

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 20 (2013)

S. 27–48

Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin : deux adaptations musicales de
« Qu'importe que l'hiver » du *Poème d'octobre* (Jean-Christophe Branger)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf.

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin :
deux adaptations musicales de « Qu'importe que l'hiver »
du *Poème d'octobre**

Jean-Christophe Branger

Les affinités esthétiques entre la musique de Tchaïkovski et celle de Massenet ont été soulignées rapidement mais ponctuellement¹. À l'issue du premier concert que Tchaïkovski dirige à Paris le 4 mars 1888, Louis de Fourcaud écrit : « À ses débuts, il semble qu'il se rattachât à Berlioz ; plus tard, Schumann paraît l'avoir séduit, et certaines suites d'orchestre le montrent se rapprochant de M. Massenet². » De même, lors de la création partielle d'*Eugène Onéguine* à Paris, le 26 juin 1896³, le programme présente l'opéra en ces termes :

De toutes les œuvres du célèbre musicien, *Onéguine* est sans conteste la plus intéressante. Conçue dans la manière du *Werther* de Massenet⁴ et du *Rêve*⁵ d'Alfred Bruneau⁶, elle charme par des qualités de délicate intimité, et bien qu'écrite selon les traditions classiques, elle séduit par d'heureux efforts vers une nouveauté symphonique⁷.

Puis, quelques années plus tard, la critique et le dénigrement⁸ s'installent durablement dès qu'une comparaison plus développée est établie entre les deux compositeurs, souvent taxés de « mauvais goût ». Le critique du *Monde musical* fait ainsi remarquer au lendemain des représentations d'*Eugène Onéguine* en 1911 : « Le caractère de certaines scènes fait penser

* Je remercie vivement Lucinde Braun et Nicolas Moron pour leur aide et leurs suggestions qu'ils m'ont apportées dans l'élaboration de cet article. J'exprime aussi toute ma gratitude à Sylvain Chambre pour m'avoir communiqué et autorisé à reproduire une photographie inédite de sa collection personnelle.

¹ Comme de nombreux journalistes, Camille Bellaigue (*L'Année musicale : octobre 1887 à octobre 1888*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1889, p. 230 ss) rapproche Tchaïkovski plutôt de Schumann.

² Louis de Fourcaud, « Musique », *Le Gaulois*, 5 mars 1888. Le rapprochement des suites de Tchaïkovski avec celles de Massenet est pertinent.

³ Organisée par « Madame Nirwâna, cantatrice russe (comtesse de Péthion) », la représentation, donnée au Théâtre de la Bodinière, était assurée par quelques solistes accompagnés par deux pianos.

⁴ La comparaison est pertinente tant sur le plan du sujet que sur celui de la construction thématique, *Werther* et *Le Rêve* étant structurés par d'importants motifs de rappel. Cependant, Massenet achève son « drame lyrique » en 1887 mais ne parvient à le faire créer qu'en février 1892 à Vienne. *Onéguine* était donc déjà composé et créé à cette époque (Moscou, 29 mars 1879).

⁵ Composé sur un livret de Louis Gallet, tiré du roman éponyme d'Émile Zola, *Le Rêve* met en scène des personnages de condition modeste avec des moyens relativement simples : cinq rôles principaux soutenus par des interventions chorales en coulisses, très limitées, et un orchestre irrigué de motifs de rappel. Ce drame lyrique, considéré comme le premier opéra naturaliste français, fut créé à l'Opéra-Comique en juin 1891 à grand renfort de publicité. Quelques semaines avant, Michel Delines, qui avait appelé à l'avènement d'un « opéra réaliste » (« L'opéra de demain », *Paris*, 17 mars 1891) s'empressa de rappeler l'antériorité d'*Eugène Onéguine* et de *La Dame de pique* (« Pierre Tchaïkovski à Paris », *Paris*, 24 mars 1891) dans ce domaine.

⁶ Bruneau avait peu d'estime pour Tchaïkovski qu'il avait rencontré quelques années auparavant. Au lendemain de la mort du compositeur russe, il affirme : « Je considère Tchaïkovsky comme un musicien de second ordre. » (P. R., « Tchaïkovsky », *Paris*, 9 novembre 1893).

⁷ Un exemplaire est conservé à la BnF (Musique) dans le Fonds Montpensier (dossier Tchaïkovski).

⁸ Voir sur ce point Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford 1996, p. 522–527.

à des œuvres de chez nous, et alors on trouve par comparaison que nous sommes parfois bien injustes envers notre Massenet national⁹. » Souhaitant brosser un portrait de Tchaïkovski, dont *La Dame de pique* venait d'être représentée au Théâtre de la Gaîté-Lyrique, Georges Pioch écrit encore :

Ce qui le caractérise [sic], c'est la facilité, une incontinentie facilité.

Si je lui cherchais un répondant en France, je nommerais Massenet... pas le Massenet excellent : celui du *Jongleur de Notre-Dame* ; mais l'autre : celui de *Sapho* ou de *Thaïs*¹⁰.

Tchaïkovski a effectué lui-même un rapprochement entre sa musique et celle du compositeur français¹¹ qu'il admire, après l'avoir découverte sans doute en 1878¹², mais sans pour autant la porter aussi haut que celle de Bizet par exemple¹³. Ses goûts sont d'ailleurs connus de son vivant puisqu'un chroniqueur du *Gaulois*, chargé de le présenter au public parisien avant ses deux prestations chez Colonne en mars 1888, rapporte ainsi ses propos où le nom de Massenet brille par son absence :

Le maître russe est d'une modestie excessive ; il évite de parler des éloges enthousiastes que lui ont décernés à l'envi les critiques autrichiens et allemands, et préfère dire son admiration pour Lalo et Saint-Saëns, pour Delibes et Bizet. Il faut l'entendre raconter comment, dans un festival, à Weimar, je crois, un poème symphonique d'un illustre compositeur allemand faillit le plonger dans le sommeil, et comment il en fut tiré par l'exécution d'une délicieuse piécette de Saint-Saëns. Tchaïkovsky a une prédilection extraordinaire pour Bizet, qu'il rapproche de Glinka et trouve en général une parenté entre les deux écoles, française et russe¹⁴.

Le compositeur russe éprouve en fait une sorte de fascination-répulsion pour la musique du Massenet dont il perçoit, parfois à regret, les affinités qu'elle présente avec sa propre musique. Deux ans après avoir assisté à une représentation de *Manon* en 1884, laquelle l'avait laissé dubitatif¹⁵, il consigne dans son journal des réflexions souvent citées :

1^{er} août [1886] : « Joué *Manon* à la maison. Mieux plu que je ne m'y attendais. »

2 août [1886] : « Joué *Manon*. Aujourd'hui Massenet me paraît sucré jusqu'à en être gluant. »

4 août [1886] : « Joué *Manon* à la maison. Oh ! Comme ce Massenet me donne la nausée... mais ce qui est le plus irritant, c'est que ma musique n'est pas sans quelque affinité avec la sienne¹⁶. »

La musique de Massenet peut toutefois l'émuouvoir profondément jusqu'à le stimuler. En 1880, Tchaïkovski avoue une influence délibérée de *Marie-Magdeleine* sur la deuxième mélodie de son opus 47, influence qui couvre en fait tout le cycle, comme l'ont montré récemment Esti Sheinberg et Marina Ritzarev¹⁷.

Massenet, quant à lui, a très peu commenté la musique de Tchaïkovski si l'on fait exception de l'enthousiasme qu'il manifesta auprès du compositeur russe après l'avoir enten-

⁹ G. Allix, « Onéguine », *Le Monde musical*, 23^e année, N° 10, 30 mai 1911, p. 161.

¹⁰ Georges Pioch, « La Dame de Pique », *Le Soir*, 5 décembre 1928.

¹¹ Sur ce point voir notamment la notice « Jules Massenet » du remarquable site <http://www.tchaikovsky-research.net> (consulté le 14 juillet 2012) et l'article de Vladimir Fedorov, « Čajkovskij et la France (À propos de quelques lettres de Čajkovskij à Félix Mackar) », *Revue de Musicologie*, t. 54, N° 1, 1968, p. 33.

¹² Sa correspondance avec Mme von Meck témoigne de sa connaissance du *Roi de Lahore* dès 1878. Voir *ČM* 2 – 2010, p. 341–343.

¹³ Voir, entre autres, *Tchaïkovski au miroir de ses écrits*, André Lischke éd., Paris 1996, p. 305.

¹⁴ Tout-Paris, « Bloc-Notes parisien : P. Tchaïkovsky », *Le Gaulois*, 28 février 1888.

¹⁵ Voir Tchaïkovski, lettre à Mme von Meck, 25 janvier 1884, citée par Lischke, p. 194.

¹⁶ Vladimir Volkoff, *Tchaïkovski*, Paris 1983, p. 334.

¹⁷ Cf. « 'The infinite grace of Jesus': Massenet's *Marie-Magdeleine* and Tchaikovsky's blessed tears », *Music & Letters*, vol. 91 (2), mai 2010, p. 171–197.

du diriger à Paris en 1889 le dernier mouvement de la *Troisième suite d'orchestre* qui l'émerveilla¹⁸. À la fin de sa vie, en réponse à une enquête, il confia aussi quelques remarques pertinentes sur un répertoire que les Ballets russes faisaient découvrir dans son ensemble :

Je ne les [les musiciens russes] ai pas entendus au concert ! Mais je connais parfaitement leurs partitions. Je les ai lues chez moi. Tchaïkovski a une inspiration toute française. Rubinstein procède des Italiens. Moussorgski et Rimski-Korsakov sont de grands musiciens. Mais j'aime Serov et tout particulièrement Balakirev. En leurs œuvres tremblent des larmes et scintillent des pierreries. Ils n'ont chanté que leur pays, ils n'ont aimé que leur sol natal. Ils ont voulu demeurer eux-mêmes et ne pas trahir leur vision. Ils ont eu ce qui est essentiel à l'artiste : la sincérité. Voyez-vous, il faut boire dans son verre, même quand il est petit¹⁹...

Cette connaissance réciproque a sans doute été favorisée par les entretiens que Tchaïkovski et Massenet ont pu avoir à Paris. Les deux compositeurs se rencontrent peut-être pour la première fois lors d'un séjour du compositeur russe en février et mars 1888²⁰. Tchaïkovski, venu diriger quelques-unes de ses œuvres chez Colonne les 4 et 11 mars, assiste peu avant à une importante soirée privée donnée chez les Benardaky²¹, le 28 février, puis, quelques jours après, le 14 mars, à une fête organisée en son honneur par *Le Figaro*, où figure au programme la mélodie *Pensée d'automne* récemment composée par Massenet²². Si la présence du musicien français à cette manifestation, comme aux deux concerts ou à la soirée du 28 février²³, n'est pas avérée²⁴, les deux hommes ont pu se croiser dès cette époque, car, le jour du second concert chez Colonne, Tchaïkovski rend visite à Massenet qui, absent, écrit à l'éditeur Quinzard :

[...] voulez-vous aussi faire déposer la carte ci incluse chez *le concierge* de
M. Tschaïkovsky [sic]
14, rue Richepanse
Tschaïkovsky est venu me voir et m'a laissé un mot charmant²⁵ !

L'année suivante, le compositeur russe invite Massenet à diriger un concert de ses œuvres à Moscou mais en vain. Car, après avoir accepté l'offre puis rencontré Tchaïkovski à Paris en mars, le compositeur français décline la proposition quelques mois plus tard en raison de la dureté du climat russe²⁶.

¹⁸ Le compositeur russe a rapporté les propos de Massenet dans son journal. Voir Lischke, p. 258.

¹⁹ Henry Malherbe, « La musique russe et les compositeurs français », *Comoedia*, 9 mars 1911.

²⁰ Ils s'étaient simplement croisés lors des obsèques de Nicolas Rubinstein en 1882. Voir Lischke, p. 169.

²¹ Voir Vladimir Fedorov, « Čajkovskij et la France (À propos de quelques lettres de Čajkovskij à Félix Mackar) », p. 27–28.

²² Le programme est conservé dans le dossier « Tchaïkowsky » du Fonds Montpensier (BnF).

²³ En voyage à Marseille, Massenet adressera le jour-même un télégramme aux Benardaky dans lequel il s'excuse de son absence et regrette ainsi de ne pouvoir rencontrer Tchaïkovski. Voir NeizvestnyjČ, p. 15.

²⁴ Le nom de Massenet ne figure pas dans l'importante, bien que partielle, liste des invités, donnée par Émile Blavet. Voir Parisi [Émile Blavet], « La vie parisienne : fête au *Figaro* », *Le Figaro*, 15 mars 1888.

²⁵ J. Massenet, lettre autographe signée à Auguste Quinzard, Paris, 11 mars 1888, BnF, Département de la musique, LA Massenet 60. Quinzard était à cette époque chef de personnel de l'éditeur de Massenet, Georges Hartmann.

²⁶ Sur ce projet et deux lettres de Tchaïkovski à Massenet qui lui sont liées, voir « Klin, near Moscow, was the home of one of the busiest of men... » : Previously unknown or unidentified letters by Tchaïkovsky to correspondents from Russia, Europe and the USA presented by Luis Sundkvist and Brett Langston, *Tchaïkovsky Research Bulletin* n° 1, février 2011, p. 43–47.

Ces diverses rencontres, comme le projet d'un voyage en Russie, ont pu être encouragés par des amis et interprètes communs aux deux compositeurs, tels Louis Diémer²⁷ ou Pauline Viardot²⁸. Elles ont pu aussi être initiées par Louis Gallet et Paul Collin, deux personnalités du monde littéraire et musical français, côtoyées aussi bien par Massenet que par Tchaïkovski. Auteur des livrets de *Marie-Magdeleine*, d'*Ève* et du *Roi de Lahore* notamment, Gallet devait fournir à Tchaïkovski le livret d'un opéra, *Sadia*²⁹, sans doute dans la lignée du *Roi de Lahore*. Il exprima quelques années après la mort du compositeur russe l'estime qu'il avait pour lui dans un compte rendu élogieux de la création française d'*Eugène Onéguine* à Nice :

Le rôle de Tatiana abonde en ravissantes pages pleines de sensibilité et de tendresse vraie. Les scènes dramatiques sont traitées avec beaucoup de sobriété et de force. Je ne pense pas que la vive estime que j'ai conçue pour le caractère de Tschaïkowsky, en mes entretiens avec lui, pour sa haute conscience d'artiste clairement révélée dans ses lettres, m'aveugle sur son mérite réel. C'est un compositeur pour lequel il me semble qu'on a manqué quelquefois de justice. On lui oppose volontiers quelques-uns de ses compatriotes, d'une rare valeur, il est vrai, mais ne diminuant en rien celle de l'auteur d'*Onéguine*, qui parle mieux et plus familièrement à l'âme de la foule.

Si ce compositeur eût vécu, nous aurions probablement eu à Paris son dernier ouvrage la *Dame de pique*, écrite avec les mêmes préoccupations de réalisme qu'*Onéguine*, et peut-être aussi un drame hindou dont il avait lui-même choisi le sujet et tracé les grandes lignes³⁰.

Il revient donc à Paul Collin d'avoir eu le privilège d'être mis en musique aussi bien par Massenet que par Tchaïkovski, mais à dix ans d'intervalle.

Pendant l'été 1877, Massenet compose en effet un petit cycle mélodique, *Poème d'octobre*, sur six poèmes écrits à son attention par Collin qui lui offre aussi, sans doute à la même époque, le poème de la cantate ou « idylle antique », *Narcisse*, pour solo, chœur et piano, dont le commanditaire, Antonin Guillot de Sainbris, assure la création avec sa Société Chorale d'amateurs, le 11 février 1878, à la salle Érard à Paris. Collin lui livrera encore le texte de la cantate *Apollo's Invocation* ou *Apollon aux Muses*, composée en août 1884 et créée peu après en Grande Bretagne au festival de Norwich par le ténor Joseph Mass pour lequel l'œuvre avait été conçue. Collin participera ensuite anonymement à la confection du livret de *Cendrillon* (1899), ce qui semble avoir été plus ou moins divulgué dès l'époque de la création de l'opéra si l'on en juge par une réaction du librettiste officiel, Henri Cain, dont seul le nom figure sur la partition. Peu avant ou après la première du « conte de fées », Cain écrit à l'éditeur de Massenet, Henri Heugel :

À l'occasion, je crois, *prévenez ou voyez* M. Collin qui pourrait écrire qu'il n'est pas l'auteur de *Cendrillon* qu'il n'a fait que remettre au point, ce qui pouvait clocher comme prosodie, cela par simple camaraderie, et *que rien de cela n'aurait été connu si* Henri Cain n'avait été heureux de le proclamer bien haut, *chose rare* par le temps qui fait.

Donc il n'y a qu'un auteur à *Cendrillon* Henri Cain et deux amis qui se sont rendus un service comme il arrive très souvent³¹.

²⁷ Condisciple de Massenet au Conservatoire, Diémer sera le dédicataire et créateur du *Concerto pour piano* en 1903.

²⁸ Viardot lance la carrière de Massenet en créant avec un immense succès le rôle-titre de *Marie-Magdeleine* en 1873.

²⁹ Le projet, qui associait Léonce Detroyat, remonte à 1886 ou 1888 et perdure jusqu'à la mort du compositeur russe. Sur ce point voir André Lischke (« Tchaïkovski et la musique française », *Sillages musicologiques : Hommages à Yves Gérard*, Philippe Blay et Raphaëlle Legrand éd., Paris 1997, p. 73) et la notice « Sadia » du site <http://www.tchaikovsky-research.net> (consulté le 15 juillet 2012).

³⁰ Louis Gallet, « Musique », *La Nouvelle revue*, 17^e année, tome 93, mars-avril 1895, p. 46-47.

La contribution de Collin sera toutefois rapidement et clairement établie puisque une notice biographique du poète, publiée peu après, affirme : « Sa collaboration à la *Cendrillon* de M. Massenet, bien que demeurée mystérieuse sur l'affiche, est connue maintenant de tout le monde³². »

Parmi tous ces ouvrages écrits par Collin pour Massenet, *Poème d'octobre* retient particulièrement l'attention, car le quatrième numéro du cycle, « Qu'importe que l'hiver », sera également mis en musique en 1888 par Tchaïkovski qui l'incorpore dans son cycle des *Six mélodies* opus 65 (ČW 299–304). Les deux mélodies permettent donc de mesurer les liens mais aussi les différences stylistiques qui existent entre les deux compositeurs.

Paul Collin (1843–1915), « littéraire, poète et musicien »

On ne se sait pas exactement quand Collin et Tchaïkovski se sont rencontrés. Mais le nom de l'écrivain figure en bonne place dans la liste des invités de la soirée que *Le Figaro* organise le 14 mars 1888³³. À cette époque, Collin est déjà une personnalité reconnue et estimée des milieux musicaux et artistiques³⁴ grâce aux différents recueils de poésies qu'il fait publier régulièrement entre 1868 et 1899 et dans lesquels puiseront certains auteurs, comme Gabriel Pierné³⁵, Reynaldo Hahn³⁶ ou René de Boisdeffre³⁷.

Pourtant, rien ne prédestinait cet « homme de lettres fortuné³⁸ » à s'engager dans une carrière de poète. Né le 12 juillet 1843 à Conches dans l'Eure, Paul Collin est plusieurs fois lauréat du concours général avant d'entreprendre des études de droit qui devaient le mener au notariat³⁹. Mais, après avoir effectué un stage d'avocat à la Cour d'appel suite à l'obtention d'une licence de droit en 1864, il se lance dans l'écriture et se fait connaître par deux pièces, *Chevaux de bois* et *Renouveau*, avant de faire publier en 1868 un premier recueil poétique, *Musique de chambre*. La guerre de 1870 n'interrompt pas cette activité littéraire, car Collin écrit *Grand'Gardes*, une série de poèmes, inspirés par les événements⁴⁰, qu'il incorpore plus tard dans un second volume, *Glas et carillons* (1874), rassemblant également des poésies dont certaines avaient d'abord paru dans la *Revue britannique* ou *L'Artiste*. Suivront *Du grave au doux* (1878), *Poèmes musicaux* (1886), *Les Heures paisibles* (1888), *Mes petits concerts* (1892), *Trente poésies russes : mélodies* (1894) et *Fleurs de givre* (1899). Autant de volumes dont seuls les titres suffisent à souligner la dimension musicale de leur contenu.

³¹ H. Cain, lettre à [H. Heugel], s.l.n.d., citée par Jean-Christophe Branger, « Henri Cain, artiste peintre et librettiste », *Sapho-La Navarraise, L'Avant-scène Opéra*, n° 217, novembre-décembre 2003, p. 42.

³² *Dictionnaire national des contemporains* sous la direction de C.-E. Curinier, Paris, t. III, [1900 ?], p. 194. Le biographe de Massenet, Louis Schneider (*Massenet*, Paris 1908, p. 220), dévoilera aussi l'information.

³³ Voir Parisis [Émile Blavet], « La vie parisienne : fête au *Figaro* », *Le Figaro*, 15 mars 1888.

³⁴ Il sera fait Officier d'académie en 1881 et officier de l'Instruction publique en 1889. Voir la notice du *Dictionnaire national des contemporains*, op. cit., p. 194.

³⁵ *Ton rire est si doux* (1892).

³⁶ *Le Marchand de marrons* (1899).

³⁷ *Fleurs de givre* (1907).

³⁸ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008, p. 160.

³⁹ Tous les éléments biographiques qui suivent proviennent de la notice du *Dictionnaire national des contemporains*, op. cit.

⁴⁰ Lors du siège de Paris, Collin est, à sa demande, incorporé dans le 27^e régiment de marche, commandé par le vicomte de Saint-Geniès dont il devient le secrétaire.



*Paul Collin et Jules Massenet, Versailles, 3 juillet 1892, le jour d'une exécution de Narcisse par les élèves de Laure Taconet accompagnés par Massenet au piano.
Collection particulière Sylvain Chambre.*

Lui-même « excellent musicien⁴¹ », Collin reste en effet profondément attiré par la musique qu'il sert aussi dans deux importantes institutions. Il est d'abord secrétaire de la Société chorale d'amateurs, fondée et dirigée depuis 1865 par Antonin Guillot de Sainbris qui, en 1877, va le solliciter, parmi d'autres, pour qu'il fournisse aux « compositeurs en renom des scènes, formant le plus souvent un petit drame en miniature, écrites spécialement pour la Société⁴². » Naîtront ainsi *Narcisse* de Massenet, mais aussi *Rebecca* (1881) de Franck ou *La Naissance de Vénus* (1883) de Fauré notamment⁴³. À cette époque, Collin devient également membre de la célèbre Société académique des enfants d'Apollon⁴⁴ avant d'en être secrétaire-adjoint, chancelier puis plusieurs fois président⁴⁵. Il prononcera à ce titre certains discours des séances annuelles, où sont exécutées des pièces d'auteurs les plus divers, et on lui doit sans doute l'exécution par Louis Diémer du *Chant sans paroles* de Tchaïkovski en 1890⁴⁶. Parallèlement, Collin exerce aussi une activité importante de traducteur en « produisant des poésies destinées à s'adapter aux œuvres musicales de certains grands compositeurs étrangers qui, grâce à lui, ont pu être connues en France⁴⁷ », comme Bach (*Oratorio de Noël*), Haydn (*Les Saisons*), Schubert ou Mendelssohn⁴⁸. Il collabore aussi à des livrets d'opéras pour des compositeurs mineurs dont certains furent des élèves de Massenet, comme Fernand Le Borne (*Hedda*, Milan, 1898) ou Charles Silver (*La Belle au bois dormant*, Marseille, 1901). Collin participe également, avec Paul Bérel (alias Paul de Choudens) à la confection du livret d'*Amica* de Mascagni dont la création, à Monte Carlo en mars 1905, semble constituer sa dernière contribution importante⁴⁹, son nom disparaissant par la suite. Il meurt dans l'oubli le 5 février 1915.

Le profond respect que Collin éprouve pour les compositeurs se mesure régulièrement dans ses écrits poétiques. Ainsi, il dédie *Mes petits concerts* « Aux musiciens qui ont mis et qui mettront mes vers en musique » et déclare dans sa préface : « Quand les vers écrits pour la musique sont réduits à eux-mêmes, ils peuvent, sans doute, n'être pas sans agrément et rester littéraires. [...] Que vos amis et les miens puissent, avec vous et moi-même, retrouver un écho de vos mélodies dans mes rimes. C'est là que s'arrête mon ambition⁵⁰. » Il s'efface aussi volontiers devant eux (« Quand je relis ces poèmes, ma pensée ne

⁴¹ *Dictionnaire national des contemporains*, op. cit., p. 194.

⁴² Paul Collin, *Société chorale d'amateurs. Rapport sur les travaux de la société (1865-1885), Lu dans la séance du 11 novembre 1885*, Versailles, L. Ronce, imprimeur, rue du Potager, 9, [1885 ?], p. 8.

⁴³ On peut ajouter, entre autres, *L'Enlèvement de Proserpine* (1879) de Théodore Dubois, *L'Etoile* (1881) ou *Le Miracle de Naim* (1887) d'Henri Maréchal. Les livrets de ces ouvrages seront pour la plupart édités dans *Poèmes musicaux* et *Mes petits concerts*.

⁴⁴ La société, « de tendance nettement conservatrice » (*Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Joël-Marie Fauquet éd., Paris, Fayard, 2003, p. 1152), se tourne nettement vers la musique après 1850. L'article premier de ses statuts, dont la refonte est effective en 1891, stipule : « La société académique des Enfants d'Apollon, fondée en 1741, a pour but de son institution et pour objet de ses travaux la culture des Lettres, des Arts, et principalement de la musique. » (*Société académique des enfants d'Apollon (fondée en 1741) : Statuts*, Paris, Imprimerie Édouard Duruy, 1891, p. [1]).

⁴⁵ Dans la liste des sociétaires, Collin est présenté comme « littérateur, poète et musicien », membre de l'institution depuis le 9 janvier 1881. Son adresse est 10 rue Lavoisier à Paris.

⁴⁶ Voir *Discours prononcé [par Paul Collin] à la séance publique annuelle de la Société académique des enfants d'Apollon le jeudi 15 mai 1890*, Paris 1890, p. 15.

⁴⁷ *Dictionnaire national des contemporains*, op. cit., p. 194.

⁴⁸ Il réalise aussi l'adaptation française de mélodies ou cantiques anglais de Gounod.

⁴⁹ A la même époque, il participe aussi, toujours avec Paul Bérel, à la restitution de *Don Procopio*, opéra bouffé de jeunesse de Bizet, donné à Monte Carlo en mars 1905.

⁵⁰ Voir sa préface « Aux musiciens qui ont mis et qui mettront mes vers en musique », *Mes petits concerts*, Paris 1892, p. [I].

m'appartient plus qu'à travers la vôtre⁵¹ ») ou fait preuve de clairvoyance. Ainsi, dans un intéressant diptyque dont le titre est éloquent (« Aux musiciens mes collaborateurs »), Collin s'insurge, non sans humour, lorsqu'il s'exclame :

Je vous donne des vers solides sur leurs pieds,
Qui me semblent toujours excellents, et pour cause ;
Et vous me les rendez boiteux, estropiés,
Marchant *cahin-caha*, comme la vile prose. [...]
Laissez ma poésie en paix, et, loin d'ici,
Vous et votre musique, allez à tous les diables !

Mais, dans le second volet, il avoue :

Taillez, rognez, coupez, au gré de votre envie ;
Je sens que mieux que moi vous êtes inspirés
Pour notre œuvre commune, et ce que vous ferez,
D'avance je l'approuve et je le ratifie. [...]
Et vous me sauverez, peut-être, de l'oubli⁵² !

De nombreux poèmes sont, en outre, directement reliés à la musique ou à des musiciens estimés, pour certains, par Tchaïkovski. Collin dédie des sonnets à Félicien David⁵³ ou Gounod dont il apprécie *Faust* et *Roméo et Juliette* :

Ni Goethe ni Shakspeare [sic], ô maître, ne renie
Ton œuvre. Pour te faire égal à leur génie,
Deux fois, il t'a suffi de vouloir et d'oser⁵⁴ !

Collin célèbre aussi Mozart⁵⁵, Boieldieu⁵⁶ ou encore Auber et Thomas⁵⁷, Massenet restant cependant son compositeur de prédilection⁵⁸. Les créations d'*Ève* et du *Cid* lui inspirent un poème⁵⁹ tandis que *Poème d'octobre* se poursuit par un hommage dont le dernier quatrain est éloquent :

Drapés dans le manteau de votre mélodie
Dont l'ampleur les abrite en ses plis réchauffants [sic],
Ils [les vers] marchent d'un pas ferme et la mine hardie
Vers un long avenir !... Merci pour mes enfants⁶⁰.

⁵¹ Voir sa préface, « À mes collaborateurs », *Poèmes musicaux*, Paris 1886, p. [I]

⁵² *Les Heures paisibles*, p. 63–64

⁵³ « Ta musique me fait rêver d'étranges choses ; / Elle jette en mon cœur ému tout à la fois, / La clarté des soleils et le parfum des roses !... », dans « A M. Félicien David », *Glas et Carillons : sonnets – poésies divers – Grand' Gardes*, Paris 1874, p. 40.

⁵⁴ « A M. Charles Gounod », *Ibid.*, p. 41. Il écrira plus tard un « Quatrain après la mort de Charles Gounod » (*Fleurs de givre*, Paris 1899, p. 67).

⁵⁵ « Mozart », *Glas et Carillons*, p. 84–88.

⁵⁶ « Hommage à Boieldieu », *Fleurs de givre*, Paris 1899, p. 95.

⁵⁷ Voir « Sonnet à Auber » et « Sonnet à M. Ambroise Thomas / après la 200^e représentation d'Hamlet – 21 février 1883 », *Les Heures paisibles : stances et sonnets / Fleurs pour deux tombes – chansons enfantines / mélodies – petits poèmes musicaux*, Paris 1888 p. 30 et p. 56.

⁵⁸ Au lendemain de la mort de Massenet, Collin écrira à l'épouse du compositeur défunt : « Avoir connu de près un tel artiste est, même en ce triste jour, une des joies de ma vie et la pensée d'avoir vu, si discrètement que ce soit, mes vers associés plus d'une fois à ses inspirations en demeurera sûrement la meilleure fierté. » Lettre à Louise Massenet, Versailles, 14 août 1912, BnF, Opéra, NLAS – 120 (22).

⁵⁹ « A J. Massenet en sortant de la première audition d'*Ève* », *Du grave au doux : pensées, rêves et souvenirs / petits poèmes – poème d'octobre / mélodies*, Paris 1878, p. 40 ; « Sonnet à Massenet après la première représentation du *Cid* », *Fleurs de Givre*, p. 68–69.

⁶⁰ « A J. Massenet / auteur de la musique du *Poème d'octobre* », *Du grave au doux*, p. 163.

Enfin, en 1888, Collin lui dédie « Printemps champêtre » dans *Les Heures paisibles*⁶¹.

En honorant ces compositeurs, Collin se montre donc en phase avec des artistes plutôt conservateurs et respectueux des valeurs d'une beauté classique. Son écriture poétique, claire, concise mais souvent terne, confirme des tendances esthétiques conservatrices, défendues explicitement dans un poème ironique intitulé « Nouvelle école ». En trois strophes, Collin fustige successivement, mais de façon implicite, l'« orchestre enhardi » et les « notes en accords imprévus assemblées » des compositeurs wagnériens, « le choc fougueux des couleurs entassées » des peintres impressionnistes puis le refus du « bons sens⁶² » des jeunes écrivains, en leur opposant respectivement trois figures tutélaires, Mozart, Raphaël et Racine, que Tchaïkovski pouvait apprécier⁶³.

La personnalité et les activités de Collin ne pouvaient donc que séduire le compositeur russe. Les deux hommes vont se retrouver autour de deux projets contemporains : la traduction française de certaines mélodies de Tchaïkovski et la composition des *Six mélodies* opus 65 dont quatre poèmes sont dus à Collin.

Tchaïkovski et Paul Collin

La collaboration entre Tchaïkovski et Collin se noue véritablement en 1888. En 1886, n'ayant pas le temps d'entreprendre lui-même la traduction française de ses mélodies, le compositeur russe charge Nina Valerjanovna de ce travail destiné à être ensuite versifié par un poète français que Mackar se charge de trouver⁶⁴. L'éditeur français se tourne alors vers Paul Collin⁶⁵ qui était déjà probablement pressenti, car Tchaïkovski le mentionne à deux reprises dans son journal, les 5 et 31 août. Mackar avait peut-être déjà fait parvenir au compositeur russe les partitions d'*Hymne* et de *Judith* de Charles Lefebvre et Collin, dont il est l'éditeur, et demandé à ce dernier d'adresser ses recueils poétiques. La bibliothèque de Tchaïkovski conserve en effet plusieurs volumes de Collin : *Musique de chambre* (Paris, Hachette, 1868), reçu à Tiflis, en mai 1889, mais aussi *Du grave au doux* (Paris, Hachette, 1878), *Les Heures paisibles* (Paris, Hachette, 1883), avec une dédicace de Collin non datée, et les *Poèmes musicaux* (Paris, Tresse & Stock, 1886).⁶⁶

⁶¹ *Les Heures paisibles*, p. 9

⁶² *Du grave au doux*, p. 27.

⁶³ « Mon préféré reste quand même Raphaël, ce Mozart de la peinture. » Lettre № 1392 à Mme von Meck, Rome, 27 décembre 1879 / 9 janvier 1880, *Tchaïkovski au miroir de ses écrits*, André Lischke éd., Paris 1996, p. 142. A la même époque, il découvre le théâtre classique à la Comédie-Française (*Polyeucte*, *Les Femmes savantes*) et, dans une lettre à Modeste (Paris, 4 / 16 mars 1880, ČPSS, n° 1440, p. 70), se déclare amoureux de Racine et Corneille.

⁶⁴ Voir Fedorov, p. 56.

⁶⁵ On peut s'interroger sur l'influence de Viardot dans la naissance de cette collaboration. En 1884 Collin avait adapté *Énigme*, poésie russe de Richard Pohl, pour la célèbre cantatrice qui avait en outre déjà mis en musique des poèmes de Turquet. Or Collin et Turquet seront deux poètes retenus par Tchaïkovsky pour son opus 65. Le choix de Tchaïkovsky peut cependant avoir été aussi motivé par une lecture de plusieurs ouvrages en sa possession, comme l'*Album lyrique de la France moderne* (Eugène Borel éd., Stuttgart, 1874) où figure le poème de Blanchecotte (voir : ČS 2006, p. 656).

⁶⁶ Voir Ada Ajnbinder, *Ličnaja biblioteka P. I. Čajkovskogo kak istočnik izučenija ego tvorčeskoj biografii*, dissertation Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinych, Moscou 2010, p. 49-54, à consulter dans RUS-Mrg : 6111-17/8. Nous remercions Mme Ajnbinder d'avoir mis à notre disposition le texte de son travail.

Collin remet son travail à Tchaïkovski lors de son séjour à Paris en mars 1888. Quelques mois après la déception est grande puisque Tchaïkovski écrit à Mackar :

Tu sais probablement que M. Paul Collin m'avait donné au mois de Mars dernier toutes ses traductions (de mes mélodies) pour que je les examine et en donne mon opinion et mon approbation. Souvent j'avais commencé cette rude tâche et tel était chaque fois mon mécontentement, et tellement il me répugnait de dire toute la vérité, que je remettais à plus tard l'obligation immanquable de me prononcer enfin. Mais il y a terme à tout. Je te renvoie tout ce qu'il m'avait donné pour que tu en fasse[s] ce que tu trouveras nécessaire. J'ai mis dans plusieurs endroits des remarques (encre rouge), mais ce ne sont que des gouttes dans l'océan. Le fait est que Mr Collin est un poète tout à fait charmant ; je trouve ces [sic] poèmes (pour musique) délicieux ; je crois que ces petites pièces de vers dont il m'a donné un recueil sont de vrais petits chef[s]-d'œuvres ; – mais *il n'est pas musicien* et ses traductions sont complètement deffectueuses [sic] [...] Pour me donner raison tu n'a[s] qu'à comparer la charmante traduction faite par *Mr Benardaky* pour la sérénade de Don Juan avec celle de *Collin* ! Mais c'est comme ciel et terre⁶⁷.

Tchaïkovski s'insurge aussi contre les modifications que l'écrivain a apportées à la ligne mélodique. Son jugement est alors sans appel bien qu'il reconnaisse certaines qualités à son collaborateur :

Donc, selon moi, il est tout à fait impossible de publier mes mélodies avec la traduction de Collin et même je ne puis espérer qu'il pourrait refaire le tout encore une fois mais autrement et bien, – car il n'est ni *russe* ni *musicien*. [...] Les changements que Collin conseille pour les mélodies déjà traduites par Danaoureff, sont excellents et précieux [sic]. Ceci, il peut le faire parfaitement, mais non traduire. Il est trop poète, trop grand artiste, trop peu musicien pour ce genre de travail. Ma position vis à vis de lui est vraiment intolérable. Il a été très amical pour moi, il est un poète que j'admire, il est un homme charmant et on ne peut plus sympathique [sic]⁶⁸.

Tchaïkovski suggère alors à Mackar de solliciter Benardaky dont les traductions, plus fidèles selon lui, pourraient être revues et améliorées par Collin.

Il est difficile de savoir comment le poète reçut cette proposition et les griefs qui lui étaient adressés, mais celui-ci rassembla et fit publier, quelques années après, certaines de ses traductions avec l'assentiment de Tchaïkovski. Dans la seule lettre aujourd'hui connue adressée à Collin, le compositeur russe écrit à la fin de l'année 1892 :

Cher et très respecté poète !

Veillez de grâce m'excuser de ce que j'ai tant tardé à vous répondre. J'ai en ce moment un nouvel opéra et un nouveau ballet à monter au théâtre Impérial⁶⁹ et c'est à peine si une ou deux fois par semaine je trouve le temps de remplir mes devoirs épistolaires. C'est avec le plus vif plaisir que je remplis votre désir et soyez persuadé, cher poète, que je suis tout fier de figurer dans votre album parmi tant de maîtres illustres⁷⁰ !

Recevez l'assurance de mes meilleurs sentiments, pour mon cher poète français dont j'espère encore avoir l'honneur et le plaisir d'illustrer musicalement quelques belles pièces.

Bien à vous

P. Tchaïkovsky⁷¹

⁶⁷ Lettre № 3690 à Mackar, 8/20 octobre 1888 Kline, près Moscou, citée par Fedorov, p. 69–70.

⁶⁸ Ibid., p. 70.

⁶⁹ *Iolanta* et *Casse-Noisette*.

⁷⁰ Le compositeur fait allusion ici aux multiples poètes russes.

⁷¹ Tchaïkovski, lettre à Paul Collin, Saint-Pétersbourg, 24 novembre / 6 décembre 1892, N° 4810, ČPSS XVI B, p. 917, reproduite en fac-similé sur les deuxième et troisième de couverture, de la monographie de Michel

Aussi, quelques mois après, Collin adressera-t-il son volume avec la dédicace suivante :

A Monsieur P. Tchaïkowsky; au maître illustre par qui ce petit livre existe et dont le nom, partout aimé, le protégera.
 Respectueux et cordial hommage
 Paul Collin. 8^{bre} 1893⁷²

Et, dans une lettre accompagnant probablement l'ouvrage puisqu'elle est datée du 13-15 octobre 1893, Collin reconnaît sa dette envers le compositeur russe mais rappelle aussi la nature de son travail littéraire :

Cher et illustre Maître,
 Je tiens, selon toute justice, à vous adresser l'un des premiers exemplaires d'un livre qui n'existerait pas sans vous et auquel votre nom, je l'espère, portera bonheur.
 Vous vous reconnaîtrez à chaque page. Par malheur, vous serez mieux que personne en situation pour remarquer les „fautes de l'auteur“. Votre indulgence aura, par ci par là, besoin de fermer les yeux.
 Mais le public lettré français aura une idée, du moins, de quelques pièces de vos poètes, qui ne sont pas, certes, les premiers venus, puisque vous les avez jugés dignes d'être alliés à vos nobles inspirations musicales.
 Le désir de l'éditeur (conforme au mien) de faire coïncider la mise en vente de ce petit ouvrage avec l'arrivée en France de vos marins, à qui nous faisons si grande fête en ce moment⁷³, a précipité son apparition beaucoup plus que je le pensais. Malgré cela, l'exécution matérielle du volume me paraît très satisfaisante. Seulement, si quelques-uns des poètes que j'ai imités (pas traduits) vivent encore (il y en a, je crois très peu...) ou ont des proches que vous connaissiez, j'aurais voulu par avance et selon la courtoisie dont j'ai à cœur de ne me pas départir, les aviser de la publication de mon petit volume.
 Cela ne m'a pas été possible.
 Mais ce que je peux et dois faire c'est d'adresser l'hommage de l'ouvrage aux personnes dont je parle.
 Vous seriez donc tout à fait aimable et bon si vous consentiez à me faire connaître, avec leur adresse, les personnes à qui, selon vous, il serait convenable de faire cet envoi.
 Nos journaux nous ont donné l'espérance [l'espérance] de vous voir bientôt de retour parmi nous pour l'exécution d'un de vos ouvrages à l'Opéra⁷⁴. Puisse cette nouvelle se confirmer – ce serait grande fête pour tous et nul ne serait plus heureux d'y prendre part que
 Votre très dévoué admirateur

Paul Collin⁷⁵

Dans sa préface datée « octobre 1893 », Collin explique plus précisément sa démarche qui laisse entendre que, sans sacrifier la ligne mélodique, il chercha à adapter la pensée du texte plutôt que d'en traduire fidèlement le sens :

R. Hofman, *Tchaïkowski*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Solfèges », 1959 et 1977. Selon Fedorov (art. cit., p. 41), cette lettre (N° 4810) provient de la collection personnelle de Hofman. Elle est aujourd'hui non localisée.

⁷² GDMČ, f. 1, op. 4, D², Nr. 40, première publication dans Ada Ajnbinder, *Ličnaja biblioteka*, p. 347–348.

⁷³ D'importantes festivités marquèrent l'arrivée en France de la flotte russe dans le cadre de l'alliance militaire franco-russe qui sera définitivement signée quelques mois plus tard.

⁷⁴ Dans son édition du 29 septembre 1893, Georges Boyer du *Figaro* donne l'information suivante : « Dans les premiers mois de l'année suivante, la troupe au complet de l'Opéra impérial de Saint-Petersbourg donnera à Paris une série de seize représentations. / M. Rubinstein dirigera la première représentation du *Démon*, et M. Tchaïkowsky celle d'un de ses opéras dont le choix n'est pas encore arrêté. »

⁷⁵ ČZM, p. 214.

Le maître russe P. Tchaïkowsky [sic] après m'avoir fait l'honneur de mettre en musique plusieurs pièces de mes vers, a bien voulu, d'accord avec son éditeur, me confier le soin d'adapter des paroles françaises à quelques-unes de ses belles mélodies, choisies parmi celles qui sont le plus réputées en son pays. J'ai entrepris ce travail avec ardeur, dans l'espoir de contribuer à répandre en France les inspirations d'un grand artiste. [...] la difficulté était, pour moi, doublée de maintenir la phrase parlée en accord avec la phrase chantée. Plus d'une fois, j'ai été pris de « désespoir » à me trouver chargé de régler ce duel corps à corps des mots et des notes. Mais quelques-uns des textes (dont le maître prenait la peine de m'indiquer lui-même le sens) m'ont assez charmé pour soutenir mon courage. Que dis-je ? J'ai conçu la pensée de faire partager l'agrément de mes découvertes. Pour cela, à côté et en plus de l'adaptation musicale proprement dite, j'ai tenté de revêtir de la forme poétique française quelques-unes des idées russes qui m'avaient séduit. Telle est l'origine de ces essais.

Assurément je ne me flatte pas d'avoir su triompher des périls reconnus et proclamés redoutables par les juges les plus compétents – dont la parole me vaudra, sans doute, le bénéfice des circonstances atténuantes. – D'ailleurs, j'ai plutôt voulu imiter que traduire ce qui est déclaré presque intraduisible. Sans m'écarter, je le crois, de la pensée de mes modèles, j'ai pu, dans l'expression, éprouver parfois une tentation de paraphrase pour faire durer le plaisir d'abord, et parce que la « concision » de la langue russe ne saurait décidément être égalée. Mais j'espère que les quelques mesures de mes variations sont trop discrètes pour avoir détruit le charme du thème, dont l'honneur revient tout entier aux poètes russes⁷⁶.

La confrontation de la lettre à Mackar d'octobre 1888 avec cette préface laisse supposer qu'un *modus vivendi* fut trouvé entre Collin, Mackar et Tchaïkovski, car les traductions proposées dans les partitions diffèrent considérablement de celles que le poète fait publier en 1894, comme le montre en annexe I un exemple trahissant une refonte complète des textes, peut-être par Benardaky dont le nom ne serait pas mentionné⁷⁷, ce qui semble étonnant au regard de sa notoriété et de sa fortune. Il peut aussi s'agir du travail d'un collaborateur anonyme ou plus certainement de Collin lui-même qui aurait dès lors conçu deux versions, une première plus poétique et une autre davantage adaptée au chant suite aux récriminations de Tchaïkovski...

Collin fit donc œuvre de créateur en n'hésitant pas, contrairement à ce qu'il affirme, à bousculer la musique pour qu'elle s'adapte à ses vers alors que Benardaky, au contraire, la respecte en recherchant une traduction qui, dépourvue d'une réelle qualité littéraire ou poétique (la versification n'est pas strictement respectée), ne dénature pas la ligne vocale. Sans doute conforté par le succès de ses ouvrages, Collin n'entendait donc pas être relégué au second plan en proposant une traduction poétique qui, à ses yeux, devait, sinon primer sur la musique, du moins ne pas en être un simple faire valoir. Sa volonté de faire publier certaines adaptations dans la version qu'il avait primitivement conçue conforte cette hypothèse⁷⁸. Collin intégrera en outre sa traduction de la *Sérénade de Don Juan* qui ne semble pas avoir remplacé celle de Benardaky avec laquelle elle tranche considérablement,

⁷⁶ *Trente poésies russes : mélodies imitées par Paul Collin*, Paris 1894, p. II–IV.

⁷⁷ On parviendrait aux mêmes conclusions en confrontant d'autres partitions avec le recueil de Collin.

⁷⁸ Certains poèmes des *Trente poésies russes* seront mis en musique par Léon Boëllmann (*Larmes humaines*, « chœur à 2 voix de femmes » op. 32, Paris, Enoch & Cie ; [DL : 1896]), Charles Levadé (*L'Aube*, Paris, A. Quinzard & Cie, [DL : 1897]) ou encore René de Boisdeffre (*Les Roses de Nazareth*, op. 71, Paris, Enoch frères et Costallat, 1894 ; « Les Deux nuages », *Six Mélodies* opus 68, Paris, J. Hamelle, [DL : 1896] ; *Oubliez !*, Paris, A. Quinzard, [AQ & Cie 447], s.d. ; « Larmes humaines », *20 mélodies choisies*, n° 15, Paris, J. Hamelle, [DL : 1907].)

comme le notait à juste titre Tchaïkovski⁷⁹, lequel, à la même époque, va toutefois mettre en musique plusieurs poèmes de l'écrivain français.

Le travail d'adaptation de Collin est en effet contemporain de la composition des mélodies de l'opus 65 – et non antérieur comme il le prétend dans la préface son recueil – car le projet de composer des mélodies pour la cantatrice Désirée Artôt remonte à janvier-février 1888 et ne se concrétisera qu'en octobre si l'on considère la date portée sur le manuscrit⁸⁰, soit à l'époque où les traductions de Collin sont critiquées. Cette concomitance des dates suggère l'hypothèse suivante : le compositeur russe n'aurait-il pas été enclin à mettre en musique plusieurs poèmes de Collin afin de mieux lui faire accepter ses critiques et la participation anonyme de Benardaky ou d'un autre auteur⁸¹ ?

Toujours est-il que, après avoir songé à mettre aussi en musique quelques poèmes des *Heures paisibles*⁸², Tchaïkovski va retenir quatre poèmes du recueil *Du Grave au doux* parmi lesquels figure « Qu'importe que l'hiver » du *Poème d'octobre* que Massenet avait fait publier dix ans auparavant.

« Qu'importe que l'hiver ! » : de Massenet à Tchaïkovski

Lorsqu'il décide de mettre en musique « Qu'importe que l'hiver », Tchaïkovski ne peut ignorer que Massenet s'en est déjà saisi, car Collin, on l'a vu, le stipule dans son recueil où le compositeur français est en outre explicitement remercié par un autre poème qui lui est dédié. Tchaïkovski a donc probablement pris connaissance de la partition du *Poème d'avril* qui, éditée à la fin de 1877, fut aussitôt remarquée dans la presse au début de l'année suivante⁸³. Johannès Weber en donne un compte rendu élogieux dans sa chronique du 22 janvier 1878 :

Le *Poème d'Octobre* de M. Massenet, paroles de M. Paul Collin (chez Hartmann), forme une série de cinq mélodies avec un prologue chanté ; ces mélodies peuvent se dire séparément ou de manière à former un tout complet. [...] Ces vers indiquent le sujet du poème, dont la musique est d'un charme poétique et original. Elle montre que l'on comprend de plus en plus la nécessité de ne point négliger les paroles, tout en gardant une certaine liberté mélodique. Aussi, pour apprécier cette musique, faut-il la chanter et non pas la jouer sur la flûte ou le violon⁸⁴.

Le célèbre critique du *Temps* relève ainsi, à juste titre, les singularités de la ligne chantée qui, si elle ne verse jamais dans un récitatif déclamé, tend à respecter la prosodie tout en restant éminemment vocale et mélodique. Ainsi, l'accompagnement, constitué avant tout de formules plus ou moins stéréotypées, reste toujours un faire-valoir du chant auquel est distribuée une matière thématique dont les contours sont suffisamment nets et précis pour s'inscrire dans la mémoire.

Cette remarque pourrait s'appliquer au recueil de Tchaïkovski et *a fortiori* à « Qu'importe que l'hiver ». S'insurgeant contre une attention excessive accordée à la

⁷⁹ Le nombre supérieur de strophes peut laisser entendre que Collin souhaitait une reprise de certains passages musicaux.

⁸⁰ Voir ČS (2006), p. 657.

⁸¹ Sur les six poèmes de l'opus 65, quatre sont de Collin. Tchaïkovski retint également six autres poèmes de l'écrivain français dont certains ne donnèrent lieu qu'à de simples esquisses (CW 503–508).

⁸² Voir ČS (2006), p. 832.

⁸³ Il put se la procurer dès son voyage à Paris de 1879.

⁸⁴ Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 22 janvier 1878.

prosodie, le compositeur russe écrit au Grand-Duc Constantin des propos significatifs sur le caractère euphonique et primordial de la ligne mélodique où, selon lui, se concentre l'expressivité de la traduction musicale :

Nos critiques musicaux perdant souvent de vue l'essentiel en musique, c'est-à-dire la véracité dans le rendu des sentiments et des humeurs, cherchent avant tout les fautes d'accentuation qui, pour eux, faussent la prononciation de la parole. [...] Mais l'exactitude absolue dans la déclamation musicale n'est qu'une qualité négative dont il ne faut pas exagérer l'importance. [...] Je me refuse catégoriquement à me soumettre aux exigences despotiques de la théorie réaliste⁸⁵.

Massenet et Tchaïkovski se rejoignent ainsi en adoptant une même écriture mélodique dont le lyrisme et la coupe priment sur la qualité prosodique. C'est ce que montre le tableau comparatif donné en annexe. Massenet n'hésite pas à modifier l'ordonnancement et certains mots du texte pour mieux l'adapter à sa mélodie⁸⁶ dont la carrure ne suit pas la métrique des vers (ex. 1a). Mais, paradoxalement, la structure mélodique du compositeur russe épouse beaucoup mieux, dans l'ensemble, la coupe et la versification du poème (ex. 1b).

Con molto animato ed abbandono (♩ = 138)

Qu'importe que l'hiver éternise les clartés du soleil us-som-bré dans les vieux at-tris-tés.

5 6 7 4 3
Si-M I VI II

9 7 6 9 5
V I V I

Exemple 1a : J. Massenet, « Qu'importe que l'hiver », *Poème d'octobre*, Paris, G. Hartmann, 1878, p. 12.

⁸⁵ Lettre (N° 4195) au Grand-Duc Constantin, Frolovskoe, 5 août 1890, citée par Fedorov, p. 71.

⁸⁶ La ligne mélodique chantée subit de minimes transformations d'une strophe à l'autre pour tenter de respecter la prosodie du texte.

Allegro vivo e molto rubato

Qu'im - por - te que thi - ver é - rei - gne les clar -
 tés Du so - lei as - som - bri dans les cieux ar - tris - tés ?

meno mosso

tés Du so - lei as - som - bri dans les cieux ar - tris - tés ?

7 + 7 7 7 7
 V II V II V

Exemple 1b : P. Tchaïkovski, « Qu’importe que l’hiver »,
 New York, Edwin F. Kalmus, s. d., p. 201.

On relèvera aussi les fréquentes variations de tempi surtout chez Tchaïkovski, comme le montre le tableau précité où la similitude entre terminologie expressive et agogique des deux mélodies apparaît clairement. De même, la vivacité du tempo adopté par les deux compositeurs s’atténue sur les deux derniers vers marquant la chute de chaque strophe où s’affirme l’expression du sentiment amoureux que rien ne peut altérer (ex. 2a et 2b).

Più lento ed espressivo **Tempo I**

cieux ! Toi que j'a - de - re, C'est dans tes yeux !

mf *p*

6 7 5
 4 4 1
 Si-M I IV/V V

Exemple 2a : Massenet, « Qu’importe que l’hiver », p. 13.

Andante
delice

Ici que j'a - du - re C'est dans les yeux !

+2 +2 4 -2

Ré m V

Exemple 2b : Tchaïkovski, « Qu'importe que l'hiver », p. 202.

Cependant, au-delà de ces ressemblances qui rapprochent indéniablement Massenet et Tchaïkovski, les différences entre les deux œuvres sont si nombreuses que l'interprétation du poème varie d'une œuvre à l'autre. Sans compter la mesure (ternaire dans un cas et binaire dans l'autre) et des variations de nuances plus marquées chez le compositeur russe, les deux traductions musicales se distinguent déjà par leur carrure mélodique : Massenet adopte souvent une coupe plus rare de deux mesures, contrairement à Tchaïkovski dont la ligne mélodique suit davantage une carrure classique de quatre mesures. De même, Massenet retient l'idée générale du poème puisque la matière thématique, réduite à trois sections, ne se renouvelle pas d'une strophe à l'autre. En revanche, Tchaïkovski suit de beaucoup plus près les inflexions sémantiques, car, si certaines sections se retrouvent d'une strophe à l'autre, elles sont plus variées. Le compositeur russe introduit également trois nouvelles sections (F-G-H-I : voir annexe II) dans la dernière strophe qui, devenue presque « durchkomponiert », se différencie ainsi des autres, conformément au poème⁸⁷.

L'écriture harmonique oriente également le sens du poème. Chez Massenet, le rythme harmonique est plus large et le mode majeur prédomine dans un plan tonal bien affirmé. De même, la nature de son harmonie se caractérise par des accords de neuvième (majeure ou mineure), de septième ou des accords avec sixte majeure ajoutée (ex. 1a, mesure 6) dont Debussy sera friand. Au contraire, Tchaïkovski s'inscrit dans une tradition plus schumanienne en privilégiant une harmonie plus riche (avec des retards), resserrée et parfois chromatique dans la dernière strophe.

Il manie aussi à dessein l'ambiguïté tonale ou modale, la tonalité de *Fa* majeur, presque constamment évitée, ne s'affirmant que dans la cadence conclusive⁸⁸. Son harmonie, plus instable, jonchée de demi-cadences ne se résolvant jamais, trahit en fait une lecture singulière du poème : le sentiment amoureux apparaît moins affirmé que chez Massenet, ce qui est particulièrement net dans les mesures conclusives de chaque strophe. À la cadence parfaite du compositeur français (ex. 2a), Tchaïkovski préfère alterner, sur une note pédale (ex. 2 b), un accord de *La* Majeur et un accord de seconde augmentée. La traduction musicale des deux derniers vers tranche ainsi fondamentalement d'une œuvre à l'autre, car, en dépit d'un effet de ralenti dans les deux cas, Tchaïkovski propose un

⁸⁷ Collin ne reprend pas l'incipit des deux premières strophes (« Qu'importe que l'hiver »), lequel donne le titre au poème.

⁸⁸ On relèvera toutefois la plénitude de l'accord de *Fa* majeur sous les mots « Et qui sait survivre à l'été », cependant aussitôt contrecarrée par le balancement harmonique instable sur les deux derniers vers « Ma bien aimée, / C'est ta beauté ! » (ex. 2b).

épisode instable, lent et murmuré contrairement à Massenet qui conclut avec brio et emphase ses trois strophes.

Les deux adaptations musicales de « Qu'importe que l'hiver » permettent donc de distinguer deux compositeurs majeurs – et contemporains – du XIX^e siècle que l'on a peut-être trop tendance à rapprocher même s'ils offrent des sensibilités et une écriture mélodique parfois similaires. En effet, s'il se montre plus respectueux de l'agencement du poème, Tchaïkovski s'inscrit dans une tradition schumanienne alors que Massenet, pourtant fervent admirateur du compositeur allemand, s'en écarte pour tracer un chemin bientôt emprunté par Debussy. De même, leur lecture du sentiment amoureux, tel qu'il s'exprime dans un même poème, diffère nettement : Tchaïkovski propose une lecture intériorisée voire douloureuse du texte de Collin tandis que Massenet nous en livre une traduction sensuelle et lyrique.

Aussi, sans verser dans une analyse psychanalytique de la version de Tchaïkovski, convient-il de rappeler que l'inspiratrice et dédicataire de l'opus 65, Désirée Artôt, suscita une passion platonique et fugitive du compositeur russe qui devait un temps l'épouser. Or, ce projet échoua soudainement sans que Tchaïkovski en soit a priori profondément affecté. Cette hypothèse se vérifie à une plus vaste échelle si l'on étudie les autres poèmes du cycle qui, s'il est « partagé entre la galanterie rétrospective de moments fugitifs de bonheur passé, et les regrets non dissimulés⁸⁹ », peut aussi constituer, musicalement, l'aveu inconscient d'une impuissance de Tchaïkovski à s'engager dans une relation amoureuse avec une femme.

Poème d'octobre de Massenet : un modèle de l'opus 65 ?

La présence d'un fil conducteur narratif entre tous les numéros de l'opus 65 peut prendre également sa source chez Massenet. En effet, une confrontation plus large de l'ouvrage avec *Poème d'octobre* nous conduit à penser que Tchaïkovski souhaita composer un cycle dans la lignée de ceux par lesquels Massenet se fit d'abord connaître, son premier recueil, *Poème d'avril* (circa 1866), composé sur des poésies d'Armand Silvestre, ayant introduit dans la mélodie française un genre magnifié par Schumann. Suivront *Poème du souvenir* (1868), *Poème pastoral* (1872), *Poème d'hiver* (1882) et bien entendu *Poème d'octobre*. À la suite du compositeur allemand, Massenet unifie chacun de ses cycles par un poète (Silvestre ou Collin), une trame narrative ou des liens musicaux et leur attribue un titre significatif de la primauté accordée à l'élément littéraire. Il établit également des correspondances d'un cycle à un autre mais par opposition. Ainsi, *Poème d'octobre* baigne dans une profonde nostalgie qui forme un pendant au *Poème d'avril* (1866) : après avoir exalté la naissance de l'amour et du printemps, Massenet enchaîne dans le cycle de 1878 cinq courtes miniatures unies par un même contenu poétique. Imprégnés d'une terminologie associée à l'automne, les poèmes présentent les réactions contrastées d'un même personnage qui, plongé dans le souvenir amer d'un amour déchu lié à sa jeunesse, finit par clamer la persistance de ses sentiments : mélancolie apaisée (« Prélude »), nostalgie (« Automne »), mort des illusions (« Les Marronniers »), passion et abandon (« Qu'importe que l'hiver »), jeunesse fugitive (« Roses d'octobre »), fidélité amoureuse (« Pareils à des oiseaux »). Si la musique, constamment renouvelée, traduit avec bonheur ces diverses phases, passant du murmure (« Roses d'octobre ») à la véhémence (« Pareils à

⁸⁹ Lischke, p. 1038.

des oiseaux »), l'unité de l'ensemble est assurée par un choix rigoureux des tonalités et un thème musical qui, joué au piano, ouvre et conclut le cycle.

Tchaïkovski, qui ne pouvait méconnaître certains cycles de Massenet, comme *Poème d'avril* ou *Poème d'octobre*,⁹⁰ s'est peut-être inspiré de leurs principes structurels sur un plan littéraire, car, si les liens musicaux de l'opus 65 restent assez lâches au-delà d'une apparente légèreté propre à la musique française,⁹¹ en revanche, les poèmes retenus jouent sur une même gamme expressive et diversifiée des sentiments amoureux, indissociables d'un champ lexical de la nature ou des saisons : aubade printanière (« Sérénade », Turquet), expression nostalgique et nocturne d'un amour déchu (« Déception », Collin), déclaration amoureuse (« Sérénade », Collin), expression de la tristesse (« Les larmes », Blanchecotte), enchantement amoureux (« Rondel », Collin).

Ainsi, avec son opus 65, Tchaïkovski nous livre une œuvre inspirée par le *Poème d'octobre* mais il donne à son cycle mélodique une dimension autobiographique qui n'existait pas dans le modèle français, les poèmes retenus pouvant se référer à sa liaison infructueuse avec Désirée Artôt. En outre, dans « Qu'importe que l'hiver », il propose une expression plus personnelle – voire pessimiste – du sentiment amoureux, similaire, en définitive, à celle qu'il développe dans ses opéras, comme *Eugène Onéguine*. Malgré l'influence d'un modèle français dans son cycle de mélodies, Tchaïkovski reste ainsi un compositeur russe, féru d'une forme de classicisme et fidèle à une même expression du sentiment amoureux – incertain ou volatile – que, en revanche, Massenet décline sous les formes les plus diverses en fonction du texte ou du livret qu'il met en musique. Aussi n'est-il pas surprenant que le compositeur français ait rejoint – inconsciemment – l'esthétique du compositeur russe, dont il ne connaissait probablement pas les opéras, lorsqu'il adapta *Werther* dont le héros, triste et solitaire, est éminemment tchaïkovskien.

⁹⁰ *Poème d'octobre* de Massenet faisait partie de la bibliothèque musicale du compositeur russe avec *Werther*, *Le Cid* et *Manon*. Nos remerciements à Ada Ajnbinder (GDMČ, Kline) pour nous avoir donné accès à son catalogue de la bibliothèque personnelle de Tchaïkovski.

⁹¹ Voir à ce sujet Ulrich Linke, *Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen*, in: *Mitteilungen* 15 (2008), p. 91–133, résumé sur le caractère (non-)cyclique p. 116.

Annexe 1 : De la traduction de Collin aux partitions publiées par Mackar

A. Les Deux nuages

<p>Piotr Tchaïkovski, <i>Les Deux nuages</i>, « Paroles françaises adaptées par Paul Collin », Paris, Mackar & Noël, [DL : 1892].</p>	<p>Paul Collin, « Les deux nuages », <i>Trente poésies russes : mélodies imitées par Paul Collin</i>, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 87-88.</p>
<p>Regarde, au ciel serein, glisser ce clair et blanc nuage... L'azur autour de lui répand mille rayons joyeux, Tout brille et tout sourit sur son passage ;</p> <p>Son vol est gracieux, Dans les cieux, Du matin sur lui s'épanche, Douce et blanche, La splendeur et la gaieté...</p> <p>Il est semblable à ta beauté Il est semblable à ta beauté</p>	<p>Regarde dans l'azur limpide cette nue Qui glisse au souffle ami des brises d'Orient ; Les tranquilles rayons du matin souriant L'argentent du reflet de leur grâce ingénue.</p> <p>Autour d'elle, tout n'est qu'ardeur et pureté, Splendeur qui réjouit et chaleur qui caresse ; En elle tout est joie, espérance, beauté ; D'un heureux avenir tout lui fait la promesse... Elle ressemble à ta jeunesse!</p>
<p>[II.]</p> <p>Regarde, au ciel tout noir, rouler ce ténébreux nuage ; Farouche et menaçant, il fait partout l'ombre et la nuit ; Impétueux il porte en lui l'orage</p> <p>Le vent est redoutable qui le chasse et le poursuit ; Jamais un rayon n'en égaya la sombre et froide horreur....</p> <p>Il est semblable à ma douleur Il est semblable à ma douleur !</p>	<p>Regarde, solitaire et brumeux, ce nuage Que pousse au ciel la bise inclémente du Nord; Sombre comme la nuit, triste comme la mort, Il porte en lui l'horreur d'un éternel orage.</p> <p>Oh ! s'efforcer toujours et ne jamais pouvoir ! Il voit de loin, là-bas, flotter la blanche nue, Sans que jamais entre eux l'espace diminue. Autour de lui tout brille il reste seul et noir... Il ressemble à mon désespoir!</p>

B. Sérénade de Don Juan

<p>Tchaïkovski, <i>Sérénade de Don Juan</i>, op. 38, n°1, poème russe du comte de Tolstoï, traduction française de Mr. N. de Benardaky, Paris, Félix Mackar, 1888</p>	<p>Paul Collin, « Sérénade de Don Juan », <i>Trente poésies russes : mélodies imitées par Paul Collin</i>, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 145-146.</p>
<p>Tout sommeille dans Grenade ; Viens ! parais à ton balcon, Écoute ma sérénade, Viens entendre ma chanson.</p> <p>Qui donc ose de ma belle Nier charmes et talents. Au combat je les appelle, Tous, tous, tous, chevaliers et manants !</p> <p>Et l'aube naissante Luit au firmament Je pleure et je chante Ah, viens ma charmante, écoute l'amant !</p> <p>De Cadix jusqu'à Grenade, Pour quêter les doux regards, Entends-tu les sérénades ? Vois-tu luire les poignards ?</p>	<p>La guitare à la main et l'épée au côté, Les yeux fixés sur ta fenêtre D'où tes regards sur moi verseront la clarté, J'attends! Ne vas-tu point paraître ?</p> <p>Dans le calme de la nuit, Toute l'Espagne entend le bruit des sérénades Auquel se mêle le bruit Des fers entrechoqués en belles estocades.</p> <p>Et musique et duel, tout se fait en l'honneur De vos beaux yeux, nobles dames. C'est pour vous que nos luths ont si grande douceur, Si grande fierté nos lames!</p> <p>Pour te chanter mon amour, J'assouplirai ma voix et soignerai mes phrases; Je ferai le troubadour Pour exprimer l'émoi de mes tendres extases.</p> <p>Mais si quelqu'un prétend qu'il est une beauté A la tienne comparable, Comme un blasphémateur, pour son impiété Je tuerai le misérable !</p> <p>La guitare à la main et l'épée au côté, Les yeux fixés sur ta fenêtre D'où tes regards sur moi verseront la clarté, J'attends! Ne vas-tu point paraître?</p>

Annexe 2 : Tableau comparatif et synoptique des deux mélodies
« Qu'importe que l'hiver »

	Massenet, <i>Poème d'octobre</i> , n° 3 (1878)			Tchaïkovski, <i>Six mélodies</i> op. 65, n° 4 (1888)		
	Tempo [métrique : 9/8]	Section mélodique	Plan tonal	Tempo [métrique : 2/4]	Section mélodique	Plan tonal
Qu'importe que l'hiver éteigne les clartés	Con molto animato ed abbandono (noire pointée = 138)	A	Si b M	Allegro vivo e molto rubato	A1	Ré m
Du soleil assombri dans les cieux attristés				Meno mosso	B	Fa m / M
Je sais bien où trouver encore		B	Sol m	Allegro	C1	Ré m
Les brillants rayons d'une aurore			Mi b M		C2	
Plus belle que celle [M : l'aube] des cieux			Si b M	Riten.	D	
Toi que j'adore	Più lento ed espressivo	C		Andante	E1	
C'est dans tes yeux !						
Qu'importe que l'hiver ait des printemps défunts	Tempo I	A	Si b M	Allegro	A1	Ré m
Dispersé [M : dissipé] sans pitié, les enivrants parfums				Meno mosso	B	Fa m / M
Je sais où trouver non flétrie		B	Sol m	Allegro	C1	Ré m
Malgré les bises [M : la bise] en furie			Mi b M		C2	
Une rose encor tout en fleur			Si b M	Riten.	D	
O ma chérie,	Più lento ed espressivo	C		Andante	E1	
C'est dans ton cœur !						
Ce rayon qui, bravant les ombres et la nuit,	Tempo I	A	Si b M	Allegro non tanto	F1	La M
Toujours splendide et pur [M : luit] au fond de tes yeux luit ;					F2	
Cette fleur toujours parfumée		B	Sol m	String un poco	G	
Qui dans ton cœur est enfermée			Mi b M		H	
Et qui sait survivre à l'été			Si b M	Rall.	I	La M / Fa M
Ma bien aimée,	Più lento ed espressivo	C		Andante	E2	La M
C'est ta beauté !				[Coda instr. :] Tempo 1°	A2	Fa M

Zusammenfassung

Zu Čajkovskijs Textdichtern zählt auch ein französischer Schriftsteller, Paul Collin, der in der Čajkovskij-Forschung bisher so gut wie keine Beachtung gefunden hat. Die lyrischen Texte Collins, der über enge Kontakte zum Pariser Musikleben verfügte, sind immer wieder von verschiedenen französischen Komponisten herangezogen worden. Unter anderen vertonte Jules Massenet den Gedichtzyklus *Poème d'octobre* (1877), die 'Idylle antique' für Soli, Chor und Klavier *Narcisse* (1878) sowie die Kantate *Apollon aux muses* (1884). Die Zusammenarbeit zwischen Collin und dem russischen Komponisten nahm ihren Anfang, als der Pariser Verleger Félix Mackar den Dichter beauftragte, die Texte von Čajkovskijs Romanzen ins Französische zu übertragen. 1888 vertonte Čajkovskij dann in seinen *Six mélodies* op. 65 erstmals Texte französischer Dichter, darunter vier Gedichte aus Collins Sammlung *Du grave au doux*. Dass Collin hier bevorzugt herangezogen wurde, mag daran liegen, dass Čajkovskij den Dichter wegen seiner deutlich formulierten Kritik an dessen Textadaptationen beschwichtigen wollte. Collin publizierte nichtsdestoweniger 1892 einen Band, der seine Übertragungen von Čajkovskijs Romanzentexten vereint. Der Vergleich mit den in den Notenausgaben verwendeten Übersetzungen zeigt, dass Collin sich in der Tat beträchtliche Freiheiten erlaubt hatte, so dass sich die Frage stellt, wer der Autor der für die Gesangsfassung verwendeten französischen Texte sein könnte.

Von besonderem Interesse an der Zusammenarbeit zwischen Čajkovskij und Collin ist die Tatsache, dass der Komponist sich für seine *Mélodies* op. 65 das Gedicht „Qu'importe que l'hiver“ ausgesucht hatte, die vierte Nummer von Massenets Liederzyklus *Poème d'octobre*. Die Doppelvertonung erlaubt es, zwei aufgrund eines ähnlichen Stils häufig miteinander verglichene Musikerpersönlichkeiten analytisch genauer zu unterscheiden. Denn trotz gewisser Gemeinsamkeiten in der Melodiegestaltung und der Handhabung einer abwechslungsreichen Agogik haben die beiden Komponisten einen jeweils ganz eigenen Zugang zu Collins Gedicht. Während Massenet sein Lied in drei musikalisch identische Strophen aufteilt, die der Grundidee des Gedichts folgen, orientiert sich Čajkovskij sehr viel stärker an der Textsemantik und liefert eine Komposition, deren Themen trotz ihrer oftmals klassischen Tektonik wesentlich beweglicher erscheinen. Ebenso wirkt Massenets Harmonik sowohl in sich gefestigter als auch französischer, wohingegen der russische Komponist sich mit seinen chromatischen Eintrübungen und instabilen Akkorden stärker an Schumann anlehnt. Infolgedessen bietet Massenet eine sensuelle und lyrische, Čajkovskij eine introvertiertere, ja schmerzvolle Umsetzung von Collins Text, die sich als Hinweis auf die Widmungsträgerin des Zyklus, Désirée Artôt, deuten ließe.

Eine Untersuchung der *Six mélodies* des Opus 65, dessen einheitlicher Charakter aus der Konzeption von Collins *Poème d'octobre* resultieren dürfte – der Zyklus zeigt die wechselnden Reaktionen eines gleichen lyrischen Ichs, das sich den Erinnerungen an eine verlorene Jugendliebe hingibt –, bekräftigt diesen Eindruck einer autobiographischen Konfession. Čajkovskij bleibt dabei seinen früheren Werken treu, indem er auch hier wieder für die Liebesthematik den für ihn typischen – unsicheren oder flüchtigen – Ausdruck heranzieht, ganz im Gegensatz zu Massenet, der die Liebe in verschiedenste Formen gekleidet hat, abhängig von der Funktion des Textes oder Librettos, das er zu vertonen hatte.