



Zum Schluss noch folgendes: Als die Iron Lady Margaret Thatcher einst Basel besuchte, wurde sie, um jegliche Terrorgefahr aus dem Weg zu räumen, statt am Schweizer am Badischen Bahnhof ausgeladen. Der Bahnhofsvorstand, stolz über diesen unverhofften Gast, wollte sie dort empfangen; sie freilich rauschte wohl etwas gestresst vorbei, ohne ihn zu beachten, denn eigentlich hätte sie ja gar nicht dort sein sollen. Diese hübsche Anekdote fasst auf ironische Weise so manches zusammen, was den Mythos Bahnhof ausmacht.

Thomas Meyer

### Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1919)

Igor Stravinski

Textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour, Arles, Actes Sud, 2013, 405 p.

Parmi les compositeurs qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle et qui ont été appelés, par l'originalité de leur écriture, à s'expliquer sur leurs œuvres et sur leur langage, Igor Stravinski est sans aucun doute celui dont les propos sont les plus déroutants et les moins révélateurs : non seulement ils sont sur bien des points sujets à caution et riches en contradictions, mais ils manquent singulièrement de substance. Le compositeur, manifestement, ne croyait pas à la verbalisation de la musique (pas moins qu'il ne croyait à l'interprétation d'un texte par la musique). Dans une lettre à la *Suisse musicale* du 20 décembre 1919, il écrit : « J'ai toujours refusé à tout le monde de me prononcer publiquement soit sur la musique d'autrui, soit sur la mienne », considérant que seule la musique parle pour elle-même (p. 49-50). Glorifiant l'artisanat contre les esthétiques du génie, il n'a pas seulement rejeté d'un bloc la musique romantique, mais aussi les discours qu'elle a suscité et qui provenaient en partie des compositeurs eux-mêmes.

Les textes de la période 1912-1939 que Valérie Dufour, après un long travail éditorial, a choisis et annotés, et qui s'ajoutent désormais aux *Chroniques de ma vie* et à la *Poétique musicale* (des différents livres d'entretiens avec Robert Craft, un seul a été traduit), comblent une lacune de la bibliographie française. Ce sont des textes brefs et pour une majorité d'entre eux des entretiens (41 sur les 63 textes retenus, certains textes étant eux-mêmes le résultat d'entretiens...). Il en va de ces témoignages, qu'on ne peut guère assimiler à des confidences, terme choisi pour le titre du recueil, comme des autres livres

de Stravinski ; ils sont écrits par procuration, sans que l'on puisse déterminer si, pour le compositeur, c'est la langue qui faisait obstacle, ou l'impossibilité de verbaliser sa propre activité créatrice (une partie de la réponse est dans sa conception même de la musique). Au-delà d'une certaine limite qui engagerait une réflexion plus en profondeur et dévoilerait une véritable pensée, le compositeur oppose à ses interlocuteurs l'esquive, le silence, ou la volte-face. À ceux qui le présentent comme un révolutionnaire ou un avant-gardiste, il répond par son classicisme, ajoutant : « Je suis un traditionaliste en musique » (p. 253). Si on le crédite d'avoir révolutionné le rythme, il insiste sur l'importance de la mélodie, raison qui le pousse vers Tchaïkovski auquel il oppose les constructions thématiques de la musique allemande, qui se « substituent » à elle, dit-il. Ses références peuvent surprendre : dans un hommage à Diaghilev, il évoque les vieux Italiens, Gounod, Tchaïkovski encore (lequel, dit-il ailleurs, s'appuie sur la musique française et celle de Mozart) (p. 110 et 164). De telles filiations ne mènent pas en ligne droite jusqu'au *Sacre du printemps* !

La pensée, chez Stravinski, se résorbe dans l'artisanat. Elle se résume à l'idée exposée dans les *Chroniques* et la *Poétique*, reprise ici plus d'une fois : la création manifeste « un besoin d'ordre », un « accord entre nous-mêmes et le chaos qui nous est donné » (p. 301) ; « la création, c'est la protestation contre l'anarchie et le néant » (p. 245). Tout découle de là : son identification au classicisme, sa conception de la musique comme « fait en soi », « inapte à exprimer quoi que ce soit » (p. 288 et 302), sa recherche de « netteté », de « brièveté » et de « concision » (p. 226), sa prédilection, à partir des années vingt, pour le contrepoint, qui prend modèle sur Palestrina et Bach, son refus

de l'interprétation et du commentaire. Cela conduit à des positions qui révèlent un véritable mécanisme de défense. Parlant de *Perséphone*, Stravinski énonce de façon péremptoire que ses choix ne sont « ni à discuter ni à critiquer. L'on ne critique pas quelqu'un ou quelque chose en état de fonction. Le nez n'est pas fabriqué : le nez est. Ainsi mon art » (p. 78).

Sous de telles affirmations, et sous l'obsessionnel concept d'ordre, perce une idéologie autoritaire qui a ses racines, pour une part non négligeable, dans l'intense campagne anti-romantique et anti-individualiste développée par le mouvement maurassien en France, auquel se sont greffées certaines tendances de la pensée russe au début du siècle. Stravinski manie sans précaution les notions de race, de nationalités et de religion. Les Slaves et les Italiens sont définis comme « naturellement » musiciens ; « l'Autrichien catholique Mozart, tourné vers Beaumarchais », est opposé à « l'Allemand protestant Beethoven, incliné vers Goethe » (p. 55-56). La révolution russe est ressentie comme un traumatisme : « Je me sens humilié, humilié dans mon patriotisme, que j'oppose à l'internationalisme de ce parti de hagards » (p. 48). Tout cela débouche sur un hymne au Duce et au fascisme dans un entretien donné au journaliste du *Piccolo* de Rome en mai 1935 : « Moi aussi je dis Duce, car je me sens fasciste ». « Aujourd'hui, du reste, en Europe, nous le sommes tous un peu... Votre chef est une personnalité si vaste, si forte, à même de dominer tout le monde » (p. 279).

Le retour au classicisme, à la fin de la Grande Guerre, présenté par Adorno comme la conséquence de son style antérieur, est bien un « Rappel à l'ordre », selon l'injonction de Cocteau, avec lequel Stravinski fut très lié et dont il subit l'influence. L'ordre contre le chaos, son

credo esthétique, a des résonances politiques funestes. L'évolution de Stravinski, liée à celle de son environnement (le compositeur a été toute sa vie, intellectuellement parlant, sous influence) le conduit à réécrire sa propre histoire : non seulement, après 1917, les modèles du passé de la musique européenne se substituent à ceux de la culture populaire russe, dont le lien est définitivement brisé, mais le concept de musique pure, qui devient central pour lui, est appliqué aux ballets de la période russe, qui témoignaient pourtant de son génie de l'illustration (au sens le plus noble du terme). Tout en maintenant la force de sa personnalité, il s'approprie la musique des autres. Influencé par la pensée de Jacques Maritain, comme l'indique Valérie Dufour, il oppose cette notion de *personnalité*, inscrite dans une filiation et dans la subordination à Dieu, à l'*individualité* qui revendique son autonomie et, par son athéisme, déboucherait sur le Surhomme nietzschéen (p. 252). Son anti-romantisme est un anti-individualisme : « La personnalité est presque une notion divine : c'est la qualité de l'être pourvu de don. L'individualité tient tête à Dieu : elle est très connue dans le monde spirituel comme une forme d'orgueil raffiné, d'égoïsme » (p. 244). La conclusion va de soi : « L'art n'est plus purement subjectif, mais est devenu objectif » (p. 251).

Parlant de son *Octuor*, lors d'une présentation de l'œuvre en 1923, Stravinski la désigne comme un « objet musical » ; non une « œuvre émotive », écrit-il, mais une composition « basée sur des éléments objectifs qui se suffisent à eux-mêmes », un « JEU DES MOUVEMENTS ET DES VOLUMES HÉTÉROGÈNES ». « Ce type de musique », ajoute-t-il, « n'a d'autre but que de se suffire à elle-même ». La forme autonome, qui « découle du contrepoint », rejette tout élément « littéraire » ou « pittoresque ». Dès lors, l'interprète n'est plus qu'un simple

exécutant (p. 61-66). Ce refus de tout contenu, jusqu'à l'expression même des sentiments, au profit du pur « jeu des éléments musicaux », est sans cesse rappelé au long des entretiens. Il s'accompagne d'un abandon de l'ancienne pensée orchestrale, si virtuose, et de l'harmonie conçue pour elle-même, trop rattachée au psychologisme de la musique romantique. « Il n'y a pas d'orchestre dans ma vision de la composition » confie-t-il à un interlocuteur polonais. « Quoi que j'aie pu faire auparavant, je n'écris plus pour orchestre » (p. 183). La « mathématique de la polyphonie » (p. 172), qui seule permet la « construction en musique » et, se substitue aux « modulations » et aux « progressions harmoniques », lesquelles, par leur « caractère indécis et imprécis », ne sont que de « pseudo-formes » recouvrant le manque d'une ossature solide » (p. 170).

Bien des propos laissent apparaître des contradictions déroutantes. Ainsi Schoenberg est-il qualifié d'« un des plus grands esprits créateurs de notre époque » en 1913, puis d'un « Brahms saupoudré de modernisme » en 1925 : « Je ne l'aime pas », dit Stravinski (p. 174). Les contradictions, comme les volte-faces, font apparaître une forme de reniement. Le chatoiement harmonique de l'*Diseau de feu*, prolongé dans le *Rossignol*, poussé à son extrême dans le *Roi des étoiles*, est rejeté au même titre que le brio de la couleur orchestrale et les éléments descriptifs de sa période russe. La relation aux arguments des œuvres conçues pour Diaghilev est effacée au profit de l'autonomie musicale. La magie disparaît. Le credo des années vingt est celui d'une musique « sèche, froide, limpide et brûlante comme du champagne extra-dry » (p. 168). C'est d'ailleurs en ce sens qu'il perçoit la musique de Bach, « si formelle, faite à froid, musique de pure architecture (qui

fait plutôt penser à la pierre qu'à la nuance) » ; on en trouve l'écho dans sa propre conception d'une musique écrite « à froid » et qui ne serait, comme celle du Cantor, « que rythme et architecture » (p. 159). À un journaliste américain qui, surpris de l'entendre dire qu'il n'est pas un compositeur moderne, que si ses œuvres de la période russe peuvent être qualifiées de « modernes », on ne peut en aucun cas l'affubler, en tant que personne, d'un tel qualificatif, et qui demande de façon faussement naïve : « N'êtes-vous pas l'homme qui a composé *Feu d'artifice*, le *Chant du Rossignol* [...] et le *Sacre du printemps* ? », Stravinski répond : « Non, je ne suis pas le même homme, et je suis un compositeur complètement différent du Stravinski des œuvres que vous citez » (p. 181).

Stravinski s'est appliqué à lui-même la violence aveugle qui s'abat sur les personnages de ses œuvres et leur interdit toute émancipation, toute plénitude. Le sujet stravinskien est un sujet archaïque, d'avant les Lumières ; c'est aussi un sujet divisé, clivé. Il se présente sous toutes sortes de masques qui nous dérobent son vrai visage, bien que sa musique porte toujours la marque de sa personnalité. Il est difficile toutefois de défendre l'idée que sa musique a suivi une courbe d'évolution ascendante et il ne faut pas oublier que les textes auxquels nous faisons référence appartiennent quasiment tous à la période néoclassique. De même qu'il y a chez lui des retournements stratégiques, des oscillations entre nationalisme et cosmopolitisme, le passage d'une patrie à une autre (au Stravinski russe s'ajoutent les Stravinski vaudois, français puis américain et même italien), de même cherche-t-il à se dérober à toute approche critique de sa musique, à travers son interprétation comme à travers le commentaire (il tenta de diriger les

premiers travaux biographiques qui lui furent consacrés). Au cœur de sa pensée gît une tâche obscure, qu'Adorno a assimilée aux formes de la régression dans un sens à la fois psychique et esthétique, et qui conduirait à une identification avec les instances destructrices (voir la *Philosophie de la musique*). En ce sens, Stravinski représente au sein de la modernité musicale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle une énigme, et l'antithèse absolue des compositeurs viennois.

Philippe Albèra



**Willisau and All That Jazz – Eine visuelle Chronik 1966–2013**

Niklaus Troxler/Olivier Senn (Hrsg.)  
 Hochschule Luzern/Bern: Till Schaap Edition 2013, 702 S.



Plakat von Niklaus Troxler zum Jazz Festival Willisau 1976. Foto: Niklaus Troxler

Eines vorweg: wer (wie der Schreibende) nie selber in Willisau war, kann wohl den Gebrauchswert dieses Wälzers von einem Buch nicht wirklich ermessen. Ist es nur ein wunderbares «coffee table object» für langjährige Festival-Pilger (das auf jeden Fall), oder reflektiert es das Lebenswerk des preisgekrönten Graphikers und Willisau-Gründers Niklaus Troxler auf einigermaßen angemessene Weise? Denn, *make no mistake about it*, das Jazz-Festival Willisau war (und bleibt) genau das: der immense Beitrag eines engagierten Jazz-Liebhabsers zur Wahrnehmung, Verbreitung und Weiterentwicklung dieser Musik in der Schweiz, und zwar – im Gegensatz zum Claude Nobs' «Montreux Jazz» – unter bewusstem Verzicht auf alle populistischen Kompromisse. Dass dieses ebenso ehrgeizige wie erklärt elitäre Festival-Projekt nicht schon in den ersten Jahren gescheitert ist, sondern ganz im Gegenteil