

ROBERT CRAFT
&
IGOR STRAVINSKY

*Conversations
avec Igor Stravinsky*

Traduit de l'anglais par
OLIVIER BORRE & DARIO RUDY

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e
2024

TITRE ORIGINAL

Conversations with Igor Stravinsky

Au Royaume du Père il n'est pas de drame mais
seulement un dialogue, qui est un monologue
déguisé.

RUDOLF KASSNER

Les présentes conversations ont paru pour la première fois aux éditions Doubleday
à New York et aux éditions Faber & Faber à Londres en 1959.

© All rights reserved © The Estate of Igor Stravinsky 1958, 1959.

En couverture : Igor Stravinsky, Biarritz, 1923. © Bridgeman Images.

© Éditions Allia, Paris, 2024, pour la traduction française.

I

L'ART DE COMPOSER
ET LES COMPOSITIONS



ROBERT CRAFT – À quel moment avez-vous pris conscience de votre vocation de compositeur?

IGOR STRAVINSKY – Je ne saurais dire quand ni comment j’ai commencé à me considérer comme un compositeur. Tout ce dont je me souviens, c’est que ces pensées ont pris forme très tôt dans mon enfance, bien avant toute étude sérieuse de la musique.

R. C. – L’idée musicale : à quel moment l’identifiez-vous comme telle?

I. S. – Lorsqu’un aspect ou un autre d’une forme sonore produit en mon être une certaine satisfaction. Mais bien avant que naissent les idées, mon travail commence par la mise en relation d’intervalles sur le plan rythmique. Cette exploration des possibilités, je l’entreprends systématiquement au piano. Ce n’est qu’une fois les relations mélodiques ou harmoniques bien établies que je peux passer à la composition. La composition correspond à l’étape ultérieure de développement et d’organisation des idées.

R. C. – À partir du moment où une idée a germé, avez-vous toujours une représentation claire du type de composition qui va en découler? Et concernant l’idée même : le choix de l’instrument qui l’exprimera est-il clair pour vous?

I. S. – Il ne faut pas croire que lorsqu’on a une idée musicale en tête, on se représente avec netteté la forme que la composition finira par revêtir. Ni que l’on y associe forcément un son (un timbre). Mais si l’idée musicale en question n’est qu’une suite de

Ci-contre : Igor Stravinsky
à Clarens en Suisse, en 1913.

notes, un simple motif qui vous est soudainement venu à l'esprit, alors il est très fréquent qu'un timbre y soit associé.

R. C. – Vous affirmez être dans l'action, non dans la réflexion ; que la composition n'est pas une branche de la pensée conceptuelle ; qu'il est dans votre nature de composer de la musique et que la composition n'émane pas chez vous d'un acte de pensée ni d'une volonté, mais d'une inclination naturelle. Votre corpus d'œuvres en témoigne, après un demi-siècle passé à composer environ un jour sur trois, plusieurs heures dans la journée. Mais le naturel, comment l'aborder ?

I. S. – Lorsque j'ai arrêté le sujet principal de mon œuvre, je me figure déjà dans les grandes lignes le type de matière musicale qu'il exigera. Je me mets alors à la recherche de cette matière, parfois en jouant les compositions des grands maîtres (pour me mettre en mouvement), d'autres fois en improvisant directement des motifs rythmiques sur une suite de notes provisoires (qui sera peut-être la suite finalement retenue). C'est ainsi que je forme le matériau qui me servira à bâtir.

R. C. – Une fois que la musique sur laquelle vous avez travaillé a pris forme, êtes-vous toujours certain que c'est la bonne ? L'identifiez-vous aussitôt comme quelque chose d'achevé, ou bien vous faut-il parfois la mettre à l'épreuve pendant un peu plus longtemps ?

I. S. – Le plus souvent, je sais identifier une bonne trouvaille. Mais lorsque je n'en suis pas sûr, il m'est désagréable de ne pas avoir immédiatement la solution et de devoir m'en remettre à l'avenir. Le futur n'offre jamais des garanties aussi concrètes que le présent.

R. C. – Qu'est-ce que la théorie dans la composition musicale ?

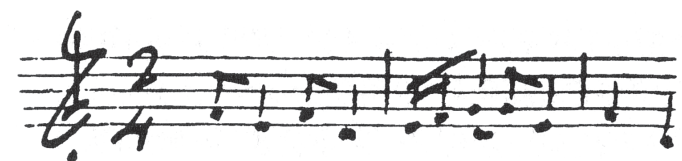
I. S. – Un après-coup. La théorie n'a pas d'existence propre. Les compositions existent, elles, et la théorie en est une déduction.

Peut-être cela n'est-il pas entièrement exact : elle existe, mais comme un épiphénomène qui ne peut générer aucune création, ni même justifier quoi que ce soit. Néanmoins, l'art de composer ne va pas sans une intuition profonde de la théorie.

R. C. – Les idées musicales vous viennent-elles à n'importe quel moment du jour ou de la nuit ?

I. S. – En général, les idées me viennent quand je compose. Il est très rare qu'elles se présentent à moi lorsque je ne suis pas au travail. Cela m'ennuie toujours s'il me vient une idée à l'oreille sans avoir de quoi la noter. Je suis alors obligé de la garder en mémoire, en m'efforçant de ne pas oublier les intervalles et les rythmes. J'attache une grande importance à la tonalité dans laquelle m'apparaît le motif et je fais tout pour m'en souvenir, car si je le transpose pour une raison ou une autre, je risque de perdre la fraîcheur de ce premier contact et j'aurai bien du mal à y retrouver ce qui m'avait séduit. La musique m'est parfois apparue en rêve, mais je ne suis parvenu à la consigner par écrit qu'une seule fois. Cela se produisit lors de la composition de *L'Histoire du soldat* et je fus agréablement surpris du résultat. Non seulement la musique m'était venue en rêve, mais j'avais également entrevu son interprète. Une jeune bohémienne, assise au bord de la route, tenait un enfant dans son giron et lui jouait du violon pour le distraire. Elle répétait un motif qui était joué, comme on dit en français, *avec toute la longueur de l'archet**¹. La musique enchantait l'enfant, qui applaudissait de ses petites mains. À moi aussi elle me plaisait, et je fus particulièrement heureux de m'en souvenir. C'est avec une grande joie que j'inclusais ce motif dans la partition du "Petit concert".

1. Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. (N.d.T.)



M. M. ♩ = 120

Clarinet in A

Violin

Piano

sempre non arpegg.

1

2

excessivement court

3

4

poco meno f *sub. f*

R. C. – Vous parlez souvent du poids d’un intervalle. Qu’entendez-vous par là ?

I. S. – Je manque de mots et ne suis guère doué pour ce genre d’explications en général, mais peut-être cela aidera-t-il si je vous dis que lorsque je compose un intervalle, je le conçois comme un objet (enfin, les fois où j’essaie de me le représenter d’une manière ou d’une autre), comme une chose qui m’est extérieure, c’est-à-dire le contraire d’une impression.

Je vais vous raconter un rêve qui m’était apparu au cours de la composition des *Threni*. J’avais travaillé jusque tard et me couchai encore troublé par un intervalle. Je fis un rêve à son sujet. C’était devenu une substance élastique qui s’étirait précisément entre les deux notes que j’avais composées, mais en-dessous de ces notes, des deux côtés, il y avait un œuf. Un gros œuf testiculaire. Les œufs avaient une consistance gélatineuse (car je les avais touchés), ils étaient tièdes et protégés par un nid. Je me réveillai et sus que cet intervalle était le bon. (Pour ceux qui voudraient davantage de détails, c’était un rêve rose : je rêve souvent en couleurs. Par ailleurs, ma surprise fut telle à la vue des œufs que je les interprétei immédiatement comme des symboles. En rêve toujours, je consultai les dictionnaires de ma bibliothèque et recherchai le terme “intervalle”, mais n’y trouvai qu’une explication confuse. Le lendemain matin, je vérifiai dans un dictionnaire du monde réel : la définition était la même.)

R. C. – Lorsque vous composez, vous arrive-t-il de penser à un public ? Vous préoccupez-vous de la réception de celui-ci ?

I. S. – Quand je compose une œuvre, je ne peux m’imaginer qu’elle ne sera pas reconnue pour ce qu’elle est, et comprise comme telle. J’utilise le langage de la musique, mon énoncé grammatical apparaîtra donc clairement à tout musicien ayant suivi l’évolution de la musique jusqu’au point où mes contemporains et moi l’avons amenée.

Ci-contre : Extrait de la partition de *L’Histoire du soldat*, “Petit concert”.

R. C. – Pensez-vous que la musique soit, comme le disait Auden, une “image virtuelle de la temporalité, dans laquelle se manifeste notre existence avec ses deux dimensions de récurrence et de devenir”?

I. S. – En admettant que la musique soit l’image de notre expérience de la vie comme temporalité (et je suppose que c’est le cas, bien qu’on ne puisse le vérifier), cette affirmation est le résultat d’une réflexion, et par conséquent indépendante de la musique elle-même. De toute manière, des réflexions de ce genre sur la musique sont totalement étrangères à ma vocation de compositeur : ce sont des vérités dont je ne peux rien *faire* ; or, mon esprit est tourné vers l’*action*. Auden fait ici référence à la musique “occidentale”, ou bien, comme il aimait l’appeler, la “musique en tant que force historique” : dans le jazz, l’improvisation permet de s’affranchir de l’image temporelle et, si j’interprète correctement les termes “récurrence” et “devenir”, ces deux concepts ont fortement perdu de leur prégnance avec la musique sérielle. Quand Auden parle d’une “image virtuelle de la temporalité dans laquelle se manifeste notre existence” (ce qui est déjà une image), il se place certes en surplomb de celle-ci, mais du moins cela n’entrave pas l’expérience purement musicale, cela ne la contredit pas. Ce qui me choque, en revanche, c’est de découvrir que de nombreuses personnes pensent en-deçà de la musique. Pour eux, la musique n’est que l’évocation du souvenir de quelque chose d’autre ; de paysages, par exemple. Il se trouve toujours une personne pour déclarer que mon *Apollon musagète* lui évoque la Grèce. Or, même dans les tentatives les plus assumées pour évoquer quelque chose, qu’entend-on au juste par “ressembler” ? Qu’est-ce qu’une “correspondance” ? Quel individu, à l’écoute de ce petit chef-d’œuvre de précision que sont les *Nuages gris* de Liszt, peut affirmer qu’il existerait une relation de cause à effet entre les notes jouées et les “nuages gris” ?

R. C. – Votre conception de la forme répond-elle à une logique dialectique ? Ce terme a-t-il une importance sur le plan musical ?

I. S. – Je répondrai à ces deux questions par l’affirmative, dans la mesure où l’art de la dialectique, selon la définition qu’en donnent les dictionnaires, est celui de la discussion logique. La forme musicale procède d’une “discussion logique” entre différents éléments musicaux.

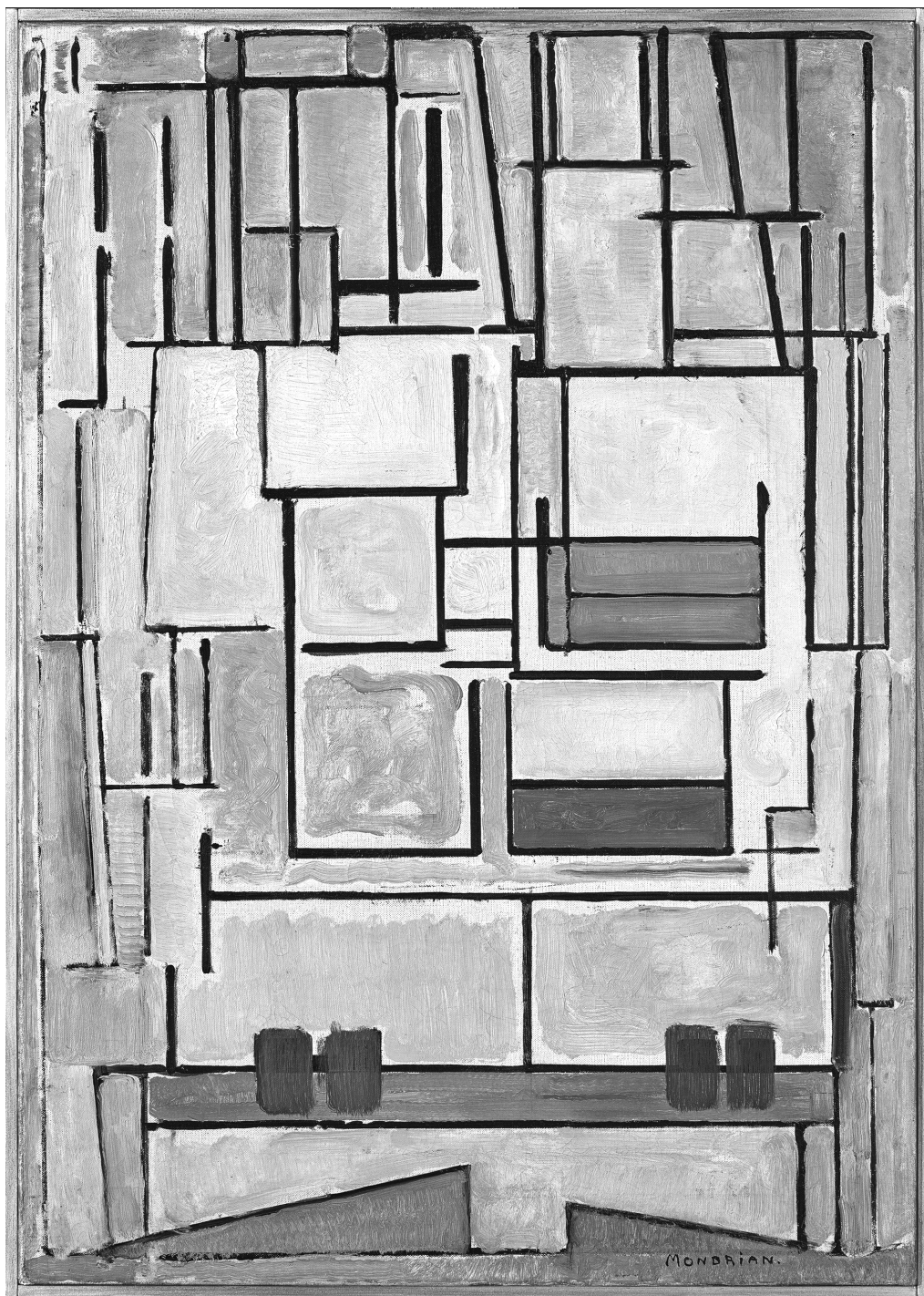
R. C. – Je vous ai souvent entendu dire qu’“un artiste doit éviter la symétrie, mais il peut construire par parallélismes” ? Qu’entendez-vous par cela ?

I. S. – Les mosaïques du Jugement dernier à Torcello en sont un bon exemple. Leur sujet, c’est la division. Une division en deux parties qui, d’ailleurs, semblent être de taille égale. En réalité, chaque moitié n’est pas l’égale de l’autre ni son miroir, mais elle la complète. Or, la division ne s’y opère pas en suivant des axes strictement perpendiculaires. D’un côté, nous avons des crânes avec des serpents en forme d’éclair dans leurs orbites ; de l’autre, la Vie éternelle (je me demande si le Tintoret avait connaissance de ces personnages vêtus de blanc), ce qui forme un équilibre, mais un équilibre imparfait. Qui plus est, les tailles et les proportions sont très variées, tout comme les mouvements et les situations statiques, les ombres et les lumières.

Le tableau *Blue Façade* (composition n° 9, 1914) de Mondrian illustrera peut-être mieux mon propos. Il se compose d’éléments qui tendent à la symétrie, tout en évitant celle-ci par de subtils jeux de

Jugement dernier, XII^e siècle.
Mosaïque. Venise, île de Torcello, Basilique Santa Maria Assunta.





parallèles. Évidemment, il ne m'appartient pas de juger s'il est possible ou non d'éviter l'impression de symétrie en architecture, ni si elle est consubstantielle à cet art. Toutefois, il est certain que les tableaux aux sujets architecturaux ou ceux qui empruntent leurs motifs à l'architecture commettent souvent cette faute. En musique, seuls les grands maîtres ont réussi à éviter cela à des époques où l'architecture contemporaine incarnait des idéaux esthétiques, c'est-à-dire lorsque l'architecture était symétrie et que la symétrie se confondait avec la forme même. Parmi les musiciens de son temps, Haydn entre tous, je crois, avait perçu qu'être parfaitement symétrique, c'était être parfaitement mort. Certains d'entre nous sont encore déchirés entre d'une part l'instinct illusoire de parvenir au "classicisme" de la symétrie, et de l'autre, le désir de composer avec une logique tout aussi étrangère à la symétrie que celle des Incas.

R. C. – Considérez-vous que la forme musicale, sous certains aspects, relève des mathématiques ?

I. S. – En tout cas, elle s'apparente bien plus aux mathématiques qu'à la littérature. Peut-être pas aux mathématiques *stricto sensu*, mais sans aucun doute à des choses comme la pensée mathématique et les relations mathématiques. (Combien est trompeuse toute description littéraire de la forme musicale !) Je ne dis pas que les compositeurs pensent sous forme d'équation ou de suite de chiffres, ni que ces éléments constituent des symboles plus adéquats pour la musique. Mais le processus réflexif des compositeurs – le mien, en tout cas – ne me semble guère différent de la pensée mathématique. Déjà en tant qu'étudiant, j'étais conscient de la similitude entre ces deux modes de pensée, et d'ailleurs, les mathématiques étaient déjà la discipline pour laquelle j'avais le plus de goût à l'école. La forme musicale est mathématique parce qu'elle est idéale, et la forme est toujours idéale, qu'il s'agisse, comme l'écrivait Ortega y Gasset, d'"une image de la mémoire ou [d'] une pure construction". Mais quels que soient les aspects

Ci-contre : Piet Mondrian, *Composition n° VI (Composition 9, Blue façade)*, 1914. Huile sur toile. Riehen, Fondation Beyeler.

mathématiques de la musique, le travail du compositeur ne peut se résumer à la recherche de formules mathématiques.

R. C. – Vous dites souvent que composer, c’est résoudre des problèmes. N’est-ce pas un peu plus que cela ?

I. S. – Seurat disait : “Certains critiques voient de la poésie dans ce que je fais. Non, j’applique ma méthode, et c’est tout.”

R. C. – Dans vos œuvres à thèmes grecs, c’est-à-dire *Apollon musagète*, *Œdipus Rex*, *Orphée*, *Perséphone*, les rythmes pointés jouent un rôle très important (l’ouverture d’*Apollon musagète*, l’interlude avec le canon dans *Orphée*, la musique des “Enfers” de *Perséphone*, l’aria “Nonne Monstrum” de *Œdipus Rex*). L’utilisation des rythmes pointés constitue-t-elle une référence stylistique au XVIII^e siècle ?

I. S. – Les rythmes pointés sont en effet caractéristiques du XVIII^e siècle. L’emploi que j’en fais, dans ces œuvres comme dans d’autres de la même période, telle l’introduction de mon *Concerto pour piano*, sont des références stylistiques bien conscientes. J’ai tenté de créer une nouvelle musique en me basant sur le classicisme du XVIII^e, en utilisant les principes de construction de ce classicisme (que je ne pourrais définir ici), et même en convoquant ce style par l’emploi de certains procédés comme les rythmes pointés.

R. C. – Valéry disait : “Nous ne pouvons construire par ordre que moyennant un ensemble de conventions.” Comment repérer ces conventions dans des compositions comme les lieder de Webern pour voix, clarinette et guitare ?

I. S. – C’est impossible. Les lieder de Webern suivent un principe d’agencement entièrement nouveau, qui finira par être identifié et codifié sous la forme de nouvelles conventions. Mais les préceptes de Valéry sont essentiellement ceux du classicisme : ils ne prévoient pas que de nouvelles conventions puissent être créées.

R. C. – Un romancier (Isherwood) vous ayant un jour fait part des difficultés qu’il rencontrait en matière de narration, vous lui avez conseillé de s’appuyer sur un modèle. Comment établir un modèle dans la musique ?

I. S. – Comme je l’ai évoqué avec l’exemple des rythmes pointés du XVIII^e siècle, j’ai intégré ce procédé rythmique conventionnel dans mon modèle afin de pouvoir “construire de manière ordonnée”.

R. C. – Pourquoi avoir éliminé les barres de mesure dans les sections *Diphonas* et *Elegias des Threni* ?

I. S. – Parce que les voix ne sont pas toujours à l’unisson sur le plan rythmique. Par conséquent, la présence de barres de mesure serait venue scinder de façon arbitraire au moins une de ces lignes mélodiques. De toute manière, il n’y a pas de temps fort dans ces canons : le chef d’orchestre doit se contenter de compter les temps comme il le ferait pour un motet de Josquin des Prés. C’est également pour ces raisons que j’ai opté pour des croches plutôt que de lier les notes d’une mesure à l’autre. La lecture en est peut-être plus difficile, mais la notation plus fidèle.

R. C. – Aviez-vous pris comme modèle les *Lamentations* d’autres grands maîtres pour vos *Threni*, de même que pour certaines danses d’*Agon*, vous vous étiez inspiré du traité de François de Lauze *Apologie de la danse* et de certains exemples musicaux de Mersenne ?

I. S. – J’avais étudié toute l’œuvre liturgique de Palestrina, ainsi que les *Lamentations* de Tallis et de Byrd, mais je ne crois pas qu’on puisse déceler quelque “influence” de ces maîtres dans ma musique.

R. C. – Pourquoi les compositeurs contemporains ont-ils tendance à utiliser des valeurs de note plus petites que les compositeurs

du XIX^e siècle pour marquer leurs rythmes – des croches plutôt que des noires, des doubles-croches plutôt que des croches, par exemple? Cette tendance est manifeste dans nombre de vos œuvres (le deuxième mouvement de la *Symphonie en ut*, rythmé par les croches et les doubles-croches, ou la dernière section du *Duo concertant*, rythmée par des doubles-croches). Si vous deviez doubler les valeurs de note, les réécrire sous forme de noires et de croches, quel impact cela aurait-il sur votre musique telle que vous la pensez? Par ailleurs, concevez-vous ou voyez-vous toujours l'unité de la note au moment où vous la composez? Avez-vous déjà réécrit un passage avec des valeurs de note différentes après l'avoir composé? Dans votre révision de la "Danse sacrée" présente dans *Le Sacre du printemps*, vous avez doublé les valeurs: on passe de doubles-croches à des croches. Était-ce destiné à faciliter la lecture (et est-ce le cas)? Pensez-vous qu'il existe une relation entre la durée des notes et le caractère de la musique?

I. S. – Je ne suis pas totalement d'accord avec vous lorsque vous supposez que la pulsation a évolué, passant plus fréquemment de la blanche à la noire et de la noire à la croche. La musique contemporaine a engendré une diversité bien plus grande en matière de tempos, ainsi que des possibilités rythmiques bien plus fécondes, d'où la plus grande diversité des unités rythmiques (il suffit de consulter n'importe quel tableau récapitulatif de notations et de comparer les unités rythmiques utilisées au cours des cinq derniers siècles avec celles utilisées actuellement). Quand nous composons des œuvres à tempo rapide ou à tempo lent, c'est la musique qui dicte notre choix de valeurs de note plus ou moins grandes. C'est la seule explication que je puisse donner.

En tant que compositeur, je fais correspondre un certain type de musique – et son tempo particulier – avec certaines unités de note. Je compose directement ainsi, sans passer par un processus de sélection ou de transposition, et l'unité de la note ainsi que le tempo apparaissent dans mon imagination en même temps que l'intervalle. En de rares occasions seulement, il m'arrive de

remarquer que la pulsation rend la notation compliquée. Cela m'est arrivé pour le *Dithyrambe* du *Duo concertant*.

Il m'est très difficile de savoir si la transposition d'une de mes œuvres en des unités de note plus grandes ou plus petites mais jouées au même tempo présenterait une différence à mon oreille. Je sais seulement que je serais incapable de regarder la partition ainsi transposée, car la forme des notes telles qu'on les a écrites correspond à la forme même de la création originale. (Assurément les interprètes, dont l'approche est différente, considéreront la notation comme une simple question de choix; cela est faux.)

Pour ma part, je crois profondément qu'il existe une relation entre le caractère de ma musique et l'unité de note retenue pour la pulsation. Que cela soit impossible à démontrer, je m'en moque, car pour le compositeur que je suis, la seule démonstration nécessaire, c'est que ma pensée a pris cette forme. En outre, si nous utilisons tous certaines conventions depuis si longtemps, c'est bien qu'il existe une relation entre l'œil et l'oreille. Qui pourrait transcrire à l'oreille un passage de musique contemporaine en 6/4 et affirmer avec certitude qu'il ne s'agit pas en réalité de 6/8 ni de 6/16?

Sur la question de la lisibilité: j'ai effectivement transposé ma "Danse sacrée" en valeurs de note plus grandes afin de faciliter sa lecture (elle est de toute évidence plus lisible, en témoigne la réduction du temps nécessaire pour la répéter)¹. Mais cette correspondance entre lisibilité et valeurs de note plus grandes a ses limites. L'idée d'une musique rapide en blanches et en rondes ne peut fonctionner qu'avec certains genres de musique (le premier mouvement de ma *Symphonie en ut*, par exemple, ou le *Gloria Patri* du "Laudate Pueri" dans les *Vêpres* de Monteverdi), mais de toute manière on ne peut dissocier cette question de celle de la mesure et de la structure rythmique même de la musique.

Peut-être faut-il interpréter l'absence actuelle de conventions universelles comme une bénédiction; le musicien ne peut qu'apprendre d'une situation où il sera forcé de revoir ses principes de base et faire preuve de souplesse dans sa lecture.

1. Je fus obligé de transposer le premier mouvement de mon *Ebony Concerto* en croches car les musiciens de "jazz" pour lesquels cette partition avait été composée étaient incapables de lire les doubles-croches.

R. C. – Parlons de la mesure. Peut-on obtenir les mêmes résultats par l'accentuation que par la modulation métrique? À quoi servent les barres de mesure?

I. S. – Concernant votre première question, je dirais que oui, jusqu'à un certain point, qui dépend du degré de régularité réelle de la musique. La barre de mesure est plus qu'un simple accent, bien plus que cela, et je ne crois pas qu'il soit possible de la suppléer par des accents. Du moins pas dans ma musique.

R. C. – Chez vous, l'identité est établie par des procédés mélodiques, rythmiques, etc., mais avant tout par la tonalité. Pensez-vous que vous abandonnerez un jour cette identification tonale?

I. S. – C'est possible. Il est possible, même sans l'aide de la tonalité, de créer une impression de résolution dans la phrase musicale: la rime musicale peut revêtir la même fonction que la rime poétique. Mais la forme ne peut exister sans une identité de quelque sorte.

R. C. – Que pensez-vous désormais de l'utilisation de la musique pour accompagner un mélodrame (*Perséphone*)?

I. S. – N'en parlons pas. Les péchés ne peuvent être effacés, seulement pardonnés.

LA SÉRIE

R. C. – Concevez-vous les intervalles de votre série comme des intervalles tonals, c'est-à-dire des intervalles qui exercent toujours une attraction tonale?

I. S. – Les intervalles de ma série sont toujours attirés par la tonalité; je compose verticalement, ce qui signifie, dans un sens du moins, que je compose de manière tonale.

Ci-contre:
Igor Stravinsky,
entre 1920 et 1925.
Washington D.C., Library
of Congress.

