sub. meno f* *etc. come sopra*

isse claire sans timbre  
Tambour sans timbre  
isse claire à timbre  
Tambour à timbre

*poco sempre* *fff* *etc. come sopra*

Noces, tableau 1 : « La tresse ».