

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1984)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Exposition Stravinsky à Bâle = Strawinsky-Ausstellung in Basel  
**Autor:** Albèra, Philippe  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927266>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Exposition Stravinsky à Bâle

**S**travinsky-Ausstellung  
in Basel

und sie mit angenehmen Frequenzen überallhin verfolgt. Auch eine Art Stadtbeschallung — zum Wohl der Menschen! Die Folgen solcher Unbewusstmachung von Lärm, solcher Nivellierung brauchen hier kaum aufgezählt zu werden.

## Projekte des Zürcher Musik-Podiums

Das dürfte kaum das Ziel einer Institution für neuere Schweizer Musik wie des Zürcher Musik-Podiums, zu dessen Wiedereröffnung die Stadtbeschallung angesetzt wird, sein. Sinnlos, hier anzugeben, was wann wo genau an jenem Stichtag in Zürich stattfinden wird. Da würden sich nur wieder Musikfreunde einfinden, um das Ganze als Riesenkonzert zu geniessen und allenfalls voyeuristisch zu beobachten, wie nun der Alltag auf solche Umweltveränderungen reagiert. Die neue Musik sollte da noch für einige Überraschungen gut sein. Vier vom Zürcher Komponistensekretariat<sup>7</sup> — Roland Moser, Martin Derungs, Max E. Keller, Martin Sigrist — haben sich einige sehr verschiedene Experimente ausgedacht, die sich teilweise im Umkreis des hier Beschriebenen bewegen. Wichtig scheint mir, dass auf ein repräsentatives Konzert verzichtet wird, dass man Aktionen vorzieht. Das Musik-Podium der Stadt Zürich ist also nach kurzer Zeit wiederauferstanden: frischer und initiativer denn je. Die Programmation Daniel Fueter-Graf auf die nächsten Jahre hinaus verspricht einiges Interessantes. So wird am 24./25. November etwa eine Veranstaltung «Musik in der Kirche», konzipiert von Hans Ulrich Lehmann, stattfinden. Solche von Komponisten gestaltete Anlässe nehmen einen wichtigen Platz ein neben Orchesterkonzerten, bei denen auch grössere Werke älterer Komponisten erklingen sollen. Es kann dabei nicht darum gehen, eine ominöse Einheit herzustellen, sondern darum, Akzente zu setzen, Schwerpunkte herauszuarbeiten. Auch im Musikbetrieb müssen die Passanten stutzig gemacht werden.

Thomas Meyer

<sup>1</sup> Programmheft «musik und documenta '77», S. 59

<sup>2</sup> Max Diethelm: 6 Ratschläge für den Besuch des SGF 82 in Basel; in Schweizerische Chorzeitung 4/1982, S. 143

<sup>3</sup> Jürgen Schilling: Aktionskunst — Identität von Kunst und Leben? Luzern/Frankfurt a. M. 1978, S. 125

<sup>4</sup> Andres Bosshard, wie Markus Eichenberger Mitglied der Ateliergemeinschaft Koprod AGSh 468 in Zürich-Seebach, hat mir in dankenswerter Weise von seinen Experimenten berichtet und viele Anregungen gemacht, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind.

<sup>5</sup> Schilling, a. a. O., S. 126

<sup>6</sup> Lukas Hartmann: Muzak ist überall oder Die Angst des Radiomannes vor der Pause; in Tages-Anzeiger-Magazin 19/1982, S. 12

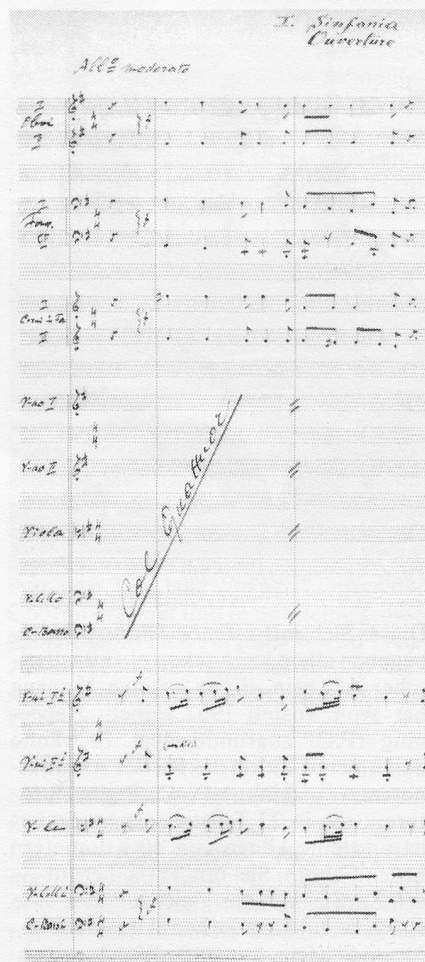
<sup>7</sup> Danken möchte ich den Komponisten und Daniel Fueter-Graf, die mir schon früh — Ende Juni — von ihren Ideen erzählten. Aus den im Text genannten Gründen wurden ihre Konzepte hier nicht ausführlich referiert, sondern höchstens versteckt zitiert.

**E**xposition Stravinsky à Bâle  
L'an passé, la Fondation Paul Sacher a fait l'acquisition de la succession Stravinsky. Le Kunstmuseum de Bâle expose ces documents d'une exceptionnelle richesse avec toute une série d'œuvres picturales provenant de différents musées ou collections privées. (Exposition ouverte jusqu'au 9 septembre, chaque jour de 10 h. à 19 h.)

**S**travinsky-Ausstellung in Basel  
Im vergangenen Jahr hat die Paul Sacher-Stiftung Strawinskys Nachlass erworben. Das Kunstmuseum Basel stellt diese aussergewöhnlich reichhaltigen Dokumente zusammen mit einer Reihe von Bildern aus Museen und Privatsammlungen bis zum 9. September aus (täglich von 10 bis 19 Uhr).

par Philippe Albèra

L'an passé, la Fondation Paul Sacher a fait l'acquisition de la succession Stravinsky, à l'insu des nombreuses institutions américaines qui la convoitaient. L'importance majeure de Stravinsky au XXe siècle — figure dominante, reconvenue officiellement, «suivie» par plusieurs générations, et ce dès le début de



Partition de «Pulcinella», 1920



Esquisses pour le décor de «Pulcinella» dessinées par Picasso, 1920

sa carrière — ne se limite pas au seul domaine musical; le compositeur russe a travaillé avec des cercles artistiques plus vastes, où les peintres et les écrivains ont bonne place.

La succession est d'une exceptionnelle richesse: Stravinsky avait pris l'habitude, dès avant la première guerre, de rassembler les documents concernant sa musique (il gardait copie de ses lettres par exemple). La Fondation Sacher met ainsi au service des musicologues, des historiens et des musiciens, les livres d'esquisses, les projets d'œuvres, les manuscrits couvrant toute la production du compositeur, auxquels s'ajoutent les lettres, les programmes, les entretiens, les dessins, les photos, etc.

Le Kunstmuseum de Bâle en a donc profité pour les exposer avec toute une série d'œuvres picturales provenant de différents musées ou de collections privées d'Europe et des Etats-Unis. Peu de compositeurs ont en effet été si souvent dessiné, peint, caricaturé, photographié, et ce par les plus grands artistes (Picasso, Delaunay, Giacometti, Auberjonois, Cocteau, Marini, Weston, Man Ray, Newman, Platt-Lynes, etc.); peu ont collaboré de façon aussi systématique avec des peintres illustres, décorateurs des Ballets Russes jusqu'à la mort de Diaghilev.

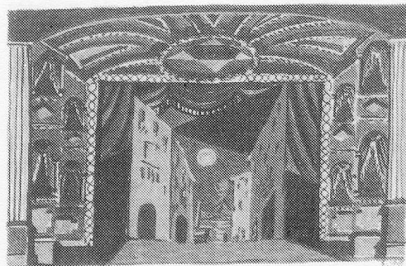
La dimension visuelle, qui accompagne les ballets, a souvent été chez Stravinsky une source d'inspiration, comme dans l'opéra «The Rake's Progress», né à la vue des gravures de Hogarth. La calligraphie minutieuse et colorée de ses manuscrits, dans des cahiers soigneusement choisis, a été parfaitement décrite par Ramuz, qui s'en émerveillait. Elle lui semblait la révélation de l'ordre profond des compositions, et se retrouve dans le geste musical et dans la plastique sonore des œuvres. «J'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil, écrit Stravinsky dans «Chronique de ma vie». La vue du geste et des mouvements des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur. C'est que toute musique créée ou composée exige encore un moyen d'extériorisation pour être reçue par l'auditeur.» Dans ses conférences de Harvard, il parlera plus tard de son goût pour «la topographie sonore».

Au début, le coloris orchestral expressif comportait encore une dimension évo-

catrice, qui renvoyait à la sensation et à l'image. Dans les années vingt, Stravinsky renonce à cette fonction du timbre, et, en le mettant au service de l'écriture contrapuntique, il définit un nouvel espace, une nouvelle «topographie». A la réunion d'arts différents, prônée par Diaghilev, héritée du mouvement symboliste et de son goût pour la correspondance des arts, succède dans les années vingt une volonté de musique pure. Les aspects narratifs, folkloriques, décoratifs ou même exotiques de la période russe font place au travail sur la forme, au geste essentiel, à l'intériorisation. Auberjonois, dans une lettre à son fils de 1935, s'interroge sur le sens de cette évolution: «Stravinsky a représenté jusqu'aux «Noces» le romantisme animé par un souffle russe tout frais. Un romantisme poussé à sa dernière limite par les moyens audacieux qu'il a employés. «Je serre le citron jusqu'à la dernière goutte», disait-il (...). Là où le cas m'intéresse psychologiquement, c'est que sa manière a changé avec son départ de Morges où il a écrit «Noces». Une rupture s'est produite avec son nouveau genre de vie. Avec l'inquiétude, un retour à une religion intensive, presque bigote. La religion, la forme de musique religieuse s'est substituée à sa forme romantique. Ce qu'il voulait appeler un retour au classicisme.»

Les travaux sur l'«Histoire du soldat» (avec le peintre suisse Auberjonois) et sur «Pulcinella» (avec Picasso), auxquels s'attache particulièrement l'exposition bâloise (et le somptueux catalogue\* qui l'accompagne), représentent à cet égard deux moments significatifs de l'évolution de Stravinsky. Il s'agit en effet des deux œuvres charnières entre la période russe et la période néo-classique, deux œuvres aussi où la collaboration avec les peintres fut pleinement satisfaisante.

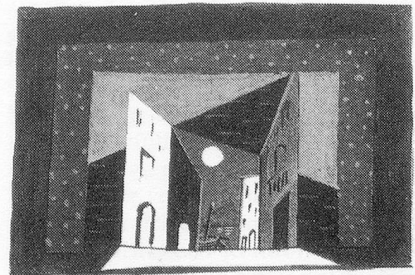
Les peintures d'Auberjonois sont d'un réalisme presque naïf, âpre, vigoureux, où l'espace est mis à plat, les objets et les personnages étant placés côte à côte de façon abrupte; le trait qui est net, immédiat, dénué de tout pathos, mais d'une certaine gravité, peut correspondre, en quelque sorte, aux lignes cassantes et acides de la musique, à ses superpositions brusques, à ses emprunts irrévé-



rencieux aux musiques «triviales». L'ironie marque cependant chez Stravinsky une distance avec les objets utilisés qui préfigure la période néo-classique. Lorsqu'on regarde les esquisses de «Pulcinella» dessinées par Picasso, on perçoit mieux encore ce travail parodique (au sens plein du terme),

cette réappropriation du matériau ancien dans une forme nouvelle. Les premiers projets de décor utilisent en effet une représentation classique basée sur la perspective (un théâtre dans le théâtre, avec ses velours rouges et son caractère anecdotique). Les derniers font la synthèse entre cette perspective classique et l'espace post-cubiste, la représentation est épurée, au niveau du dessin (formes géométriques), de l'idée (le théâtre est supprimé), et de la couleur (tons froids à dominante bleue). Picasso effectue un travail de stylisation parallèle à celui de Stravinsky, et la vue des différentes étapes de sa recherche est passionnante.

Elles pourraient renvoyer à leur tour aux approches successives, laborieuses et méticuleuses du compositeur qui cherche à fixer l'idée à travers de multiples esquisses. Il y a sans doute encore beaucoup à faire, ici, pour donner un sens au cheminement de la pensée, des premières notations, parfois luxuriantes, parfois maladroitement, jusqu'à la réalisation finale, sans cesse retouchée. Les documents de la succession Stravinsky permettront sans doute un tel travail, de même qu'elle permettra peut-être de mieux définir le sens des rapports entre le compositeur et les



peintres, les influences réciproques, ce qui appartient à un mouvement général de la culture et ce qui appartient aux individualités elles-mêmes.

Reste enfin la série impressionnante de portraits de Stravinsky. Ils montrent un homme très conscient de sa valeur, presque toujours grave, plongé en lui-même mais ayant l'œil vif, perçant. Aucune légèreté: Stravinsky paraît toujours concentré, comme saisi en pleine élaboration compositionnelle. C'est Picasso, dans ses dessins, qui nous le révèle le plus profondément, à tel point que ses portraits servent de référence lorsqu'on regarde les très belles photos de Stravinsky. Picasso a su rendre de manière prodigieuse, lumineuse et simple, le visage grave, irrégulier, impénétrable du compositeur, cet équilibre curieux entre les traits épais de la bouche, du nez, des oreilles, des mains, et une expression détachée, son urgence intérieure. La plupart des photos sont magnifiques, et comme les peintures, semblent toujours renvoyer à l'essentiel, à une sorte de mise à nu qui, par son manque total de complaisance, est d'autant plus énigmatique, mystérieuse et troublante.

Philippe Albèra

\* Catalogue: textes de H. J. Jans, A. Rosenthal, J. Hand-schin, L. Schrade, H. Oesch, C. Geelhaar, H. Wagner, J. Lord; très nombreuses illustrations — esquisses, manuscrits, peintures, photos.