



**HAL**  
open science

# Les interactions entre les compositeurs français et russes entre les années 1870 et 1930

Céline Barrandon

► **To cite this version:**

Céline Barrandon. Les interactions entre les compositeurs français et russes entre les années 1870 et 1930. Musique, musicologie et arts de la scène. 2012. dumas-00734879

**HAL Id: dumas-00734879**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00734879>**

Submitted on 24 Dec 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Céline BARRANDON

Les interactions entre les compositeurs français et russes entre les  
années 1870 et 1930

*Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

*sous la direction de M. Yves RASSENDREN*

**Année universitaire 2011-2012**







Céline BARRANDON

Les interactions entre les compositeurs français et russes entre les  
années 1870 et 1930

*Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »*

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

*sous la direction de M. Yves RASSENDREN*

**Année universitaire 2011-2012**

## **Dédicace.**

Je dédicace ce mémoire à mes parents, qui m'ont supportée lors de l'écriture de ce mémoire.

Ce mémoire est aussi dédié à mes camarades de M1, à Anaïs Dombre et à Pierre Gheno. Ces personnes m'ont permis d'arriver à finir ce travail sans abandonner.

## **Avant-propos, Préface, Avertissement**

Dans ce mémoire sont abordés de nombreux éléments tels que des évènements historiques, des concerts et des influences entre les œuvres. Aucun de ces éléments n'est énoncé de manière exhaustive. En effet, dans ce travail l'important n'est pas d'énumérer tout ce qui s'est passé à l'époque concernant ce sujet mais plutôt de mettre en évidence ce qui a amené à des interactions entre les compositeurs français et russes et dans quels cadres celles-ci ont pu permettre des influences dans l'écriture des œuvres.

## **Remerciements**

Dans le cadre de ce mémoire, de nombreuses personnes sont intervenues afin de m'apporter de l'aide ou du soutien. Je souhaite remercier chacune d'entre elles.

J'adresse mes remerciements à mon directeur de mémoire Yves Rassendren pour la présence et la qualité d'écoute dont il a fait preuve. Mes remerciements s'adressent aussi à Patrick Revol qui m'a reçu afin de délimiter une première fois le sujet lors du choix du thème du mémoire.

Je remercie aussi mon professeur de violon Philippe Wucher sans qui je n'aurais peut-être pas pu trouver ce sujet et qui m'a soutenu lors de mes recherches.

J'exprime ma gratitude au professeur François-Gildas Tual qui, en dépit du fait que je ne sois pas son élève, a pris le temps de m'initier à une recherche efficace en bibliothèque et m'a éclairé sur l'importance des éléments historiques pour le sujet de ce mémoire.

# Sommaire

CHOIX DU SUJET .....	7
CONTEXTE HISTORIQUE .....	8
IMPORTANCE DE LA CULTURE FRANÇAISE EN RUSSIE .....	13
<b>LA RUSSOPHILIE EN FRANCE .....</b>	<b>19</b>
INTRODUCTION .....	20
DEBUSSY, PIANISTE CHEZ MME VON MECK .....	20
LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES : SOIF D'EXOTISME .....	22
LES CONCERTS DE MUSIQUE Russe.....	24
LES BALLETS RUSSES DIRIGES PAR DIAGHILEV ET LES COLLABORATIONS RUSSES-FRANÇAIS.....	29
LES RENCONTRES ET AMITIES FRANCO-RUSSES EN DEHORS DES COLLABORATIONS.....	39
<b>LES INFLUENCES .....</b>	<b>46</b>
INTRODUCTION .....	47
LES ŒUVRES EXOTIQUES DES FRANÇAIS ET RUSSES. ....	48
LES INFLUENCES DES COMPOSITEURS FRANÇAIS CHEZ LES RUSSES.....	49
-Chez Tchaïkovski .....	49
-Chez César Cui .....	53
-Chez Vassilenko et Rebikov .....	54
-Chez Prokofiev .....	54
-Chez Stravinski.....	60
-Chez Arenski.....	61
LES INFLUENCES RUSSES CHEZ LES COMPOSITEURS FRANÇAIS. ....	62
-Chez Bizet.....	63
-Chez Gounod .....	64
-Chez Saint-Saëns .....	65
-Chez Debussy .....	67
-Chez Ravel.....	81
-Chez Poulenc .....	85
-Chez Schmitt.....	88

# Introduction

## Choix du sujet

Ce sujet m'a été inspiré par les *Cinq Mélodies* de Prokofiev que j'étudiais au violon. Cette œuvre présente un titre français chez un compositeur russe. Cet élément a été le déclencheur d'un questionnement sur l'apport des artistes français sur les compositeurs russes. N'ayant que peu d'éléments au début de cette démarche de recherche, celle-ci n'est alors pas restée focalisée seulement sur l'apport français sur les russes mais s'est étendue aux échanges à double sens ce qui en plus de permettre un sujet plus vaste, élargi le champ de vision sur la construction des compositions ainsi que sur les critiques des compositeurs de cette époque.

Les éléments qui ont paru particulièrement intéressants dès le départ sont les influences et les réactions de compositeurs des musiques d'une autre esthétique. L'apparition des Ballets Russes et de l'influence de Diaghilev en France sur cette période a aussi permis d'orienter le sujet sur cette époque et en particulier sur le choix de ces deux pays : la France et la Russie. L'esthétique des compositeurs des deux nations étudiées, et l'évolution de celle-ci m'intéressaient déjà particulièrement avant l'étude de ce sujet ce qui a été un autre élément déclencheur dans le choix du sujet.

L'implantation du sujet entre les années 1870 et 1930 permet d'englober les plus grands compositeurs français et russes de cette période jusqu'à la fin des Ballets Russes. De plus la vie musicale et extra-musicale des compositeurs de cette époque est intense et les témoignages sont nombreux. La longue période chronologique étudiée permet de percevoir les liens qui se tissent entre les compositeurs russes et français et la progression de leurs influences réciproques. Bien sûr des influences se font encore sentir après les années 1930 puisque certains compositeurs ne sont encore qu'au début de leur carrière dans les dates étudiées et d'autres se laisseront influencer plus tard bien que n'ayant jamais connu les compositeurs ayant déclenché ces inspirations.

## Contexte historique

Les relations entre la France et la Russie sont assez nombreuses dans l'histoire politique du monde et cela s'intensifie à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Au siècle des lumières, la Russie est dirigée par Catherine II. Cette impératrice, en plus de son rôle politique, est une grande mécène, elle s'intéresse notamment aux arts et à la littérature. La tsarine trouve particulièrement intéressant le travail de Diderot et d'Alembert sur *l'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* et apprécie le travail de Voltaire. Elle possède les œuvres de ces philosophes français. De plus la souveraine russe a soutenu une correspondance avec ces philosophes assez régulière mais en particulier avec Voltaire.

Pendant le règne de Catherine II de Russie, la France se rapproche de l'Autriche et cela améliore la relation Franco-Russe. En effet, les politiques russes espèrent que la France se range du côté de la Russie lors de la future guerre de Crimée qui est en préparation.

En 1756, la Russie rejoint l'alliance composée de la France, de l'Autriche, de la Saxe et de la Suède contre la Grande Bretagne et la Prusse. Cet accord est signé lors du traité de Versailles.

Dans les années 1810, lors des campagnes napoléoniennes, Napoléon 1<sup>er</sup> souhaite, dans la continuité de son expansionnisme, conquérir la Russie mais à la prise de Moscou, les Russes mettent le feu à la ville ce qui pousse les français jusqu'à la retraite des ses troupes .

Cette résistance aux troupes de Napoléon accroît le sentiment national des russes. La reconstruction de la capitale et le sentiment national qui naît de cette résistance à l'attaque Napoléonienne conduit à un souhait de modernisation du pays.

Tolstoï ainsi que Tchaïkovski ont été inspirés par cette victoire pour les œuvres *Guerre et Paix* et *Ouverture 1812*. Cette victoire semble marquer profondément la mémoire historique russe.



D'un point de vue plus socio-politique, à partir du XIV<sup>ème</sup> siècle, les évènements historiques frappant la France et la Russie se multiplient, en effet entre changements d'hommes politiques et conflits de diverses natures, ce siècle permet aux deux pays de multiplier leurs interactions.

En France, lors de la Révolution de Juillet, en 1830, le peuple se soulève pour renverser le monarque Louis-Philippe. Ce bouleversement résonne en Europe vers 1848 sous le nom du « printemps des peuples ». Un esprit national se réveille dans toute l'Europe, le peuple souhaite être souverain de son territoire et parfois la population veut déclarer l'indépendance.

Mais en Russie ces évènements font seulement naître un esprit révolutionnaire qui se traduit par des manifestations, sanctionnées par le tsar. Le sentiment nationaliste n'en demeure que plus fort avec le souhait des peuples de disposer d'eux même.

Parallèlement, en 1846, un conflit religieux apparaît entre les catholiques de France et orthodoxes russes concernant les lieux saints qui se situent à Jérusalem. Ceux-ci sont rapidement répartis selon un accord entre les deux pays. Louis-Napoléon arrive au pouvoir en 1848, il souhaite poursuivre la colonisation afin d'étendre son territoire. Les Russes s'étendent vers la mer Noire ce qui amène la France et l'Angleterre à s'allier dans le but d'évincer cette avancée. En effet, si la Russie s'étend, elle empêche que ces deux nations colonialistes de pouvoir s'implanter dans cette partie du monde.

C'est donc sur un début de conflit religieux puis expansionniste que la guerre de Crimée éclate en 1854. En Septembre, les Français attaquent les défenses russes aux alentours de Sébastopol pour la bataille de l'Alma. C'est une victoire pour la France. En Octobre 1856, le comte de Mac-Mahon organise la prise du fort de Malakoff, construction défensive russe encore une fois. La Russie se rend. Un traité de paix est signé en Avril 1856.

En 1855, Alexandre II de Russie accède au trône. Après les évènements de la guerre de Crimée cet empereur souhaite apaiser les tensions diplomatiques avec la France et installer une réconciliation profonde. Napoléon III et Alexandre II se rencontrent en

Septembre 1857 à Stuttgart. Ce rapprochement est aussi un début d'alliance contre l'Autriche. La paix rend propice les échanges culturels entre les deux empires.

Dans les années 1890, de nombreux événements contribuent aux échanges entre la Russie et la France.

En 1891 et 1892, les deux pays signent un traité d'alliance et une convention militaire, en partie en prévention d'une attaque prussienne potentielle.

Dans la continuité du rapprochement entre la France et la Russie, une ligne de train est construite entre Saint-Pétersbourg et Paris en 1896, cette ligne se nomme le « Nord-Express ». Les voyages deviennent ainsi plus aisés et cela favorise les échanges culturels. Bien sûr, ce moyen de transport reste réservé aux personnes fortunées mais le voyage Saint-Pétersbourg-Paris reste cependant un long trajet.

La même année, sous la présidence de Sadi Carnot, le tsar Nicolas II de Russie se rend en France pour poser la première pierre du pont Alexandre III qui se situe entre le septième et le huitième arrondissement à Paris. Ce pont doit symboliser l'amitié franco-russe, renforcée un an plus tôt par le traité d'alliance franco-russe. Ce pont est inauguré en 1900 par le président Emile Loubet, qui déclare aussi ouvert l'exposition universelle de 1900. Sur la colonne située sur la rive droite de ce pont est gravée la phrase « *Le 14 Avril 1900, Emile Loubet, président de la République Française a ouvert l'exposition universelle et inauguré le pont Alexandre III* ».

Bien que les échanges entre ces deux nations soient apaisés et nombreux, au niveau artistique, des groupes nationalistes se forment dans les nations du continent Européen. En Russie et en France se créent deux groupes musicaux principaux rattachés à un nationalisme musical.

Dans les années 1850, 1860, le groupe des Cinq se crée petit à petit. Il se compose

essentiellement de Balakirev<sup>1</sup>, Cui, Borodine, Moussorgski et Rimski-Korsakov. D'autres membres s'y sont rattachés par la suite mais le nom des « Cinq » vient de ce groupe principal de compositeurs. Leur but est de composer de la musique nationale russe, inspirée des musiques traditionnelles et rejetant le romantisme et l'occidentalisme musical.

En parallèle, en France, le milieu artistique assiste à la création de la Société Nationale de Musique le 25 Février 1871. Fondée par Bussine et Saint-Saëns, de nombreux compositeurs français y adhèrent tel que Duparc, Fauré, Franck, Massenet, Ravel.

Le but de cette association est de promouvoir la musique française en opposition au romantisme de la musique germanique. Il y a donc une préoccupation commune avec le groupe des Cinq. L'emblème de la SNM<sup>2</sup>, « Ars Gallica » (littéralement l'art français) montre cette intention nationaliste. Leurs compositions tournent autour de la musique de chambre et d'œuvres vocales. L'orchestre symphonique n'est plus au centre de la création musicale, il est trop empreint d'un esprit romantique germanique. Cependant contrairement au groupe des Cinq, il n'est pas mentionné un intérêt particulier du groupe pour la musique traditionnelle française. Les compositeurs qui s'y intéressent le font de façon individuelle.

En France, à la même époque, une autre association d'artistes est créée, elle est connue sous le nom du « Groupe des Six », qui est au départ une simple réunion de compositeurs. Honegger précise « *les Six ne sont pas responsables du Groupe des Six, nous avons fait des concerts sans nous compter* ». <sup>3</sup> S'y trouvent Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Georges Auric.

C'est donc, tout comme la SNM une association de compositeurs français mais contrairement à ce dernier groupe à il n'y a pas d'axes communs dans la création. Ils contribuent à la construction d'une esthétique française mais ce n'est pas un rejet nationaliste de toute la musique étrangère comme le souhaite la Société Nationale de Musique mais plutôt une envie de parfaire et continuer de faire évoluer la musique

---

<sup>1</sup> Pour des raisons de commodité de lecture, les noms des personnalités russes sont parfois modifiés afin de garder une seule orthographe tout le long du texte. Ces changements ne seront pas rappelés, n'entravant en rien le sens des différentes citations.

<sup>2</sup> Abréviation de « Société Nationale de musique »

<sup>3</sup> HURARD-VILTARD, Eveline. *Le groupe des six ou le matin d'un jour de fête*. p. 13.

française en l'exonérant des éléments qui ne sont pas majeurs. La SNM rejète les concerts de musique étrangère, le second groupe porte sa volonté de musique française sur la composition.

Il est étrange de noter que Satie, modèle pour les « Six », reconnaît lui tout à fait l'importance de compositeurs non français comme Liszt, Schubert et Moussorgski. Il les considère comme des « poètes » en opposition aux « pions » dont Debussy par exemple fait partie. Les artistes français ne sont donc pas mis plus en avant.

Bien sûr tous les compositeurs du « groupe des Six » ne sont pas réactionnaires contre la musique étrangère, on note par exemple Poulenc qui ne nie pas l'influence de ses pères étrangers, c'est surtout le compositeur Darius Milhaud qui a la réaction la plus nationaliste. Selon lui :

« L'école française reste fidèle à sa tradition et... la voie dans laquelle elle s'est engagée est celle exactement qu'elle devrait suivre pour, après avoir assimilé et rejeté les influences qui sont venues successivement d'Allemagne, de Russie et d'Amérique, nous redonner une vraie musique française de France. »<sup>4</sup>

Jean Cocteau, dans un article nommé « Point sur l'I » publié dans la revue *Le Coq*, journal du « groupe des six », précise d'ailleurs que « *le Coq n'est l'organe d'aucune école... Rien n'est moins chapelle... La porte est grande ouverte...* »<sup>5</sup>

Cocteau est d'ailleurs une personnalité importante dans la vie de ce groupe puisqu'il en est le porte-parole. Il rapproche les compositeurs et fédère d'autres artistes (plastiques et littéraires) dans leur démarche. Son ouvrage *Le Coq et l'Arlequin* (dont la préface a été écrite par Auric) qui a ensuite donné une partie de son nom à la revue « des Six », sert de manifeste à ce groupe d'artistes.

Ces musiciens se fréquentent dès le milieu des années 1910 mais leur nom est choisi par Collet dans le journal *Comœdia*, édité le 16 Janvier 1920. Ce nom est une référence au « *Groupe des cinq* » russe. Le nom de l'article étant : « *Les Cinq russes et les Six français* ». Collet a réuni dans un même groupe ces musiciens puisqu'ils se fréquentaient régulièrement lors des « samedis » au domicile de Darius Milhaud rue Gaillard. Et, encore en opposition à la S.N.M, ils partagent au piano les œuvres des

---

<sup>4</sup> HURARD-VILTARD, Eveline. *Le groupe des six ou le matin d'un jour de fête*. p. 56.

<sup>5</sup> op. cit. p. 13.

compositeurs étrangers qu'ils apprécient parmi lesquels des compositeurs russes dont Stravinski.

Les français et les russes montent donc chacun de leur côté des écoles nationales. Deux écoles à tendance nationalistes : La Société Nationale de Musique et le « Groupe des Cinq » et un groupe plus libre ayant simplement l'envie d'un renouveau dans l'esthétique française, le « Groupe des Six ». Le vent de nationalisme qui touche la France et la Russie depuis plusieurs décennies est donc tout autant visible du point de vue politique qu'au niveau de la création artistique.

Cependant les échanges entre les deux nationalités sont importants et beaucoup de compositeurs témoignent de l'admiration pour le travail des artistes de l'autre nation. Des influences vont même se faire sentir.

## **Importance de la culture française en Russie**

La langue française est parlée à partir des années 1850 par les nobles et l'intelligentsia russe, à partir de la réconciliation d'Alexandre II et Napoléon III. C'est aussi avant tout la langue diplomatique du dix-huitième et du dix-neuvième siècle comme l'anglais de nos jours.

Elle sert essentiellement pour toutes les situations de mise à l'écrit et surtout pour les correspondances. Cela permet de prendre de la distance avec le peuple qui parle seulement la langue vernaculaire. Tolstoï, dans Guerre et Paix dit même de l'un de ses personnages, le prince Vassilievitch Kouraguine, qu'il parle un français châtié. « Il s'exprimait dans ce français recherché que parlaient nos grands-parents, dans lequel même ils pensaient. »<sup>6</sup>. Le français est donc utilisé par les aristocrates de plusieurs générations. Et les russes de l'époque sont vraiment bilingues puisqu'ils pensent en cette langue. Cette absence relative de barrière de langage est un net avantage pour les contacts franco-russes.

---

<sup>6</sup>La signification de l'emploi du français par la haute aristocratie russe dans Guerre et Paix de Tolstoï par B. Goreloff - Études Slaves et Est-Européennes. p. 74-78.

Le compositeur Stravinski est connu pour avoir un lien fort avec la France pour y avoir notamment habité pendant de nombreuses années. C'est à propos de son œuvre *Perséphone* que Stravinski avoue son attachement à la culture et surtout à la langue française :

« A l'exception de deux mélodies sur des paroles de Verlaine, composées avant la guerre, c'était la première fois que je faisais une musique sur des vers français. J'avais toujours redouté les difficultés de la prosodie française. Quoique vivant déjà depuis des années dans ce pays et en parlant la langue dès mon enfance, j'avais jusqu'alors hésité à l'employer dans ma musique. »<sup>7</sup>

Il y a donc des artistes russes dont la culture française fait dans une certaine mesure partie de leur champ culturel, et ce, depuis leur enfance. Il n'est donc pas étrange, pour ces compositeurs d'être en contact avec des œuvres littéraires ou musicales françaises.

Berlioz est le premier compositeur de la fin du XIXe siècle à avoir exercé une influence notable sur les Russes. C'est notamment grâce à son *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* qui reste une référence pour les compositeurs.

Le compositeur français est allé deux fois en Russie en 1847 et 1867. Il avait préalablement rencontré en France le compositeur russe Glinka en 1832 puis en 1844 (date à laquelle le compositeur russe s'installe à Paris).

Suite à cette dernière rencontre, le 16 Mars 1845, lors d'un concert, Berlioz dirige un air de *La Vie pour le tsar* de l'artiste russe. C'est la toute première œuvre russe jouée sur le sol français.

Le premier voyage en Russie se déroule en 1847, Hector Berlioz y donne l'ouverture du *Carnaval romain*, les deux premiers actes de *Faust* en allemand et français « Mais le public russe, à qui ces deux langues sont également familières accepta très-bien cette bizarrerie. », *Roméo et Juliette*, l'« apothéose » de la *Symphonie funèbre et triomphale*. L'ensemble est bien accueilli par le public russe, Berlioz raconte dans ses mémoires :

---

<sup>7</sup> STRAVINSKI, Igor. Chroniques de ma vie. p. 261.

« L'enthousiasme du public nombreux et éblouissant qui remplissait cette immense salle, dépassa tout ce que j'avais pu rêver en ce genre, pour *Faust*, surtout. Il y eut des applaudissements, des rappels, des cris de bis à me donner le vertige.»<sup>8</sup>

Berlioz raconte donc qu'il a eu un grand succès pour son programme. Le goût français est bien apprécié par le public russe. Cela est sûrement du, surtout dans le cas du *Faust*, à l'habitude des russes pour les langues étrangères que sont le français et l'allemand.

En 1867-1868, Berlioz donne six concerts à Saint-Pétersbourg, Rimski-Korsakov :

« On invita Hector Berlioz lui-même à venir donner ses concerts dans la capitale russe. Balakirev et Berlioz dirigèrent alternativement les concerts, et le compositeur français apparut la première fois au pupitre le 28 Novembre [1867]<sup>9</sup> ».

Les œuvres de Berlioz jouées sont *Harold en Italie*, ouverture et fragments de *Roméo et Juliette* et de *Faust* et de petites pièces.

On y donne aussi les *troisième, quatrième, cinquième et sixième symphonies* de Beethoven et des fragments d'opéras de Gluck ainsi que les ouvertures *Der Freischütz* et d'*Oberon* de Weber.

Certains compositeurs russes sont connus par les musicologues pour avoir un certain lien avec Berlioz. Certains de ces artistes le reconnaissent d'ailleurs directement dans leurs écrits. L'influence du compositeur français a permis une restructuration de l'utilisation de l'orchestre chez les compositeurs russes mais aussi sur d'autres plans.

Tchaïkovski s'inspire de ce compositeur dans la cinquième et la septième symphonie. Il utilise l'esprit de l'idée fixe qu'il tire à la fois de *La Symphonie Fantastique* et de la *Faust-Symphonie* de Liszt afin d'introduire un élément récurrent et changeant qui garantit l'unité de l'œuvre.

---

<sup>8</sup> BERLIOZ, Hector. *Mémoires : comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*. p. 530.

<sup>9</sup> RIMSKII-KORSAKOV, Nicolai Andreevitch. *Ma vie musicale*. p. 74.

Rimski-Korsakov est lui essentiellement inspiré du *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* de Berlioz comme de nombreux compositeurs russes.

« Pendant 5 ans, Rimski-Korsakov s'isole dans son cabinet de travail, étudie les œuvres de Bach, Palestrina, Scarlatti, Cherubini, dissèque le Traité d'Instrumentation de Berlioz »<sup>10</sup>

Des compositeurs français sont invités en Russie pour des évènements, c'est notamment le cas de Camille Saint-Saëns. César Cui écrit le 31 Mai 1897 à Saint-Saëns cette lettre :

« Très honoré maître, ne voudrez-vous pas venir diriger, la saison prochaine, un des concerts symphoniques de la société impériale musicale russe à Pétersbourg et à Moscou ? Il nous serait extrêmement agréable si vous en composiez le programme exclusivement de vos œuvres et s'il vous convenait d'y exécuter en personne un de vos concerts (notre nouvelle salle de concert possède un bon orgue). Si vous acceptez, [...] vous trouverez chez nous une satisfaction artistique absolue, car tout notre monde musicale a la plus grande admiration et la plus grande sympathie pour l'admirable compositeur et musicien sans rival que vous êtes [...] »<sup>11</sup>

Durant les années 1901-1902 et jusqu'en 1912, en Russie, sont créées les « Soirées de Musique Contemporaine ». par Kryjanovski et Karatyguine. C'est une assemblée où la musique de chambre est à l'honneur. Les membres de ses soirées s'intéressent à l'avant-garde russe mais aussi occidentale.

Au niveau des compositions, ce groupe se positionne sur l'originalité avant tout, contre l'académisme et notamment contre certains compositeurs du « groupe des Cinq » qui leur paraissent trop lisses et leurs créations dépourvues d'éléments nouveaux.

Lors des concerts, on joue des œuvres de compositeurs français, essentiellement ceux qui sont inclus dans le mouvement dit « impressionniste ». Ils font donc jouer du Debussy, Dukas, Fauré, Roussel et Ravel.

Dans ces soirées se retrouvent régulièrement les compositeurs Stravinski et Prokofiev. Prokofiev confie à Glière<sup>12</sup> qu'il est très apprécié dans ce cercle.

---

<sup>10</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. *La musique en Russie : des origines à nos jours*. Paris : Société française de diffusion musicale et artistique, 1956. p. 139.

<sup>11</sup> JOUSSE Eurydice et GERARD Yves. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns : lettres conservées au Château-musée de Dieppe*. p. 123.

<sup>12</sup> Compositeur qui a été professeur de Prokofiev et de Miakovski



Les compositeurs français ont donc une réputation en Russie déjà bien établie avant que leurs homologues russes réussissent à leur tour à se forger une solide renommée en France.

Debussy est l'un des compositeurs les plus appréciés par les compositeurs russes. Stravinski rapporte une phrase de son professeur Rimski-Korsakov assez ambiguë : « Mieux vaut ne pas l'écouter, on risque de s'y habituer et on finirait par l'aimer. »<sup>13</sup>. Lui même explique qu'il aime « la liberté impressionnante et [...] la fraîcheur du métier chez Debussy, celui-ci vraiment nouveau pour son époque. »<sup>14</sup> (Bien qu'ajoutant que son compositeur français préféré est Chabrier)

En Russie, l'importance de la culture française contemporaine est aussi marquée aussi par les arts plastiques dont la présence est tout aussi importante que la musique.

Le groupe d'artistes nommé le « Monde de l'Art » mettent en place des expositions qui s'étendent de l'année 1899 à 1903.

Ce groupe souhaite le renouvellement de l'art pictural russe. Et en accord avec ce souhait, ils se tournent vers l'avant-garde occidentale. Ils étudient ensemble à la fois la musique, l'art plastique et la poésie.

On compte notamment dans ce groupe les membres Gontcharova, Roerich Léon Baskt et Serge de Diaghilev. Ce dernier va, parallèlement au « Monde de l'Art », créer une revue homonyme au groupe avec Léon Baskt et Alexandre Benois. Cette revue correspond avec des artistes français dont Louis Laloy.

Diaghilev a d'ailleurs été accusé par certains membres du Conservatoire, ceux-ci en majorité, de « *corrompre le goût de la jeunesse* »<sup>15</sup>.

Le fondateur du « Monde de l'Art », Miakovski et le baron Wrangel fondent eux aussi un magazine, *Apollon*. Ils organisent ensuite « l'Exposition de Cent Ans d'Art

---

<sup>13</sup> STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. p. 34.

<sup>14</sup> op. cit. p. 36.

<sup>15</sup> op. cit. p. 34.

Français » où se trouvent des œuvres de « Degas, Monnet, Manet, Marquet »<sup>16</sup>. Debussy a fait le déplacement jusqu'à Saint-Pétersbourg à l'occasion de cette exposition.

L'artiste français Matisse s'est fait connaître en Russie grâce aux expositions du groupe « Mir Iskusstva »<sup>17</sup>. Ce groupe s'attache aux créations françaises, ils étudient d'ailleurs aussi des œuvres de Debussy.

C'est en fait le goût occidental qui prévaut à cette époque. L'esthétique française est donc aussi mise en valeur en Russie et les artistes russes sont confrontés à ce style. Ceux-ci estiment que leurs confrères français se placent dans l'avant-garde tout en gardant un style élégant.

La France et la Russie sont particulièrement liées culturellement depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. La fin du XIX<sup>ème</sup> et le début du X<sup>ème</sup> siècle sont particulièrement propices aux échanges grâce à de nombreuses possibilités d'interactions tels que les expositions et les spectacles. Ces échanges permettent parfois d'influencer les œuvres des compositeurs des deux pays. L'important est de savoir dans quelle mesure, chez qui et sur quels points ces influences peuvent s'exercer, ce qui permet de relever des similitudes et des liens de parenté entre les compositions et les esthétiques de cette époque.

---

<sup>16</sup> NIVAT, Georges. *Serge Makovskij. Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 3 N°2. Avril-juin 1962. p. 173.

<sup>17</sup> Nom original du « Monde de l'Art ».

## **La russophilie en France**

## Introduction

La culture russe commence à se frayer une place en France à cette époque. En effet bien qu'une envie de nationalisme et de musique spécifiquement française naisse dans les années 1840 et que ces phénomènes s'intensifient après la guerre de 1870 et avec la création de la SNM. Les compositeurs français sont friands et développent une curiosité pour musique étrangère et notamment russe qui leur semble exotique.

Grâce aux différentes manifestations qui sont essentiellement concentrées sur Paris, la connaissance des compositions russes et du folklore de ce pays va inspirer des avis très différents chez les compositeurs et influencer plus ou moins consciemment leurs créations musicales.

En Octobre 1874, Le Conservatoire de Paris reçoit 17 partitions : à peu près toute les œuvres de Glinka, *Sadko* ainsi que la *Pskovitaine* de Rimski-Korsakov, *Opritchnik* de Tchaïkovski, des œuvres des compositeurs Dargominjsky, Cui, Serov, Vertovsky, Liadov. Et dans ces partitions se trouve aussi *Boris Godounov* de Moussorgski.

## Debussy, pianiste chez Mme Von Meck

Debussy est engagé comme professeur de piano par Nadejda Von Meck (mécène de Tchaïkovski) afin de donner des leçons à ses enfants. Debussy s'attelle à cette tâche durant les mois d'été pendant trois ans de 1880 à 1882. Durant les étés 1881 et 1882, Debussy suit la famille Von Meck en Russie. Cette proximité avec une famille russe influence Debussy dans sa construction de jeune compositeur. Cela va peut-être même jusqu'à influencer ses goûts culinaires. Dans sa lettre du 16 Février 1889, il va jusqu'à dire que la nourriture russe fait partie de ses préférées.

Le jeune musicien et Nadejda Von Meck déchiffrent ensemble beaucoup de Tchaïkovski, Debussy écrit même une réduction pour piano à quatre mains du *Lac des Cygnes* en 1880 qu'il joue avec Mme Von Meck. Ils déchiffrent aussi la 4<sup>e</sup> symphonie et la

*première suite pour orchestre*, Debussy aurait déclaré à propos de l'introduction de cette dernière œuvre :

« Dans les fugues modernes je n'ai jamais rien vu de si beau. Massenet ne pourrait jamais rien faire de pareil. »<sup>18</sup>

En Russie, il fait la connaissance des œuvres de Rimski-Korsakov et de Borodine. En effet Raymond Bonheur, un ami de Debussy raconte que le compositeur français rapporte de ses voyages « *un opéra ancien de Rimski et quelques mélodies de Borodine.* »<sup>19</sup>. Selon André Schaeffner, l'opéra ancien dont il est question peut être *la Pskovitaine*, *La nuit de Mai* ou *Snogourotchka*. De plus, il donne des chansons de Borodine, traduites par Mme Von Meck à Paul Poujaud. C'est donc tôt que Debussy apprivoise la musique russe, bien avant les concerts de musique russe à Paris.

Nadejda Von Meck confie à Tchaïkovski en 1886 que « ses longs séjours auprès de moi l'ont mis à même d'élargir son horizon et son goût par le contact des musiques étrangères. »<sup>20</sup>. Le fils de Von Meck ajoute :

« Ma mère lui fit connaître la musique russe et celle de Wagner. Des Russes, il connut Tchaïkovski et tous les membres de la « Kutchka », Rimski, Cui, Moussorgski, Borodine. Tant Wagner que les compositeurs russes firent sur Debussy une impression défavorable [...]. Mais lorsqu'il fut plus initié à la musique russe, il l'apprécia, quoique, avec son tempérament de français, il fut enclin à l'interpréter d'une manière superficielle et élégante »<sup>21</sup>.

Debussy connaît aussi bien les œuvres de Moussorgski. Il possède certaines partitions de ce compositeur dont *Boris Godounov* qu'il avait en possession lors de l'écriture de *Pelléas et Mélisande*. Il est aussi assez familier avec le cycle de mélodies *Les Enfantines* et en parle d'ailleurs dans la Revue Blanche notamment dans un article daté du 15 Avril 1901.

---

<sup>18</sup> BROWN, David. *Tchaikovsky : The years of wandering (1878-1885) Volume 3.* p. 127.

<sup>19</sup> SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe 1.* p. 117.

<sup>20</sup> DEBUSSY, Claude. *Correspondance : 1872-1918* p. 12. note 2

<sup>21</sup> TIENOT et d'ESTRADE-GUERRA. *Debussy : l'homme, son œuvre, son milieu.* p. 25.

Claude Debussy acquiert donc une culture russe qu'il continue à alimenter par la suite. Voilà comment Debussy parle des russes :

« Eh bien ! Et l'âme russe !... Est-elle seulement dans Tolstoï, Dostoïevski, Gorki ?... Oublierait-on des musiciens de la valeur de Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov... dont nous ignorons complètement l'œuvre théâtrale, qui contient l'expression sonore par conséquent magnifiée, de cette âme russe dont nous sommes si envieux ? [...] »<sup>22</sup>

Debussy connaît donc des écrivains russes et une partie des œuvres des compositeurs russes, aussi émet-il une réserve sur l'admiration et l'engouement pour ces compositeurs car pour lui l'essence de « l'expression sonore »<sup>23</sup> se situe dans les opéras... et que ce genre n'est pas représenté par ses compositeurs.

## **Les expositions universelles : soif d'exotisme**

Les expositions universelles de Paris occupent une grande place dans la diffusion de la culture étrangère au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles. L'exposition universelle permet de satisfaire la curiosité et une envie « d'ailleurs » présente chez le peuple européen. Les artistes et intellectuels se rendent dans les différents pavillons afin de découvrir une partie de la culture de chaque pays présent aux expositions. Les visiteurs y apprennent l'architecture, les beaux-arts, la musique et les traditions des différents pays. On observe une soif d'exotisme de la part des français et en particulier chez les compositeurs. La musique russe satisfait le désir de nouveauté et de connaissance des pays qui entourent le continent européen car elle va souvent chercher dans le folklore russe qui est pour l'occident entre l'exotisme et le sauvage. En effet pour le public découvrant la culture russe, le mélange entre l'imaginaire qu'il se fait de ce pays et la réalité de l'histoire crée un fantasme de l'ancien peuple russe guerrier et primitif qui est maintenant éduqué mais qui cependant garde ses origines. Bien sûr on ne peut pas dire que ces personnes sont dans le juste, ce sont juste des idées reçues et de fausses images. Cependant, allant piocher dans le folklore, les compositeurs russes entretiennent cette image « sauvage ».

---

<sup>22</sup> DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. p. 195. 28 Juin 1903 dans le *Gil Blas* – « Le bilan musical en 1903

<sup>23</sup> op. cit. p.195

L'association du nationalisme et de la curiosité artistique présent en Europe et particulièrement en France amène un paradoxe : on ne sort, en effet, jamais indemne de la découverte d'une nouvelle culture et cela est en contradiction avec les envies de la Société Nationale de Musique de jouer de la musique « purement » française et de faire des concerts uniquement français. Il y a donc deux courants, une envie de musique nationale et une certaine curiosité pour les musiques extra-françaises (et surtout extra-occidentales). Les membres de la SNM<sup>24</sup> se retrouvent parfois entre ces deux courants.

En ce qui concerne la Russie, les expositions universelles les plus importantes auxquelles elle a participé sont celles des années 1878, 1889 et 1900. Ce sont les trois années où des concerts de musique russe sont organisés. Le pavillon d'Ivan Ropet de 1878 montre un souhait d'imposition par rapport au pavillon de l'exposition précédente. L'année 1889 représente un réel tournant dans les expositions universelles et dans l'impact de celles-ci. En effet elle a été très populaire et les artistes et les élites s'y rendent et rapportent par écrit et/ou par croquis ce qui les a marqué. Le pavillon russe a eu un grand succès étant donné le nombre de personnes qui en ont parlé.

Ce renouveau de l'intérêt envers le goût russe en France inspire certains compositeurs sur des sujets ayant rapport avec cette nation. Les français découvrent ou redécouvrent les auteurs russes comme Dostoïevski, Pouchkine, Tolstoï... Cela devient une « mode » de s'inspirer de la culture russe dans le processus de création d'une œuvre.

Dès 1887, Chabrier entreprend d'adapter le roman de Pouchkine *La fille du capitaine*. Le compositeur dit à ce sujet :

« Ce qui est certain c'est que je gobe très fortement la Fille du Capitaine. C'est brutal, c'est attendri, c'est un Kosak achevé et d'une couleur de tous les diables [...]. Je viens d'adresser le volume à Gallet. Je veux faire ça, et ça sentira la chandelle, je t'en réponds, ce sera d'un [*sic*] verste endiablé, avec des mineurs exquis pour la petite Macha. Mais il faut faire la pièce pour un malin, elle y est, absolument. [...] Surtout n'en parle pas ».<sup>25</sup>

Chabrier exprime son goût pour cette œuvre qu'il souhaite mettre en scène. Le style russe commence à faire sa place dans le goût français, pas seulement de manière musicale.

---

<sup>24</sup> Société Nationale de Musique

<sup>25</sup> CHABRIER, Emmanuel. *Correspondance*. p. 420.

Ce projet de *La fille du Capitaine* va ensuite être supprimé. Chabrier avait d'ailleurs voulu faire situer l'action de son opéra *Le roi malgré lui* en Russie. (Celui-ci se passant originellement en Pologne). Et se manifestait à ce sujet en disant « *Ça sera Russe, j'aime autant ça.* »<sup>26</sup>.

## Les concerts de musique russe

Entre 1878 et 1913, les concerts de musique russe se multiplient dans la capitale. Les chefs d'orchestre russes se déplacent afin de diriger les compositeurs de leurs pays. Ce sont parfois même les compositeurs qui dirigent leurs propres créations.

En 1878, quatre concerts sont dirigés par Anton Rubinstein lors de l'exposition universelle. Il y donne des œuvres de Dargominski, le *premier concerto pour piano* de Tchaïkovski et le poème symphonique *Sadko* de Rimski-Korsakov.

En Novembre 1878, toujours pour l'exposition universelle, un concert de musique russe au Trocadéro a pour programme des fragments de *Boris Godounov* de Moussorgski à l'orgue.

Entre 1878 et 1884, on donne la première suite pour orchestre, *La tempête, Roméo et Juliette*, un *trio* et le *premier quatuor à cordes* de Tchaïkovski.

En 1880, la musique Russe se fait connaître un peu plus. « C'est par la musique de Tchaïkovski que les critiques font la connaissance de cet art. Le 25 Janvier 1880, Stoullig entend, aux Concerts Colonne, sa *quatrième Symphonie en fa mineur*. Il se borne à signaler le haut mérite de cette œuvre « *un peu tourmentée, mais d'une distinction rare et d'une grande autorité de couleur.* »<sup>27</sup>

Atteindre les critiques est quelque chose d'important pour la musique Russe. C'est l'assurance d'une diffusion plus large et d'une augmentation du public aux futurs concerts.

---

<sup>26</sup> CHABRIER, Emmanuel. *Correspondance*. p. 194. , le 25 juillet 1883, lettre à Georges Costallat.

<sup>27</sup> GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. p. 418.



Pour l'exposition universelle de 1889, Beljaev, un mécène russe organise deux concerts de musique russe qui sont dirigés par le compositeur Rimski-Korsakov. Ce sont les deux concerts les plus médiatisés parmi les autres de musique russe auquel de très nombreux compositeurs et critiques vont assister en addition de ceux créés au pavillon russe.

« [Rimski-Korsakov] voyage à Paris, où le compositeur devait diriger deux concerts de musique Russe dans le cadre de l'Exposition Universelle de 1889. Dans notre capitale, il fit connaissance d'Edouard Colonne, Massenet (« un fin renard »), Ambroise Thomas (« un véritable patriarche »), Léo Delibes (« le plus charmant des hommes »), Augusta Holmès (« Une femme-compositeur on ne peut plus décolletée »), de Boutgault-Ducoudray (« un musicien sérieux à l'esprit ouvert ») et de la belle Sybil Sanderson<sup>28</sup>. [...] »<sup>29</sup>

Les expositions universelles sont donc aussi l'occasion pour les étrangers qui viennent en France pour participer à la vie des pavillons d'établir des relations et de parfaire leur culture du pays d'accueil de l'évènement. C'est une zone de véritable échange. Les visiteurs ne sont pas les seuls à profiter des interactions culturelles que permettent ces expositions.

Au pavillon Russe on trouve aussi des joueurs de Balalaïka et une troupe de théâtre dansant dirigée par le père de Nijinski. La femme de Nijinski (le fils) précise : « *C'était la première fois qu'un danseur russe se produisait dans la métropole occidentale* »<sup>30</sup>. Au champs-de-mars on trouve une centaine de partitions de compositeurs russes à consulter.

Sont donnés le samedi 22 Juin 1889 l'ouverture de *Ruslan et Ludmila* de Glinka, la *Fantaisie finnoise* de Dargominski, l'ouverture sur trois thèmes russes de Balakirev, *Dans les Steppes de l'Asie central* de Borodine, *Antar* de Rimski-Korsakov, le premier mouvement du premier concerto pour piano de Tchaïkovski, la *Marche triomphale* de Cui, *Stenka Razine* de Glazounov, les pièces pour piano de Cui et de Ljadov.

Le 29 Juin Rimski-Korsakov dirige la *Kamarinskaïa* de Glinka, *Une nuit sur le mont Chauve* de Moussorgski, les *Danses Polovtsiennes* de Borodine, le *Capriccio espagnol* et le *concerto pour piano* de Rimski-Korsakov, la *2<sup>e</sup> symphonie* de Glazounov, le

---

<sup>28</sup> Une soprano américaine.

<sup>29</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. *La musique en Russie : des origines à nos jours*. p. 144.

<sup>30</sup> SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe 1*. p. 125.

*Scherzo* pour orchestre de Ljadov, les *pièces pour piano* de Balakirev, de Tchaïkovski et celles de Blumenfeld.

Ce sont donc de nombreuses œuvres de compositeurs variés qui sont données. Cela permet un aperçu global de l'école russe de l'époque pour les français qui ne sont pas encore habitués à la musique de ce pays, hormis les quelques concerts donnés avant 1889 dans lesquels le public est moins large par rapport à la période post-exposition universelle de 1889. De plus à l'exposition universelle, le public est large et nombreux ce qui permet de toucher l'intelligentsia parisienne afin de construire la carrière des compositeurs et interprètes russes à l'étranger.

Le 10 Février 1896, deux récitals de Moussorgski avec les *Dits et chants populaires* et *Enfantines* sont chantées par Marie Olénine et organise par Pierre d'Alheim. Debussy fait partie du public et relève dans le Gil Blas :

« Mme Marie Olénine chantait ses mélodies à un dernier concert de la Société nationale de façon à satisfaire Moussorgski lui-même, si j'ose me permettre cette affirmation en son nom. »<sup>31</sup>.

On trouve aussi Paul Dukas dans le public de ce concert. Celui-ci dit qu'il a l'impression de ne jamais avoir entendu « une harmonie plus parfaite entre l'œuvre et les exécutants »<sup>32</sup>.

En 1901, La Société nationale donne cette œuvre sous le nom de *La Chambre d'Enfants*. Debussy y assiste et écrit à ce propos :

« Ce titre désigne une suite de sept mélodies dont chacune est une scène enfantine, et c'est un chef d'œuvre. Moussorgski est peu connu en France ; on peut, il est vrai, s'en excuser en affirmant qu'il ne l'est pas d'avantage en Russie [...] Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus de forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies. »<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. p. 29-30.

<sup>32</sup> GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. p. 420.

<sup>33</sup> DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. p. 29-30.

Debussy semble vraiment apprécier les œuvres de Moussorgski et il y retrouve une partie de ses préoccupations de compositeur : raffinement et absence de soumission aux « formes établies ».

Le 16 Mars 1903, une œuvre russe de Tchaïkovski est programmée aux Concerts Lamoureux à Paris, Debussy parle de ce qu'il y a entendu et il ne semble pas réjouit par cette pièce :

« Entre-temps on entendit M.Léopold Aver, violon solo de S.M. l'empereur de Russie. Il a dépensé un talent énorme, a joué un concerto de Brahms et une *Sérénade mélancolique* de Tchaïkovski. Ces deux œuvres se disputent le monopole de l'ennui et si j'étais une minute empereur de Russie, je menacerais M.L Aver d'une immédiate Sibérie s'il continuait à mettre sa virtuosité au service de pareilles rocailleries. »<sup>34</sup>

Avec cet humour propre à Debussy on apprend le programme de ce concert dont, en musique russe, résulte la *Sérénade Mélancolique, concerto pour violon* de Tchaïkovski.

Les Concerts Colonne organisent eux aussi début 1910 des concerts de musique russe. On y donne des extraits des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski dans l'orchestration de Touchmalov (élève de Rimski-Korsakov).

Le 25 Juin 1910, *L'Oiseau de Feu*, avec Karsavina et Nijinski est donné en spectacle. Ravel est enthousiaste :

« Venez vite, je vous attends pour retourner à l'Oiseau de feu. Et quel orchestre ! »<sup>35</sup>.

Le compositeur Maurice Ravel est particulièrement attiré par les œuvres d'Igor Stravinski. En effet, il s'exprime de façon régulière à propos de ses œuvres et de façon positive. Lors de la représentation du *Sacre du Printemps* il se range du côté de Stravinski et de Nijinski et ne manque pas de faire part à ses amis de son avis.

« Mais j'espère bien que vous viendrez pour la saison russe. Il faut entendre le *Sacre du Printemps* de Stravinski. Je crois bien que ce sera une évènement aussi considérable que la

---

<sup>34</sup> DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. p. 122-128.

<sup>35</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. p. 288.

1ere de *Pélleas et Mélisande* [...] Vous savez peut être que je travaille à la reconstitution de la *Khovantchina*<sup>36</sup> de Moussorgski. »<sup>37</sup>

Poulenc lui aussi apprécie l'Oiseau de feu de Stravinski, il écrit à son ami Paul Collaer : « Ce qui fait que *L'Oiseau de feu* nouvelle orchestration<sup>38</sup> est un chef d'œuvre, c'est que c'est grand, sans canons, fugues etc...<sup>39</sup> ».

En Juin 1913 le ballet le *Sacre du Printemps* de Stravinski est joué au théâtre des Champs-Élysées avec la chorégraphie de Nijinski et les décors de Nicholas Roerich. Lors de cette première représentation, un scandale éclate entre les partisans de la musique de Stravinski et ses détracteurs.

Laloy en 1912 n'a entendu que la version pour piano mais s'écrit déjà que c'est une

« Musique surhumaine, [une] révélation des puissances élémentaires dédales, tourbillons, rumeurs, voix lointaines, souffles vivants, frissons de l'espace, troubles, extases, effroi, initiation cruelle et célébrations mystérieuses : le culte de la nature trouve sa liturgie ». <sup>40</sup>

Marcel Marnat révèle encore une fois l'admiration de Ravel pour Stravinsky :

« Dès qu'il avait eu sous les yeux la partition du *Sacre*, Ravel s'était enthousiasmé, y trouvant le prompt aboutissement de ce qu'il avait le plus admiré dans *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*. Il y trouvait surtout la résolution d'un problème personnel : le surgissement d'un ballet libre des contraintes du livret. »<sup>41</sup>

Ravel trouve donc son compte dans la musique de Stravinski par l'impression de renouveau que donne cette œuvre mais aussi par miroir de son envie de compositeur.

Le critique Jacques Rivière lui aussi se rend compte de l'ampleur de cette création et dit « L'œuvre est si nouvelle que, pour en prendre une pleine possession, il est besoin de laisser le temps de mûrir et approfondir les réflexions qu'elle suggère. »<sup>42</sup>

Georges Auric lui aussi est convaincu par le *Sacre du Printemps*, bien qu'il ne l'entende qu'un an après sa création au théâtre des Champs-Élysées. Pour lui le côté

---

<sup>36</sup> Ravel travaille en collaboration avec Stravinski sur l'orchestration de cette œuvre de Moussorgski.

<sup>37</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Lettre 98, p. 126.

<sup>38</sup> Il est probable que Poulenc parle de la suite pour orchestre n°2 de 1919.

<sup>39</sup> POULENC, Francis. *Correspondance, 1910-1963*. p. 134. Lettre du 28 Juillet 1921

<sup>40</sup> GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. p. 425.

<sup>41</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice*. Lettre 98, p. 361.

<sup>42</sup> GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. p. 144.

trionphant qu'a connu cette œuvre vient en partie de la difficulté technique de la partition pour chacun des instruments ce qui crée une certaine tension.

« J'ai spontanément et profondément admiré l'auteur du Sacre. Mon attachement pour lui, pour son œuvre, quelles qu'aient pu être ses futures et toujours explicables évolutions, aura persisté jusqu'à son ultime message. Il a été pour moi l'un des guides essentiels, non seulement de ma jeunesse mais de toute ma vie de musicien et de compositeur. »<sup>43</sup>

C'est une véritable déclaration de reconnaissance et d'admiration que donne Georges Auric à Igor Stravinski.

En Juin 1913, des concerts de musique russe donnant *Thamar, l'Oiseau de feu, Narcisse* et le *Pavillon d'Armide* au Théâtre des Champs-Élysées.

Toujours dans ce même théâtre se déroule, le 26 Décembre 1922, les concerts Wiener sous la direction d'Ansermet ayant pour programme des œuvres d'Igor Stravinski. Sont joués : la Symphonie pour instruments à vent, Petrouchka (jouée au piano par Wiener), Mavra, Le concertino pour quatuor à cordes (joué par le Quatuor Pro Arte) et la suite d'orchestre de Pulcinella.

## **Les Ballets Russes dirigés par Diaghilev et les collaborations russes-français.**

Serge de Diaghilev joue un rôle très important dans la diffusion et la création d'œuvres russes en France. Il est l'impresario des Ballets Russes, un organisateur, une personne qui met en relation les meilleurs créateurs de différents arts et met en avant les nouveaux talents qu'il découvre. Mais en plus de cela, il a permis, par le biais des commandes d'œuvres à la mixité des artistes français et russes pour arriver à des œuvres avant-gardistes.

---

<sup>43</sup> AURIC, Georges. *Quand j'étais là...* p .50.

En promoteur de l'art russe en France, Serge de Diaghilev organise des manifestations non musicales à Paris. Au Salon d'Automne 1906, il organise l'exposition « 2 siècles d'art Russe » qui avait été présentée un an plus tôt à Saint-Pétersbourg. « *C'est la première fois que le public parisien voit des icônes mais aussi des illustrations de Bilibine pour les contes russes, des tableaux de Valentin Serov, Constantin Somov, Constantin Korovine, Léon Bakst ou Alexandre Benois* »<sup>44</sup>.

Cette exposition de Diaghilev n'est pas sans rappeler l'« Exposition de Cent Ans d'Art Français » de Makovski et Wrangel.

La confrontation du public français au style russe se fait donc d'un coup.

Marcel Marnat lui ajoute :

« Ce déferlement de peintures, sculptures et céramiques révéla, un an après l'explosion des fauves, l'insoupçonnée richesse d'une école Russe dont la folle audace prélude à la Révolution de 1917 et à la génération des Kandinsky et des Chagall. Le tout Paris artistique fut d'autant plus frappé par cette manifestation qu'elle coïncidait avec la rétrospective Gauguin qui stoppa soudain les banalisations de l'impressionnisme. On se persuada, dès lors, que cette opulence des couleurs russes aurait son équivalent dans les domaines musicaux ou chorégraphiques, qui, dès lors, envisagea, sans sourciller, des manifestations plus tapageuses encore que celles consacrées aux plasticiens »<sup>45</sup>

Les français se familiarisent donc avec une identité visuelle russe à travers l'exposition de Diaghilev, style qu'ils retrouvent plus tard dans les décors et costumes Ballets Russes (quand ces éléments sont créés par des russes). Cette exposition est aussi l'occasion d'un premier grand concert de musique russe au Grand Palais avec des œuvres de Moussorgski et de Borodine.

C'est en 1907 que Diaghilev crée les Ballets Russes. Et c'est en 1909 que Diaghilev fait voyager sa compagnie afin de commencer leur première saison à Paris.

Gabriel Fauré, « membre du Comité de rédaction de la Revue d'art dramatique (1897-1914) et de la Revue d'Histoire et de Critique Musicale. « [...] Au Figaro, il devient

---

<sup>44</sup> Encyclopédia Universalis – Serge de Diaghilev, Elisabeth Hennebert. Chapitre 3

<sup>45</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. p. 228. Richard Buckle à propos de Diaghilev,

un critique très écouté, notamment lorsque, en 1909, il se déclara un fervent partisan des Ballets Russes : dès ce moment date son amitié avec Serge de Diaghilev. »<sup>46</sup>

Les Ballets Russes ont donc, dès la première saison à Paris, le soutien d'un compositeur, ayant participé à la vie musicale de la Société Nationale de Musique et nouveau membre de la Société Musicale Indépendante.

Les premières œuvres des Ballets Russes sont des productions uniquement créées avec la participation d'artistes russes. C'est seulement en 1911 que les premières collaborations avec des étrangers commencent, avec les compositeurs et artistes français. (Des œuvres avaient été créées avec des compositions de Chopin, Schumann, Von Weber, Rossini. Mais ce ne sont pas de vraies collaborations, seulement des réutilisations d'œuvres musicales non contemporaines pour la musique des ballets.)

Les quatre premières années des Ballets Russes sont donc une sorte de présentation de ce que cette troupe est capable de faire. Ces œuvres sont donc typiquement russes et permettent aussi de montrer le style musical, visuel et chorégraphique.

Ces années ont pour œuvres les plus connues : *Le pavillon d'Armide*, « Les Danses polovtsiennes » du *Prince Igor*, *Schéhérazade*, *Sadko*, *l'Oiseau de Feu* et *Petrouchka*. En seulement quatre ans, six œuvres majeures sont créées (en comptant les œuvres moins connues il y a quatorze ballets au total). Tous ces ballets sont chorégraphiés par Michel Fokine. Léon Baskt prend une place importante, il crée la majeure partie des décors.

À partir de 1911, les Ballets Russes collaborent avec des compositeurs, écrivains, artistes peintres, plasticiens et stylistes français. La chorégraphie restant bien sûr toujours l'œuvre d'un membre des Ballets Russes.

Ce sont vingt œuvres parmi toutes celles des Ballets Russes qui ont été faites en collaboration avec des français. Cela correspond à environ la moitié de la production des Ballets Russes. Cette troupe a donc une demi identité française, l'ouverture est tout de même très large car seuls les danseurs et les chorégraphes demeurent russes.

---

<sup>46</sup> GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. p. 33.

La musique et les décors sont d'une importance forte dans les ballets, en effet, ces éléments touchent deux sens sur les trois que requiert le ballet,

Œuvre	Compositeur	Chorégraphe	Décors/Costumes	Argument
<i>Prélude à l'après-midi d'un Faune</i>	Debussy	Nijinski	Baskt	
<i>Jeux</i>	Debussy	Nijinski	Baskt	
<i>Daphnis et Chloé</i>	Ravel	Fokine	Baskt	Fokine-Ravel
<i>La tragédie de Salomé</i>	Schmitt	Romanov	Sudeykin	
<i>Le Dieu bleu</i>	Hahn	Fokine	Baskt	Cocteau, Madrazo
<i>Las Meninas</i>	Fauré	Massine	Sert	
<i>Parade</i>	Satie	Massine	Cocteau, Picasso	
<i>Jack in the box</i>	Satie (orchestration de Milhaud)	Balanchine	Derain	
<i>Mercure</i>	Satie	Massine	Picasso	
<i>La boutique fantasque</i>	Rossini, Respighi	Massine	Derain	
<i>Les Biches</i>	Poulenc	Nijinska	Laurencin	
<i>Zéphyr et Flore</i>	Duke	Massine	Braque	
<i>Les Fâcheux</i>	Auric	Nijinska	Braque	
<i>Les Matelots</i>	Auric	Massine	Pruna	
<i>Le train bleu</i>	Milhaud	Nijinska	Laurens, Chanel, Picasso	Cocteau



<i>La chatte</i>	Sauget	Balanchine	Gabo	
<i>Apollon Musagète</i>	Stravinski	Balanchine	Bauchant, Chanel	
<i>Le chant du Rossignol</i>	Stravinski	Massine	Matisse	
<i>Cléopâtre</i>	Plusieurs compositeurs russes	Massine	Robert et Sonia Delauney	

*Les noms surlignés en jaune sont les noms des artistes français. Les œuvres ne sont pas classés selon la date de création mais en fonction du compositeur ou de l'artiste en commun.*

Parmi les œuvres auxquelles des français ont collaboré, il y a une majorité de ballets où c'est le compositeur qui est français. De nombreuses œuvres comprennent un compositeur et des décors ou costumes fait par des français. Il y a donc des œuvres où seules les chorégraphies sont russes.

Stravinski, ayant assisté à une représentation de *Daphnis et Chloé* dit :

« [...] j'entendis, entre autres choses, la brillante partition de *Daphnis et Chloé*, à laquelle l'auteur m'avait déjà initié auparavant en me la jouant au piano. C'est certainement, non seulement une des meilleures œuvres de Ravel, mais aussi une des plus belles productions de la musique française. »<sup>47</sup>

Il est intéressant de noter que *Daphnis et Chloé*, *Zéphyr et Flore*, *Apollon musagète* ainsi que le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* sont tous axés sur un thème antique grec ce qui est plus une préoccupation française que russe. Les arguments des ballets, même si ils ne sont pas écrits par des artistes français se teintent donc du goût français.

La création du ballet *Parade* a amené une polémique. En effet, pour les artistes français il n'est pas évident de travailler avec les « Ballets Russes » avec la montée du communisme

---

<sup>47</sup> STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. p. 63.

en Russie. C'est l'année même de la création de *Parade* que la Révolution Communiste a lieu.

« [...] il reçut un accueil très hostile. Satie, Cocteau, Picasso furent traités de « boches » dans les journaux de la capitale ; le compte rendu d'un critique mit Satie dans une fureur telle qu'il lui répliqua par des lettres d'insultes qui le conduisirent devant les magistrats. Il fut condamné à huit jours de prison, qu'il n'eut pas à faire d'ailleurs car la sentence fut suspendue. »<sup>48</sup>

Il y a donc un climat tendu à Paris entre la presse et les artistes collaborant à la troupe de Serge Diaghilev.

Les collaborations russo-françaises ne concernent pas seulement la création de compositions musicales, Diaghilev fait aussi appel aux français afin de concevoir les autres éléments nécessaires au ballet qui contribuent à créer l'identité de l'œuvre : les décors et les costumes. Seules les chorégraphies ne sont jamais créées par des étrangers car bien sûr cela serait en contradiction avec l'appellation « Ballets Russes ». L'ouverture aux étrangers est donc quand même assez large.

*Cléopâtre*, le tout premier ballet de la troupe des Ballets Russes est repris en 1918 en adoptant les costumes et décors du couple Sonia et Robert Delauney avec une chorégraphie de Massine.

Le Chant du Rossignol d'Igor Stravinski reçoit les décors et costumes d'Henri Matisse, toujours chorégraphié par Massine. Ravel écrit dans une lettre à Ralph Vaughan Williams le 7 Juin :

« Je vous recommande d'aller entendre Le Rossignol de Stravinski ; c'est un véritable chef-d'œuvre, musicalement. Les décors et les costumes sont admirables. »<sup>49</sup>

La même année, avec le même chorégraphe, *Zéphyr et Flore* de Vladimir Dukelsky a pour créateur des costumes et décorateur l'artiste Georges Braque.

Des artistes connus du monde artistique français sont donc entrés dans le cercle des collaborateurs de Diaghilev.

---

<sup>48</sup> MYERS, Rollo. Erik Satie. p. 73.

<sup>49</sup> RAVEL, Maurice. Lettres, écrits, entretiens. p. 136.

On peut noter Gabrielle Chanel, seule représentante du monde de la mode. Cette styliste est très renommée et possède de hauts revenus. Elle finance les *Ballets Russes* de Diaghilev dont les finances sont au plus bas car l'impresario russe dépense beaucoup d'argent. En effet l'entretien de la troupe, le prix des commandes et la paie de toutes les personnes participant aux spectacles fait que tout cela revient très cher. De plus Diaghilev mène une vie fastueuse ce qui n'arrange rien aux finances des Ballets. Gabrielle Chanel se porte donc volontaire pour apporter sa contribution financière et elle participe aussi à l'aventure de la participation à la création d'un ballet.

Georges Auric se souvient du geste de la créatrice de mode envers la troupe russe :

« Si j'évoque ces jours peu glorieux [ la période dépensière de Diaghilev], c'est pour ajouter que, bien souvent, il a été sauvé, littéralement sauvé, par Mlle Chanel. »<sup>50</sup>

Le financement qu'effectue Gabrielle Chanel n'est donc pas secret. L'état des finances des Ballets Russes est donc connu par les personnes fréquentant ce milieu artistique russo-parisien.

Lors de sa collaboration pour les *Ballets russes*, elle garde son style très particulier qui a fait sa renommée, si bien que les costumes du *Train Bleu* ont plus le caractère de vêtements que de costumes.<sup>51</sup> Il est possible que tout à chacun porte ses « costumes » en ville. Les costumes que la styliste a créés pour le ballet *Apollon Musagète* sont plus « classiques » afin de coller au sujet antique.

---

<sup>50</sup> AURIC, Georges. Quand j'étais là... p. 211.

<sup>51</sup> Voir Illustration 1



Figure 1 Costumes de Gabrielle Chanel pour *Le train bleu*

Les Ballets Russes se sont entourés d'artistes français de styles très différents que ce soit chez les compositeurs ou pour les costumes et décors. Ce sont tous des artistes influents ou en début de carrière prometteuse. Diaghilev retrouve chez eux la notion d'avant-garde qui est importante aux yeux du commanditaire car ce qu'il cherche c'est avant tout de créer la surprise. En effet il souhaite surprendre, faire parler de ses œuvres et que celles-ci plaisent ou fasse scandale, ce qui lui importe c'est que le succès médiatique et le public sont au rendez-vous. Il fait appel à des cubistes, à des fauvistes *et caetera...*

De plus, laisser l'identité visuelle à des artistes français change des premiers ballets qui étaient visuellement très russes. Les Ballets Russes devaient promouvoir l'art russe, ce qui a été fait mais ils permettent aussi les mélanges, une appropriation de l'art russe chez le public français et inversement. L'exotisme laisse la place à la facilité d'identification du public à une œuvre principalement russe.

Certaines œuvres ne font pas vraiment partie des Ballets Russes bien que commandées par Diaghilev et comportant une chorégraphie. C'est le cas pour *La Valse* de Ravel.

Ravel, dans une lettre à Diaghilev écrit :

« J'accepte de composer le ballet dont vous m'avez exposé le livret dont l'auteur est le poète italien Cangiullo. Ce travail devra être terminé à la fin de l'année 1917 en ce qui concerne la partition piano 1er avril 1918 en ce qui concerne la partition d'orchestre ». <sup>52</sup>

En réalité Ravel ne tient pas ses délais, il finit la version pour piano en 1920 et l'orchestre dans la foulée. La première à lieu en Décembre 1920, joué par l'orchestre Lamoureux, dirigé par Camille Chevillard.

Cette œuvre est inspirée par le style du dix-huitième siècle viennois mais aussi par Gustav Mahler. Il dédie son œuvre à Lidia Gobebska <sup>53</sup>.

Diaghilev, Stravinski et Poulenc assistent à des représentations de la Valse. L'impresario russe confie : « Eh bien, mon cher Ravel, quel bonheur d'entendre La Valse ! » « Ravel, c'est un chef d'œuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet. » <sup>54</sup>. Stravinski lui ne fait aucune remarque (selon Poulenc) <sup>55</sup>.

Diaghilev ne communique pas avec les compositeurs français seulement dans le cadre des ballets russes. Il organise, crée des événements. Il est avant tout un mécène et un commanditaire et met tout en œuvre afin d'obtenir le plus de succès possible.

Diaghilev est à l'origine de représentations de compositions russes, celles-ci, contrairement aux autres concerts de musique russes organisés en France servent à l'impresario russe pour mettre en avant la large palette des événements qu'il peut créer et pour promouvoir ses Ballets Russes. Bien sûr, il profite de l'engouement pour la musique (non scénique) russe afin de percevoir des bénéfices financiers.

Du 16 au 30 Mai 1907, Serge de Diaghilev organise Cinq concerts de musique russe dirigés par Rimski-Korsakov, Rachmaninov et Glazounov et avec les chanteurs

---

<sup>52</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Lettre du 12 Janvier 1918 de Maurice Ravel à Sergei Diaghilev, p. 422.

<sup>53</sup> Amie de Maurice Ravel à qui beaucoup de ses œuvres sont dédiées

<sup>54</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*, p. 479.

<sup>55</sup> op. cit. p. 479.

Chaliapine et Cherkasskaya au Théâtre de l'Opéra de Paris. Y sont joués des œuvres de Glinka et de Scriabine.

Le 19 mai 1908, Diaghilev fait donner *Boris Godounov* avec Chaliapine en rôle titre à l'Opéra Garnier. Grand succès au niveau de public et au niveau financier, 184 378,50 Francs<sup>56</sup> de recette sur les sept concerts.

Camille Saint-Saëns assiste à ce concert et commente dans la *Revue de Paris* :

« Je l'ai vu, ce Boris Godounov avec beaucoup d'intérêt. J'y ai entendu des morceaux savoureux, impressionnants, d'autres qui l'étaient moins. J'y ai vu dans un tableau, un moinillon insignifiant, qui devenait brusquement empereur au tableau suivant ; un acte envier rempli par des cortèges, des sonneries de cloches, des chants populaires, des costumes éblouissants [...]. M.Chaliapine était admirable ; et ce n'est pas ma faute si je n'ai pas trouvé dans toute cela la vie intérieure, la psychologie, les préparations, les explications que l'on regrette de ne pas rencontrer dans (mon) Henry VIII »<sup>57</sup>

En 1913, Serge de Diaghilev demande à Stravinski de réorchestrer les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Stravinski rapporte :

« [Diaghilev] me pria d'orchestrer [des] parties qui ne l'avaient pas été par l'auteur et de composer le chœur final pour lequel Moussorgski n'avait composé que le thème, un chant authentique russe »<sup>58</sup>

C'est finalement Ravel en Mai 1922, « invité par Koussevitzky [, Ravel s'attelle à son tour aux] *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski d'après la partition publiée par Bessel en 1886, autrement dit la révision de Rimski-Korsakov. »<sup>59</sup>.

Ravel apporte de nombreuses modifications à cette pièce, tant au niveau de l'orchestration que de modifications sur certaines parties. En effet, Ravel rajoute dans le premier et troisième tableau des scènes qui avaient été coupées. Dans le premier tableau il ajoute une longue scène chorale et dans le troisième tableau il rétablit et réorchestre le « chant du soldat Kouzka ».

Les autres modifications concernent seulement la réorchestration, dans le deuxième tableau, « Vecchio Castello », par exemple. Ravel met en place un solo de saxophone,

---

<sup>56</sup> PATUREAU, Frédérique. *Le Palais Garnier (1875-1913)* p. 256.

<sup>57</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. p. 250.

<sup>58</sup> op. cit. p. 353.

<sup>59</sup> MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. p. 535.

sonorité encore peu commune, qui est plus propre à ce compositeur français qu'à Moussorgski. On peut donc parler, pour cette version, d'une œuvre franco-russe bien qu'il n'y ait pas de collaboration.

Certaines collaborations franco-russes se font en dehors de l'influence de Diaghilev. C'est le cas du *Boléro* de Ravel. Cette œuvre est une commande d'Ida Rubinstein pour sa compagnie de danse, elle est chorégraphiée par Bronislava Nijinska. La création a lieu le 22 Novembre 1928 à l'Opéra Garnier.

C'est aussi le cas du *Martyr de Saint-Sébastien*, créé en 1910. Cette œuvre est une collaboration entre Debussy (avec l'aide d'André Caplet), Baskt Fokine et Ida Rubinstein sur un texte d'Annunzio (car cette œuvre comprend aussi une partie de théâtre).

Ce sont donc pour la plupart des artistes qui travaillent en parallèle avec Serge de Diaghilev mais qui se réunissent pour honorer la commande d'Ida Rubinstein.

Il y a donc des créations de ballets qui arrivent à avoir une audience malgré l'omniprésence des Ballets Russes de Diaghilev qui ont une production soutenue et la volonté de Diaghilev d'être en première ligne sur ce créneau artistique.

## **Les rencontres et amitiés franco-russes en dehors des collaborations.**

Les rencontres entre les compositeurs de France et de Russie lors des concerts et ballets de musique russe sont nombreuses car les compositeurs restent longtemps sur place lors des créations et s'installent même parfois en France.

Piotr Tchaïkovski et Camille Saint-Saëns ont tenu une correspondance dans les années 1870 et 1880. Ils s'échangent des lettres amicales sans, cependant, laisser transparaître une réelle proximité.

Avec Glazounov, Saint-Saëns échange aussi des lettres, mais celles-ci sont nettement plus froides, dénuées de la volonté de créer un lien amical. Avec Nicolai et Anton Rubinstein les correspondances sont des lettres ayant pour sujet le « travail »

artistique pur mais saupoudrées de remarques concernant leur propre vie, mais cela reste léger.

Prokofiev s'exprime sur les impressions qu'il a eu lors de sa présentation au compositeur français Maurice Ravel :

« Ma 1<sup>ère</sup> rencontre avec Ravel eut lieu à Paris en 1920, « thé musical » auquel assistaient Stravinski, Ansermet. Brusquement apparut un homme de petite taille, aux traits aigus et bien marqués, aux cheveux assez hauts qui commençaient à blanchir. On me dit que c'était Ravel et on me présenta. Lorsque je lui serrai la main en exprimant ma joie de rencontrer un si grand compositeur et que je l'appelai maître (c'est ainsi que l'on appelle couramment les artistes célèbres en France), il retira soudain sa main comme si je voulais l'embrasser et s'écria : « Je vous en prie, ne m'appelez pas Maître ! » L'humilité était son trait caractéristique »<sup>60</sup>.

Prokofiev est impressionné par Ravel. Il n'est cependant son aîné que d'une dizaine d'année mais la production musicale de Ravel force le respect du compositeur russe. L'artiste russe apprécie donc aussi la musique de Ravel car sa joie ne serait pas aussi intense si ce n'était que la rencontre d'une personnalité musicale française qui l'émut.

Prokofiev se lie aussi d'amitié avec le compositeur Poulenc. Ils cependant correspondent assez peu mais ils ne parlent pas que de musique mais aussi de leurs passions communes : le vin et les jeux. Ils jouent d'ailleurs ensemble au bridge, sujet récurrent dans leurs lettres.

Voici les différentes activités que les deux compositeurs partagent selon Poulenc :

« Nos rapports, c'était : le bridge, le piano et l'amitié. Par exemple, il venait en week-end à la campagne à Noizay, et je me souviens (c'était en juin 32 avant qu'il ne parte en Amérique) de son dernier week-end dans ma maison. »<sup>61</sup>

Poulenc raconte son premier contact avec la musique de son (futur) ami russe :

« De 1916 date mon premier contact avec la musique de Prokofiev. Léon Baskt rentrait d'Amérique et venait tout juste de rapporter à son maître Ricardo Vines les *Quatre Pièces opus 4, les Sarcasmes* et la *Seconde Sonate* pour piano »<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. (Article paru le 4 Janvier 1938, dans Art Soviétique) p. 236.

<sup>61</sup> op. cit. p. 292.

<sup>62</sup> op. cit. p. 168-169.



C'est peut être à cause d'un désaccord esthétique du côté de Prokofiev que les deux compositeurs ne parlent pas « travail ».

En effet, Poulenc manifeste facilement son enthousiasme pour les œuvres de son homologue russe alors que ce second ne semble pas faire de même pour son ami. Selon Michel Dorigné :

« Poulenc est le seul musicien du groupe des Six qui nouera des liens d'amitié avec Prokofiev. Pourtant celui-ci disait volontiers « du mal » de la musique de Poulenc. »<sup>63</sup>

Prokofiev ne le dit évidemment pas directement à Poulenc, même si il se peut qu'il ait quand même apprécié quelques pièces. Dans une lettre à Poulenc il dit « *Je me réjouis d'avance d'entendre les Biches* »<sup>64</sup>. Le compositeur russe souhaite donc être présent à la création de cette œuvre au Théâtre des Champs-Élysées.

Prokofiev reste donc un compositeur assez réticent à l'effervescence des amitiés franco-russes.

C'est une des rares amitiés entre compositeurs où la musique n'est pas au centre de l'essentiel des discussions. Effectivement, en dépit de fait que ce soit leurs créations musicales qui leur aient permis de se rencontrer, ils partagent d'autres centres d'intérêts dont ils préfèrent parler lors de leurs échanges.

Stravinski tient des correspondances et se lie d'amitié avec plusieurs artistes français. Il va d'ailleurs s'installer en France en 1920 ce qui va faciliter les relations avec ses amis de l'Hexagone. Il va même jusqu'à se faire naturaliser français en 1934.

Debussy et Stravinski entretiennent une relation amicale depuis leur rencontre lors de la première de *l'Oiseau de feu* en Juin 1910. Pour Laloy :

« Debussy fut aussitôt séduit par une musique bien différente de la sienne par le mouvement et la densité, mais d'une qualité non moins pure. Stravinski avait pour lui une admiration qui ne

---

<sup>63</sup> DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. p. 292.

<sup>64</sup> op. cit. p. 284.

s'est jamais démentie. Musiciens de génie l'un et l'autre, ils se sont aussitôt compris, et leur amitié prompte n'a jamais été troublée. »<sup>65</sup>.

Il y a donc, dès le départ une attirance d'ordre esthétique et une reconnaissance du talent mutuelle entre les deux compositeurs. Il y a cependant une légère nuance à apporter. En effet Debussy parle de son ami russe d'une façon particulière dans ses écrits. Ainsi, dans une lettre à Robert Godet datée du 18 Décembre 1911 il note :

« Savez-vous que tout près de vous, à Clarens, il y a un jeune musicien russe : Igor Stravinski, qui a le génie instinctif de la couleur et du rythme ? Je suis sûr que lui et sa musique vous plairaient infiniment... Et puis « il ne fait pas le malin [...] Il n'y a, ni précautions, ni prétentions. C'est enfantin et sauvage. La mise en place en est extrêmement délicate. »<sup>66</sup>

Bien sûr dans les lettres adressées à Stravinski, Debussy ne lui donne pas ces surnoms de "sauvage" bien que pour lui, ce surnom a une connotation positive dans le sens où Stravinski a une liberté, affranchie des règles de composition et un sens rythmique sans affirmé que Debussy admire.

Igor Stravinski utilise un vocabulaire amical dans ses lettres à Claude Debussy :

« Que faites-vous, comment va... ma chère petite Chou-Chou<sup>67</sup> (embrassez-là bien de ma part), Madame Debussy...et vous, cher, que j'embrasse de tout mon cœur ? »<sup>68</sup>.

Les épouses des deux compositeurs entretiennent d'ailleurs aussi une correspondance, moins fournie que celle de leurs maris mais démontrant quand même qu'elles se connaissent et sont assez proches pour parler de problèmes personnels (maladie, mort des proches) et de leur vie de tous les jours.

A la mort de Debussy, Igor Stravinski lui rend hommage dans sa Symphonie d'instruments à vent écrite à la mémoire de Claude Debussy en 1920.

---

<sup>65</sup> PRIEST Deborah. *Debussy, Ravel et Stravinski* : p. 54.

<sup>66</sup> DEBUSSY, Claude. *Correspondance : 1872-1918*. p. 1462-1470.

<sup>67</sup> Chou-chou est le surnom de Claude-Emma Debussy, la fille de Claude.

<sup>68</sup> DEBUSSY, Claude. *Correspondance : 1872-1918*. LESURE François, HERLIN Denis et LIEBERT Georges. p. 1946, Lettre 112, 11 Octobre 1915

*Poulenc, lui aussi, correspond avec Igor Stravinski. Ceux-ci s'écrivent de manière un peu moins intense et familière qu'entre Igor et Debussy mais leur amitié ne semble cependant pas superficielle.*

En 1962 Stravinski écrit à Poulenc : « En tout cas vous êtes toujours, soyez-en certain, très au fond de mon cœur ». <sup>69</sup>

Ils se rencontrent en 1916, Poulenc connaît déjà certaines œuvres du compositeur russe puisqu'il avait assisté notamment au *Sacre du Printemps* quand il était enfant. Ils se retrouvent, par hasard, chez un éditeur à Paris où Poulenc manifeste son admiration à Stravinski en lui demandant de dédicacer une partition de *Petrouchka*. Leur amitié demeure sur le long terme.

Stravinski lui aussi manifeste de l'admiration pour les compositions de Poulenc dans une lettre à Georges Auric :

« J'ai beaucoup aimé la musique de ces deux sonates [celle pour cor, trompette et trombone et celle pour clarinette et basson], musique très fraîche où l'originalité de Poulenc se manifeste comme nulle part dans ses autres compositions. En plus cette musique est très, très française... » <sup>70</sup>

Ils parlent de leurs travaux en cours et s'envoient les partitions pour se tenir au courant de ces avancées quand ils n'ont pas l'occasion de pouvoir assister aux concerts.

Igor Stravinski se lie d'amitié avec la styliste de haute couture « Coco » Gabrielle Chanel. Elle révèle à son biographe une liaison entre elle et le compositeur mais Stravinski n'en a jamais parlé.

Ils se sont connus dans les années 1920, Gabrielle Chanel rapporte à sa façon cette rencontre :

«En 192... je connus Stravinski. Il habitait alors chez Pleyel, le vieux, rue Rochechouart. Il était encore très peu cosmopolite, très Russe dans ses façons, l'air d'un fonctionnaire dans une nouvelle de Tchekhov <sup>71</sup> ». <sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> POULENC, Francis. *Correspondance*. p. 1000.

<sup>70</sup> AURIC, Georges. *Quand j'étais là...* p. 57.

<sup>71</sup> Ecrivain russe du Dix-neuvième siècle ayant écrit notamment *Oncle Vania*, *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*.

<sup>72</sup> MORAND, Paul. *L'allure de Chanel*. p. 121.

Les deux artistes vont par la suite être assez proches puisqu'elle a accepté d'héberger la famille Stravinski (avec donc Mme Stravinski et leurs quatre enfants) dans sa demeure à Garches pendant deux années.

Cyprien et Ida Godebski<sup>73</sup> tiennent un salon les dimanches au 20 rue de Chartres à Neuilly puis 22 rue d'Athènes à Paris. Ce salon est fréquenté par Ravel, Satie, Cocteau, Diaghilev, Stravinski et Nijinski entre autres.



Figure 2 Une soirée chez Godebski

Une description de Georges Jean-Aubry<sup>74</sup> révèle les noms de certaines personnes qui fréquentent ce salon (il s'auto-cite dedans) :

« ... le 20 mai [1914, Larbaud] assistait à une petite réunion chez [les] Godebski, en l'honneur d'Igor Stravinski, dont le *Sacre du Printemps* avait triomphé au concert le mois précédent. Il y

---

<sup>73</sup> Artistes polonais très amis avec Ravel, il leur a d'ailleurs dédié la suite *Ma Mère l'Oye*.

<sup>74</sup> Pseudonyme du critique français Jean-Frédéric-Emile Aubry, ami de Debussy et de Ravel.

avait là Maurice Ravel, Albert Roussel, Maurice Delage, Léon-Paul Fargue, Nijinski, Alexandre Benois, Florent Schmitt, G. Jean-Aubry et Jacques Rivière. »<sup>75</sup>

Ce salon n'est pas fréquenté uniquement par des compositeurs mais aussi par des artistes divers comme le chorégraphe et danseur Nijinski et aussi par des littéraires comme le critique Jacques Rivière.

Georges Auric, lui aussi fréquente ce cercle et il parle de l'ambiance particulière qui règne dans le salon des Godebski :

« Il y avait là une atmosphère que j'ai rarement rencontrée puisque pour une fois, ces artistes ne se détestaient pas ou, en tout cas, ne manifestaient pas de mépris mutuel. Aucun luxe inutile, l'appartement était modeste mais la tasse de thé que l'on nous servait était d'une saveur peu commune et j'étais enchanté de rencontrer tant de personnages divers. »<sup>76</sup>

Il est donc facile de comprendre pourquoi ce salon avait du succès auprès des compositeurs et autres artistes parisiens. L'ambiance est agréable et ils sont nombreux à fréquenter cette « réunion ».

De plus, les salons sont encore une fois une occasion pour les artistes russes et français de se rencontrer et d'échanger de manière libre.

---

<sup>75</sup> RYPKO SCHUB, Louise. *Léon-Paul Fargue*. p. 99.

<sup>76</sup> AURIC, Georges. *Quand j'étais là...* p. 45.

## **Les influences**

## Introduction

Les compositeurs français et russes se fréquentent et assistent aux concerts de leurs homologues étrangers et parfois même collaborent sur des œuvres communes. Ils s'habituent chacun à l'esthétique des compositions venues de l'autre continent, et vont, pour certains, jusqu'à étudier de près les partitions. Cet ensemble permet de créer des influences qui sont plus ou moins conscientes.

Le compositeur et musicologue Max d'Ollone explique dans une lettre à Camille Saint-Saëns :

« [...] Actuellement l'influence de Wagner n'est plus à craindre sur la jeune école française, tournée vers l'impressionnisme, les Russes, le debussysme... »<sup>77</sup>

C'est une nouvelle aire qui s'ouvre sur la musique française après la guerre, où l'influence russe est de plus en plus forte.

Les origines des influences peuvent venir d'une esthétique globale d'un pays (peu importe à quelle période le compositeur se réfère), d'un style propre à un compositeur en particulier ou d'une œuvre.

Les influences, quand elles ne sont pas explicitées par le créateur ou des proches et quand elles ne sont pas évidentes comme les citations de passage d'œuvres, deviennent bien sûr contestables. L'important n'est pas de toujours trouver une vérité exacte mais des indices qui permettent de déceler une résultante aux interactions florissantes entre les russes et les français à cette époque.

---

<sup>77</sup> JOUSSE Eurydice et GERARD Yves. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns : lettres conservées au Château-musée de Dieppe*. p. 493 Lettre 436 du 9 Octobre 1914

## Les œuvres exotiques des français et russes.

Avant que l'influence vienne d'un compositeur ou d'une œuvre en particulier. Les œuvres peuvent être influencées par un style national, ou par une vision imaginaire de ce style. En effet l'exotisme de ces œuvres n'est pas toujours lié directement aux compositions de ce pays. Cela passe parfois par la musique traditionnelle ou l'image qu'ils ont pu s'en faire (tout comme ils imaginaient la musique orientale d'Asie).

En 1879, Edouard Lalo compose son *Concerto russe op.29* pour violon et orchestre. Il a été écrit dix ans avant les concerts de l'Exposition Universelle de 1889. Lalo est donc déjà influencé par la tendance russe bien avant qu'elle devienne réellement présente en France.

Cette œuvre est dédiée à son ami Martin-Pierre Marsick, un violoniste belge. C'est lui qui jouera à la création en 1881 aux concerts Padeloup. Cette œuvre est en quatre mouvements : Prélude-Allegro, Lento-Chants russes, Intermezzo, Introduction-Vivace-Chants russes.

Les titres des mouvements donnent une indication, Lalo se serait inspiré de chants russes traditionnels pour construire son œuvre. Bourgault-Ducoudray, un musicologue, rapporte le lien entre le concerto de Lalo et un recueil nommé *100 Chants populaires russes op4*. Ce sont des mélodies avec accompagnements réunies par Rimski-Korsakov. Il aurait pris deux thèmes de ce recueil : « Les cloches de Novgorod » et « Les cloches sonnaient au village d'Evlachévo ».

On ne peut cependant pas parler d'une influence de Rimski-Korsakov à Lalo puisque le compositeur russe à surtout effectué un travail de rassemblement de thèmes russes bien qu'il ait parfois porté sa contribution aux arrangements. L'essence de ces pièces reste une base de chansons folkloriques.

Le musicien Henri Rabaud lui aussi a reçu l'influence russe. C'est un élève de Massenet qui, grâce au compositeur Maurice Ravel, découvre la musique russe chez Fauré. Et un autre compositeur, Roland-Manuel l'introduit plus particulièrement à la musique de Borodine dont il devient friand et admiratif.



En 1889, il compose le Divertissement sur des chansons russes op.2 pour piano à quatre mains (ou pour deux pianos). Encore une fois le titre montre que l'inspiration vient de chants russes.

Moussorgski, dans son opéra *Boris Godounov*, lors de « l'acte polonais » (inclus dans la version de 1873), s'inspire de du musicien français Lully.

En effet Rimski-Korsakov, proche de Modest Moussorgski rapporte que :

« Moussorgski avait eu la malheureuse pensée d'imiter les « 24 violons du roi », autrement dit l'orchestre du temps du compositeur Lulli. »<sup>78</sup>

Rimski-Korsakov rajoute à cela qu'il est étrange que Moussorgski se soit inspiré d'une orchestration typiquement française pour un acte considéré comme « polonais » dans cet opéra. En effet cet acte devrait, en théorie, sonner plus russe que français.

De plus cette orchestration est typique de ce compositeur et est bien ancré dans l'époque de Lully ce qui rend le mélange étrange avec la musique de Moussorgski.

## **Les influences des compositeurs français chez les russes.**

### ***-Chez Tchaïkovski***

Tchaïkovski est l'un des premiers compositeurs russes de la fin du XIXe siècle à s'inspirer assez largement des compositeurs français.

Dans son opéra *Eugène Onéguine* créée en 1879 à Moscou, Tchaïkovski, selon Hofmann, s'inspire du *Faust* de Gounod :

« A certains égards, et notamment dans la scène du jardin, Tchaïkovski s'est souvenu du Faust de Gounod. »<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> RIMSKII-KORSAKOV, Nicolai Andreevitch. *Ma vie musicale*. p. 194

<sup>79</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. *La musique en Russie : des origines à nos jours*. p. 169.

Hofmann n'est pas très explicite sur cette inspiration. Mais cette scène ne lui rappelle pas seulement la musique française ou celle de Gounod mais le *Faust* en particulier.

C'est au 1<sup>er</sup> acte, dans le quatuor vocal du jardin que se trouve le lien de parenté. C'est une réminiscence du Faust qui est présente :

« La forme d'*Eugène Onéguine* se rapproche le plus de l'opéra italien et, notamment, de celle de *Faust* : au premier tableau, Tchaïkovski emprunte à Gounod – et ne s'en cache pas – le principe du quatuor, formé de deux duos alternés [...] »<sup>80</sup>

C'est donc une similitude au niveau de l'écriture formelle qui se trouve dans cet opéra. Tchaïkovski se réapproprie une particularité du *Faust* qui l'a marqué.

Autre point commun, dans les deux œuvres on trouve des valse avec chœurs.

Tchaïkovski s'inspire aussi d'un autre compositeur français et c'est de l'opéra *Carmen* de Bizet que le compositeur russe tire des éléments pour son opéra *La Dame de pique*. L'opéra du compositeur russe est composé de 3 actes et a été écrit en 1890. Il est encore une fois tiré d'une nouvelle homonyme de Pouchkine (le livret est écrit par le frère de Tchaïkovski).

« En principe, il fallait que la *Dame de pique* fût une sorte de *Carmen* russe, mais en beaucoup plus fastueux : la première scène devait se passer au Jardin d'été et comporter un « chœur d'enfants dans le goût de celui de Bizet » »<sup>81</sup>

Dans la toute première scène, Tchaïkovski utilise un chœur d'enfant jouant au soldat, accompagné par une musique guerrière. Pour appuyer cette écriture, l'orchestre présente une prééminence de timbres cuivrés et de la caisse claire. Ce chœur rappelle le « chœur des gamins » de *Carmen* à la fois dans l'histoire et dans le traitement vocal qui inclus des passages imitant les armes même si cette utilisation est plus discrète dans l'opéra de Tchaïkovski.

Dans ce même chœur, les enfants chantent des « hurra hurra » qui sonnent comme les « à bas » chantés encore une fois par le chœur des enfants dans « voici la quadrille ».

Hofmann compare *La Dame de Pique* et *Carmen* plus au niveau de la construction musique/livret que des influences directes :

---

<sup>80</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. Tchaïkovsky. p. 253.

<sup>81</sup> op. cit. p. 355-6.

« Pour composer la *Dame de Pique*, il s'est inspiré de *Carmen* ; même puissance dramatique, la musique étant toujours étroitement adoptée à la situation, une émotion bouleversante et parfois jusqu'à certaines réminiscences musicale ». <sup>82</sup>

Tchaïkovski a étudié la partition de *Carmen* en 1875 dans sa version piano-voix. Cependant il ne l'entend dans sa version originale que l'année d'après lorsqu'il se rend à Paris avec son frère (celui qui a donc écrit le livret de *La Dame de pique*). Il devient alors très admiratif de Georges Bizet et en particulier de cette œuvre.

Le fait qu'il s'en inspire à la fois dans la construction dramatique ainsi que par des morceaux de cette œuvre n'est donc pas étrange étant donné l'admiration qu'il porte à *Carmen*.

Selon Michel Hofmann ce n'est pas seulement *La Dame de pique* qui a reçu l'influence du célèbre opéra de Bizet.

« [...] A son admiration pour le dernier acte de *Carmen*, Tchaïkovski doit beaucoup de ses finals, qui opposent la victime du *fatum* [...] à la foule froide indifférente ou méchante et railleuse. Ce procédé, ébauché dès *Vakoula*, où le forgeron va se jeter à l'eau sous les cris joyeux des villageois célébrant la Noël, marquera désormais beaucoup de ses opéras (le finale, survenant après la scène de la dispute de Lénsky et d'Onéguine, et celui de la *Dame de pique* en sont de caractéristique exemplaires) et se retrouvera même jusque dans le dernier mouvement de la *Quatrième symphonie*. » <sup>83</sup>

Ce sont donc les constructions narratives des opéras (et autres œuvres puisque Hofmann cite la *Quatrième symphonie*, qui n'est donc pas de la musique pure) de Tchaïkovski qui empruntent à celle de *Carmen*.

Tchaïkovski cite une autre œuvre française dans son opéra la *Dame de pique*, mais cette fois ci, il tire son inspiration d'une œuvre bien plus ancienne, écrite un siècle avant *Carmen*. En effet, le personnage de la comtesse, dans la deuxième scène de l'acte II, chante l'air de Laurette « je crains de lui parler la nuit » extrait de la fin du premier acte de l'opéra-comique *Richard Cœur-de-Lion* composé par André Grétry et dont la création a été faite en 1784.

---

<sup>82</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. La musique en Russie : des origines à nos jours. p. 169.

<sup>83</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. Tchaïkovsky. p. 196.

Les paroles de la citation de cet air demeurent en français ce qui rend la référence à une œuvre française assez évidente puisque le reste de l'opéra est en russe. La citation ne choque cependant pas car l'histoire se passe dans l'aristocratie russe, milieu cultivé possédant de bonnes bases à propos de la culture française et dont les membres sont, à priori, bilingues.

La forme de cette citation n'est pas nouvelle dans l'opéra de Tchaïkovski, en effet, des chansons ont déjà été entendues durant le début de l'acte I. Celles-ci sont chantées par les jeunes Lisa et Pauline donc la présence d'une autre chanson dans le même acte, même si la langue diffère, n'est pas incongrue.

Dans l'opéra de Grétry, cet air est accompagné par une orchestration peu chargée. Il y a deux parties de flûtes traversières, une de violons, une de violes, une de bassons et une de basse. Les nuances piano avec très peu de variations.

C'est donc une orchestration légère qui accompagne l'air de Laurette. Se conformant assez aux airs d'amour, qui ne sont pas trop appuyés par l'orchestre afin d'être centré sur la voix et son expression. L'orchestre est seulement là pour souligner l'inflexion vocale et pour cadrer l'harmonie.

Dans la citation de Tchaïkovski, on retrouve cette ambiance intimiste. L'air de la comtesse est seulement accompagné d'un quatuor à cordes introduit par une tenue de flûtes. La partie orchestrale est encore plus dépouillée que dans la version originale. Le minimum d'éléments musicaux est présent pour accompagner le chant.

La nuance commence pianissimo et des soufflets sont présents jusqu'à revenir au pianissimo. Le seul changement apparaît à la toute fin de la citation sur le dernier « je ne sais pas pourquoi » en sforzando et forte avec l'apparition des flûtes, hautbois, clarinettes, bassons qui permettent le tuilage avec la suite. Tchaïkovski ne cite pas tout l'air de Laurette mais s'arrête à cet endroit. Chez Grétry, c'est à ce même endroit qui finit la première partie de cet air, il est donc légitime pour le compositeur russe de stopper sa citation à la fin de cette phrase.

Dans les deux versions, l'orchestre suit la ligne vocale et rythmique du chant avec un accompagnement à la tierce inférieure à la flûte dans l'air de Laurette et au violon deux dans *La Dame de pique*.

Il utilise ensuite cette chanson comme motif à l'orchestre et la comtesse chante à nouveau deux mesures en russe avant de reprendre le début de l'air orchestré différemment, cette fois-ci c'est seulement deux parties de violon et une d'alto qui accompagnent l'air puis une petite interlude orchestral précède la suite de l'air où c'est à nouveau le quatuor à cordes qui termine la citation.

Tchaïkovski cite une première fois l'air avec un accompagnement qui ressemble à celui de l'air original mais lors de la deuxième exposition il change l'orchestration puis à la toute fin, sur « je sens mon cœur qui bat, je ne sais pas pourquoi », il change l'écriture musicale pour des tenues aux cordes. La nuance est de plus en plus faible, jusqu'à une fin où l'orchestre se délite en quelque sorte, les parties se divisent, il n'y a plus que le petit motif qui servait d'interlude en nuance sextuple piano. La citation disparaît très doucement comme le souvenir du personnage qui le chante, cela représente quelque chose de vaporeux ce qui explique aussi que Tchaïkovski ait choisi des nuances plus faibles que dans la version originale ainsi que l'absence d'accents piqués sur la partie orchestrale qui accompagne l'air.

La citation de cet air de Grétry permet, dans son histoire, de renforcer le côté nostalgique de l'air de la comtesse puisque Tchaïkovski fait référence à une musique qui appartient au passé.

### ***-Chez César Cui***

En 1911, César Cui compose ses *Cinq pièces op.83* pour piano dont la cinquième se nomme « Rêverie d'un faune, après la lecture de son journal ». Le nom de ce mouvement fait écho au *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy dont il est une parodie.

Le titre de ce mouvement fait donc référence à l'œuvre de Debussy mais il n'y a cependant pas de liens directs entre les deux œuvres à part les arabesques et quelques éléments du style de l'artiste français dont les échelles modales.

Cette pièce est dédiée « Aux modernistes. Hommage admiratif ». Il reprend des éléments propres à Debussy mais sa dédicace montre que son œuvre ne fait pas seulement référence

à ce compositeur en particulier mais aussi aux autres musiciens considérés comme « modernistes ».

### ***-Chez Vassilenko et Rebikov***

Le compositeur Vassilenko serait lui aussi, selon Manfred Kelkel, influencé par les compositeurs français et notamment par Debussy et Ravel qui utilisent des modes anciens :

« Les musiciens russes, désireux d'élargir leur univers sonore, adoptèrent certains procédés techniques français, par exemple S.N.Vassilenko, qui fit appel à des modes archaïques dans sa Légende de la ville de Kifigé, basée sur des chants neumatiques slaves »<sup>84</sup>

En mélangeant le folklore russe à un folklore européen en pleine redécouverte par les compositeurs français du début du vingtième siècle, Vassilenko crée un métissage qui donne une impression de retour aux sources.

Cette influence se serait aussi exercée chez le compositeur Rebikov :

« V.I.Rebikov surnommé le « Maurice Ravel du Dnjepr » , utilisait de préférence la gamme par tons entiers, popularisée par Debussy (mais qu'on rencontre déjà chez Liszt et Glinka). »<sup>85</sup>

Ces deux compositeurs s'inspirent des modes utilisés par les compositeurs français contemporains. Ces modes sont caractéristiques de l'esthétique de ces français, il n'est donc pas anodin pour des russes de s'en inspirer.

### ***-Chez Prokofiev***

Prokofiev est un compositeur qui a changé d'esthétique tout au long de sa carrière et l'influence occidentale n'y est pas pour rien. Il a notamment été en contact avec Maurice Ravel et Francis Poulenc. Il est familier avec les courants musicaux en vogue en France à l'époque où il fréquente ces musiciens et il en tire certains éléments pour agrémenter son style musical.

---

<sup>84</sup> KELKEL, Manfred. *Alexandre Scriabine : un musicien à la recherche de l'absolu*. p. 77.

<sup>85</sup> op. cit. p. 77.

En 1920, Prokofiev compose les *Cinq chansons sans paroles op.35* pour voix de soprano et piano. Il les transcrit ensuite cinq ans plus tard pour violon et piano sous le titre *Cinq mélodies pour violon et piano op.35 bis*.

Dans ses deux versions, le principe de mélodie à l'écriture « vocale » est au centre. La première version, comme l'indique son titre ne comporte pas de paroles ce qui en fait une œuvre de vocalises, facilement transposable et où la voix est en fait traitée à la fois comme un instrument et dans son écriture habituelle. Mais plus qu'une simple transcription de la voix au violon qui aurait pu donner une sonate ou un autre genre, le fait que le titre de la version pour violon comporte le nom de « mélodies » fait directement référence au genre vocal français en particulier. Le violon est alors presque considéré comme un chanteur, tout comme la voix de la soprano dans la première version. Il y a une sorte d'inversion entre les deux pièces : dans la première la voix est en partie traitée comme un instrument et dans la seconde l'instrument en partie considéré comme une voix.

Prokofiev se lia d'amitié avec Poulenc, compositeur reconnu en parti pour ses nombreuses mélodies.

Ces deux versions de l'opus 35 ne sont pas les seules mélodies que Prokofiev a écrites. Un an après l'écriture des *Cinq chansons sans paroles*, il écrit les *Cinq Mélodies sur des poèmes de Balmont op.36*. Cette fois-ci ce sont des mélodies plus traditionnelles avec des paroles.

Prokofiev aurait aussi été influencé par Claude Debussy. Selon Michel Dorigne, dans les *Quatres pièces de danses* pour piano du compositeur russe, la première pièce, « Danza »<sup>86</sup>, serait en partie inspirée de « Minstrels », dernier mouvement du premier livre de *Préludes* pour piano de Debussy :

« Ainsi la n°1 [pièce], *Danza*, pleine d'élégance et d'humour et dont le premier thème, par ses accents et griffures d'appogiatures, pourrait rappeler malgré son côté hispanisant le début de *Minstrels* de Debussy. [...] »<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> ou « Dance ».

<sup>87</sup> DORIGNE, Michel. Serge Prokofiev. p. 208.

Au niveau du sujet, les pièces de Prokofiev font référence aux suites de danses et donc au passé, ce qui est aussi le cas des *Préludes* de Debussy et en particulier de cette pièce qui fait appel aux ménestrels du Moyen-Âge. Pour deux pièces exclusivement musicales, elles ne sont pas de la musique « pure ».

Dès les premières mesures il est possible d'établir un lien entre ces deux pièces. Par exemple sur les deux premières mesures il y a le même cheminement de la main gauche du piano. C'est la même basse mais transposée (et avec une inversion de la forme de la ligne mélodique), avec une rythmique ayant un lien de similarité mais dans l'œuvre de Debussy cet élément n'est que sur une mesure à deux temps binaire et chez Prokofiev ce même élément rentre dans une mesure à quatre temps. Il y a une sorte d'espacement supplémentaire dans la pièce du compositeur russe. Ce sont donc presque les mêmes appuis rythmiques et harmoniques mais la même simplicité qui est présente dans les deux parties basses. Pour ce qui concerne la main droite, la similitude est moins forte mais demeure tout de même. Dans ces deux parties supérieures les compositeurs ont écrit des *gruppetti*, dont parle le musicologue Michel Dorigné. Cet élément est composé de trois doubles croches qui appuient une note pointée.

En comptant ces *gruppetti*, ces deux premières mesures de chaque œuvres se trouvent dans un ambitus semblable (à une quinte près, ce qui est finalement peu sur un piano). Pourtant dans « Minstrels » la partie basse est doublée à l'octave inférieure, élément qui n'est pas présent dans « Danza ».

**DANCE**

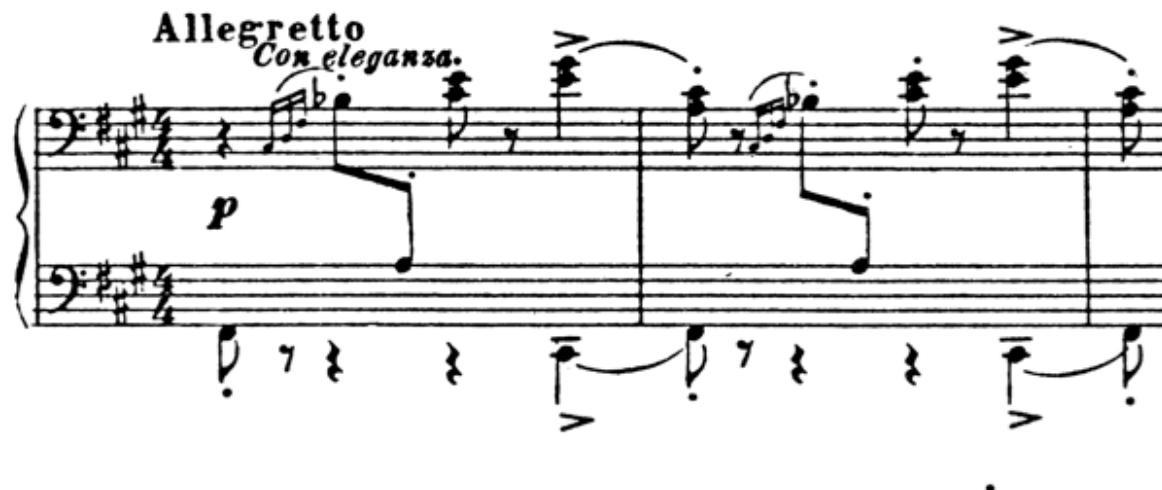


Figure 3 Deux premières mesures de « Danza »





Figure 4 Deux premières mesures de « Minstrels »

Le compositeur russe a aussi un autre rapport avec Debussy, qu'il partage aussi avec Ravel. Dans sa bande originale pour le film *Alexandre Nevski*, Prokofiev place son histoire dans le passé russe mais ne reproduit pas la musique de cette époque pour autant bien qu'il s'en imprègne pour être en phase avec l'histoire du film. De cette même manière procèdent les deux compositeurs français pour plusieurs de leurs compositions que ce soit pour les sujets antiques ou les histoires se passant dans les siècles précédents.

Prokofiev explique donc à propos de sa musique de film :

« La tentation naturelle était d'employer la musique de l'époque, mais l'étude des chants catholiques du XIII<sup>e</sup> siècle a montré que durant sept siècles ils s'étaient tellement éloignés de nous et que leur contenu émotif nous était devenu si étranger qu'ils ne suffisaient plus à satisfaire l'imagination du spectateur du film. Voilà pourquoi il était beaucoup plus intéressant de les interpréter, non pas comme ils l'avaient été à l'époque de la bataille sur la glace, mais ainsi que nous les imaginons actuellement. »<sup>88</sup>

Dans la suite symphonique du *Lieutenant Kijé*, Prokofiev a pu s'inspirer de Maurice Ravel, compositeur pour lequel il exprime beaucoup d'admiration.

Dans « Il Vecchio castello », mouvement de la réorchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, selon le musicologue Marcel Marnat, il y a un élément qui va influencer le compositeur russe :

---

<sup>88</sup> MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps (1891-1953). p. 237.

« Ravel focalise sur la solitude du chanteur. À ce passage de très haute poésie sonore – avec la viole de gambe la plus inattendue, Prokofiev l'évoquera dans la Romance de *Lieutenant Kijé* – Ravel va opposer une Promenade III trompettante [sic] et amplement confiée à l'orchestre [...]. »<sup>89</sup>

Marcel Marnat n'est pas très explicite, en effet, ni dans l'une ni dans l'autre œuvre il n'y a de viole de gambe, et seulement dans l'œuvre de Prokofiev il est possible d'avoir une version chantée. Cependant Prokofiev a pu s'inspirer de cette œuvre et notamment pour l'orchestration de cette œuvre.

La nomenclature instrumentale des *Tableaux d'une exposition* dans l'orchestration de Ravel présente une nouveauté encore assez peu exploitée pour l'époque : l'utilisation du saxophone. Car bien que datant des années 1840, c'est avec la découverte de la musique Jazz que cet instrument laissé de côté revient au goût des artistes. C'est un instrument qui commence à se démocratiser dans les œuvres des compositeurs de cette époque mais ce n'est que le début, encore peu d'œuvres l'exploitent réellement. Les compositeurs français Debussy, Bizet, Saint-Saëns et d'Indy l'ont utilisé dans certaines de leurs œuvres.

Le compositeur français Ravel, s'adapte à ce nouveau goût qui s'inspire du Jazz, musique qu'il apprécie et inclus donc cet instrument que l'on trouve notamment dans le mouvement « Il Vecchio Castello ». Le saxophone n'est pas encore très répandu en Russie mais Ravel l'introduit dans une œuvre russe et Prokofiev va s'inspirer de cette tendance française dans sa musique pour le film *Lieutenant Kijé* qu'il va ensuite adapter sous forme de suite instrumentale lorsque le projet de ce film est abandonné.

Dans l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* par Ravel, le saxophone utilisé est un saxophone alto. C'est un instrument qui, dans cette œuvre, effectue essentiellement des *solis* ce qui met son timbre en valeur. Cependant malgré cette mise en avant, le saxophone n'apparaît que dans un seul mouvement. Il ne fait donc pas encore réellement partie de l'orchestre mais permet d'ajouter une touche d'originalité et d'orchestrer avec ce nouveau timbre dans le cadre d'une réorchestration.

Dès la septième mesure de « Il Vecchio Castello », Ravel fait intervenir le saxophone dans un solo avec un accompagnement très léger avec un quintette à cordes piano, parfois avec sourdines et quelques courtes interventions de vents. Quand il ne joue pas en *solo*, il joue

---

<sup>89</sup> MARNAT, Marcel. Maurice Ravel. p. 537.

sur de brefs moments où l'orchestre fait des blancs ou il double d'autres instruments. Le saxophone est présent tout le long de ce mouvement jusqu'à la toute dernière mesure où il termine seul.

Prokofiev utilise lui aussi le saxophone dans sa « Romance », cette pièce est le deuxième mouvement de la suite du *Lieutenant Kijé*. Il opte pour le même instrument que Ravel mais il choisit la version ténor de ce bois. Le compositeur russe confie lui aussi des *solis* à cet instrument mais les procédés d'écriture sont bien différents de ceux adoptés par Ravel.

Le mouvement est court, comme celui de Ravel et le nouvel instrument prend une grande place dans les deux pièces. En effet, le saxophone fait son apparition à la onzième mesure en reprenant le thème de la Romance lors de sa deuxième exposition (le thème apparaît deux fois mais dont une variation avant l'entrée du saxophone).

Contrairement à Ravel, Prokofiev choisit de faire jouer le saxophone à l'unisson avec le cor anglais et les bassons. Au lieu de privilégier le timbre de cet instrument, le compositeur russe axe son écriture sur le mélange de timbres afin d'en créer de nouveaux.

C'est le saxophone qui présente le deuxième thème de la « Romance » du *Lieutenant Kijé*. Sa place est donc tout de même importante puisqu'il joue au moins une fois les deux thèmes de ce mouvement, l'auditeur entend et fait donc bien attention à cet instrument.

Le deuxième thème cette fois-ci, comme chez Ravel, est accompagné par une orchestration plus légère afin de mieux entendre l'instrument. Ce sont les cordes qui accompagnent le bois. Comme chez Ravel, c'est un quintette à cordes comprenant une contrebasse que Prokofiev a choisi. Ces instruments jouent piqués en croche sur les temps faibles de la mesure dans une nuance piano, comme dans « Il Vecchio Castello ». Seuls les violoncelles ont un peu plus de liberté dans le mode de jeu avec de petits motifs, sorte d'appoggiature pour appuyer le temps faible, ces cellules sont jouées de façon usuelle avec l'archet. Les bassons accompagnent aussi le soliste avec des interventions courtes et rapides.

Chez Prokofiev il y a donc deux types d'écritures pour les *solis* de saxophone. Un qui inclut cet instrument comme faisant partie de l'ensemble de l'orchestre à part entière sans être particulièrement mis en avant et un autre type où c'est son timbre qui est mis en exergue, et c'est cette écriture-ci qui ressemble le plus à l'écriture ravélienne.

Le compositeur russe portant un engouement particulier pour Ravel, celui-ci connaît bien ses œuvres, de plus, la réorchestration des *Tableaux d'une exposition* est assez

populaire, Prokofiev a donc eu de grandes chances de bien connaître cette œuvre, voire même d'avoir étudié la partition et d'avoir pu en tirer ses inspirations.

Il garde tout de même son esthétique et des procédés d'écriture qui lui sont propres. L'œuvre ne sonne pas française mais elle s'inspire de cette musique pour créer une œuvre dont le côté russe assumé reste authentique.

### ***-Chez Stravinski***

Dans *l'Oiseau de feu* d'Igor Stravinski, Marnold voit des influences de Debussy et Ravel.

En effet, Marcel Marnat dit que Stravinski est influencé par Ravel dans la mesure où, pour lui, les deux moitiés du *Sacre du printemps* ressemblent, pour lui, au troisième tableau de *Daphnis et Chloé*.

« Cette fois Stravinski aura du mal à doubler Ravel et si les deux parties du *Sacre du Printemps* s'achèveront semblablement, les deux « bouclages » y procéderont d'une ligne moins sûre, au point que Stravinski les modifiera encore dans son enregistrement de 1960. »<sup>90</sup>

Ce que le musicologue peut avoir vu comme rapport entre le troisième tableau (dès le lever du jour) et l'œuvre d'Igor Stravinski est le fait que l'élément rythmique est au centre.

Dans la pièce de Ravel se trouve une sorte d'ostinato rythmique de triples croches qui est partagé successivement par presque tout l'orchestre. Cet ostinato est trop rapide pour distinguer une réelle mélodie c'est donc sa présence rythmique et le fait que cela ne s'arrête presque jamais qui est intéressant.

Pourtant il n'y a pas que par cet aspect que les deux œuvres partagent des éléments en commun. Effectivement, dès le début des deux œuvres il y a une ressemblance. Les deux œuvres commencent par un *solo* en arabesque. A la grande flûte dans la pièce de Ravel et au basson dans le *Sacre*. Ces *solis* sont composés de rythmes assez libres ayant pour éléments des rythmiques rapides (doubles croches) et des cellules ternaires notamment des triolets de croches et ces deux instruments solistes jouent dans un registre assez aigu. Les accompagnements de ces deux débuts sont dans des nuances *piano*.

---

<sup>90</sup> MARNAT, Marcel. Maurice Ravel. p.342

Lorsqu'il compose *Apollon musagète*, Stravinski est imprégné de la musique de Ravel puisqu'il conduit un concert avec lui en 1922 dont la *Valse* fait parti.

« Dès le mois de juillet, je me mis à la composition d'Apollon. Ce travail m'absorbant entièrement, je ne voulus pas m'en laisser détourner et fis remettre à plus tard les projets de concerts prévus pour l'automne. J'allais seulement à Paris sur l'invitation de mes amis [...] afin de participer avec Ravel à l'inauguration de leur nouvelle grande salle de concert (Pleyel). A cette solennité, qui eut lieu en présence des sommités gouvernementales, je conduisis ma *Suite de l'Oiseau de Feu* et Ravel sa *Valse* »<sup>91</sup>

L'influence de Ravel ne se sent pas forcément dans cette œuvre en particulier mais étant son ami et en contact presque permanent avec sa musique, Stravinski connaît bien ces compositions et cela affecte sûrement, dans une certaine mesure, ses œuvres.

L'influence de Debussy, elle se retrouverait plus dans les *Noces*. En effet la modalité présente dans cette œuvre présente un lien de parenté fort avec l'esthétique de Claude Debussy. Il y a aussi la présence d'éléments monodiques qui sont chers au compositeur français.

Dans l'opéra *Le Rossignol* de Stravinski, se trouve une citation du nocturne *Nuages* de Debussy, lui même ayant cité *Sans Soleil* de Moussorgski.

Cette citation se trouve dans le premier acte. Le musicologue Philip Nauman, sur son site internet, met en exergue le parallèle entre ces deux pièces. Rien qu'à la vue des partitions, la citation de Debussy est visible. Dans les deux œuvres les parties supérieures et inférieures sont doublées à l'octave. Le *motif* des Nuages de Debussy est transposé avec une basse qui diffère, même si celle-ci reste identique à la version française pour les quatre premières notes.

### ***-Chez Arenski***

Le compositeur Arenski, selon Hofmann, tire lui aussi des éléments de la musique française :

---

<sup>91</sup> STRAVINSKI, Igor. Chroniques de ma vie. p. 208

« [...] Dans certaines de ses mélodies on croit entendre une sorte d'Ernest Chausson russifié, d'une sensibilité très prenante. »<sup>92</sup>

Chausson est réputé pour ses mélodies, qui constituent une part importante de son travail de compositeur.

Pour ce qui est d'Arenski, l'artiste russe a écrit pas moins d'une cinquantaine de romances et des œuvres pour chœurs.

Ce compositeur utilise notamment des accords de septième dans ses accompagnements qui peuvent faire penser aux accompagnements de Chausson.

Plus globalement, l'ensemble de ses romances a un style assez francisé.

## **Les influences russes chez les compositeurs français.**

En France, avec la venue de nombreux compositeurs russes et la mise en place de concerts ayant pour programme les œuvres de ceux-ci, les compositions des musiciens français se sont teintées d'influence venue de la Russie.

Les compositeurs français ont tout d'abord été influencés par Tchaïkovski, un des premiers célèbres compositeurs russes de cette époque mais qui reste celui au style le plus XIX<sup>e</sup> et le moins attaché au folklore russe dans ses œuvres.

Stravinski dans ses *Chroniques de ma vie* parle de ce qu'il a remarqué à propos de la découverte de Tchaïkovski par les compositeurs français lors de séances d'analyses de partitions:

« [Ivan Pokrovsky] me faisait connaître des auteurs que j'avais ignorés jusqu'ici, surtout des compositeurs français, comme Gounod, Bizet, Delibes, Chabrier, etc. Déjà alors, je remarquai une certaine affinité entre la musique de ces auteurs et celle de Tchaïkovski, affinité qui m'est apparue plus clairement encore lorsque, plus tard, j'ai pu d'un œil plus exercé examiner et confronter leurs œuvres. »<sup>93</sup>

L'influence russe commence donc déjà parmi les compositeurs qui finissent leurs carrières dans la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces quatre compositeurs composent encore dans la

---

<sup>92</sup> HOFMANN, Michel Rostislav. La musique en Russie : des origines à nos jours. p. 117.

<sup>93</sup> STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. p. 25-6.

période qui concerne cette étude et surtout Chabrier et Delibes qui sont morts ultérieurement à Bizet et Gounod.

L'inspiration russe n'est pas seulement un choix personnel pour une composition ou la formation d'une esthétique. C'est aussi parfois un goût qui est partagé par plusieurs personnes dans le cadre d'un projet commun.

Le « groupe des apaches », groupe parisien d'artistes en activité de 1900 à la première guerre mondiale, dont Ravel, Schmitt, Viñes et Calvocoressi font partie, prend pour thème de regroupement, ou hymne, le premier thème de la *deuxième symphonie* de Borodine.

Le choix de ce thème russe est original étant donné que la majorité des membres de ce groupe sont français. C'est donc sûrement que les membres du groupe ont dû trouver que le thème est représentatif de la mentalité des « Apaches ».

En effet, le thème de Borodine présente un caractère affirmé et solide. Même si l'esthétique n'est pas vraiment semblable à celles que peuvent avoir les compositeurs de ce groupe ils ont donc porté le choix de leur représentation musicale à une œuvre d'un compositeur russe.

### **-Chez Bizet**

Dans sa célèbre œuvre *Carmen*, créée en 1875, Georges Bizet a pu s'inspirer de l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski, dont la première version est créée en 1869 bien que rien ne prouve que le compositeur français ait entendu ou eu la partition de cet opéra entre les mains.

C'est dans la scène du « chœur des gamins » de la « garde montante » de *Carmen*, où se trouvent des onomatopées imitant les armes, les très fameux « ta ratata ratata... » ressemblent étrangement aux « trr rr rr rr ! » des « gamins » du début de l'acte IV de *Boris Godounov*. De plus, le chœur des « gamins » de Moussorgski fait, comme *Carmen*, appel à l'univers de l'armée puisque ces enfants chantent « Bonnet de fer blanc » qui peut être synonyme d'un casque de protection.



Figure 5 Le début du chœur des « gamins » de l'acte IV de *Boris Godounov*

### **-Chez Gounod**

Charles Gounod est le compositeur français qui a reçu en premier l'influence russe à la fin du XIXe siècle. En effet en 1886, dans une de ses œuvres de fin de carrière, le compositeur s'inspire de ce nouveau thème à la mode qui est la Russie. Et c'est plus exactement sur l'hymne national russe « Bozhe, Tsarya khrani! »<sup>94</sup> que le compositeur se base pour la création d'une œuvre.

Cet hymne n'a pas encore été beaucoup utilisé puisqu'il ne date que de 1833. C'est donc une musique qui n'a que quelques décennies, ce qui est peu pour qu'un hymne fasse vraiment partie de l'identité musicale d'un pays. Il a été composé par Alexei Lvov, compositeur mais aussi membre de l'armée russe. Cette pièce russe inspire à Charles Gounod la *Fantaisie sur l'hymne national russe* qu'il écrit pour piano-pédalier et orchestre.

L'œuvre de Gounod est donc un développement par variations de l'hymne russe en usage à l'époque où le compositeur crée sa pièce. Il n'y a pas de doutes sur l'origine de ses thèmes.

C'est plus exactement la partie chant de l'hymne que le compositeur français reprend dans son œuvre.<sup>95</sup>

La *Fantaisie sur l'hymne national russe* présente une forme Sonate dont l'exposition présente les thèmes de la composition d'Alexei Lvov. Cette forme s'adapte particulièrement bien à l'idée de départ puisque la chanson de Lvov est découpée en deux

<sup>94</sup> Littéralement : « Dieu sauve le Tsar »

<sup>95</sup> Voir annexes 1 et 2



parties très courtes et très simples qui vont donner les deux thèmes de l'œuvre de Charles Gounod.

Plus qu'une réelle influence du compositeur Lvov, Gounod se sert de cette hymne russe comme prétexte à l'écriture d'une œuvre. Etant donné le peu d'éléments musicaux que présente ce court hymne mis à part la partie chant et accompagnement, il est aisé de présenter un développement tout en pouvant prendre des libertés.

Le choix de cette œuvre en particulier vient sûrement de la russophilie dont faisait preuve les compositeurs de cette époque. Un hymne étant sensé représenter le pays en question, Gounod se trouve tout à fait dans la tendance de son temps et rend, en quelque sorte, hommage à ce pays à travers son hymne national.

### ***-Chez Saint-Saëns***

Le compositeur Camille Saint-Saëns a lui aussi pu être influencé par la musique russe car, bien qu'étant un des membres fondateurs et un des plus conservateurs de la Société Nationale de Musique et prônant l'indépendance et le renouveau de la musique française, il a été en contact comme ses confrères avec la musique plus ou moins contemporaine des compositeurs de Russie.

Lors d'un séjour à Moscou en 1876, le compositeur français a ramené avec lui une partition du *Boris Godounov* de Modest Moussorgski (c'est cette même partition qui se trouvera ensuite dans les mains de Claude Debussy).

Dans son opéra *Proserpine* composé en 1886, Saint-Saëns peut avoir tiré quelques idées de l'opéra renommé du compositeur russe.

Dans la quatrième scène de l'acte II, le compositeur de *Proserpine* utilise de multiples chœurs dont un chœur de mendiants. Ce chœur, par ses personnages rappelle les « paroles mendiante » de *Boris Godounov*.<sup>96</sup> Un deuxième chœur présent dans la scène de l'opéra du compositeur français a pu être inspiré d'une autre scène de *Boris*, en effet, Saint-Saëns a fait appel à un chœur de « trois jeunes filles » et dans l'opéra de

---

<sup>96</sup> Voir annexe 3

Moussorgski, dans la première scène de l'acte III, « Au bord de la Vistule bleue », se trouve le chœur de jeune filles « de Sandomir » qui, en comptant les *divisi* de la voix de soprano ou d'alto (alternativement) contient donc trois voix différentes (et jusqu'à quatre voix dans quelques passages plus rares).<sup>97</sup>

Concernant le traitement des deux chœurs des mendiants, les deux compositeurs alternent des parties individuelles de chaque pupitre vocal et des parties en *tutti* où toutes les voix sont en homorythmie.

Les accompagnements des trois scènes sont constitués d'une présence rythmique importante. Dans la scène de *Proserpine*, un ostinato au violoncelle est écrit à quelques mesures près jusqu'à la fin de l'acte. Dans « Au bord de la Vistule bleue » ce sont des boucles rythmiques qui changent lors des différentes phrases de la scène qui forment cette omniprésence rythmique. Cette omniprésence est aussi présente dans l'autre scène de *Boris Godounov* qui a pu inspirer Saint-Saëns. Dans la scène où se situent les mendiants, il y a la cellule des doubles croches dont l'esprit se retrouve dans la scène de l'opéra français, mais contrairement à l'écriture de ce dernier, Moussorgski ne l'utilise pas de façon continue puisque le chœur n'est pas seul dans cette scène. Mais quand le chœur des vagabonds chante, alors l'orchestre joue ces doubles croches. Et, comme dans l'opéra du compositeur français, il y a un passage où seul un instrument joue cet élément continuellement, en effet, la flûte joue ces doubles au moment où le chœur dit « Gloire à ce grand seigneur » jusqu'à la fin de cette scène.

Compte tenu de l'utilisation de deux chœurs qui ressemblent à ceux qu'il est possible d'entendre dans *Boris Godounov* dans une même scène de *Proserpine* et avec un accompagnement qui semble aussi s'inspirer des deux scènes de l'opéra russe, Camille Saint-Saëns ayant eu entre ses mains la partition de cet opéra, il est fort possible que celui-ci soit à l'origine de l'écriture de cette scène.

---

<sup>97</sup> Voir annexe 4

### **-Chez Debussy**

Claude Debussy, bien qu'ayant une esthétique particulière et la réputation de l'artiste parisien/français presque cliché, avec ses multiples rencontres et collaborations avec les compositeurs, chorégraphes et autres artistes russes, a sûrement été influencé par ceux-ci. Il est déjà familier avec la musique russe grâce aux voyages qu'il effectue avec Nadejda Von Meck.

Selon Arthur Hoeree, le compositeur partage avec Balakirev la notion de « timbres virtuels »<sup>98</sup>. En effet Debussy est particulièrement attentif à la notion de timbre. Il aime créer de nouvelles textures et de nouveaux sons en orchestrant avec des mélanges d'instruments inédits.

Dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* à la centième mesure, lors de la neuvième présentation de l'élément thématique de l'œuvre, il choisit de faire jouer à l'unisson la première flûte et le violoncelle solo.<sup>99</sup> Le timbre résultant de ce mélange est particulier et a été créé de façon « virtuelle ».

Selon André Schaeffner Debussy aurait un lien avec Borodine :

« J'ai toujours pensé que l'espèce de pulsation qui se perçoit dans les *Steppes de l'Asie centrale* et à quoi subitement se réduit tout le contenu sonore avait inspiré certaines pages de *Nuages* et de *Fêtes* [...] »<sup>100</sup>

Dans *Nuages* il y a en effet la présence presque permanente des noires qui est la « pulsation ». Dans l'autre nocturne de Debussy, *Fêtes*, ce sont deux ostinatos rythmiques qui forment le repère temporel : un qui est composé d'une alternance d'un triolet de croche et d'un triolet de noire-croche et le second qui n'est fait que de croches.

Dans l'œuvre de Borodine, après avoir donné l'illusion d'un temps lisse dans l'introduction avec seulement des tenues aux violons qui accompagnent les soli, le compositeur fait apparaître à partir de la mesure 28 ce battement régulier dont parle le musicologue. Il se trouve au violoncelle qui de façon majoritaire dans le mouvement

---

<sup>98</sup> JANKELEVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. p. 186.

<sup>99</sup> Voir annexe 12

<sup>100</sup> SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe 1*. p. 136.

marque les premiers temps des mesures et parfois le deuxième. Cette pulsation est renforcée par l'alto qui marque les contretemps.

C'est ce motif de quatre mesures divisé en deux parties qui se répète deux fois où les deux temps de la mesure sont marqués. Un accompagnement de ce style revient ensuite mesure 72.



Figure 6 Montage des mesures 28 à 31 de *Steppes de l'Asie centrale*

A la mesure 123, on perd ce phénomène au profit du marquage des temps par tout l'ensemble de l'orchestre avec des accents sur les noires. Puis mesure 140, la première partie revient de façon amplifiée par le reste des cordes et des bois à anches. Il y a donc, constamment, un repère temporel avec au moins le premier temps de chaque mesure qui est appuyé jusqu'à un battement de chaque temps comme un métronome..

Debussy a sûrement du entendre cette œuvre qui a notamment été jouée en 1884, quelques années avant le début de son travail de composition de ses *Nocturnes*. Le marquage des temps n'est pas forcément un élément caractéristique de Debussy qui au contraire est souvent axé sur la perte des repères et sur le désir de troubler ceux qui peuvent être présents. De ce fait, Debussy a pu réellement s'inspirer de cette œuvre pour deux des mouvements de son œuvre *Nocturnes*.

Moussorgski et Debussy partagent beaucoup de liens et c'est déjà dans l'attitude que les deux compositeurs se ressemblent et c'est ce qui a pu plaire au compositeur français :

« L'antirhétorique et l'anti-pédantisme, sur ce point, sont communs à Debussy et à Moussorgski. »<sup>101</sup>

En 1908, Debussy finit l'écriture d'une suite de pièces pour piano nommée *Children's corner*. Ce sont six pièces pour piano dédiées à sa fille Claude-Emma Debussy. Le titre et l'ambiance dégagée par cette œuvre sont en lien avec les *Enfantines*, pièces pour voix et piano de Moussorgski. La thématique de l'enfance et des jouets est certes assez rependue chez les compositeurs de cette époque notamment avec le *Casse-Noisette* de Tchaïkovski ou *Les Contes de ma mère l'Oye* de Ravel.

La connaissance que Debussy a des ces œuvres de Moussorgski l'influence. De plus c'est avec ce compositeur qu'il entretient une pluralité de similarités. Cependant, dans ce cas précis, seule la thématique est commune, en effet les *Enfantines* sont destinées à un public plutôt jeune sans forcément une grande maîtrise technique, surtout pour la voix. Les parties de piano ne sont pas non plus d'une grande difficulté mais non accessible à un vrai débutant.

Chez Debussy, la difficulté n'est pas non plus présente mais, selon les musicologues et pianistes, il faut en réalité asseoir une réelle technique et faire preuve d'adresse afin d'interpréter correctement cette suite.

On retrouve encore cette thématique de l'enfance dans les œuvres de Debussy, notamment dans *La boîte à joujoux* mais cette œuvre est tirée d'un sujet de l'artiste et créateur de jouets André Hellé, ce n'est pas Claude Debussy qui a eu l'idée de ce sujet.

Selon Jankélévitch, Debussy tire une autre influence du cycle de mélodies du compositeur russe. En effet il se serait aussi inspiré de cette pièce pour la conception musicale du personnage Yniold, le fils de Golaud dans *Pelléas et Mélisande*. L'écrivain Raphaël Cor place cette influence au niveau des accompagnements de ces deux pièces. Pour lui il y aurait une sorte de simplicité presque exacerbée qui accompagne les interventions d'Yniold et que Moussorgski aurait déjà essayé de mettre en place dans son cycle de mélodies « *enfantines* ». Bien sûr c'est afin de faire transparaître le monde de l'enfance que cette simplicité est mise en avant par les deux compositeurs.

Par exemple, dans l'opéra de Debussy cela peut se présenter par une simple mélodie. Dans la scène quatre de l'acte III, une mélodie intervient quand le personnage du jeune Yniold

---

<sup>101</sup> JANKELEVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. p. 51.

chante. On l'entend par exemple lorsque celui-ci dit « Oui, oui, toujours, petit père » et est répété lors de la deuxième intervention. Une autre mélodie d'une certaine simplicité arrive lors d'une autre partie de l'accompagnement d'Yniold dans cette scène sur « petit père, petit père, je ne le ferai plus ! ». D'autres courtes mélodies répétées une fois supplémentaire changent à chaque intervention différente. Toutes ces petites mélodies, presque des cellules sont construites avec peu de notes, sur des intervalles simples et avec des rythmes peu complexes formés de noires et de croches (ou avec des variations qui ne sont pas perceptibles à l'oreille).

Dans l'œuvre de Moussorgski il y a donc aussi une simplicité dans l'accompagnement du chant. Par exemple au début de la chanson « La poupée s'endort » dans les deux parties piano il y a une petite mélodie qui est répétée trois fois. Elle n'est faite que de croches. (la mélodie apparaît dans le mélange des deux parties de chaque main et apparaît à la troisième fois comme mélodie à part entière).

L'écriture vocale d'Yniold diffère majoritairement de celle des *Enfantines* par la rythmique du personnage de *Pelléas et Mélisande*. Celle-ci répond à des stimuli, tels que le stress ou la peur, pour qu'elle puisse correspondre à l'histoire ce qui justifie la complexification de son écriture. Cependant il demeure quelques similitudes qui viennent du fait que Debussy s'est inspiré de l'écriture vocale de son maître russe, ainsi le recto tono prend un place importante et dans le cycle de mélodies de Moussorgski et dans les lignes mélodiques d'Yniold.

Comme le montre le personnage d'Yniold, Claude Debussy partage aussi avec Moussorgski son écriture vocale. L'écriture vocale du compositeur relève en effet d'un mélange entre le parlé et le chanté (pourtant bien différent du *sprechgesang* de Humperdinck et de « l'école de Vienne »).

La mélodie est tout de même présente mais elle garde un rythme proche de l'utilisation de la voix usuelle en français. Garder une partie du rythme et de l'inflexion de la voix parlée permet de rendre le chant plus « naturel ».

« Son style vocal, comme celui encore de Moussorgski, [...] [est celui] d'une sorte de conversation psalmodiée. »<sup>102</sup>

L'œuvre la plus représentative de l'écriture vocale et aussi la pièce la plus connue est *Pelléas et Mélisande*.

Debussy définit lui même la quête de son style vocal :

« J'ai essayé d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées »<sup>103</sup>

Il exprime donc son souhait de se rapprocher de la prosodie naturelle contrairement aux écritures usuelles du chant pour les musiques dramatiques tels que les compositeurs romantiques ont pu les utiliser. Encore une fois cela permet de marquer son contrepied avec la musique du siècle précédent qui demeure encore au début du XXe siècle malgré une simplification et diminution du lyrisme.

La préoccupation de Debussy est donc proche de celle de Moussorgski. En effet, dans une lettre à Nikolski, l'artiste russe parle de la préparation de son œuvre *Le Mariage* où il explique sa démarche :

« Ce sont ces menues ouvrettes qui ont incité des personnalités du monde musical assez représentative à me confier une mission inédite dans l'histoire de la musique, celle d'exprimer musicalement le langage de la vie quotidienne au moyen d'une prose musicale. »<sup>104</sup>

Moussorgski montre donc aussi sa volonté, à l'époque « inédite », de se rapprocher de la voix humaine dans la composition de ses lignes vocales afin d'apporter le quotidien dans les œuvres musicales puisque ce compositeur ne va pas utiliser ce procédé seulement dans *Le Mariage*.

Le compositeur Paul Dukas précise lui aussi sur l'écriture vocale de *Boris Godounov* que :

« Car la musique de Boris est avant tout vocale, et ses moyens d'expressions les plus puissants consistent dans le prolongement, par des harmonies d'une étrange et profonde vibration de l'accent du chant dramatique. »<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> GOLDBECK, Fred. Des compositeurs au XXe siècle : France, Italie et Espagne. p. 32.

<sup>103</sup> MUSORSGKIJ, Modest Petrovič. Correspondance. p. 168.

<sup>104</sup> op. cit. p. 166.

<sup>105</sup> DUKAS, Paul. Chroniques musicales sur deux siècles 1892-1932. p. 133.

C'est donc l'inflexion vocale qui est au centre de la composition. Celle-ci se voulant proche de la voix naturelle, c'est toute l'écriture musicale de cette œuvre qui s'en trouve touchée.

Bien sûr, l'écriture vocale de Debussy et de Moussorgski n'est pas exactement la même. Ceci est dû à la différence dans l'esthétisme mais aussi dans le fait qu'ils écrivent dans deux langues différentes et que par conséquent, les intonations et le rythme de la voix diffèrent entre le russe et le français.

Dans son écriture du *Quatuor à cordes*, il est aussi possible de ressentir l'influence de l'artiste russe.

Selon Paul Dukas, il y a certainement une influence russe dans ce quatuor mais celle-ci aurait en fait pour origine Mozart :

« On sait que c'est l'opinion que professait Mozart. Pour ce maître la musique devait toujours rester de la musique, quoi qu'elle se proposât d'exprimer. Récemment l'école russe s'est réclamée du même principe. »<sup>106</sup>

Cet élément qui est commun aux russes, à Mozart et au *Quatuor à cordes* de Debussy est l'émotion qui vient de la musique instrumentale pure, sans besoin de « signification ». L'expression musicale selon eux n'a pas besoin de prétexte et elle demeure possible dans de la musique pure.

C'est dans le souci de libération des contraintes formelles que les deux compositeurs se rassemblent. Ce souhait de liberté est une ligne directrice suivi par Debussy tout au long de sa carrière. Cependant cette préoccupation commune n'est pas forcément exploitée de la même façon dans les œuvres des deux artistes.

« Peu avant la composition du quatuor, Debussy avait découvert la musique de Moussorgski, dont il dira qu'il était « Impossible de l'apparenter aux formes établies – on pourrait dire administratives ; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don lumineux de clairvoyance »<sup>107</sup>

Pierre Souvtchinski relève un autre parallèle entre Moussorgski et Debussy concernant la construction des œuvres. Effectivement, dans *La Pskovitaine*, Moussorgski utilise le principe de duplication de chaque motif. Ce procédé est aussi cher à Debussy par

---

<sup>106</sup> DUKAS, Paul. Chroniques musicales sur deux siècles 1892-1932. p. 142

<sup>107</sup> SGARD, Pierre-Marie. Analyse musicale : la musique et nous. "Numéro 37", "Un jeu de métamorphoses" GOUTTENOIRE Philippe, GUYE J.P, DEMANGE Eric. p. 36.



exemple dès le tout début du *Prélude à l'après-midi d'un faune* on retrouve deux fois le premier motif d'arabesque qui dure une mesure et qui va être repris huit fois avec des modifications tout au long de l'œuvre. Dans le développement, notamment dans la deuxième variation du thème (mesure 26 à 29), c'est ce motif qui génère la suite, encore empreinte de répétitions cette fois ci plus courtes.



Figure 7 Premières mesures du *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Dans sa *Rhapsodie* pour Saxophone et orchestre, Debussy utilise très fréquemment ce système de duplication en particulier dans la partie soliste de Saxophone. La mélodie de ce solo tourne souvent autour d'un motif qu'il répète quelques fois avant de passer à un autre élément pour parfois même y revenir. Ce sont parfois plus des cellules que de réels motifs qui sont touchés par ce processus. Ces multiples répétitions donnent un côté lancinant aux mélodies de Claude Debussy.

Dans *La chambre d'enfant* de Moussorgski il y a un motif de secondes qui, dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy se retrouve dans un thème d'Ynold. On le retrouve aussi dans le thème de Polichinelle dans *La boîte à Joujoux*.

Le *Boris Godounov* de Moussorgski aurait inspiré Debussy pour son *Martyr de Saint Sébastien*. Jankélévitch trouve que l'artiste français aurait pris exemple sur les fanfares présentes dans l'œuvre de Moussorgski.

« Les fanfares de *Saint Sébastien*, si proches parentes de celle qui, dans *Boris Godounov*, saluent le cortège du faux tsarévitch, les taches de lumière de la *Terrasse des audiences* et de *Minstrels* »<sup>108</sup>

Encore une fois c'est l'œuvre majeure de Moussorgski qui inspire le compositeur français.

<sup>108</sup> JANKELEVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. p. 107.

Dans le nocturne *Nuages*, le début serait, selon Porcile un rappel de l'esthétique de Moussorgski et en particulier de son cycle de chansons *Sans Soleil*.

Ce « rappel » se trouve dans « An end at last to senseless day » (traduction du russe à l'anglais de Humphrey Procter-Gregg), le troisième des six mouvements du cycle.

Dans ce mouvement, se trouve un motif qui apparaît à la mesure 16. Celui-ci est joué à la partie supérieure du piano, c'est un mouvement d'intervalles doublé à l'octave (comportant le motif qui se retrouve ensuite dans le nocturne *Nuages*) : *do sib do lab si sol* accompagné dans la partie inférieure avec *mib solb mib da ré fa*. Ce motif est répété six fois sans variations puis est sujet à de légers développements.

Chez Debussy, il est donc possible de trouver, avec exactitude, ce même motif. Il va bien sûr être exposé transposé par rapport à la version de *Sans Soleil* et celui-ci est exposé dès la première mesure du mouvement *Nuages*. Cependant les intervalles entre la partie supérieure et inférieure ne sont pas copiés avec exactitude depuis le modèle du cycle de Moussorgski. C'est donc la thématique supérieure qui a frappé le compositeur français et qui l'a poussé à faire cette citation.

Les deux parties composées par Claude Debussy font, dans leur première apparition dite « exposition » du motif aux clarinettes et doublées par les bassons (une manière orchestrée de suivre l'exemple de Moussorgski) : *fa# mi fa# ré mi do#* avec en basse *si do si sib la la#*. On retrouve une similitude entre les écarts des deux compositeurs, ils suivent le même chemin bien qu'étant différents.

The image shows a musical score for two parts: 2 CLARINETTES SI b and 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> BASSONS. The tempo is marked 'Modéré'. The dynamics are 'pp très expressif' for the clarinet part and 'pp' for the bassoon part. The score shows two measures of music with a melodic line in the upper part and a supporting line in the lower part, both featuring a specific intervallic motif.

Figure 8 Montage des deux premières mesures de « Nuages »

Les rythmes ne sont pas les mêmes mais chez Debussy on trouve ce motif en noires et chez Moussorgski en triolets de noires, ce qui reste quand même assez proche à l'oreille.

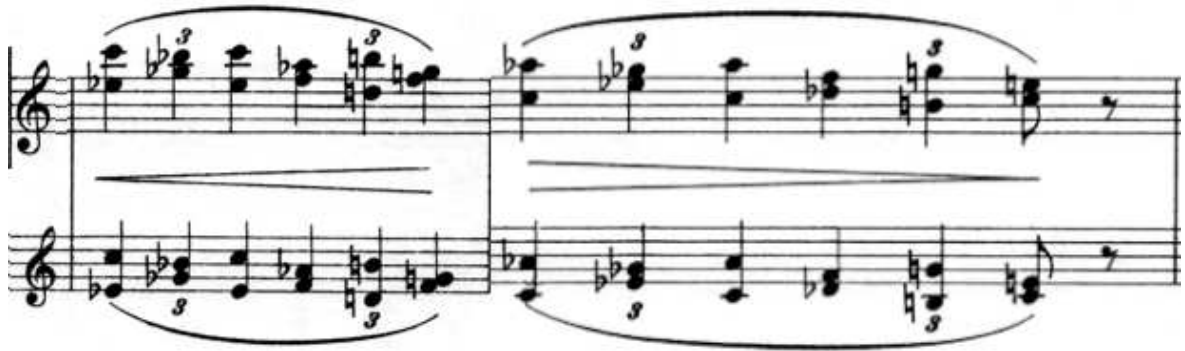


Figure 9 Montage des mesures 16 et 17 de « An end at least to senseless day »

Montage des mesures 16 et 17

Igor Stravinski, dans son opéra *Le Rossignol* va ensuite ré-exploiter le thème depuis la version de Claude Debussy.

Au final l'influence aura été dans le double sens Russie-France. Partant d'un musicien russe, repris et modifié par un compositeur français et ré-exploité par un russe en ajoutant encore des modifications.

Toujours dans les influences venant de Moussorgski, Debussy a été influencé par le célèbre opéra *Boris Godounov* qui est une référence pour un grand nombre de compositeurs français et auquel Debussy s'est particulièrement attaché.

Jankélévitch trouve que cette œuvre et *Pelléas et Mélisande* partagent la même ambiance dans certains passages :

« La même clandestinité étrange, la même sensation de solitude habitée enveloppent le passage du berger invisible et ce tableau des 3 pauvres endormis, où revit l'esprit de Moussorgski ; l'écho des « paroles mendiantes » de *Boris Godounov*.<sup>109</sup> »

Debussy aurait donc pris pour modèle les « paroles mendiantes » se trouvant à la première scène de l'acte IV de l'opéra de Moussorgski. Il l'utilise dans l'Acte II scène III « Devant une grotte »

Concrètement, c'est surtout la même thématique qui est utilisée par les deux compositeurs. Dans l'écriture musicale, il demeure un même statisme dans ces deux

<sup>109</sup> JANKELEVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. p. 22.

passages. Dans *Boris Godounov* toute cette partie se base sur un accompagnement construit avec presque seulement des *la*<sup>110</sup> qui se développe peu à peu mais qui reste dans cette immobilité. Chez Debussy, cette catalepsie est retranscrite par le peu d'éléments musicaux accompagnant les chanteurs. C'est ce qui renforce le sentiment de « solitude » dont parle Jankélévitch qui chez Moussorgski se trouve plus au niveau de l'histoire : le boyard étant seul contre les vagabonds. De plus comme chez Moussorgski, il y a un statisme dans l'utilisation d'un motif de secondes en noires et les nuances piano et pianissimo qui sont majoritaires<sup>111</sup>.

Concernant le passage du « berger invisible », dans la troisième scène de l'acte IV, c'est encore une fois le statisme qui prime. Beaucoup d'éléments sont répétés et ceux-ci sont souvent recto-tono ou sur des intervalles de secondes. Comme dans la scène de Moussorgski, la solitude se fait sentir par les paroles énoncées par le personnage d'Yniold. Il est seul dans le parc, dans le noir, voit passer des moutons et un berger mais très vite ceux-ci disparaissent et l'enfant se retrouve à nouveau seul dans le noir.<sup>112</sup>

Les deux compositeurs partagent aussi une spécificité commune. Tous deux ont un goût spécial pour la musique modale et plus particulièrement des modes archaïques.

Debussy aurait été inspiré par la musique de Moussorgski sur ce point, qui va rester déterminant dans son écriture tout au long de sa carrière.

Pour le compositeur russe, ces modes renvoient au passé musical populaire russe. Chez Debussy cela renvoie plus à une référence au chant grégorien, son utilisation de ces modes ne sonne pas du tout russe.

Dans *Boris Godounov*, on trouve par exemple le mode Phrygien dans le « chœur des pèlerins » du prologue.

---

<sup>110</sup> Voir annexe 3

<sup>111</sup> Voir annexe 7

<sup>112</sup> Voir annexe 9

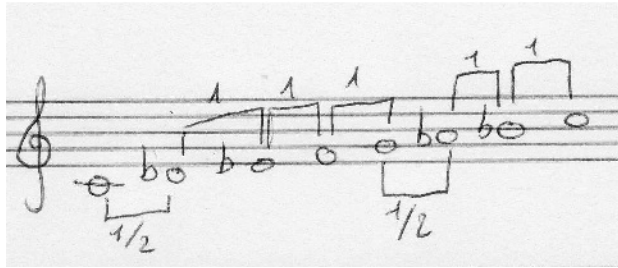


Figure 10 Mode du « chœur des pèlerins »

Ce mode donne un côté folklorique. Et cela fait référence à une ancienne musique russe non savante sans pour autant tomber dans l'imitation ou la citation de musique populaire. Bien sûr cela permet aussi de situer l'histoire de son opéra dans son contexte historique sonore.

Chez Debussy, ce mode sert au même usage. Il donne un côté ancien, presque intemporel à ses personnages. Ce n'est donc pas par hasard que le personnage de Mélisande dans l'Acte III scène 1, lors de son apparition dans « Une des tours du château », chante sur ce même mode Phrygien. Ce côté hors du temps que donne la mélodie modale va d'ailleurs de paire avec ce que raconte le personnage mystérieux de Mélisande, sur laquelle on ne sait seulement, et ce qui est précisé justement dans ce passage, qu'elle est née « un dimanche à midi »<sup>113</sup>.



Figure 11 Mode de l'Acte III scène 1 de *Pelléas et Mélisande*

Bien qu'ayant tous deux une utilisation d'un même mode, les deux compositeurs ne l'utilisent pas pour les mêmes raisons dans leurs opéras respectifs.

Ils partagent le même genre d'écriture vocale et certains modes communs. Il y a donc, à l'écoute, des similarités entre, notamment, ces deux œuvres mais leur esthétique n'est cependant pas la même et il est impossible de dire que Debussy doit tous ses choix à

---

<sup>113</sup> Voir annexe 8

Moussorgski mais qu'il ait pu, dans le cadre de son esthétique personnelle, s'inspirer de certains éléments.

Debussy empreinte d'autres éléments au célèbre opéra de Moussorgski.

André Schaeffner précise quelques points à ce propos dans « Debussy et la musique russe » :

« Lorsque Golaud s'emporte, notamment à propos de la bague perdue de Mélisande, comment ne pas percevoir les éclats de voix mêmes de Boris ? Quelle signification attacher au fait que, dès le premier interlude de Pelléas, le pas incertain de Golaud succède au motif halluciné de Boris ? Quant aux morts de Boris et de Mélisande que l'on a si souvent rapprochées, il ne suffit pas de marquer leur expression identique ; la ressemblance s'étend à tout ce qui les précède dans l'une et l'autre œuvre : dès que l'orchestre introduit le thème du tsarévitch Féodor, auquel pourtant aucun motif de Pelléas n'est comparable, d'étranges concordances se multiplient. »<sup>114</sup>

Dans l'histoire, les deux personnages délirent avant leur mort. Les deux personnages ont fait des erreurs qui les rongent : Boris a pris la place du fils légitime du tsar et Mélisande a connu une romance avec le demi-frère de son mari. Cependant Mélisande est plus atteinte par le fait d'avoir perdu Pelléas et d'avoir un mari qui ne la traite pas bien plutôt que par ce qui est considéré comme ses erreurs.

Au niveau du traitement musical de ces deux morts, les deux compositeurs n'ont pas opté pour les mêmes choix.

Lors de sa mort, Mélisande est entourée principalement de deux personnages : Arkel et le médecin. Cela se passe durant tout l'acte V mais la mort n'intervient réellement qu'à la dernière scène.

Cet acte est lent pour l'essentiel hormis lors des interventions de Golaud. C'est le même cheminement qui est suivi par les nuances. Seul le personnage de Golaud va jusqu'au fortissimo alors que l'ensemble de l'acte est piano. Ces éléments musicaux suivent les humeurs et la personnalité de chaque personnage. Mélisande est d'une nature contemplative, sa mort reflète ce trait de sa personnalité.

Il règne donc majoritairement un statisme et un calme qui est aussi appuyé par l'écriture orchestrale de Debussy : beaucoup de cordes en tremolos ou en éléments courts répétitifs, des notes pédales et parfois une utilisation minimale de l'orchestre. Des soli sont présents

---

<sup>114</sup> SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe I*. p. 137-8

pendant certaines interventions de Mélisande et renforcent la solitude intérieure du personnage.<sup>115</sup>

La mort du tsar *Boris Godounov* est beaucoup plus agitée mais il demeure tout de même certaines similitudes avec celle de la princesse de Debussy. En effet bien que cette scène soit assez survoltée, il y règne parfois un statisme qui suit le thème de la mort.<sup>116</sup>

A partir de l'annonce de sa mort imminente, le chant de Boris se place sur des bases de notes pédales. La présence de ces pédales de basse entoure la scène de mort jusqu'à l'arrivée du boyard de la cour.

Au niveau du chant, les ambitus des deux personnages sont assez restreints et l'utilisation du recto-tono est assez courante (et majoritaire chez Claude Debussy).

Dans les deux scènes de mort, lorsque le personnage principal parle de son enfant : chez Mélisande, parlant de sa fille à peine née, elle dit de celle-ci qu'« elle ne rit pas » et chez Boris ce passage se trouve lorsqu'il embrasse son fils Théodore à « Voyez c'est mon enfant, ouvrez vos ailes ». Il y a, chez les deux compositeurs, une présence d'éléments ternaires dans leurs mesures binaires. Pour Mélisande c'est l'accompagnement des violons et violoncelles qui effectuent des triolets alors que le chant reste bien binaire et chez Moussorgski c'est à la voix et à l'accompagnement que l'on trouve ces éléments : motifs de noire croche à la voix et à la basse et des triples croches par douze à la partie supérieure de l'accompagnement.

L'écriture du chant de Boris, dans ce passage, est totalement en recto-tono, pendant six mesures il n'y a que des *la* (mis à part un *si* pour la dernière mesure, en appogiature du *la*). Le chant de la princesse chez Debussy utilise aussi ce procédé d'écriture mais avec plus de liberté.



Figure 12 Montage du milieu de l'acte V de *Pelléas et Mélisande*

<sup>115</sup> Voir annexe 11

<sup>116</sup> Voir annexe 5

Schaeffner trouve aussi une ressemblance dans les deux œuvres entre « Dans la cellule de Pimène », premier tableau du premier acte de Boris et le « palais du roi Arkel », qui serait vraisemblablement la scène I et le début de la scène II, où rentre le roi Arkel lors de l'acte IV.

Ce serait au niveau des doubles croches que Debussy se serait inspiré de son maître russe.

En effet il est possible de trouver une certaine ressemblance.

Dans la scène du moine Pimène, la partie basse de l'accompagnement est formée pour l'essentiel de doubles croches. Celles-ci, dans les neuf mesures d'introduction de la première scène, sont générées par un intervalle de secondes qui demeure mais est transposé. C'est toujours le même intervalle qui est gardé sur quatre doubles à chaque fois. Ces doubles croches évoluent sur un ambitus restreint de quinte.<sup>117</sup>

Au début de l'acte IV de *Pelléas et Mélisande*, les cordes jouent des doubles croches, qui sont, comme chez Moussorgski, basées sur un intervalle de seconde. Cela dure pendant les vingt-deux mesures d'introduction mais ces doubles suivent plus d'évolution que dans *Boris Godounov*. Il n'y a pas que des intervalles de secondes mais ceux-ci sont majoritaires. Comme dans la scène de Pimène, l'ambitus est restreint, allant jusqu'à la sixte. Ce motif revient dans la scène 1 comme des réminiscences de l'introduction. Lors de la fin de la scène 1 et jusqu'à l'entrée d'Arkel à la scène 2, on retrouve les secondes, plus strictes qu'à l'introduction, qui évoluent en intervalles de tierce quelques mesures avant l'intervention du roi.<sup>118</sup>

Dans cette œuvre de Debussy, il est rare de voir autant de rythmes courts puisque l'ensemble de l'œuvre évolue fondamentalement dans le calme et le flou. Les personnages masculins sont ceux qui sont le plus accompagnés de rythmes marqués et nets mais ce sont plus des interventions de quelques mesures plutôt qu'un élément vraiment récurrent.

---

<sup>117</sup> Voir annexe 6

<sup>118</sup> Voir annexe 10



### **-Chez Ravel**

Ravel a été influencé par les compositeurs russes. Prokofiev, qui a été son ami, écrit à ce propos dans une revue :

« Pour nous, musiciens soviétiques, il est spécialement intéressant de constater que, comme Debussy, Ravel a non seulement témoigné un profond intérêt pour la musique russe, mais a subi son influence, et tout d'abord par l'intermédiaire de Moussorgski et de Rimski-Korsakov. »<sup>119</sup>

Selon le compositeur russe, Ravel n'a pas reçu seulement l'influence des deux créateurs cités : Moussorgski et Rimski-Korsakov. C'est par la musique russe en général que Ravel est inspiré puisque Prokofiev dit que c'est « tout d'abord » par les deux compositeurs qu'il a connu puis reçu l'influence russe.

Ravel s'inspire du traité d'instrumentation *Principes d'Orchestration* de Rimski-Korsakov et témoigne dans ses écrits de l'admiration qu'il a pour cet ouvrage et donc par conséquent pour le compositeur :

« Connaissez-vous l'admirable traité de Rimski[-Korsakov] ? Les exemples en sont tirés uniquement des œuvres de cet orchestrateur génial. »<sup>120</sup>

Ravel est attaché aux principes du traité de Rimski-Korsakov mais ce n'est pas la seule influence qu'il reçoit de ce compositeur.

Ravel écrit en 1903 un *Shéhérazade* composé de trois poèmes pour voix et orchestre. Une pièce du même nom avait déjà été composée sous forme de suite symphonique par Rimski-Korsakov en 1888.

Le musicien français se serait inspiré de l'œuvre homonyme du compositeur Rimski-Korsakov notamment du dernier mouvement de la suite. Ravel avoue lui-même avoir une influence russe dans son premier essai d'une œuvre sur *Shéhérazade* :

« C'est de cette époque que date mon opéra inédit et inachevé de Shéhérazade, assez fortement dominé par l'influence de la musique russe. »<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. p. 94.

<sup>120</sup> RAVEL, Maurice. *Lettres, écrits, entretiens*. ORENSTEIN, COLLINS, TOUZELET. p. 170.

D'après le musicologue François Porcile, Ravel citerait « volontairement » un dessin rythmique du compositeur russe dans son *Shéhérazade*, a priori cette citation se trouverait dans le *Shéhérazade* pour voix et orchestre et non dans la version opéra cette fois-ci.

Selon Goldbeck, *Daphnis et Chloé* est un ballet « écrit dans le même style que Rimski-Korsakov seulement beaucoup plus cohérente comme construction symphonique. »<sup>122</sup>

L'orchestration de ce ballet est proche de celle des œuvres de Rimski-Korsakov.

Dans l'*instrumentarium* on trouve, dans les percussions, des timbres très cristallins: le triangle, le célesta et le glockenspiel. Ces sonorités se trouvent aussi avec la présence de deux harpes.

Stravinski, pour ses *Trois poèmes de la lyrique japonaise* pour voix et piano écrits en 1912-1913 et qui a été créée à Paris à la Société de Musique Indépendante en 1914 aurait inspiré le français Maurice Ravel pour sa « petite formation ». De plus le troisième mouvement de cette œuvre est dédié à Ravel.

C'est donc une pièce pour voix et petit ensemble instrumental qui est assez semblable aux *Trois poèmes de Mallarmé* de Ravel composé presque simultanément en 1913 et dont le premier mouvement est dédié cette fois ci à Stravinski.

Les deux compositeurs ont été proches à cette époque et il est possible qu'ils aient échangé sur les compositions simultanées de leurs œuvres.

Dans les écrits de Stravinski, le compositeur russe raconte que c'est lors d'une de leur rencontre, quand Ravel a rejoint le compositeur russe qui termine la partition du *Sacre du printemps* à Clarens, que le compositeur français s'est inspiré de ses poèmes :

---

<sup>121</sup> JANKELEVITCH, Vladimir. Ravel. p. 198.

<sup>122</sup> GOLDBECK, Fred. *Des compositeurs au XXe siècle : France, Italie et Espagne*. BRUNSCHWIG Gérard et STRICKER, Remy. p. 42.

« Pendant le séjour de Ravel à Clarens, je lui jouai mes poèmes japonais. Friand d'orfèvrerie instrumentale et attentif aux subtilités d'écriture, il y mordit tout de suite et décida de faire quelque chose d'analogue. Peu de temps après, il me joua ses délicieux *Poèmes de Mallarmé* »<sup>123</sup>

En plus de la formation instrumentale de Stravinski, Ravel, selon le compositeur russe, est enchanté par l'écriture musicale de ces pièces.

Les deux œuvres ont pour orchestration : voix, deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano. C'est un modèle de petite formation qui n'est pas des plus communs et qui reste assez intimiste. De plus les deux œuvres sont composées chacune de trois petites pièces basées sur des poèmes.

Le principe de composition et l'orchestration sont donc les mêmes, bien que l'esthétique et les préoccupations des deux compositeurs diffèrent, les deux œuvres présentent un grand lien de familiarité, comme deux versions d'œuvres créées par les mêmes contraintes.

Ravel se serait aussi inspiré du compositeur russe Moussorgski dans l'utilisation d'une échelle présente dans *Sadko*.

Moussorgski définit lui-même cette échelle dans une missive adressée à son confrère Rimski-Korsakov :

« La gamme sur laquelle Sadko descend au Royaume des Eaux, est très originale du point de vue harmonique. Elle est assez tumultueuse et possède un coloris fantastique très marqué : c'est tout à fait nouveau comme impression. »<sup>124</sup>

Cette « gamme » est en fait une échelle composée d'une alternance de demi-tons et de tons, c'est ce qui est aussi appelé une échelle octotonique (chez Messiaen, cette échelle est le deuxième mode à transposition limitée). Cette gamme est déjà présente dans les œuvres de Chopin ou de Liszt mais son utilisation se démocratise à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Selon une analyse de Deborah Mawer, cette échelle est présente dans *Gaspard de la nuit* et notamment dans la partie de Basse mesures 121 et 122 sur plusieurs accords.

---

<sup>123</sup> STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. p. 76.

<sup>124</sup> MUSORGSKIJ, Modest Petrovič. *Correspondance*. BAYER Francis, ZOURABICHVILI Nicolas et LISCHKE André. p. 142. : Lettre 64 à Rimski-Korsakov



Figure 13 Montage des mesures 121 à 123 de *Gaspard de la nuit*

Dans « La vallée des cloches », dernier mouvement des cinq pièces pour piano *Miroirs*, apparaît une autre influence possible de Moussorgski. Et celle-ci se trouverait dans les quatre dernières mesures de cette pièce.

Selon Hélène Jourdan-Morhange, une violoniste française proche de Ravel, le compositeur français a écrit un élément qui fait penser à la « grosse cloche » du Kremlin de *Boris Godounov*. En effet, dans la version piano, les dernières mesures comprennent une cellule composée d'un accord résonnant et précédée d'appoggiatures en triples. A l'oreille, cet élément donne l'impression d'un gong, ce qui peut être comparable à un son de cloches.

Dans la version pour orchestre, orchestrée par Ernesto Halffter, la cellule de l'accord appoggiaturé est particulièrement mise en valeur par le tam-tam, le gong et les cloches. Les percussions, appuient donc cet élément de sons de percussion cuivrée, encore une fois cela sonne d'une façon qui peut faire penser à une cloche. (L'instrument percussif nommé cloche n'ayant bien sûr que peu avoir avec une cloche d'église).

Vlado Perlemuter appuie l'argument de son collègue en précisant que :

« En effet, Ravel demandait un gros accent sur la dernière et nouvelle grosse cloche, plus sonore que pourrait le laisser supposer le vif indiqué. C'est d'ailleurs cette cloche qui amène la conclusion du morceau. »<sup>125</sup>

Bien que cette orchestration n'ait pas été réalisée par Ravel, celui-ci a sûrement dû donner son avis à l'orchestrateur. Par contre, il est sûr que le compositeur donne des

<sup>125</sup> JOURDAN-MORHANGE, Hélène et PERLEMUTER, Vlado. *Ravel d'après Ravel*. p. 31.

indications aux exécutants ce qui explique la concordance entre le son du piano dans la version originale et l'écriture orchestrale de la version d'Ernesto Halffter.

### ***-Chez Poulenc***

Le compositeur Francis Poulenc s'est aussi inspiré des compositeurs russes dans ses compositions et plus particulièrement pour ses œuvres vocales et chorégraphiques.

Il avoue avoir des liens avec la musique de Moussorgski dans son *Journal de mes mélodies*. Selon lui, le cycle des *Enfantines* de l'artiste russe est à considérer comme un « classique » :

« Je ne me lasse pas de jouer et rejouer Moussorgski. C'est inouï ce que je lui dois. On ne le sait pas assez. C'est honnête à moi de l'écrire ici. *Les Enfantines* et la *Visite d'Anna Karénine* à son fils, sont, à mes yeux, l'équivalent pour l'enfance russe des fillettes de Renoir et de Proust pour l'enfance française de la fin du XIXe siècle »<sup>126</sup>

L'artiste français est donc empreint de culture russe et il le montre notamment avec le fait qu'il compare Tolstoï à Proust.

Moussorgski quant à lui, est une source d'inspiration pour Poulenc. Il a donc une bonne connaissance des œuvres de ce compositeur même si il avoue être particulièrement attiré par son cycle *Les Enfantines*.

L'essentiel de l'influence qui est exprimée par Poulenc se trouve dans ses œuvres tardives comme dans son opéra *Le dialogue des carmélites* qui, bien que grandement inspirée par la musique italienne entretient cependant un lien avec le compositeur Moussorgski.

Cependant à la fin des années 1930, il est possible de trouver des influences moussorgskiennes qui sont, là encore, expliquées dans les écrits du compositeur. Poulenc se dit inspiré du compositeur russe à propos de ses deux œuvres : *La petite servante* écrite 1931 et *La grenouillère* composée elle en 1938.

---

<sup>126</sup> POULENC, Francis. *Journal de mes mélodies*. p. 52.

Concernant *La petite servante*, l'auteur avoue que cette pièce est très influencée par le compositeur russe mais contrairement à *La grenouillère* il n'exprime pas en quelles mesures cette influence se fait sentir dans cette mélodie.

C'est dans la deuxième œuvre que Poulenc est le plus précis concernant l'apport de Moussorgski. En effet, à propos de *La grenouillère*, Poulenc affirme donc la parenté avec son prédécesseur russe :

« Deux mesures font penser à Moussorgski. Il serait enfantin de masquer cette influence, mais un tel subterfuge me répugnerait. Je méprise les fils qui rougissent de ressembler à leur père. »<sup>127</sup>

Il est important pour l'artiste français de se justifier sur cette influence. Il ne précise cependant pas de quelles mesures bien qu'il dise clairement qu'il y en a deux ni dans quelle mesure cette appropriation russe est exercée dans ces œuvres.

Le compositeur français a aussi reçu l'influence d'Igor Stravinski. Les deux compositeurs se fréquentent et ils partagent à la fois des réflexions musicales et des liens affectifs:

« Bien entendu. Et par ailleurs, l'écho rythmique de *Noces*, vous pouvez le retrouver, très francisé bien sûr, dans les chansons dansées des *Biches*. Mais il est évident qu'il y a beaucoup plus du *Baiser de la fée* et d'*Apollon* dans *Aubade*, par exemple, et de *Pulcinella* dans les *Biches* et le *Concert Champêtre*. »<sup>128</sup>

Poulenc a donc été inspiré par Stravinski sur plusieurs œuvres et par des multiples compositions du musicien russe. Encore une fois, le compositeur français est franc sur les pièces qui l'ont influencé ce qui permet de savoir qu'il connaît effectivement bien les compositions de Stravinski.

C'est donc dans les œuvres chorégraphiques *Aubade*, *Les Biches* et dans la pièce orchestrale le *Concert Champêtre* que devraient se trouver des inspirations stravinskiennes.

---

<sup>127</sup> POULENC, Francis. *Journal de mes mélodies*. p. 28.

<sup>128</sup> HURARD-VILTARD, Eveline. *Le groupe des six ou le matin d'un jour de fête*. p. 113.

*Aubade* est un concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments et selon son créateur, emprunterait des éléments du *Baiser de la fée* et d'*Apollon musagète*, deux ballets de Stravinski.

D'après le musicologue Franck Ferraty, c'est dans le quatrième mouvement, « La toilette de Diane » que se trouvent des éléments évoquant Stravinski.

C'est notamment dans l'écriture harmonique que Poulenc tire des procédés d'écriture du compositeur russe. Franck Ferraty situe ces éléments précisément dans les mesures 279 et 280. Ces deux mesures font partie des dernières constituant ce mouvement.

The image shows a musical score for measures 279 and 280 of the piece *Aubade*. The score is arranged in five staves: Horn (Corne), Piano, Alto (Alt.), Violins (Vlles), and Cello/Double Bass (C.B.). Measure 279 is marked with a red '279' and 'à 2 sec'. The Horn part has a melodic line with accents. The Piano part features a complex harmonic texture with arpeggiated chords and a low pedal point. The Alto, Violins, and Cello/Double Bass parts are mostly silent, with some arco markings and dynamics like *sf* and *arco* visible in the lower staves.

Figure 14 Montage des mesures 279 et 280 de *Aubade*

« [Les] mesures 279-280 [possèdent] un tour d'écriture stravinskien très connoté ; quelques bizarreries-étrangetés harmoniques suffisent à typer l'écriture : -une harmonie sur pédale de *do* à la basse (cf. *arco sf* de la contrebasse) avec *lab* ou *sol#*, quinte augmentée de l'accord, et *fa*, appoggiature supérieure de la tierce majeure *mi* ; - un ostinato à la fois mélodique, harmonique et rythmique ; [...] – le choix d'intervalles mélodiques tendus (tritons et septièmes majeures) ;

- l'oscillation régulière fa-mi-fa-mi à la main droite entretenant la confusion entre les fonctions d'harmonie brodée et de broderie harmonique (on ne sait plus qui est qui) ; [...]»<sup>129</sup>

Il énumère ainsi sept éléments propres à Igor Stravinski qui se trouvent exactement dans ces deux mesures. Il y a donc assez peu de chance que ce soit une coïncidence à la vue du nombre de similitudes dans un temps musical aussi court.

Poulenc utilise aussi les accents sur toutes les notes de la partie de cors ce qui rappelle aussi le style d'écriture du compositeur russe. Le premier de ces accents est appuyé par le *sff* des violoncelles et contrebasses ce qui renforce le côté trivial du son auquel Stravinski est attaché.

### ***-Chez Schmitt***

Dans le poème symphonique *La Tragédie de Salomé* écrit en 1907, le compositeur français Florent Schmitt se serait inspiré, comme plusieurs de ses confrères, de nombreux compositeurs dont un russe.

D'après Goldbeck c'est à trois compositeurs que Schmitt a pensé lors de la composition de son œuvre:

« Parmi ses œuvres [...] la musique symphonique est représentée par des ballets et des poèmes symphoniques comme *La Tragédie de Salomé* - une Salomé distinguée, qui doit beaucoup à Debussy, Dukas et Rimski [...] »<sup>130</sup>

Cette pièce est empreinte d'un certain orientalisme qui a pu être tiré de la musique de Rimski-Korsakov. En effet la thématique de l'histoire de Salomé et celle du *Shéhérazade* de l'artiste russe sont proches par le côté exotique que les deux compositeurs veulent leur donner. Il est donc possible que ça soit, du moins en partie, de cette œuvre de Rimski-Korsakov en particulier que Schmitt ait été inspiré.

Pour les français, la musique russe est déjà empreinte d'orientaliste et propice à l'imaginaire, c'est donc une sorte de double influence que le compositeur russe a exercé.

---

<sup>129</sup> FERRATY, Franck. *Francis Poulenc à son piano, un clavier bien fantasmé*. p. 70-71.

<sup>130</sup> GOLDBECK, Fred. *Des compositeurs au XXe siècle : France, Italie et Espagne*. p. 73.



Dans l'œuvre de Schmitt, le compositeur ne précise pas où se passe l'action mais selon la véritable histoire de la princesse Salomé, cette tragédie se passe dans l'équivalent actuel de l'Arménie tandis que l'histoire de l'œuvre de Rimski-Korsakov se passe au Moyen-Orient.

Pour les deux compositeurs leurs œuvres mutuelles sont à teinter d'exotisme afin de se rapprocher de l'ambiance de leurs histoires. Tel est le choix de Schmitt et Rimski-Korsakov. L'orientalisme de ces compositions est assumé mais les compositeurs ne tentent cependant pas d'imiter la musique traditionnelle.

Dans les deux œuvres, les compositeurs utilisent beaucoup les arabesques, celles-ci sont censées évoquer la musique orientale traditionnelle.

Dans *Shéhérazade* c'est dès la première mesure du Lento (juste après la petite ouverture) qu'on trouve cet élément d'arabesque. C'est une cadence dans l'esprit baroque au violon, avec un esprit d'improvisation. Le violon est seulement accompagné d'une harpe qui effectue seulement quelques accords discrets.

Dans l'œuvre de Schmitt, on trouve les arabesques dès la dixième mesure du Prélude. Celles-ci sont jouées par les vents qui se partagent les éléments.

Dans les deux pièces il y a un élément commun, le glissandi montant et descendant très rapides qui, comme les arabesques, font penser à une sorte de « magie » orientaliste.

Chez Schmitt cet élément se trouve dans « la danse de l'effroi », dernier mouvement de sa composition, dès la neuvième mesure. Ces glissandi sont d'abord exposés aux harpes (ce qui est une écriture assez traditionnelle pour cet instrument) puis s'inspire de ce motif pour les vents et les cordes. L'ambitus, pour le motif à la harpe est très large et s'agrandit au fur et à mesure.

Dans l'œuvre de Rimski-Korsakov, c'est au troisième mouvement que les glissandi sont particulièrement présents. C'est à la vingt-et-unième mesure que ce motif apparaît, au solo de clarinette. Comme chez Schmitt, l'ambitus de ses glissandi est large, bien que moins que chez le compositeur français. Ce solo va ensuite passer à la flûte.

Chez le compositeur russe, l'utilisation du glissando est un élément important. Il est mis en exergue par l'utilisation discrète des autres instruments de l'orchestre pendant ce motif ce qui prouve que ce n'est pas seulement un artifice ou un effet musical. Chez Schmitt, le

glissando est plus un procédé d'écriture qui lui permet de créer une ambiance, l'orchestre ne s'arrête pas pendant ces interventions car c'est un élément comme un autre.

Les compositeurs russes comme les compositeurs français ont reçu des influences de leurs confrères. Certains réutilisent des éléments de l'esthétique ou d'une œuvre d'un compositeur tandis que d'autres vont même jusqu'à citer des passages d'une ou plusieurs compositions.

## Conclusion

Au cours des années 1870 à 1930, les artistes russes et français ont eu de multiples occasions de se rencontrer, d'entendre les œuvres de leurs confrères et donc de s'inspirer mutuellement.

Ces années sont effectivement abondantes en concerts et spectacles russes en France et pour l'essentiel dans la région parisienne. La venue des « Ballets Russes » de Diaghilev et les Expositions Universelles renforcent encore le nombre de spectacles qui sont joués à cette période. Les compositeurs et artistes russes se rendent sur place afin de participer à ces représentations. Il y a donc des compositeurs, des instrumentistes, chanteurs, danseurs, chefs d'orchestres et artistes plastiques russes qui se rendent sur la capitale. Ce grand rassemblement d'artistes de Russie, en contact avec les artistes français crée une effervescence créatrice.

Les artistes des deux pays sont amenés à collaborer sur des œuvres et ce principalement par le biais des commandes de Serge Diaghilev pour les « Ballets Russes », cela leur permet aussi de se côtoyer et d'en apprendre plus sur le fonctionnement de création des personnes avec qui ils collaborent.

Certains se lient d'amitié et s'envoient leurs partitions en recherche d'avis de leurs confrères de l'autre pays. Il n'est donc pas rare que les compositeurs français qui sont amis avec des artistes russes (et mutuellement) soient très au point sur le style d'écriture des personnes avec qui ils échangent.

De ces multiples interactions entre les compositeurs, ceux-ci acquièrent une bonne connaissance des compositions et parfois même ils analysent des partitions des compositeurs de chaque pays. Cette bonne compréhension de l'esthétique et de la théorie des différents compositeurs amène parfois à une influence soit sur le style global d'un artiste ou sur une œuvre plus précisément.

Certaines œuvres présentent donc des liens de similarité avec des pièces d'un ou plusieurs compositeurs de l'autre pays. Ces liens de parentés sont parfois conscient ou inconscient, plus ou moins assumés et parfois même ceux-ci relèvent aussi de coïncidences mais, à moins de posséder des écrits du compositeur prouvant l'absence d'une influence, ces coïncidences peuvent être prises pour des parentés réelles.

Les musicologues s'accordent sur le fait qu'il existe effectivement des influences même quand les compositeurs ne les expriment pas. Il est possible, d'après la probabilité que, par exemple un compositeur français ait vu une œuvre d'un artiste russe en concert ou eu sa partition entre les mains, d'en conclure que les ressemblances entre l'œuvre de ce compositeur et une autre soient donc le résultat d'une influence.

L'intérêt particulier de l'étude des compositions qui sont contemporaines est d'évaluer la rapidité qu'a un artiste de se nourrir de l'esthétique d'un confrère d'un autre pays et quels phénomènes musicaux sont touchés.

En comparant des œuvres françaises et russes il est possible de voir que ce sont tous les aspects musicaux d'une pièce qui sont touchés par les influence : harmonie, rythme, mélodie, modes, gestion du timbre et du temps...

Il pourrait être intéressant de comparer avec une autre inter-influence musicale entre deux autres pays afin de voir si cette relation franco-russe est une particularité ou un résultat du début de la mondialisation musicale.

## Sources

### -Partitions :

-DEBUSSY, Claude. *Pelléas et Mélisande ; in full score*. New York : Dover Publications, 1985. 409p. ISBN 0486248259

-DEBUSSY, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un Faune : Partition d'Orchestre*. Eroïca Music Publications. 31p.

-GOUNOD, Charles. *Faust ; Version Chant & Piano transcrite par Léo Delibes* Paris : Choudens Fils. 267p.

-MOUSSORGSKI, Modest. *Boris Godounov*. Nouvelle édition, revue, instrumentée par N.Rimsky-Korsakov, version française de M.Delines et Louis Laloy. Paris : W.Bessel & Cie. 295p.

-MOUSSORGSKI, Modest. *Without Sun : A Cycle of Six Songs for voice and piano*. English version by Humphrey Procter-Gregg. New York : International Music Compagny. 28p.

-POULENC, Francis. *Aubade ; Concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments*. Paris : Salabert. 72p.

### -Consultations IMSLP:

-ARENSKI, Anton : *Trio en Ré mineur*

-BORODINE, Alexandre : *Steppes de l'Asie centrale*

-DEBUSSY, Claude : *Nocturnes, Préludes, La Mer*

-GOUNOD, Charles : *Fantaisie sur l'hymne national russe*

-GRÉTRY, André : *Richard Coeur de lion* (air "je crains de lui parler la nuit")

-LALO, Édouard : *Concerto Russe pour violon*

-LVOV, Alexei : *Hymne Russe*

-MOUSSORGSKI, Modest, *Les Enfantines, Tableaux d'une exposition* (orchestration de Ravel)

- POULENC, Francis : *Aubade*
- PROKOFIEV, Sergei : *4 pièces op.32*
- RAVEL, Maurice : *Daphnis et Chloé, Gaspard de la nuit*
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai : *Shéhérazade*
- SAINT-SAËNS, Camille : *Proserpine*
- SCHMITT, Florent : *La tragédie de Salomé*
- STRAVINSKI, Igor : *Le Sacre du printemps*

-Revue et pages en lignes et sources d'illustrations :

- Analekta. Prokofiev: *Les deux Sonates pour violon et les Cinq Mélodies*.

<http://www.analekta.com/fr/album/Prokofiev-Les-Deux-Sonates-Pour-Violon-Et-Les-Cinq-Melodies.306.html> Consulté en Juillet 2012.

- Art History Archive. *World of Art (Mir iskusstva in Russian)*

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/worldofart/> Consulté en Juillet 2012.

- Centre National de Documentation Pédagogique. *Analyse en ligne de Serge Prokofiev, "Romance" du Lieutenant Kijé, Suite symphonique*.

[http://www.cndp.fr/crdp-lyon/a/Enseignements/TMD\\_2007\\_Tecnik\\_musik\\_Analyse\\_opt\\_intrumt.pdf](http://www.cndp.fr/crdp-lyon/a/Enseignements/TMD_2007_Tecnik_musik_Analyse_opt_intrumt.pdf) Consulté en Aout 2012

- Cité de la musique. Texte en ligne de GUILOIS, Bruno. *Les Ballets Russes*.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDP/CMDP00001200/00.htm> Consulté en Juillet 2012.

-Encyclopædia Universalis. Texte en ligne de HOFMANN, Michel-Rostislav. *Rimsky-Korsakov*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/nikolai-andreievitch-rimski-korsakov> Consulté en Juin 2012.

-Gallica, Bibliothèque Numérique. Texte en ligne de LAVIGNAC, Albert et De La LAURENCIE, Lionel. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123723g.r=%22concerto+russe%22+lalo.langFR#>  
Consulté en Juin 2012.

-Haute Ballerina Couture. Article en ligne de "Tina". *Chanel's Costume Design for Apollo*.

<http://www.blog.tinapereira.com/?p=622> Consulté en Aout 2012.

-Internet Archive. Texte en ligne d'ALHEIM, Marie Olénine. *Concerts de Marie Olénine d'Alheim*.

[http://www.archive.org/stream/concertsdemarieo00alhe/concertsdemarieo00alhe\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/concertsdemarieo00alhe/concertsdemarieo00alhe_djvu.txt)  
Consulté en Mai 2012.

-JSTOR. Texte en ligne de GORELOFF. *La signification de l'emploi du français par la haute aristocratie russe dans Guerre et Paix de Tolstoï*.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41056096?uid=3738016&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101182251757> Consulté en Juin 2012.

-La Russie d'Aujourd'hui. AMZALLAG, Agathe. Article en ligne : *France-Russie, fusion et apogée* datant du 27 Octobre 2010.

[http://larussiedaujourd'hui.fr/articles/2010/10/27/france\\_russie\\_fusion\\_et\\_apogee04662.html](http://larussiedaujourd'hui.fr/articles/2010/10/27/france_russie_fusion_et_apogee04662.html) Consulté en Mai 2012.

-Le Nouvel Observateur. Article en ligne de De GUBERNATIS, Raphaël *"Etonne-moi" Serge Diaghilev et les Ballets Russes* du 31 Juillet 2009.

<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20090731.OBS6069/etonne-moi-serge-diaghilev-et-les-ballets-russes.html> Consulté en Mai 2012.

-Les Heures Concertantes de Touraine.

<http://lesheuresconcertantesdetouraine.tumblr.com/post/612738646/demeure-de-ronsard-prieure-de-saint-cosme-a-la-riche> Consultation en Juillet 2012.

-Les Routes de l'Histoire. CHEÏNINA, Alla. *Catherine II de Russie et la France des Lumières*.

[http://fra.1september.ru/view\\_article.php?ID=200901311](http://fra.1september.ru/view_article.php?ID=200901311) Consulté en Juin 2012.

-Les Routes de l'Histoire. KRUTCHKOVA, Olga et NIKOLAEVA, Victoria. *Histoire des relations franco-russes*.

[http://fra.1september.ru/view\\_article.php?ID=200900704](http://fra.1september.ru/view_article.php?ID=200900704) Consulté en Juin 2012.

-Nauman, Philip. *Dramatic Vocalise Database*.

[http://65.96.0.19/diss/by\\_comp-b.php?piece\\_id=132](http://65.96.0.19/diss/by_comp-b.php?piece_id=132) Consulté en Aout 2012.

-Persée, Revues Scientifiques. Texte en ligne de REAU, Elisabeth. *L'idée d'Europe au XXe siècle. Des mythes aux réalités*. publié en 1997.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs\\_0294-1759\\_1997\\_num\\_53\\_1\\_3618\\_t1\\_0176\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1997_num_53_1_3618_t1_0176_0000_1) Consulté en Juin 2012.

-Persée, Revues Scientifiques. Texte en ligne de NIVAT, Georges. *Serge Makovskij. Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 3 N°2. Avril-juin 1962.

<http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autres/serge-makovskij-article-n-2-vol-3-pg-171-175-953606> Consulté en Mai 2012

-Russian Anthem Museum.

<http://www.hymn.ru/index-en.html> Consulté en Aout 2012.

-Tchaikovsky Research. *Georges Bizet*.

[http://www.tchaikovsky-research.net/en/people/bizet\\_georges.html](http://www.tchaikovsky-research.net/en/people/bizet_georges.html) Consulté en Juin 2012.



-The Hector Berlioz Website. AUSTIN, Michel et TAYEB, Monir. *Berlioz in Russia*. Créé en 2003-2012.

<http://www.hberlioz.com/Russia/stpetersburg.htm> Consulté en Juillet 2012.

-Under the root. Illustrations du Train Bleu. *Body Movement Tuesdays :: Le Train Bleu*. Publié en Juillet 2010.

<http://musingsusingsandloosethings.blogspot.fr/2010/07/body-movement-tuesdays-le-train-bleu.html> Consulté en Aout 2012

-VANINADES. Article en ligne de Mesa, Martin avec illustration du Train Bleu. *Grandes diseñadores más allá de las pasarelas*.

<http://www.vanidades.com/moda/314531/grandes-disenadores-mas-alla-pasarelas/>  
Consulté en Juin 2012.

-Wikipedia. *Richard Cœur-de-Lion (opéra-comique)*.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Cœur-de-Lion\\_\(opéra-comique\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Cœur-de-Lion_(opéra-comique)) Consulté en Juillet 2012.

-Wikipedia. *Trois poésies de la lyrique japonaise*.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Trois\\_poésies\\_de\\_la\\_lyrique\\_japonaise](http://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_poésies_de_la_lyrique_japonaise) Consulté en Juillet 2012.

## Bibliographie

- AURIC, Georges. *Quand j'étais là...* Paris : Bernard Grasset, 1979. 222p. ISBN 2-246-00792-5
- BERLIOZ, Hector. *Mémoires : comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre.* Lyon : Symétrie, 2010. 705p. ISBN 13 978-2-914373-71-5
- BROWN, David. *Tchaikovsky : The years of wandering (1878-1885) Volume 3.* London : Gollancz, 1978.
- CANTAGREL, Gilles et FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Guide de la mélodie et du lied.* Paris : Fayard, 1994. 915p. Les indispensables de la musique. ISBN 2-213-59210-1
- CHABRIER, Emmanuel. *Correspondance.* DELAGE Roger, DURIF Frans, BODIN Thierry. Paris : Klincksieck, 1994. 1261p. ISBN 2-252-02966-8
- COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin.* Paris : Stock, 1979. 161p. Stock musique. ISBN 2-234-01081-0
- DEBUSSY, Claude. *Correspondance : 1872-1918.* LESURE François, HERLIN Denis et LIEBERT Georges. Paris : Gallimard, 2006. 2330p. ISBN 2-07-077255-1 Rel
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits.* LESURE, François. Paris : Gallimard, 1987. 362p. ISBN 978-2-071107-9
- DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev.* Paris : Fayard, 1994. 807p. ISBN 2-213-59333-7
- DUCHESNEAU, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939.* Wavre (Belgique) : Magadra, 1999. 352p. ISBN 2-870-09634-8
- DUKAS, Paul. *Chroniques musicales sur deux siècles 1892-1932.* Paris : Stock, 1981. 223p. Stock musique. ISBN 2-234-01194-9

-EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring : The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston : Mariner Books, 2000. 416p. ISBN 0-395-93758-2

-FAURÉ, Gabriel. *Lettres intimes. Présentées par Philippe Fauré-Fremiet*. Paris : La Colombe, 1951. 299p.

-FERRATY, Franck. *Francis Poulenc à son piano, un clavier bien fantasmé*. Paris : Harmattan, 2011. 377p. Univers Musical. ISBN 2-296-13722-9

-FRAYSSE, Liliane et KOVACS, Marika. *L'octobre hongrois de 1956, la révolution des conseils*. Paris : Harmattan paris. 204p. ISBN 2-296-0990-4

-GALLOIS, Jean. *Camille Saint-Saëns*. Wavre (Belgique) : Margada, 2004. 382p. Musique-Musicologie. ISBN 2-870-09851-0

-GOLDBECK, Fred. *Des compositeurs au XXe siècle : France, Italie et Espagne*. BRUNSCHWIG Gérard et STRICKER, Remy. Paris : Parution, 1988. Musique. 188p.

-GORBATOV, Inna. *Catherine The Great And The French Philosophers Of The Enlightenment: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot And Grimm*. Palo Alto (Californie) : Academica Press, 2006. 259p. ISBN 1-933-14603-6

-GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Genève-Paris : Slatkine, 1984.

-HODEIR, André. *La musique étrangère contemporaine*. 3<sup>ème</sup> édition. Paris : Presse universitaires de France, 1971. 125p. Que sais-je ?

-HOFMANN, Michel Rostislav. *La musique en Russie : des origines à nos jours*. Paris : Société française de diffusion musicale et artistique, 1956. 278p.

-HOFMANN, Michel Rostislav. *Tchaïkovsky*. Paris : Editions du Chêne, 1947. 403p.

-HURARD-VILTARD, Eveline. *Le groupe des six ou le matin d'un jour de fête*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987. 341p.

-JANKELEVITCH, Vladimir. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris : Plon, 1976. 315p. De la musique au silence Tome II. ISBN 2-259-00000-2

-JANKELEVITCH, Vladimir. *Ravel*. Paris : Seuil, 1995. 220p. 2-02-023490-4 (br.)

-JOURDAN-MORHANGE, Hélène et PERLEMUTER, Vlado. *Ravel d'après Ravel*. Lausanne : Editions du Cervin, 1957. 75p. Collection les Documents Célèbres n°3

-JOUSSE Eurydice et GERARD Yves. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns : lettres conservées au Château-musée de Dieppe*. Lyon : Symétrie, 2009. 685 p. Perpetuum mobile. ISBN 13 978-2-914-37355-5

-KELKEL, Manfred. *Alexandre Scriabine : un musicien à la recherche de l'absolu*. Paris : Fayard, 1999. 423p. ISBN 2-213-60365-0

-LOCKSPEISER, Edward. *Debussy : sa vie et sa pensée*. HALBREICH Harry et DILE Léo. Paris : Fayard, 1980. 823p. Bibliothèque des grands musiciens. ISBN 2-213-00921-X

-MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 1986. 828p. ISBN 2-213-01685-2

-MAWER, Deborah. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge : Cambridge university Press, 2000. 312p. Cambridge Companions to Music. ISBN 0-521-64856-4

-MAXIMOVITCH, Michel. *L'Opéra russe: 1731-1935*. Lausanne : L'âge d'homme, 1987. 431p.

-MERCADÉ, Valentine. *Le renouveau de l'art pictural russe*. Lausanne : L'âge d'homme, 1971. 394p.

-MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. *Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps (1891-1953)*. Paris : Langues et Civilisations, 1974. 371p. coll. Publication Orientalistes de France. ISBN 2-7169-0009-4

-MORAND, Paul. *L'allure de Chanel*. Paris : Hermann, 1976. 165p.

- MUSORGSKIJ, Modest Petrovič. *Correspondance*. BAYER Francis, ZOURABICHVILI Nicolas et LISCHKE André. Paris : Fayard, 2001. 526p. ISBN 2-213-60899-7 Br.
- MYERS, Rollo. *Erik Satie*. Paris : Gallimard, 1981. 200p.
- NIVAT, Georges. *Russie-Europe, la fin du schisme : Etudes littéraires et politiques*. Lausanne : L'âge d'homme, 1993. 810p. Slavica. ISBN 2-825-10364-0
- ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: Man and Musician* (Chapitre 4). Mineola (New-York) : Dover Publications, 2011. 352p. ISBN 0-486-26633-8
- PATUREAU, Frédérique. *Le palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*. Wavre (Belgique) : Margada, 1995. 489p. ISBN 2-870-09402-7
- PORCILE, François. *La belle époque de la musique française : 1871-1940*. Paris : Fayard, 1999. 470p. Les chemins de la musique. ISBN : 2-213-60322-7
- POULENC, Francis. *Correspondance, 1910-1963*. CHIMENES Myriam. Paris : Fayard, 1998. 1128p. ISBN 2-213-03020-0 br. 290 F
- POULENC, Francis. *J'écris ce qui me chante*. SOUTHON, Nicolas. Paris : Fayard, 2011. 920p. ISBN 13 978-2-213-63670-2
- POULENC, Francis. *Journal de mes mélodies*. SAUGUET, Henri. Paris : Grasset, 1964.
- PRIEST, Deborah. *Debussy, Ravel et Stravinski : textes de Louis Laloy (1874-1944)*. Paris : Harmattan, 2007. 396p. ISBN 2-296-03562-0
- RAVEL, Maurice. *Lettres, écrits, entretiens*. ORENSTEIN, COLLINS, TOUZELET. Paris : Flammarion, 1989. 626p. Harmoniques...Ecrits de musiciens. ISBN 2-080-66103-5
- RIMF : Recherche, enseignement, information. *La Musique à Paris en 1900, N°12, 4<sup>ème</sup> année, Novembre 1983*. Genève-Paris : Slatkine, 1983. 160p. ISBN 2-05-100520-6
- RIMSKII-KORSAKOV, Nicolai Andreïevitch. *Ma vie musicale*. HALPERINE-KAMINSKY, ERISMANN. Paris : Stock, 1981. 324p. Stock musique. ISBN 2-234-01469-7

- RYPKO SCHUB, Louise. *Léon-Paul Fargue*. Genève : Librairie Droz, 1973. 278p. ISBN 13 978-2-600-03526-2
- SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. Paris : Seuil, 1960. 187p. Solfèges.
- SATIE, Erik. *Correspondance presque complète*. VOLTA Ornella. Paris : Fayard, 2000. 1234p. ISBN 13 2-213-60674-9 Br.
- SGARD, Pierre-Marie. *Analyse musicale : la musique et nous*. “Numero 37”, “Un jeu de metamorphoses” GOUTTENOIRE Philippe, GUYE J.P, DEMANGE Eric. Paris : Société française d’analyse musicale, 1985. ISSN : 0295-3722
- SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe 1*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953
- SOUVTCHINSKI, Petr Petrovitch. *Musique russe 2*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953
- STRAVINSKI, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël, 1962. 315p.
- TIENOT et d’ESTRADE-GUERRA. *Debussy : l’homme, son œuvre, son milieu*. Paris : Henry lemoine et C<sup>ie</sup>, 1961. 268p.
- WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley (Californie) : University of California Press, 1985. 656p. ISBN 0-520-03985-8
- ZAJACZKOWSKI, Henry. *An Introduction To Tchaikovsky's Operas*. Wesport (Connecticut) : Greenwood Press, 2005. 227p. ISBN 0-275-97949-0

## Table des annexes

Annexe 1 Les deux thèmes de l'Hymne russe de Lvov .....	104
Annexe 2 L'exposition des deux thèmes de Lvov dans <i>Fantaisie sur l'hymne national russe</i> .....	105
Annexe 3 <i>Boris Godounov</i> : « paroles mendiantes » et chœur des gamins .....	107
Annexe 4 <i>Boris Godounov</i> : chœur des filles.....	113
Annexe 5 <i>Boris Godounov</i> : La mort de Boris.....	119
Annexe 6 <i>Pelléas et Mélisande</i> : Le moine Pimène.....	125
Annexe 7 <i>Pelléas et Mélisande</i> : « les trois pauvres endormis » .....	126
Annexe 8 <i>Pelléas et Mélisande</i> : « Je suis née un Dimanche... » .....	128
Annexe 9 <i>Pelléas et Mélisande</i> : Yniold et le berger invisible .....	130
Annexe 10 <i>Pelléas et Mélisande</i> : <i>début et fin de l'acte IV scène 1</i> « Un appartement dans le château ».....	135
Annexe 11 <i>Pelléas et Mélisande</i> : <i>Mort de Mélisande</i> .....	139
Annexe 12 <i>Prélude à l'après-midi d'un Faune</i> : <i>exception d'orchestration</i> .....	145

Annexe 1  
Les deux thèmes de l'Hymne russe de Lvov

HYMNE RUSSE - VOLKSLIED DER RUSSEN.

componiert von ALEXIS LVOFF.

*Alegro Maestoso.*

CANTO

Gott sei des Herrschers Schutz! Mäch - tig und wei - se

PIANO



1. herrsch Er zum Ruh - me zum Ruh - me uns  
2. uns.



S. 2285.



Furchtbar den Feinden stets stark durch den Glau - ben.



pp  
1. Gott sei des Herrschers Schutz!  
2. Schutz!

p pp



S. 2285.



Annexe 2  
L'exposition des deux thèmes de Lvov dans *Fantaisie sur l'hymne national russe*

PREMIER PIANO

Thème 1

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Thème 1' and '2<sup>d</sup> PIANO'. The first theme is introduced in the right hand with a melodic line, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the first theme, with the right hand playing a series of chords and the left hand maintaining the eighth-note accompaniment. The third system introduces a second theme, characterized by a more complex rhythmic pattern in the right hand and a similar eighth-note accompaniment in the left hand. The fourth system concludes the second theme with a final cadence in the right hand and a continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *2<sup>d</sup> PIANO*.

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a long note in the right hand.

Thème 2

The second system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand plays chords, and the left hand continues with eighth-note patterns. The system ends with a chord in the right hand.

The third system features a dynamic marking of *f* (forte). The right hand plays chords, and the left hand plays eighth-note patterns. The system concludes with a chord in the right hand.

The fourth system continues with the same musical texture. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth-note patterns. The system ends with a chord in the right hand.

The fifth system concludes the piece with a dynamic marking of *Dim.* (diminuendo). The right hand plays chords, and the left hand plays eighth-note patterns. The system ends with a chord in the right hand.

### Annexe 3

#### Boris Godounov : « paroles mendiantes » et chœur des gamins

193 L'istesso tempo

**CORO**

Ten. *f*

Ye - nez gar  
Sia - trat - to

Il s'ont asseoir Khroustchov sur le tronc)  
(Fanno sedere il prigioniero sul tronco)

Ten.

là! Ins - tal - lez le sur ce tron - c d'ar - bre. Voi - là!  
qui; sul tron - comesso ei sia fra - tel - li! Co - si!

Bassi

Et com - me ce ma -  
Poi - ché ei vuol ar -

Bassi

-sieur pourrait à trop cri - er u - ser sa gor - ge, bail - lon - nez  
- lar, per ri - spar - miare il no - bi - le suo fia - to, l'im - ba -

Il s'baillonnent Khroustchov avec des lambeaux de vêtements:  
(Imbavagliano Krutciouff con lembi di vesti)

Ten.

Ca val Mais voy - ons! A  
Be - ne! Ma di - te, sen - za

le.  
- gliam!



tout grand seigneur ne faut-il pas une es.cor.te?  
 scor.ta il bo.jar.do vor.re.ste la.sciar?

Quoi, une es.cor.te?  
 Che? sen.za scor.ta?

*f*

Sop. *f*  
 Je protes.tel Le tzar Bo.ris l'a.vait fait prin.ce.  
 Alti *f* io pro.te.sto! E\_gli è cer.to un gran.d'uo.mo!

Bassi *p*

*mf* Bo -  
 Lo -

194  
 Bassi *cresc.*

ris n'est qu'un vo leur, il a vo.lé le trô.ne, mais l'autre a vo.lé le vo -  
 Zar Bo.ris ru.bò il tron e la co.ro.na, ed ei è il la.dro del

*poco cresc.*

Ten.  
 Oui? Ren.dons-lui les honneurs dus à un grand vo - leur!  
 Bassi Eh! Ren.diam a lui gio.nor spettanti a un gran la - dron!

leur!  
 la dro!

*p*

Ten.

Eh! ——— Gar.des! Fom.kal  
 Eh! ——— vo - i! Jan - ha,

(Deux hommes armés de gourdins sortent de la foule et se placent à côté de Khrouchtov.)

(Due uomini, armati di staffile, escono dalla folla e si mettono accanto a Kratchiov.)

Ten.

- fane! Res.tez près de lui! Ca val  
 - kan, là met - te - te - vi! Be - ne!

Bassi

Ca val  
 Be - ne!

Poco meno mosso ♩ = 112

Sop.

Que vous en sem.ble-t-il? Ce beau seigneur n'a-t-il donc pas i - ci de bonnen  
 Di - te, a voi che par? Il bel bo - jar - do sem.bra non a - ver del cuor tu -

Sop.

- mi - el  
 - mi - ca?

Alti

Qu'il aille au dia.ble! Sei.gneurs sans bonne a - mie et pain sans mie  
 Che di - te ma - i! un co - ro di Bo - jar - do senza an.cor al -



195

A-fim-ia, ma chère, à ce qu'il di-sent,  
A-fim-ia, bel-lez-za, a quanto di-con,

- tu-me d'être mauvais.  
- a-re e senza miel.

195

*f f p*

tu en-tres dans ton se-cond siè-cle,  
fra poco a-vrai cen-t'an-ni!

Comme ça, je ne crains rien  
Sa-ra ver la co-sa è cer-ta.

(Une vieille femme, geignant et toussant, sort de la foule et se dirige vers Khroutehov.)  
(Una vecchia, gemendo e tossendo, si dirige verso Kruteioff.)

*poco acceler.*

Sop.  
A-van-ce, la bel-le vers ce grand seigneur! A-van-cel  
Ta-van-za te-sor, verso il Bo-jar-do! Ta-van-za,

Alti  
A-van-cel  
Ta-van-za,

Ten.  
*p cresc.*  
Ha ha ha  
Ah, ah, ah

Bassi  
*p cresc.*

*poco acceler.*

*pp* *poco cresc.*

*ff*  
Gloire à toi!  
Glo - - - ria a te! (ils saluent très bas)  
(lo salutano profondamente)

*ff*  
Gloire à toi!  
Glo - - - ria a te!

LES GAMINS  
I MONELLI

(L'innocent, entouré de gamins, entre)  
(Entra l'Innocente, circondato dai monelli)

201 *Allegro assai* ♩ = 112

CORO

Sopr *Allegro assai* ♩ = 112  
Trrr rrr rrr rrr! Bon - net de fer blanc.  
Trrr rrr rrr rrr! Te - sta di lat - tu!

Alti *Allegro assai* ♩ = 112  
201

- net de fer blanc! Trrr rrr rrr rrr!  
Te - sta di lat - tu! Trrr rrr rrr rrr!



- net de fer blanc, bon - net de fer blanc! Ou - lou - lou - lou - lou - lou,  
 Te - sta di lat - ta! Te - sta di lat - ta! U - liù, liù, liù, liù, liù,

lou - lou - lou - lou - lou - lou, Trrr!  
 liù, liù, liù, liù, liù, liù, Trrr!

**L'INNOCENT** (il s'assied sur une pierre et chante en se balançant)  
**L'INNOCENTE** (siede su di un sasso e canta dondolando)

Andante ♩ = 66

Clair de lu - ne, le  
 Bianca lu - na, so -

chat qui pleu - re Prends gar - de, l'in - nocent, - pense à ta pri - è - re. Que Dieu te pro -  
 - spira il gat - to. E l'in - nocente immer - so nel - la sua preghie - ra! Si - gnor, t'a -



## Annexe 4

### Boris Godounov : chœur des filles

Chœur de jeunes filles de Sandomir

Le boudoir de Marina Mniszek dans le château de Sandomir. Les jeunes suivantes de Marina lui chantent des chansons.

*Il gabinetto di Marina Mniszek, nel castello di Sandomir. Marina è alla toilette. Rosa la pettina; le sue damigelle di compagnia, per distrarla, cantano delle canzoni.*

129 Allegretto con grazia ♩ = 96

130 *dolce*

Soprani  
CORO

130 *dolce*

Alti

130

*dimin.* *p* Clar.

— l'on-de clai-re, Fleuret - te qui s'entr'ou-vre plus blan- che que la nei-ge.  
— om - bro-so, fa na - scer la ro - sa, che mac - chie non - vuo - le.

que nei - ge.  
non vuo - le.

Vel. Clar. Fag.

Plus blan-che que la nei-ge, la fleur qui — s'est ou-ver-te con-tem-ple son\_im-age  
 Più bian-co — del ci-gno, il fio-re o - do - ro - so, am-mi - ra, ri - den-te,

131  
*dolce*  
 que l'on-de lui ren-voi-e. Autour de — la fleur et-te  
 il na-stro flu - en-te. Far-fal - le — giu - li - ve,  
*dolce*

131  
*pp Quart.*

vol-ti - ge — sans ces-se L'essaim des pa-pillons ra - di-eux et — qui s'em-pressent;  
 svolaz-zan — in - tor-no al fio-re — ni - ni - ve, giocan-do — col — so - le.



132 *cantando*

Joyeux, ils con - templent la bel - le fleu - ret - te, mais n'o - sent frô - ler les  
 E ga - ie con - templan la ver - gin vez - zo - sa mai pe - tal non o - san  
*tenuto assai*  
 Mais n'o - sent frô - ler  
 Non o - san *sfi*o - rar

132  
*mf pizz.*

hu - mi - des pé - ta - les. La dou - ce -  
*sfi*o - rar al - la ri - tro - sa! Il fior - se -  
 ses pé - ta - les.  
 al - la ri - tro - sa!

Viol.

*poco riten.*  
 — fleu - ret - te in - cli - ne — la tê - te,  
 — du - cen - te in - cli - nò — il ca - po...

*poco riten.*  
*p*

MARINA (A sa suivante)  
133 MARINA  
a tempo

Donnez mes di - a.mants.  
Por - ge - temi di.a.man.ti.

Se mi - re — co - quette dans l'on.de — lim - pi.de. La jeu - ne —  
Radiante, — au.len.te, nel ri - o — si specchio. La no - bil —

133 a tempo

*p* *cresc. molto* *f*

— prin.ces.se dans no - tre — de - meu.re, Plus blan - che — que la nei.ge.  
— don - zel - la, nel rie - co — ca - stel.lo, il fio - re — del - ri - o,

134

plus bel - le — que la fleur, Plus blan - che, — plus pu.re, plus ten - dre, — plus bel.le.  
più bel - la, — già o.scu.ra, del fio - re — flu.via.le, più snel - la, — più pu.ra.

134

*p*



*f* De — tous a — do — ré — e sur tous souve — rai — ne, c'est no — tre  
*p* Re — gi — na a — do — ra — ta, su — tut — ti el la im — pe — ra, in — fiam — ma

*f* *p*

*f* *dim.*

*p* — beau — té. Séduits par la grâce de no — tre prin — ces — se.  
*p* — trat — tien. Non po — chi ca — valier, po — ten — tie — fa — mo — si.

135 *f*

135 *f*

Les hommes ac — cou — rent lui ren — dre leur hom — ma — ge, Et pour un — sou — ri — re.  
 at — trat — tie con — qui — si a lei si pro — ster — na — ron, chie — den — do — sor — ri — si

*p* *p*

*mf* *p* *pp* *pp*

etc. Quart.

de no - tre prin.ces.se tous sont aux ge.noux de la douce en - chan.teres.se:  
 qual ra - ro fa - vo - re, i pet - tior go - glo - si chinan - do al - la de - a.

136 *dolce*  
 La jeu.ne prin.ces.se se mo.que, hau.tai.ne, Detous leurs serments et de tou.tes  
 La no.stra re.gi.na, con mo.dial - tez.zo.si, non cre.de a chi giu.ra, si bef fa.

136 *dolce*

*poco riten.*

leurs peines, Et reste in - sensi - ble malgré leurs souffrances. leurs lar - mes.  
 di lo.ro, respin - ge quel co - ro, risplende più ca.sta, più pu - ra.

*poco riten.*

*morendo*

137

Silen.ce! La belle vous est re.connais - san - te pour  
 Or ba.sta! La prin - ci.pes.sa vi rin - gra - zia del.



## Annexe 5

### Boris Godounov : La mort de Boris

(il embrasse son fils)  
(abbraccia suo figlio)

Voyez, c'est  
Colla

mon enfant, ou-vrez vos ai-les pour le  
vo-stre, pro-teg-ge-te l'e-re

der de toute ca-la-mi-té de toute é-preuve!  
mio da o-gni ten-ta-zion... Oh, pro-teg-ge-te!

(il presse Théodore contre sa  
poitrine et l'embrasse)  
(stringe Teodoro al seno e  
lo bacia)

253 Andante (L'istesso tempo)

Dieu!  
Dio!

C'est le son du glas!  
È il suon fu-nebre!

m.s.

*très rall.*

*pp*

*f*

*p*

*trem.*

(dans les coulisses)  
(di dentro)

Sopr. *pp* unis

Oh, pleurez, pleu-rez vous tous! Plus de vie en  
La-cri-me ver-sate or voi- Ei si spe-gne e

Alti *pp*

Ten. *pp*

Bassi *pp*

Funè-bres  
Qualtri-ste

*f* *morendo* *p*

pleurs! *piano!* Prêtres, qu'allez-vous faire du tzar qui va mou-rir?  
Fra-te, qual u-mil frate nel chio-stro va lo Zar.

lui, — ses lè-vres ne s'ouvrent plus, sa langue est mu-et  
muor! — Pal-li-scon le lab-bra sue, — l'al-ma già's in-vo-

lui, — ses lè-vres ne s'ouvrent plus, sa langue est mu-et  
muor! — Pal-li-scon le lab-bra sue, — l'al-ma già's in-vo-



254 THEODORE  
TEODORO

O mon père, rassu - rez-vous Le ciel vous  
Padre mio, ti cal - ma. Il ciel

- te. Lar - mes! Al - lé - lu - ia!  
- la. Piange - te! Al - le - lu - ja!

*ppp*

(Les boyards et la procession arrivent sur la scène)  
(I boiardi e la processione entrano in scena)

- te. Lar - mes! Al - lé - lu - ia!  
- la. Piange - te! Al - le - lu - ja!

*ppp*

254

*m.s.*

*p*

BORIS

ai - de... Non, Non, mon fils, mon heu - re vient!  
te vegliera. No, oh, fi - glio! muo - to, aki - mè!..

*mf*

De -

*mf* *A*

*mf*

De -

*mf* *A*

*f*

*p*

*Theodore lui présente le train d'arrivée*

O Dieul  
Di-o!

vant mes yeux un pauvre en - fant se meurt; — je san -  
me d'in - nan - zi un bam - bin si muor — Io sin -

vant mes yeux un pauvre en - fant se meurt; — je san -  
me d'in - nan - zi un bam - bin si muor — Io sin -

*f*

*p*

*parlé en criant*

ODieu Prends pi - tiél Pitiél Pi - tié pour mes péchés!  
Di-o! sof - fro ahi - mè! Pietà! Pie - tà, o, Di-o mio...

- glo - te, je pleu - re; L'en - fant se dé -  
- ghioz - zo, pian - go ei tre - ma di -

- glo - te, je pleu - re; L'en - fant se dé -  
- ghioz - zo, pian - go ei tre - ma di -



O, sombre mort! Tes af-fres sont cru-el-les!  
 O, te-tra mor-te! Gli ar-ti-gli tuoi son a-spri!

- bat s'a-gi-te, il m'ap-pelle à son ai-  
 - bat-te-si in-vo-ca il mio soc-cor-

- bat s'a-gi-te, il m'ap-pelle à son ai-  
 - bat-te-si in-vo-ca il mio soc-cor-

*p*

(Il se lève en sursaut)  
 (Si alza di soprassalto)

Jesuis en co-re le  
 Fer-ma-te-vi lo

*f* *cresc.*  
 - de; pour lui plus d'es-pé-ran-ce...  
 - so ma già la spe-me è va-na...  
*f* *cresc.*

(La procession s'arrête)  
 (La processione si ferma)

- de; pour lui plus d'es-pé-ran-ce...  
 - so ma già la spe-me è va-na...  
*f* *cresc.*

*f* *cresc.*

COHO

255

(Il porte la main à son cœur et tombe dans son fauteuil)  
(Appoggia la mano sul cuore e ricade sulla poltrona)

293

(en parlant)  
(parlato)

Tzar en cor! Je suis le tzar... Jemeurs! Dieu! Par-  
Zar son io! Io son lo Zar... muo.io! Dio! Per-

(aux boyards en leur désignant son fils)  
(ai boiardi, designando il figlio)

(à voix basse)  
(a bassa voce)

- donne-moi! Lui! c'est votre... tzar! Oh, grâce... oh grâce...  
- do. na. mi! Ec - coil vostro... Zar, oh! grazia... oh grazia!

256

*Pages suivantes*

$\text{♩} = 66$

pp

Ten.

(à voix basse)  
(mormorato)

RIDEAU (descend lentement)  
SIPARIO (lentamente)

Bassi BOYARDS (à voix basse) Il est mort...  
BOJARDI (mormorato) E mor-to!

FIN  
Fine



**Annexe 6**  
**Pelléas et Mélisande : Le moine Pimène**

**37** *Andante molto* ♩ = 66

**RIDEAU** (Pimenn écrit à la lumière d'une lampe. Grigori dort.)  
**SIPARIO** (Pimenn scrive all'incerto chiarore d'una lucerna. Grigori dorme)

*pp*

**38** **PIMENN** (Il s'interrompt d'écrire.)  
**PIMENN** (Interrompendo di scrivere.)

Pour termi - ner, un seul récit me reste, et ce sera la fin de mon tra - vail,  
 Un fatto an - cor un' ul - ti - ma leg - genda. La cro - naca fi - nita al - fin a - vrò;

*p*

*très doux* (Il écrit.) (Scrive.)

du long tra - vail pres - crit à ma fai - bles - se pau - vre pécheur.  
 Fi - ni - ta l'o - pra che le - ga - va Dio a me, gran pec - ca - tor.

*p*

**Annexe 7**  
**Pelléas et Mélisande : « les trois pauvres endormis »**

Fl. *revenez au mouvt*  
*p* *1°* *p* *2°*  
*1° solo*  
*p triste et expressif*

Htb.

1<sup>er</sup> H. *pp*

M. *Il y a...* *Allons nousen!...allons nousen!...*

P. *Oui;... je les ai vus aussi* *Ces ont trois vieux pauvres qui sont endormis...*

**43** *revenez au mouvt*

1<sup>er</sup> voi *p* *più p* *pp*

2<sup>d</sup> voi *p* *più p* *più pp*

Alt. *pp*

Ten. *pp*

C.B.

Il y a u-ne fa - mine dans le pa-ys. Pourquoi sont - ils venus dormir i - ci

*meno p* *pp* *pp*

Allons nous

en! venez! Allons nous en!

Prenez garde, ne parlez pas si haut... Ne les éveillons pas Ils dorment en -

*à 2* *pp* *pp* *mf* *dim.* *p* *div.* *p* *più p* *pp* *p* *più p* *pp* *p* *più p* *pp* *pp*







**Modéré mais sans lenteur**

4

Cors

M.  
Saint Michel et Saint Rapha - el je suis née un di - man - che un dimanche mi - di Entre Pélleás par le che -  
de ronde.

Vclle

C. B.

**5 Modéré**

1° 2°

Fl.

Htb.

C. a.

Cl.

Bons

Cors

M.  
PÉLLÉAS  
Qui est là?  
Hola hola ho! Moi moi et moi...

**Animé**

**5 Modéré**

Vons

Alt.

Vclle

C. B.

div. pizz unis arco  
div. pizz unis arco  
pp

# Annexe 9

## Pelléas et Mélisande : Yniold et le berger invisible

**E** Modéré un peu hésitant

**E** Modéré un peu hésitant

pizz *pp*

1° 2° *pp*

1° *pp*

1° 2° *pp*

sourdines 3° *pp*

1° 2° 3° *pp*

RIDEAU

arco *pp*

div. *pp*

pizz div. *pp*

pizz *pp*

**F**

*pp*

3° *pp*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*pp* YNIOLD

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

pizz

**F** Oh! cette pierre est lour - de...

pizz *sf*

*p*

*sf* *p*

sempre *pp*



Fl. *p* *pp* **G**

Htb. *p* *pp*

Cors *pp* 3<sup>o</sup> ôtez la sourdine 1<sup>o</sup> sans sourdine *pp*

Y. Elle est plus lour.de que moi... **G** plus animé Elle est plus

Vons *pp* pizz *pp* *pp* *pp*

Alt. *pp* *pp* *pp* *pp*

Vclle *pp* *pp* *pp* *pp*

Fl. *pp* **26**

Htb. *p*

C.a. *p* *dim.* *pp* *p*

Cl. *p* *dim.* *pp* *p*

Bass. 1<sup>o</sup> *p* *dim.* *pp* *p*

Cors *p* *dim.* *pp* *p*

Y. lour . de que tout le mon de. Elle est plus lour.de que tout... **26**

Vons *pp* *pp* *p* *dim.*

Alt. *pp* *p* *dim.* arco *p*

Vclle *pp* *p* *sf* *p*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, followed by a vocal line. The second system continues with the same instruments and a vocal line. The score includes various performance markings such as *p*, *mf*, *p dim.*, *pizz*, *arco*, and *uniso*. The lyrics are in French and describe a scene involving a golden ball and a villainous character.

Je vois ma bal.le d'or en.tre le ro.cher et cet.te mé.chan.te pier.re,

Et je ne puis pas y at.tein.dre... Mon pe.it bras n'est pas assez long



Fl. 1° 2° **27**

Htb. *pp*

C. a.

Cl. *p* *piu p*

Bons *p* *piu p*

Cors 2° 4° *p* *pp*

Y. *p* *pp*

Et cet.te pier.re ne veut pas étre sou.le.vé e... **27** On

Ves div. pizz *p* *pp* unis *pp*

Alt. *p* *piu p* *pizz* *pp* *pp*

Velle *p* *pp* *pp*

Fl. *pp*

Htb. 1° *sf* *p*

C. a. *sf* *p*

Cl. *pp*

Tri. *pp*

Y. *pp*

\_rait qu'elle a des ra\_cines dans la ter\_re...

Ves *pp*

Alt. *pp*

Velle *pp*

C.B. div. *arco pp*

Htb. *mf* *dim.* *mf* *dim.*

C.a. *mf* *dim.* *mf* *dim.*

Cl. *p* *pp* *pp*

Bons *pp* *p* *pp*

Tri. *pp* *pp* *pp*

Y. Oh! oh! J'en tends pleu\_rer les mou\_tons...

Vons *arco tr* *tr* *pp* *tr* *tr*

Alt. *arco tr* *pp* *tr* *tr* *tr*

Vell. *arco pp* *pp* *pp* *pp*

C.B. *pp* *pp* *pp*

**28**

Htb. *p* *piu p* *pp* *dim.* *molto*

C.a. *p* *pp* *pp*

Cl. *p* *piu p* *pp*

Bons *p* *pp* *pp* *2<sup>o</sup> p* *3<sup>o</sup> p*

Cors *2<sup>o</sup> p* *4<sup>o</sup> p* *ppp*

Tri. *ppp*

Y. Tiens! Il n'y a plus de so\_leil...

**28**

Vons *pp* *piu pp* *pp*

Alt. *pp* *piu pp* *pp*

Vell. *pizz pp* *piu pp* *pp*

C.B. *pizz pp* *piu pp* *pp*

**Annexe 10**  
***Pelléas et Mélisande : début et fin de l'acte IV scène 1 « Un appartement dans le château »***

**Animé et agité**

3 FLÛTES  
HAUTOIS  
COR ANGLAIS  
CLARINETTES  
3 BASSONS  
4 CORS  
TIMBALES  
**Animé et agité**  
VIOLONS  
ALTOS  
VIOLONCELLES  
CONTREBASSES



FL. *mf espressif*

Ob. *mf espressif*

Cl. *sf*

Cl. *sf*

FP. *sf*

TP. *p*

MP. *p*

MB. *p*

FP. *sf > p*

MB. *sf > p*

*mais marqué*

*p cresc.*

*p cresc.*

*Bouchez et cuirrez* *sf*

*Bouchez et cuirrez* *3<sup>o</sup> sf*

*Bouchez et cuirrez* *sf*

*Bouchez et cuirrez* *sf*

*f*

*dim.* *p*

*dim.* *p*

*p* *cresc.* *f*

*mf cresc.* *f*

*dim.* *p*

*sf* *pizz* *dim.* *p*



254

1

Fl. *p* *à 2*

Hrb. *p* *à 2*

C.a. *p*

Cl. *p*

B<sup>ons</sup> *p*

Cors *p* *1<sup>o</sup>* *2<sup>o</sup>*

V<sup>ons</sup> *p* *1* *RIDEAU*

Alt. *p* *expressif*

Vell. *pizz p* *arco p*

C.B. *p* *pp*

2

Hrb. *cre - scen - do* *molto* *f*

C.a. *cre - scen - do* *molto* *f*

Cl. *cre - scen - do* *molto* *f*

B<sup>ons</sup> *p* *mf* *f*

Cors *1<sup>o</sup>* *3<sup>o</sup>* *p* *mf* *f*

PELLÉAS *p* *mf* *f*

V<sup>ons</sup> *cre - scen - do* *molto* *f* *Où vas-tu?*

Alt. *cre - scen - do* *molto* *f*

Vell. *cre - scen - do* *molto* *f*

C.B. *arco f*

Cl. *pp* 7

B<sup>ons</sup> *pp* 2<sup>o</sup> le 1<sup>er</sup> ôte la sourdine *p*

Cors *pp* 4<sup>o</sup> le 3<sup>e</sup> ôte la sourdine *p* 3<sup>o</sup>

V<sup>ons</sup> div. *p* arco

Alt. *pp* *p*

V<sup>elle</sup> *pp* *p*

C. B. *pp* *p*

**SCÈNE II**

entre Arkel

8 **Modéré**

H<sup>tb.</sup> 1<sup>o</sup> *p* *dim.* *pp*

Cl. *pp* *pp*

B<sup>ons</sup> 2<sup>o</sup> *mf* 3<sup>o</sup> *mf* *dim.* *p* *pp* *pp*

Cors *mf* *mf* *dim.* *p* *pp*

V<sup>ons</sup> *mf* *dim.* *p* *pp* *p très doux et très expressif*

Alt. *mf* *dim.* *p* *pizz* *pp*

V<sup>elle</sup> *mf* *dim.* *p* *expressif* *pizz* *pp*

C. B. *mf* *dim.* *p* *pp* div. *pp*



## Annexe 11

### Pelléas et Mélisande : Mort de Mélisande

396

**27**

Fl. *p* *pp*

Hrb. *p* *pp*

C.a. *p* *pp*

Cl. *p* *pp*

4<sup>e</sup> H. *pp* *pp* *pp* *pp*

M. *pp* aussi doux que possible et expressif

A. *pp* aussi doux que possible et expressif

Je la tiendrai moi-même; regard - de! Elle ne rit pas... Elle est petite.

4<sup>e</sup> Vons Soli *pp* **27**

Vons *pp* arco

Alt. *pp*

Vcll. *pp*

C.B. *pp*

**28** La chambre est envahie peu à peu par les servantes

Hrb. *p* *pp* aussi doux que possible et expressif

C.a. *p* *pp* aussi doux que possible et expressif

Cors. *p* *pp*

4<sup>e</sup> H. *p* *pp* *pp*

M. *p* *pp* *pp*

Tous div. Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle...

**28** Même mouv<sup>t</sup> (sourd et agité)

Vons *p* *pp* *pp* *pp*

Alt. *p* *pp* *pp* *pp* *pizz*

Vcll. *p* *pp* *pp* *pp* *Tous pizz pp*

C.B. *p* *pp* *pp* *pp* *pizz pp*

du château qui se rangent en silence le long des murs et attendent.

397

Boe.  
Cors  
Timb.  
Go.  
le M.  
Vops  
Alt.  
Vcll.  
C.B.

1° 2°  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*pp*  
Qu'y a-t-il? Qu'est-ce que toutes ces femmes viennent faire ici?  
Ce  
pizz  
pizz *sf*  
*p* *pp*  
*p* *pp*  
*sf* *pp*

Cl.  
R°s  
Cors  
Timb.  
Go.  
A.  
le M.  
Vops  
Alt.  
Vcll.  
C.B.

1°  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*p*  
*p*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
2°  
4°  
*p*  
*p*  
Que venez-vous faire ici? Personne ne vous a demandé...  
Qui est-ce qu'elles appellées?  
sont les servantes...  
Ce n'est pas moi  
serrez un peu



30

Cors

Go. *mf*  
Que venez-vous faire ici? Mais qu'est-ce que c'est donc? Répondez!..

A. Ne parlez pas trop fort... Et le va dor..

30 *au mouvt*

V<sup>es</sup> arco *sf* pizz *p*

Alt. arco *sf* p pizz *più p*

V<sup>ll</sup> arco *sf* p pizz *più p* arco *dim.*

C. B. arco *sf* p pizz *più p* arco *dim.*

Fl. *pp*

Htb. *p* *expressif un peu en dehors*

Go. C'en est pas?..

A. -mir; elle a fermés les yeux... Ses yeux sont pleins de lar - mes. Mainte -

le M. Non, non voyez; et le respi - re...

V<sup>es</sup> div. arco *pp* arco *mf* *mp très expressif*

Alt. *mf* *p*

V<sup>ll</sup> *mf* *mp très expressif* *p*

C. B. *mf* *p*

animez un peu

31 animez toujours

-nant c'est son à-me qui pleu-re... Pourquoi étend-elle ainsi les bras? Que veut-el-le?

animez un peu

31 animez toujours

C'est vers l'enfant sans doute.

En ce mo-ment? En ce moment? Il faut le di-re, di-tes!

C'est la lutte de la mè-re con-tre...

div.

Fl.

Hrb.

C. a.

Cl.

B<sup>ob</sup>

Cors

Go.

le M.

di - tes... Tout de sui - te<sup>2</sup>. Oh! oh! Il faut que je lui di - se...  
Peut - è - tre.

V<sup>ins</sup>

Alt.

V<sup>lle</sup>

C. B.

*mf* *cresc.* *f* *ff dim.* *ff dim.*  
*mf* *cresc.* *f* *ff dim.* *ff dim.*  
*mf* *cresc.* *f* *ff dim.* *ff dim.*  
*mf* *cresc.* *f* *ff dim.* *ff dim.*



douloureux et passionné

Fl.  
Cl. b.  
Cl. a.  
Viol. I  
Viol. II  
Cello/Double Bass  
Vcllo I  
Vcllo II  
Vcllo III  
Vcllo IV

Mélisan... del... Mélisandel! Laissez-moiseul! Laissez-moiseul avec el... le!  
Non, non; n'approchez pas...

Dynamic markings: *f*, *sf*, *p*, *cresc.*, *molto*, *mf*, *f*, *1<sup>o</sup>*, *3<sup>o</sup>*, *3*

douloureux et passionné

Viol. I  
Viol. II  
Cello/Double Bass

Dynamic markings: *sf p*, *p*, *cresc.*, *molto*, *dim.*, *pizz*, *arco*

Annexe 12  
*Prélude à l'après-midi d'un Faune : exception d'orchestration*

This musical score page, titled "Annexe 12" and "Prélude à l'après-midi d'un Faune : exception d'orchestration", displays a full orchestral score. The score is written in G major and 3/4 time. The instruments and parts shown are:

- FL. (Flute)
- HAUTE. (Oboe)
- CL. (Clarinet)
- B<sup>HN</sup> (Bassoon)
- CORS (Trumpets)
- CYMB. ANT. (Cymbal)
- 1<sup>re</sup> HARPE (Harp)
- 1<sup>re</sup> Vlle SOLO (Violin Solo)

The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Performance instructions like "sourdine" (mutes) and "pos. nat." (natural position) are present. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The page is numbered 145 at the bottom.

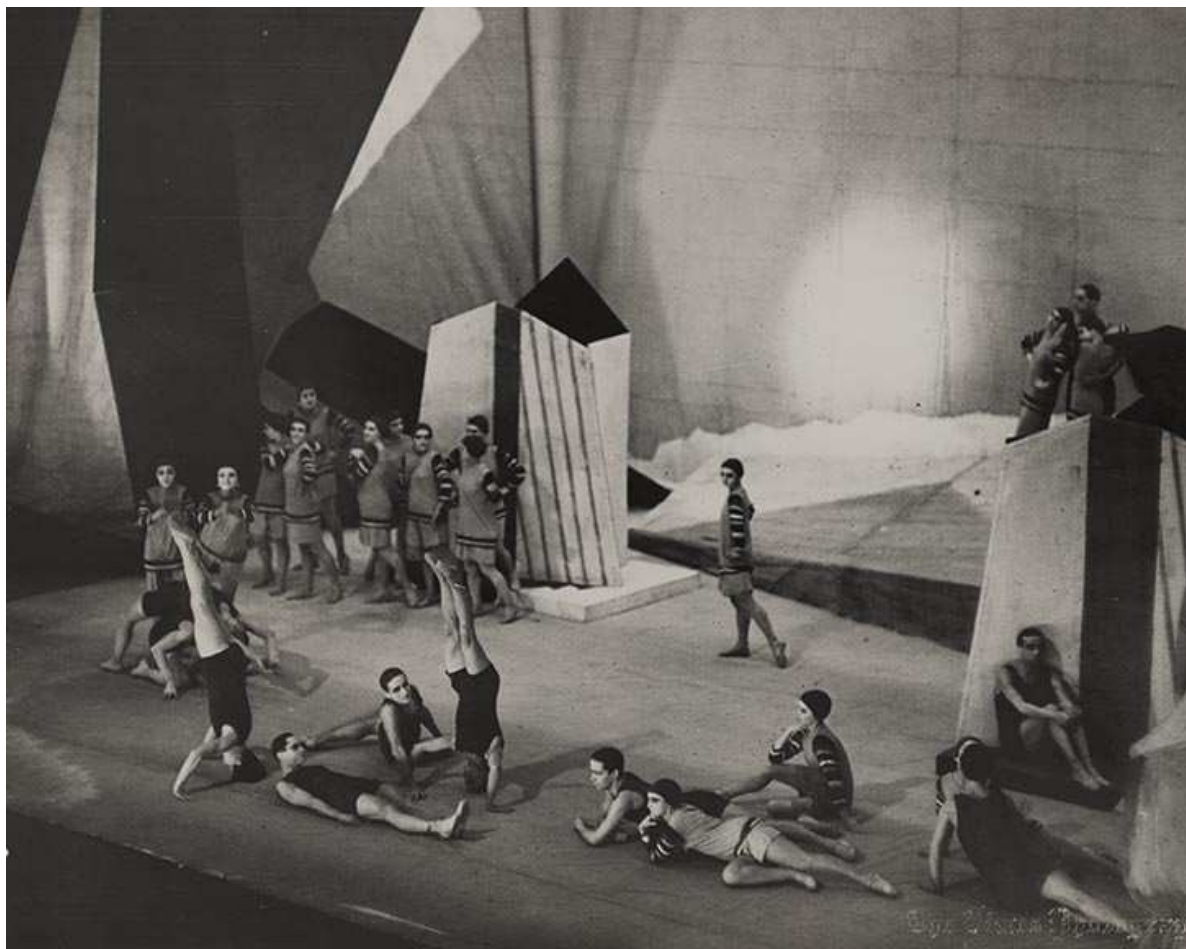
## Table des illustrations (images et partitions courtes dans le texte)

Figure 1 Costumes de Gabrielle Chanel pour <i>Le train bleu</i> .....	36
Figure 2 Une soirée chez Godebski.....	44
Figure 3 Deux premières mesures de « Danza ».....	56
Figure 4 Deux premières mesures de « Minstrels ».....	57
Figure 5 Le début du chœur des « gamins » de l'acte IV de <i>Boris Godounov</i> .....	64
Figure 6 Montage des mesures 28 à 31 de <i>Steppes de l'Asie centrale</i> .....	68
Figure 7 Premières mesures du <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> .....	73
Figure 8 Montage des deux premières mesures de « Nuages ».....	74
Figure 9 Montage des mesures 16 et 17 de « An end at least to senseless day ».....	75
Figure 10 Mode du « chœur des pèlerins ».....	77
Figure 11 Mode de l'Acte III scène 1 de <i>Pelléas et Mélisande</i> .....	77
Figure 12 Montage du milieu de l'acte V de <i>Pelléas et Mélisande</i> .....	79
Figure 13 Montage des mesures 121 à 123 de <i>Gaspard de la nuit</i> .....	84
Figure 14 Montage des mesures 279 et 280 de <i>Aubade</i> .....	87

## **Table des illustrations**

Illustration 1 Décors et Costumes du <i>Train Bleu</i> sur scène.....	148
---	-----

**Illustration 1**  
**Décors et Costumes du *Train Bleu* sur scène**



## **Sigles et abréviations utilisés**

*Sic* : signifiant « ainsi » en latin. Citation exacte d'un auteur.

op. cit. : vient du latin *opus citatum* ayant pour signification « œuvre citée ». Même référence bibliographique que pour la citation précédente.

## Table des matières

Dédicace.....	3
Avant-propos, Préface, Avertissement.....	4
Remerciements.....	5
Sommaire.....	6
Introduction.....	7
CHOIX DU SUJET.....	7
CONTEXTE HISTORIQUE.....	8
IMPORTANCE DE LA CULTURE FRANÇAISE EN RUSSIE.....	13
<b>LA RUSSOPHILIE EN FRANCE.....</b>	<b>19</b>
INTRODUCTION.....	20
DEBUSSY, PIANISTE CHEZ MME VON MECK.....	20
LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES : SOIF D'EXOTISME.....	22
LES CONCERTS DE MUSIQUE Russe.....	24
LES BALLETS RUSSES DIRIGES PAR DIAGHILEV ET LES COLLABORATIONS RUSSES-FRANÇAIS.....	29
LES RENCONTRES ET AMITIES FRANCO-RUSSES EN DEHORS DES COLLABORATIONS.....	39
<b>LES INFLUENCES.....</b>	<b>46</b>
INTRODUCTION.....	47
LES ŒUVRES EXOTIQUES DES FRANÇAIS ET RUSSES.....	48
LES INFLUENCES DES COMPOSITEURS FRANÇAIS CHEZ LES RUSSES.....	49
-Chez Tchaïkovski.....	49
-Chez César Cui.....	53
-Chez Vassilenko et Rebikov.....	54
-Chez Prokofiev.....	54
-Chez Stravinski.....	60
-Chez Arenski.....	61
LES INFLUENCES RUSSES CHEZ LES COMPOSITEURS FRANÇAIS.....	62
-Chez Bizet.....	63
-Chez Gounod.....	64
-Chez Saint-Saëns.....	65
-Chez Debussy.....	67
-Chez Ravel.....	81
-Chez Poulenc.....	85
-Chez Schmitt.....	88
Conclusion.....	91
Sources.....	93
Bibliographie.....	98
Table des annexes.....	103
Table des illustrations (images et partitions courtes dans le texte).....	146
Table des illustrations.....	147
Sigles et abréviations utilisés.....	149
Table des matières.....	150



## RÉSUMÉ

Entre les années 1870 et 1930, les compositeurs et artistes de France et de Russie participent à de nombreux évènements, concerts, spectacles et rassemblements qui, pour l'essentiel, sont situés à Paris. Ces divers évènements et rencontres permettent à chacun de se familiariser avec la musique des deux pays. Certains compositeurs se rassemblent dans des Salons, d'autres se lient d'amitié et se fréquentent en dehors des diverses collaborations musicales. Ces relations inter-compositeurs permettent à ceux-ci de discuter entre eux de leurs compositions et de leurs procédés créatifs. Il y a donc une meilleure connaissance des compositions étrangères grâce à ces amitiés internationales.

Dans les œuvres de certains de ces compositeurs, on trouve des similitudes avec d'autres pièces et/ou avec l'esthétique d'un artiste de l'autre pays. C'est parfois même des citations que les compositeurs intègrent dans leurs créations, que l'intention vienne d'un hommage, d'une parenté assumée ou d'une parodie.

À cette époque, on assiste donc à un subtil et léger mélange entre les esthétiques russes et françaises.

## SUMMARY

Between the 1870s and the 1930s, composers and artists from France and Russia participate in many events, concerts, shows and gatherings, which are for the most part located in Paris. These various events and meetings allow each participant to become familiar with the music of both countries. Some composers gather in Salons, others befriend even beyond their various musical collaborations. These inter-composers relations enable them to discuss their compositions and creative processes. Thus, there is a better knowledge of foreign works through these international friendships.

In some of these composers' works, we can find similarities with works and / or aesthetic of an artist from the other country. Sometimes, composers even integrate quotations from other pieces inside their own works-

Therefore, we can observe at that time a subtle and light combination between Russian and French aesthetics.

**MOTS CLÉS** : France, Russie, influences, interactions, esthétique

**KEYWORDS**: France, Russia, influences, interactions, aesthetic