

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^e 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-Liebhäbers 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

bis heute weiterläuft, ist schon einmal ein erstes Wunder und verlangt unbedingten Respekt.

Troxler war nie ein grosser Theoretiker und darum auch kein Ideologe des Jazz, er war zuallererst einfach Fan und wurde darum zum Veranstalter; ein Macher also im besten Sinn, der «sein» Festival nur auf die Beine stellte, um die Konzerte hören zu können, auf die er selber Lust hatte. Genügt das? Mehr als das: es ist die einzig wahre Qualifikation, alles andere ist Zugabe. Dass Troxler sein Vorwort gleich mit einem längst diskreditierten Irrtum beginnen lässt (1917 als angebliche «Geburtsstunde des Jazz»!), spielt keine Rolle: im Zusammenhang mit Willisau geht es ja nicht um Ur- und Frühgeschichte, vielmehr um die Wege des Jazz in den letzten vierzig Jahren, und dazu bietet diese «visuelle Chronik» reichhaltigstes Anschauungsmaterial. Diese fotografische Dokumentation mit unzähligen Charakterköpfen und Szenenbildern lässt auch Aussenstehende und Nachgeborene eintauchen in gut vier Jahrzehnte Festivalatmosphäre. Von den 700 Seiten machen die Fotografien (ergänzt durch die zumeist von Troxler selbst gestalteten Plakate) den Löwenanteil aus; zu lesen gibt es fast allzu wenig, und das ist schade, um nicht zu sagen irritierend: denn sowohl bei Tom Gsteigers knapp fünfseitigem musik-kritischem Abriss der Festivalgeschichte wie bei Troxlers eigenen ausführlicheren «Erinnerungen und Reflexionen» erwacht, abgesehen vom Bedürfnis, die Musik auch zu hören (Gelegenheit dazu bietet die einschlägige Webseite <http://www.willisaujazzarchive.ch>), vor allem der dringende Wunsch, mehr zu erfahren: was war da genau los, warum kam es so und nicht anders, wie ist das alles nachträglich zu verstehen und einzuordnen? Angefangen bei Troxlers erstem grossem thematischem Schwerpunkt «Great Black Music»: Was hat es zu bedeuten,

dass dieses kulturpolitische Konzept, Ausdruck eines neuen afroamerikanischen Selbstbewusstseins und ursprünglich vom legendären Art Ensemble of Chicago im Zeichen der Black Power-Bewegung der 1960er Jahre eingeführt, anlässlich der in Willisau 1990 dazu programmierten «Rückschau» von einem profilierten Kritiker wie Christian Rentsch bereits schon wieder für «tot» erklärt werden musste (nachzulesen auf S. 369)? Tom Gsteiger seinerseits zitiert (auf S. 14) missbilligend den Saxophonisten Branford Marsalis mit dem Satz «Jazz just kind of died» – während doch (es geht speziell um die siebziger Jahre) «in Willisau (...) der Jazz-Teufel los war». An diesen und anderen Stellen finden wir direkte und indirekte Hinweise auf die bemerkenswerte, aber auch problematische Entwicklung, die der Jazz schon seit der Bebop-Revolution der 40er, aber speziell seit dem Free Jazz der 60er Jahre (und insofern gerade in der Zeit von «Willisau») durchgemacht hat: Als «popular music» verdrängt von R&B und Rock, gleichzeitig zur «Kunstmusik» des schwarzen Amerika geadelt (nämlich eben als «Great Black Music»), zugleich aber akademisiert und europäisiert im Sinn einer Avantgarde, die sich von ihren Wurzeln in Blues, Soul und Gospel immer weiter entfernte. Wie sagte doch Frank Zappa, dieser grosse Grenzgänger zwischen sämtlichen musikalischen Welten? «Jazz is not dead, it just smells funny» – wie weit dieser Satz trotz Erfolgsgeschichten wie Willisau eben doch seine Bedeutung haben könnte, wäre in diesem Kontext dringend zu reflektieren. Troxler selber tut es auf seine Weise, indem er sich souverän und eigen-sinnig von «diesen unsinnigen Auseinandersetzungen» distanziert. «Was ich nie mochte, sind Puristen und solche, die predigen, was der Geschmack eines Festivals sein soll. Mit den Jahren wuchs eine nörgelnde Gilde von Meckerern und

Gralshütern heran, die es einfach besser weiss, die alles, was nicht gerade atonal klingt, als zu poppig abtut. Kaum zu glauben, dass sich diese einst auf Freiheit berufen hatten!» (S. 429). In solchen Sätzen wird spürbar: der Festivalgründer war und ist genau das Gegenteil jener Jazz-Snobs, die glauben, nur komplizierte Musik sei gute Musik! Nur wenn er en passant die grosse Nina Simone als «populäre Diva» abqualifiziert, ist vielleicht ein Rest solcher naserümpfender Attitüde festzustellen. Und warum wohl war das Konzert von Julie Driscoll (alias Tippett) 1971 so ein Fiasko – weil es schlecht war oder weil das Publikum falsche Erwartungen hegte? Auch da gilt: wir möchten noch viel mehr erfahren!

Martin Schäfer