

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 123

Rubrik: Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.07.2025

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



Bons baisers de Bayreuth.

Richard Wagner par ses lettres

Christoph Looten

Fayard, Paris, 2013, 403 pages

Christoph Looten avait édité chez Fayard une sélection de fragments tirés des écrits de Wagner (voir *dissonance* n° 119) ; il complète ce portrait du compositeur — car tel est son projet, montrer Wagner tel qu'en lui-même — par un choix de lettres prélevées dans l'abondance correspondance du maître. Comme il l'indique lui-même, il existe environ 12 000 lettres (et rarement courtes !) dont l'inventaire paru en 1998 relevait le chiffre plus précis de 9030. De cet énorme corpus, l'auteur en a choisi 150, qu'il a reliées par des commentaires, avec l'idée déjà exprimée dans son ouvrage précédent selon laquelle, chez Wagner, la vie et la pensée se confondent ou du moins s'éclairent mutuellement. Il ne faut donc pas considérer cet ouvrage comme un simple choix de lettres, le nombre de celles-ci étant dérisoire par rapport à l'ensemble, mais comme une sorte d'autobiographie de Wagner à travers sa correspondance. On nous permettra d'emblée une réserve critique sur cette démarche menée à travers les deux publications : elle nous paraît réduire l'œuvre à la personne (et dieu sait si celle de Wagner, par sa complexité, est problématique !).

Après le centenaire Schumann, dont on espérait qu'il déboucherait sur la publication, enfin, de ses écrits critiques en français, on peut regretter que le centenaire Wagner n'ait pas donné lieu à un véritable travail éditorial sur cette masse d'écrits et de lettres, alors qu'une partie non négligeable avait connu une traduction française il y a environ un siècle, au faite de l'engouement pour le compositeur. Certes, comme l'indique Looten, ces éditions ne s'appuyaient pas sur des sources toujours fiables, et certaines

traductions ne facilitent pas leur compréhension ; il n'empêche qu'elles offraient à l'époque une vue d'ensemble de la pensée wagnérienne qui n'est plus accessible au lecteur francophone d'aujourd'hui. Au demeurant, certaines traductions n'étaient pas si mauvaises qu'on veut bien le dire (je pense par exemple à la correspondance si essentielle avec Röckel). La prose de Wagner est alambiquée, comme Looten le démontre : ce sont des phrases souvent interminables et faiblement articulées ; les rendre dans un français fluide pose moult problèmes, la logique de cette langue étant fondamentalement différente de celle de l'allemand. Paradoxalement, nous pourrions dire que si « le style c'est l'homme », alors la fidélité à ce flux de la prose wagnérienne devrait être respecté dans l'optique même du projet de l'auteur. Conscient du problème, Christoph Looten a cherché des stratégies adaptées à chacune des lettres pour coller à l'original, alors qu'il n'avait pas hésité à reformuler les textes publiés dans son précédent volume.

Les lettres de Wagner sont de « véritables monologues », comme le signale son traducteur. Mais de façon plus spontanée que dans ses textes théoriques, il soulève maintes questions essentielles qui éclairent sa pensée. Si Looten a délibérément choisi les lettres qui reflètent sa personnalité, elles n'en révèlent pas moins cette pensée jamais au repos, cette puissance de réflexion d'un artiste qui a construit son œuvre de façon volontaire, jusqu'aux conditions mêmes de sa production. On doit pourtant regretter qu'un compositeur qui a bouleversé la conscience musicale européenne à ce point, marquant peu ou prou toute la musique après lui, soit considéré sous l'angle de sa biographie plus que de ses idées sur la musique et sur l'art en général. Il y a en effet dans certaines lettres des considérations sur sa musique qui

sont essentielles à la compréhension des œuvres, comme celles adressées à Röckel où il détaille le projet du *Ring* et le met en relation avec la philosophie de Schopenhauer, ou dans une lettre à Uhlig dans laquelle il évoque ses conceptions harmoniques liées à l'instrumentation. On ne trouve malheureusement pas ces lettres-là dans le choix fait par Looten, et c'est dommage. Mais comme tout ce que dit Wagner se rapporte peu ou prou à son projet esthétique, et comme à tout moment, dans l'agitation qui était la sienne, il éprouve le besoin de « soulager son âme », comme il le dit dans une lettre à Mathilde Wesendonck, la lecture des 150 lettres présentées dans ce volume est passionnante.

On s'amusera ainsi de cette missive hyperbolique envoyée le 3 mai 1840 à Meyerbeer par un Wagner qui cherche à percer dans la capitale française : il parle de celui qu'il attaquera de façon si virulente plus tard comme de « l'homme qui est *tout* pour [lui], *tout* ». Il veut devenir son esclave, car « j'ai une nature d'esclave et je me sens particulièrement bien lorsque je me dévoue totalement à une autre personne, sans arrière-pensée et avec une confiance aveugle. [...] C'est pourquoi il faut que vous m'achetiez, seigneur ! » (p. 45—46). Wagner acteur. On néglige souvent ce fait, que Nietzsche releva avec un certain dégoût. C'est ce qui rend l'homme insaisissable ; mais sans doute doit-on à cette capacité de jouer différents personnages en un la puissance théâtrale de ses œuvres. Trois ans à peine après cette lettre, d'ailleurs, il se défend contre le jugement de Schumann, qui a trouvé que certains passages du *Vaisseau fantôme* étaient « meyerbeeriens » : « j'ignore ce que l'on entend par 'meyerbeerien' sinon, sans doute, la recherche *raffinée* d'une popularité superficielle », lui répond Wagner (p. 62).

Se démarquer, pour bâtir son propre

langage : on le constate aussi dans son attitude vis-à-vis de Berlioz. Dans une lettre du 2 mars 1841, il dit combien les œuvres du compositeur français, telles que la *Symphonie fantastique* et *Roméo et Juliette*, témoignent d'un « mauvais goût dans la mise en œuvre des moyens musicaux » et combien cela le « rebuta violemment » lorsqu'il les entendit pour la première fois. Il perçoit l'isolement du compositeur français, mais parle aussi de sa « dévorante superficialité ». Pourtant, vingt ans plus tard, il laissera entendre que *Tristan et Isolde* doit quelque chose à *Roméo et Juliette* dans une dédicace chaleureuse à son auteur, comme Looten le signale opportunément en note (p. 50—51).

De même, malgré tous les efforts de Liszt en sa faveur — un soutien à la fois artistique, moral et financier — Wagner n'hésite pas dans une lettre à Bülow de parler du « bric-à-brac théâtre-balletomane de Weimar » qui lui donne « de plus en plus la nausée » (p. 112, lettre du 15 février 1852). L'acteur, mais aussi l'enragé, celui qui radicalise toute position (esthétique ou politique), le révolutionnaire qui ne transige pas sur ses convictions, aussi blessantes soient-elles.

Cette attitude l'isole d'un monde où, comme le Hollandais volant, il ne trouve pas sa place. S'adressant à Mathilde Wesendonck, il lance comme dans un cri : « Je me sens lamentablement expatrié et me demande : où est donc ta place ? Je ne peux alors nommer aucun pays, aucune ville, aucun village. Tout m'est étranger et je songe souvent avec nostalgie au Nirvâna. Mais le Nirvâna me ramène bien vite à *Tristan* : vous connaissez la théorie bouddhiste de la création du monde. Un souffle trouble la clarté du ciel [suit une citation du motif du désir au début de *Tristan*], cela s'enfle, se condense et finalement le monde entier m'apparaît comme une

masse impénétrable » (p. 133, lettre du 3 mars 1860). Wagner pétri de contradictions : l'homme sans patrie fera preuve d'un nationalisme extrême, tout en ayant, périodiquement, le sentiment que l'Allemagne ne peut être sauvée de l'abaissement. N'écrit-il pas à Louis II qu'il ne « supporte le monde que lorsqu'[il] le voit comme un songe » ? (p. 207) Et en même temps, ne lie-t-il pas la réussite de son idéal artistique au « salut de l'Allemagne », car sans la grandeur de celle-ci, son « art n'est qu'un rêve » ? (p. 216, lettre à Constantin Frantz du 19 mars 1866).

À Eduard Hanslick, qui deviendra bientôt son ennemi, il fait cette confession que l'on devrait méditer, car elle signe la condition de l'artiste moderne : « l'œuvre d'art d'une période de haute culture comme la nôtre ne peut résulter que d'un processus totalement conscient. [...] Seules les natures les plus douées parviennent à combiner la puissance de l'esprit avec la fécondité instantanée de l'inspiration » (p. 70, lettre du 1^{er} janvier 1847). Autre aveu, cette fois à Karl Gaillard, sur son statut de poète, qu'il défendra plus tard avec orgueil : « Je ne me fais aucune illusion sur mon métier de poète », ajoutant qu'il s'est mis à écrire ses livrets faute d'en trouver de satisfaisants ; seuls l'attirent, dit-il, des « sujets qui ont un intérêt à la fois poétique et musical » (p. 66, lettre du 30 janvier 1844).

À Eduard Genast, il écrit le 23 septembre 1850 ces mots qui devraient être affichés à l'entrée des maisons d'opéra et dans le bureau de leurs directeurs : « Si vous voulez éduquer le public, alors il faudrait d'abord le fortifier, le guérir de la pleutrerie et de la mollesse des Philistins, lui faire comprendre, enfin, qu'on vient au théâtre non pour se divertir, mais pour se concentrer » (p. 100).

On peut encore relever certaines remarques sur l'exécution, ou cette

indication au peintre Michael Echter qui décora les appartements de Louis II en prenant pour sujet le *Ring* : « Nous devons nous mettre d'accord sur une conception largement plus naïve des costumes et des bâtiments. Le costume moyenâgeux (mi-Hohenstaufen, mi-byzantin) qu'on donne habituellement aux Nibelungen est totalement étranger à *mon* poème : tout y est beaucoup plus primitif, plongé dans ses origines germaniques, tacitien » (p. 201-202, lettre du 21 avril 1865). Il serait trop long de citer le passage, essentiel, où Wagner explique à Louis II le sens du baiser de Kundry et l'importance fondamentale dans sa musique du concept de rédemption (p. 208-209).

À la lecture de ces pages, on ne peut qu'admirer l'opiniâtreté du compositeur dans son combat pour défendre la haute idée qu'il se fait de l'art et de sa fonction dans une époque jugée décadente. Wagner fait partie de cette génération d'artistes — on pense à Flaubert et à Baudelaire, lequel reconnut de telles affinités — qui construisent leur univers *contre* la société, *contre* la pensée dominante, *contre* le goût de l'époque. Dans une lettre à Hans von Bülow datée du 17 janvier 1852, il témoigne de façon émouvante de ses difficultés au moment où commence l'aventure du *Ring*, surenchère artistique d'un compositeur isolé et sans contact avec ses propres œuvres antérieures : « Je ne vis ici que trop seul et l'artiste en moi en souffre. Le fait que je doive toujours écrire sans jamais voir ou entendre une de mes œuvres me condamne à un sort presque plus dur que celui que Beethoven dut supporter à cause de sa surdité. Sans stimulation des sens, j'en suis réduit à ne me nourrir que de moi-même » (p. 106). Se nourrir uniquement de soi-même, voilà peut-être la phrase clé de l'aventure wagnérienne. Lui répond cette autre confession : « *Tristan* est et reste



pour moi un miracle ! Je comprends de moins en moins comment j'ai pu écrire une chose pareille et quand je le relis, je reste bouche bée ! Comme je regretterai si l'œuvre est jouée un jour, car je vois bien les incroyables souffrances que j'aurai à endurer. Je ne me le cache pas : je suis allé largement plus loin que ce qui est possible et des interprètes de génie, il en vient incroyablement peu au monde ! Mais je ne peux pas résister à la tentation : si seulement je pouvais entendre l'orchestre ! » (p. 151, lettre à Mathilde du 10 août 1860).

Philippe Albèra

Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress

Friedemann Sallis, Robin Elliott, Kenneth DeLong (Hrsg.)
 Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press 2012, 461 S.

Will man an diesem umfangreichen, informativen und gut ausgestatteten Buch überhaupt Kritik üben, so müsste man die Unausgewogenheit anführen: Von den zwanzig Aufsätzen gelten elf István Anhalt, sieben György Kurtág und zwei Sándor Veress. Das ist jedoch Absicht: Das Buch ist István Anhalt gewidmet, und damit verbietet sich diese Kritik von selbst. Man darf aber dennoch bedauern, dass nun viele Aspekte, deren Konstellation für die Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts bedeutungsvoll waren, nur schattenhaft auftauchen. Schon die drei Biographien bieten Anlass zum Nachdenken: Anhalt (1919–2012) verließ Ungarn 1946 und «kam» letztlich in Kanada «an»; Veress (1907–1992) verließ Ungarn 1949 und «kam» in der Schweiz «nicht an»; Kurtág, geboren 1926, blieb bis nach dem Mauerfall in Ungarn. Den Vokal-kompositionen von Anhalt und Kurtág könnten solche von Veress zur Seite gestellt werden. Auch Veress und Kurtág haben sich in eigenwilliger Weise mit Reihenkomposition befasst, und auch bei Veress findet man bedeutungsvolle Selbst- und Fremdzitate. Alle diese Aspekte aufzuzeigen hätte aber den Rahmen und vor allem die ausdrückliche Absicht des vorliegenden Buches gesprengt.

In der ausführlichen *Introduction* diskutiert Friedemann Sallis grundsätzlich die möglichen Aspekte und Konstellationen der Begriffe *Centres and Peripheries*, *Place and Displacement* und *Presence of the Past and Memory*. Die ersten drei Texte stehen unter der Überschrift *First word: István Anhalt: A Character Sketch*

von John Beckwith, *Kurtág, as I Know Him* von Gergely Szokolay und «*A Kind of Musical Autobiography*»: *Reading Traces in Sándor Veress's Orbis tonorum* von Claudio Veress.

Dann folgen sieben Texte unter der Überschrift *Place and Displacement*. István Anhalt selbst berichtet aus der persönlichen Betroffenheit in *Of the Centre, Periphery; Exile, Liberation; Home and the Self* von seinem letztendlich geglückten Lebens- und Schaffensweg, den er eindrucksvoll durch sein Gedicht *Kantáta Előpatakón* illustriert. Robin Elliott berichtet von der Entstehung von István Anhalts *Kingston Triptych* in den Jahren 2003 bis 2005 und deutet das Werk als Zeichen der Konstellation von *Composer and Community*. William Benjamin ergänzt dies in *István Anhalt's The Tents of Abraham: Where Music Cannot Heal, Let It Be Restored* durch eine eindringliche Analyse des mittleren Stücks des *Kingston Triptych*, die er zu Überlegungen zur heutigen Nahost-Problematik ausweitet. Florian Scheduling vergleicht in *Which Displacement? Tracing Exile in the Postwar Compositions of István Anhalt and Mátyás Seiber* die äusseren und inneren Wege von Anhalt und Seiber und untersucht ihre Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik. Rachel Beckles Willson schildert in *Letters to America* die Bemühungen von Sándor Veress, in Amerika Fuss zu fassen, was wegen seiner zeitweisen Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei Ungarns so gut wie unmöglich war. Dabei stellt Willson dem Briefwechsel zwischen Veress und István Borsody, der um dieses Problem kreist, in interessantem Zugriff die Konzeption von Veress' *Sinfonia Minneapolitana* gegenüber. Gordon E. Smith beschreibt in *Roots and Routes: Travel and Translation in István Anhalt's Operas* die szenischen Werke von Anhalt, wobei er sich auf das 1994–1996 entstandene «Pluri-Drama»

Traces (Tikkun) konzentriert. Die Darstellung von Rachele Chiasson-Taylor, *Le fonds István-Anhalt (Mus 164) à Bibliothèque et Archives Canada: auto-construction du compositeur et rôle du lieu dans son œuvre*, in der fünf Skizzen zu *Traces (Tikkun)* abgebildet sind, beschliesst den ersten Teil des Buches.

Unter *Perspectives on Reception, Analysis, and Interpretation* folgen fünf Texte. Austin Clarkson schildert in *Sewing Earth to Sky: István Anhalt and the Pedagogy of Transformation* anhand konkreter Beispiele ein pädagogisches Konzept, das wesentlich von *Activating the Imagination* ausgeht. Stefano Melis zeigt in *György Kurtág's Játékok: A «Voyage» into the Child's Musical Mind* eindringlich, wie Kurtág in drei Stücken von *Játékok I* spielerisch elementare Bewegungsvorgänge in musikalisch stringente Gestaltungen umsetzt. Alvaro Oviedo konzentriert sich in *Arracher la figure au figuratif: la musique vocale de György Kurtág* auf Beispiele aus den *Kafka-Töredékek* op. 24. Julia Galieva-Szokolay beschreibt in *Dirges and Ditties: György Kurtág's Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova* unter Berücksichtigung der biographischen Hintergründe der Dichtungen die *Vier Gesänge nach Gedichten von Anna Achmatova* op. 41. Dina Lentsner bietet in *Interpreting György Kurtág and George Crumb: Through the Looking Glass* eine detaillierte sowohl sprachliche wie musikalische Analyse von Kurtágs *Traum* aus *Szenen aus einem Roman* op. 19 nach der Dichtung von Rimma Dalos und Crumbs *Gacela de la muerto oscuro* aus *Madrigals III, 2* nach der Dichtung von Federico García Lorca. (Zu den drei letztgenannten Aufsätzen darf ergänzend hingewiesen werden auf: Claudia Stahl, *Botschaften und Fragmente. Die großen Vokalzyklen von György Kurtág*, Saarbücken: Pfau 1998.)

Die letzte Gruppe bilden vier Texte zu *The Presence of the Past and Memory in*

Contemporary Music. Jean-Paul Olive beschreibt in *György Kurtág et Walter Benjamin: considerations sur l'aura dans la musique* die Bedeutungen des Begriffs Aura und zeigt an den *Mikro-ludien* op. 13, wie einzelne musikalische Gesten Dimensionen der Vergangenheit vergegenwärtigen können. Ulrich Mosch geht in *What Presence of the Past? Artistic Autobiography in György Kurtág's Music* davon aus, dass Musik, da sie nur gegenwärtig erklingt, stets nichts anderes ist als Vergegenwärtigung von Vergangenem, und präzisiert dies am Werk Kurtágs, in dem die Vergegenwärtigungen in bestimmter Weise herausgearbeitet und autobiographisch bedeutungsvoll sind. Mosch vergleicht dies mit Verfahrensweisen bei Bernd Alois Zimmermann, Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm. Alan Gillmor gibt unter *«Listening to Inner Voices»: István Anhalt's Sonance. Resonance (Welche Töne?)* eine detaillierte Deutung dieses 1988–1989 entstandenen Orchesterwerkes vor dem Hintergrund von Beethovens Neunter Sinfonie, auf die hin es komponiert und mit der zusammen es zur Uraufführung gebracht wurde. Friedemann Sallis bietet in *Music Written from Memory in the Late Work of István Anhalt* eine eindringliche Schilderung der *Four Portraits in Memory* (2005–2007).

Das Buch wird mit einem *Final Word* beschlossen, einem Gespräch zwischen István Anhalt und Robin Elliott mit dem Titel *On Doubtfulness and Life in Canada: An Interview with István Anhalt*, das von dem Essay *Music and Musicians in Exile* von Lydia Goehr ausgeht. Durch den Wechsel der Aspekte und die reichlichen Abbildungen und Notenbeispiele ist das Ganze nicht nur informativ, sondern regt in vielfältiger Weise zum Weiterdenken an. Ein Werkverzeichnis von István Anhalt hätte vielleicht noch beigegeben werden können.

Andreas Traub



Igor Stravinski

Bertrand Dermoncourt

Actes Sud/Classica, Arles, 2013, 203 pages

La petite collection proposée par l'éditeur Actes Sud et le magazine Classica — elle compte déjà de nombreux titres — tente d'occuper la place autrefois tenue par les ouvrages de la collection « Sol-fèges » publiée au Seuil et hélas laissée à l'abandon. De l'une à l'autre, l'époque a changé, et le point commun pourrait bien n'être que le format de poche dans les deux cas. Si les petits livres du Seuil étaient illustrés et comportaient des citations musicales, ceux d'Actes Sud n'offrent que le texte pur, sans recourir aux exemples musicaux. Alors que les premiers avaient une certaine prétention intellectuelle, et se présentaient parfois comme des contributions originales (je pense avant tout aux deux ouvrages que Boucourechliev consacra à Beethoven et Schumann), les seconds visent manifestement le mélomane moyen, auquel on ne veut pas compliquer la tâche, plus que l'étudiant de musique, si démuné face à une bibliographie française lacunaire.

Pourtant, si l'époque a changé, ce n'est pas seulement dans le fait que les sciences humaines ont perdu leur prestige, et l'exigence d'interprétation critique a cédé le pas au simple commentaire, mais c'est aussi que les études musicologiques ont connu une évolution considérable, sauf en France, à quelques exceptions près. Les compositeurs, les langages musicaux, les sujets les plus divers ont été labourés en tous sens, et il est désormais impossible de n'en pas tenir compte. S'agissant de Stravinski, par exemple, les travaux de Taruskin sur la seule période russe, ceux de Berger ou van den Toorn sur le langage musical, pour ne citer que deux exemples, ont modifié notre regard et considérablement enrichi notre connaissance. On



peut donc regretter qu'à défaut d'avoir des traductions de ces livres, des ouvrages de vulgarisation comme celui de Bertrand Dermoncourt n'en fasse pas mention et n'en tire pas profit.

De lecture agréable, le texte s'apparente à un article de magazine développé. L'auteur ne traite d'ailleurs pas son sujet de façon chronologique ou systématique, mais donne quelques coups de sonde dans le parcours riche en ruptures du grand Russe. Comme souvent dans les ouvrages de cette collection, la musique est peu abordée en tant que telle, ce qui limite forcément le propos. Dermoncourt n'en dessine pas moins les contextes et les influences d'un compositeur qui a souvent changé de cercle de collaborateurs, avec une attitude de prédateur, qu'il s'agisse du milieu russe ou de l'élite intellectuelle parisienne, celui de la côte vaudoise ou celui de la côte ouest-américaine.

Étrange destinée tout de même que celle de ce compositeur qui a si puissamment influencé la musique de son temps, mais dont l'œuvre est à ce point inégale, et marque à partir des années vingt un déclin inexorable, sauvé de-ci de-là par d'évidentes réussites. C'est bien la question de cet échec qui devrait être réfléchi, dans la mesure où elle touche à des questions fondamentales, et toujours actuelles, sur le langage musical et sur la place et la fonction de la musique dans nos sociétés modernes. Manière de dire qu'à un survol du phénomène Stravinski, nous eussions préféré une mise en perspective, un point de vue, une approche critique aidant à le penser à nouveaux frais.

Philippe Albèra

Die digitale Revolution der Musik.

Eine Musikphilosophie

Harry Lehmann

Mainz: Schott 2012, 150 S.

Autonome Kunstkritik

Harry Lehmann (Hrsg.)

Berlin: Kadmos 2012, 155 S.

Am aktuellen Diskurs über den Zustand der zeitgenössischen Musik und damit verbundenen philosophischen Implikationen beteiligt sich Harry Lehmann seit einigen Jahren aktiv, engagiert und auf hohem Reflexionsniveau. Als Physiker und Philosoph bezieht er dabei nicht selten deutlich Stellung. In zwei neu erschienenen Publikationen kann man nun eine Vielzahl seiner Gedankengänge und Schlussfolgerungen nachvollziehen. Die umfangreichere der beiden – *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie* – spart dabei nicht mit pointierten Aussagen. Kernbefund: Die Neue Musik (mit explizitem grossem «N», also westliche Musik mit Kunstanspruch) sei unter starkem Legitimationsdruck, weil sie sich weder von ihren Institutionen und Standardisierungen noch von ihren veralteten Leitideen (unter anderem begründet im Konzept einer absoluten Musik) befreien könne.

Materialfortschritt im Sinne einer Überbietungslogik sei als Qualitätskriterium hinfällig geworden, und letztlich sei die Neue Musik immer noch im Modell der historischen Moderne gefangen, ideologisch flankiert durch Theorien und Texte von Adorno und Lachenmann. Im Gegensatz zur Praxis der bildenden Kunst halte sie zu grossen Teilen am (Hand-)Werkcharakter fest: «Die Neue Musik operiert nach wie vor im Modus der Klassischen Moderne; die Avantgarde wurde schnell übersprungen, die Postmoderne nur zur Hälfte realisiert. [...] Die meisten Mittel in der Neuen Musik werden für ihren Auführungsapparat bereitgestellt, so dass eine radikale Institutionskritik, welche

mit dem Werkcharakter auch den Musiker in Frage stellt, auf völliges Unverständnis und erbitterten Widerstand stossen muss.» (S. 82f.) Oder etwas poetischer: «Es werden keine neuen Möglichkeitsräume erschlossen, sondern erschlossene Möglichkeitsräume benutzt.» (S. 87) Herausgefordert werde dieser Zustand durch die Digitalisierung der Musik, die auf allen Ebenen – Produktion, Distribution, Rezeption – die Institutionen demokratisiere, mithin unterminiere. Im ersten Teil der Publikation argumentiert Lehmann mit sozialphilosophischen Konzepten, indem er beispielsweise die historische Entwicklung der Musikverlage, der Notenschrift, der Musikhochschulen, des traditionellen Instrumentenparks oder der Orchester beschreibt (seltsamerweise lässt er das Konzertwesen oder das Verhältnis zwischen Autorschaft und Interpretation weitgehend unbeachtet). Dabei wird der Einfluss der Digitalisierung auf die beschriebenen Institutionen knapp erläutert. Im zweiten Teil – dem Diskurs – kommen musikphilosophische Positionen zur Sprache, um letztlich die zentrale These zu bekräftigen, dass die Digitalisierung zu völlig neuen (Macht-)Verhältnissen im Musikbetrieb führen werde und drei Tendenzen hervortreten lasse: Eine Erstarkung der elektronischen Musik, eine klar abgegrenzte «Neue Musik auf alten Instrumenten» (im Sinne einer zeitgenössischen klassischen Musik) sowie eine «konzeptionelle, gehaltsästhetisch orientierte Musik» mit starkem Bezug zu den Bildenden Künsten.

Es sind vor allem die Abschnitte zur Idee der absoluten Musik und der Definitionsmacht eines Helmut Lachenmann, die der Autor hier ausführlich darlegt. Lachenmann etwa habe Spieltechniken und Musikästhetik enorm erweitert, habe aber mit seiner Kritik am «ästhetischen Apparat» und der Forderung nach

«Verweigerung von Gewohnheit» Gesamtkategorien geschaffen, die den Horizont letztlich mehr einengten als öffneten (S.101ff.). Vor allem betreibe er keine Institutionskritik, was ja durchaus in der Tradition der historischen Avantgarde stünde. Das Resultat: Die Neue Musik sei in einer Art Sackgasse gelandet, aus der sie mit eigenen Mitteln nicht wieder herausfinde.

Wenn Lehmann in der historisch-philosophischen Herleitung seiner Thesen einen aufwändigen, detailreichen und sprachlich präzisen Argumentationsapparat aufbaut, der sich anregend liest und dabei in eher kultursoziologischer Weise den Effekt digitaler Medien beschreibt – Netzwerke, Blogs, Notationssoftware, digitale Archive etc. –, so erstaunt es doch, dass er gerade im zentralen Punkt – dem Wesen der Digitalisierung selbst – zentrale Aspekte beiseite lässt. Die Digitalisierung ist für ihn vor allem im Bereich der Sound Libraries, der Lern- und Austauschmöglichkeiten über Netzwerke und der Breitenwirkung der Massenmedien wirkungsvoll. Der Autor behauptet, dass sich zeitgenössisches Komponieren zunehmend über Samples statt über Noten definieren werde – eine zumindest gewagte These angesichts der Etablierung neuer virtueller Instrumente oder komplexer Wiedergabesysteme. Diese Befunde und Prognosen werden im Text aber viel knapper belegt als die historischen und philosophischen Analysen, insofern ist der Titel des Buches – die *digitale* Revolution der Musik – etwas irreführend. Selten wird zudem der wichtige Unterschied gemacht, ob bei den zitierten Musikbeispielen (für die überwiegend der Komponist Johannes Kreidler herangezogen wird) von öffentlich und live aufgeführter Musik oder von Musik aus Lautsprechern in privaten Kopfhörern die Rede ist, mit anderen Worten: Der Aufführungskontext, der den Gehalt zeitgenössischer Musik massgeb-

lich mitbestimmt, ist selten ein Thema. Auch was die Digitalisierung im Kern für das musikalische Material bedeutet und welche Problemstellungen sich daraus ergeben, interessiert Lehmann weniger, etwa dass hier im Unterschied zu analogen Medien kein konkreter Bezug zur materiellen Welt mehr besteht, weil alles über einen numerischen Code verknüpft wird und deshalb die Frage des Interfaces zentral wird; oder dass die Marktmacht einiger Soft- und Hardwarefirmen einen ebenso standardisierenden Effekt hat wie all die Steinways und Stradivaris, an die wir uns gewöhnt haben, weil heute viele User dieselben Benutzeroberflächen, Presets und Lautsprecher benutzen; oder dass es seit langem eine überaus aktive und innovative Szene der elektronischen Musik gibt, die zwischen Akademie, Forschungslabor und Dancefloor und von der Kritik weitgehend unbeachtet viele experimentelle ästhetische Modelle erprobt hat und dies weiterhin tut (von anderen musiknahen Communities der bildenden Kunst ganz zu schweigen). Wenn, wie Lehmann fordert, anstelle einer «Hochkultur» der Neuen Musik also eine «Reflexionskultur» treten soll, dann müssten diese und noch einige zusätzliche Punkte ebenso gründlich analysiert werden wie diejenigen, mit denen sich der Autor mit spürbarer Leidenschaft und beeindruckender Literaturkenntnis auseinandersetzt.

In der zweiten Publikation, derjenigen zur Kunstkritik, geht es direkter zur Sache. Hier fungiert Harry Lehmann als Herausgeber und ergreift die Gelegenheit, seine bereits 2008 im *Merkur* formulierten *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, die seither zu Recht viel Beachtung gefunden haben, in überarbeiteter Form zu präsentieren. Zudem hat er, ausgehend von einem Symposium, prominente Kulturtheoretiker zu schriftlichen Essays angeregt: Peter Bürger, Christian Demand, Jörn-Peter Hiekel, Hanno Rauterberg und

Wolfgang Ullrich äussern sich zur Krise der Kunstkritik, die sich heute vorwiegend in komplexen Abhängigkeiten als macht- und mutloses Dienstleistungsmedium präsentiert. Da Kriterien wie Neuheit, Materialfortschritt oder Gesellschaftskritik kaum mehr als zentrale Gesichtspunkte des Kunstdiskurses taugen würden, die Orte der Kritik verschwänden und gleichzeitig der Kunstmarkt weitgehend allein über den Fortgang der Kunstgeschichte bestimme, gleiche die Diskussion über Kunst dem Austausch von Geschmacksurteilen. Eine autonome Kunst aber, so die Forderung, benötige eine autonome Kunstkritik und also entsprechende Unterstützung – allein eine Lobby oder eine Akademie für Kunstkritik, wie sie Hanno Rauterberg fordert, sind nicht in Sicht. Im Beitrag von Jörn-Peter Hiekel, der sich speziell mit der Geschichte der Musikkritik auseinandersetzt, werden weitere Forderungen umrissen, denn die Krise der Musikkritik sei «nicht zuletzt durch die Neigung der akademischen Musikwissenschaft zu erklären, sich [...] lieber mit den alten Zeiten und ihren scheinbar gesicherten Terrains zu beschäftigen.» (S. 106) Dies entspreche der fehlenden Bereitschaft vieler Komponisten, «über das nachzudenken, was unsere Zeit eigentlich ausmacht.» (S.113) Wäre beides anders, so Hiekel, so könnte eine aktuelle Musikkritik durchaus affirmativ Weltbezüge herstellen durch jene Musik, die in ihr verhandelt würde, und so auch wieder gesellschaftlich relevanter werden.

Peter Kraut



Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur

Gunnar Schmidt

Berlin: Reimer 2013, 277 S.



Mitglieder der Wiener Gruppe bei einer «Pianomort»-Aktion 1959, während eines ihrer «literarischen cabarets» in der österreichischen Hauptstadt.

Foto: zVg/Pro Litteris, Zürich

Endlich! Ein Buch über die Geschichte und das Wesen der Klavierzerstörungen, eine Studie über die zahlreichen Gräueltaten, die das Pianoforte im 20. Jahrhundert erleiden musste – in Stumm- und Tonfilmen, in Fernseh- und Live-Comedy-Shows, in Cartoons, in Videoproduktionen bildender Künstler und Popmusiker, während verschiedener Kunstausstellungen oder bei diversen Aktionen. Als Nam June Paik in der Wuppertaler Galerie Parnass 1963 seine erste Einzelausstellung hatte, *Exposition of Music – Electronic Television*, zeigte er neben modifizierten Fernsehgeräten auch einige präparierte, mit allerlei Objektzutaten garnierte Klaviere. Der Besucher Joseph Beuys fühlte sich aus welchen Gründen auch immer und ohne Absprache mit dem erst späteren Freund Paik dazu berufen, eines der Instrumente mit einigen Axthieben zu zerschlagen. Ein grosser Schock für die Anwesenden.

Diese Attacke auf des Bürgers Lieblingsinstrument war nicht die erste im Kunstkontext und blieb auch nicht die letzte. Bis heute berühren, verstören, verletzen die Destruktionen von Klangwerkzeugen das Publikum, sei es eine

Geige (wie Paiks *One for Violin solo*, 1962) oder eben und besonders gerne der «Leiselauffingerklopfkasten», wie der Schriftsteller Heinrich Seidel einmal das Musikmöbel mit 88 weissschwarzen Tasten umschrieben hat. Auch der Berliner Kunsthistoriker Gunnar Schmidt, der für sein bilderreiches Buch *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur* eine Hülle und Fülle solcher pianistischer Destruktionsaktivitäten gesammelt – allein das schon lobenswert – und ausgewertet hat, ist angesichts der Instrumenten-Verwüstungen irritiert, mithin gar fassungslos. Für den wahrlich fleissigen Autor, der sich für sein Sujet auch in der Belletristik umgesehen hat, bei Robert Musil (Skizzen zu *Mann ohne Eigenschaften*) und Heinrich Böll (*Frauen vor Flusslandschaft*) fündig wurde, haben diese künstlerischen Aktionen physisch, psychisch und vor allem sozial-historisch etwas mit dem Krieg zu tun, mit dem kalten, dem erkalteten, dem heissen oder dem lodernden. Dies ist eine mögliche Interpretationshaltung, den als völlig brutal empfundenen Kunsttaten noch einen Sinn zu verleihen. Aber die Gründe dafür könnten auch andere sein: Materialerkundungen, geschichtliche Musikaufhebungsversuche, ästhetische Wahrnehmungserweiterungen, Invektiven der Konzertprogrammmantras, Lust und Frust am Kulturbetrieb, Maximalexpression des Virtuosen, die Entlarvung von Publikumserwartungen. Schmidt, der sich vor allem auf artistische Klavirdemolationsperformances und cineastische Dokumente stützt – die vielen, teils gar museal gezeigten oder archivierten Kunstklavierobjekte kommen nur cursorisch vor (aus dem Fenster geworfene Flügel in Werbeclips oder in der TV-Serie *Ally McBeal* spielen keine Rolle) –, zieht schnell und gerne die ganz grossen Verbindungslinien zwischen dem einzelnen Artefakt und der jeweiligen weltpolitischen Lage in Jahrzehnt-

schriften (das konzentriert sich überwiegend auf Ost-West-Konflikte), streut hier und da (sozial-)psychologische Befunde von Sigmund Freud, Jacques Lacan oder Julia Kristeva ein. Das ästhetische Objekt, die künstlerische Aktion ist ihm nahezu immer zu wenig, um bloss als solche bestehen zu dürfen. Sie ist nicht nur, was sie ist im Areal der Produktion, sie hat mehr zu sein. Dem kann man freilich beipflichten und die Akrobatik der teils sprunghaften wie mäandernden Argumentationen bewundern.

Schlüssig sind sie indes nicht immer. Trotzdem: Gunnars Schmidts Studie schliesst vorerst eine Lücke. Schade, dass dem Buch keine DVDs mit den Quellenmaterialien beigegeben sind. Das wäre für diejenigen, die nicht schon seit Jahren Klavierzertrümmerungsdokumente sammeln, überaus hilfreich (klar: es wäre wegen der Lizenzen sündhaft teuer geworden). So bleibt vorerst die Lektüre über die pianistischen Kaputtmach-Aktionen und entsprechende Sujet-Filme von Jummy Durante, Laurel & Hardy, Charlie Chaplin, Walt Disney, Arman, Jean Tinguely, Phil Corner, Günther Uecker, Annea Lockwood, den Fluxus-Leuten usw. Eine wirklich lohnende Lektüre, die unzählige Entdeckungen bereithält und immer mal wieder ein Staunen und Raunen garantiert. «Das Klavier ist ein privates Geschöpf; es lebt ganz für sich in der Ecke eines Zimmers, das nicht zu ihm passt.» Damit beginnt der Feuilletontext *Das Klavier* von Siegfried Kracauer aus den 1920er Jahren (nochmal 1964 publiziert in der Sammlung *Straßen in Berlin und anderswo*). Und zum Klavier passt vieles wirklich nicht, schon gar nicht jene heile Welt, deren allererster Repräsentant es aber immer noch ist.

Stefan Fricke



Il corpo elettrico – Viaggio nel suono di Fausto Romitelli

Alessandro Arbo (Curatore)

Quaderni di cultura contemporanea, n. 4, dicembre 2003, Teatro Comunale di Monfalcone



Fausto Romitelli, «Trash TV Trance», Tom Pauwels (chitarra), Maud Le Pladec (coreografia). Fotografia: Caroline Ablain

Il libro curato da Alessandro Arbo è, a tutt'oggi, l'unica opera, in Italiano, ad indagare in profondità la musica di Fausto Romitelli. Passaggio obbligato, quindi, che raccoglie, oltre al testo di un'intervista a Fausto Romitelli realizzata da Eric Denuit, cinque saggi per la penna di Alessandro Arbo (*En trance*), Pierre Michel (*Professor Bad Trip, lessons I, II, III*), Marco Mazzolini (*Lesson IV, Bad Trip* intorno allo stile), Pierre Albert Castanet (*La poetica musicale: dall'extravagans del materiale all'ek-stasis della psiche*), Eric Denuit (*A Short Index*) e, infine, Fausto Romitelli (*Il compositore come virus*).

Fausto Romitelli (prematuramente scomparso, a soli 41 anni, nel 2004) è stato uno dei compositori italiani più innovativi della nuova generazione. Allievo di Franco Donatoni, ha maturato il suo particolarissimo stile a contatto con i musicisti francesi de *l'itinéraire* (illuminanti Mazzolini e Castanet sull'argomento).

La musica di Romitelli, suggerisce il titolo del libro, è una sorta di «corpo

elettrico»: la metafora è una sintesi efficacemente allusiva della concezione del suono e della poetica romitelliana che A. Arbo prende in esame nel suo saggio d'apertura del volume. La fisicità dell'esperienza musicale, l'appello, si direbbe, alla sensualità dell'ascoltatore appare evidente fin dal primo ascolto: questa musica «tocca continuamente il parossismo della sensibilità» (Arbo, p. 8) e, dando voce a «l'immediatezza corporea, il brivido, il solletico, persino la nausea o l'irritazione cutanea», sembra «avventurarsi nelle pieghe della materia». Il suono è per Romitelli «materiale da forgiare», l'oggetto sonoro accoglie l'intenzione creatrice del compositore e genera un'esperienza musicale immediata, assoluta. «...il linguaggio musicale», sostiene Romitelli, «non è soltanto il mezzo per esprimere qualcosa, ma esso coincide con il contenuto; è il mezzo e il fine al tempo stesso, la parola e la cosa, significante e significato» (Romitelli, p. 81). Il compositore si immerge allora nell'intero universo sonoro e, in particolare, nell'infinita gamma delle sonorità elet-

triche ed elettroniche. Il modo in cui si accosta a queste ultime, l'ibridazione che ne nasce con i suoni acustici costituisce l'altro tratto distintivo della sua musica: il corpo musicale si fa «elettrico», nel senso che elettro-acustica ed elettronica, pervasivi e totalizzanti mezzi espressivi del nostro tempo, condizionano anche la musica. «Le nuove tecnologie», secondo Romitelli, «hanno sconvolto le basi del pensiero musicale: sono il punto di arrivo di un lungo processo verso il controllo assoluto del suono e l'emancipazione del rumore» e «hanno aperto le porte della percezione all'universo inarmonico» (Romitelli, p. 82). Con una scelta spiazzante, il compositore si rivolge alle sperimentazioni musicali dei gruppi techno e di rock psichedelico degli anni '60 e '70 in cui coglie consonanze a livello di processi creativi, di sonorità e di visione del mondo: «Oggi una musica deve essere violenta ed enigmatica, in quanto non può che riflettere la violenza dell'alienazione di massa e del processo di normalizzazione che ci circonda» (citato in Denuit, p. 75). Nelle parole di E. Denuit, il compositore «ricusa le manifestazioni della modernità della storia della musica nel nome di una modernità più completa, più autentica nel suo rapporto col presente» (Denuit, p. 76) e vi si oppone con la decostruzione di ogni piacevolezza, melodismo o consolatoria riproposta armonica. L'approdo è, in particolare nei lavori della maturità, un magma sonoro che, esprimendo dal proprio interno, una violenza quasi insostenibile, sembra avvitarsi su se stesso, per poi proiettarsi in atmosfere allucinate alla ricerca dell'impossibile superamento del *limite*. Le due opere più significative sono, sotto questo profilo, *Professor Bad Trip. Lesson I, II, III* (1998-2000), per 8-10 esecutori ed elettronica, e *An Index of Metals* (2003), video-opera per soprano solista, ensemble, multi-proiezione ed elettronica. In

questi lavori l'ibridazione delle multiformi sonorità romitelliane si realizza compiutamente, raggiungendo picchi espressivi straordinariamente coinvolgenti. Questa musica, tuttavia, è bene chiarirlo, è il frutto di una ricerca formale rigorosa (evidentissima, tra l'altro, nella notazione musicale estremamente precisa e puntuale, fin nei particolari più minuti). In questo senso, l'analisi di *Professor Bad Trip. Lesson I, II, III* condotta da P. Michel, è rivelatrice. Lo studioso, attraverso una lettura approfondita della partitura (un trittico ispirato, da una lato, dalle opere visionarie di Henri Michaux e, dall'altro, dai «Tre studi per un autoritratto» di Francis Bacon) ne mette in luce l'unità e la coerenza compositiva «in cui viene a compimento una concezione della grande forma» (Michel, p. 32). Opera ipnotica, certo, densa, vischiosa, che cerca continuamente lo «scarto» dalla normalità, ma che rivela una «finissima articolazione del discorso musicale» e «il *savoir-faire* di un compositore maturo a tutti gli effetti, e dunque molto controllato, malgrado le «situazioni squilibrate» da lui evocate» (Michel, pp. 32 e 33). Considerazioni analoghe si possono fare per *An Index of Metals*. Si tratta di un *light-show* (si vedano, in particolare, Arbo, p. 29 e Castanet, pp. 67-68) in cui, afferma il musicista, egli ha voluto «comporre visivamente il suono, filmare acusticamente l'immagine». Alimentandosi l'uno con l'altra, suono ed immagine disegnano un processo allucinatorio di distruzione e resurrezione sempre rigenerantesi, proiettato, quasi in una frenesia di autodistruzione, verso la parossistica deflagrazione finale in cui le linee musicali, fino a quel momento percepibili, pur se distorte, si annullano e si sublimano nell'indifferenziato rumore assoluto.

Romitelli è certamente stato un compositore-filosofo, interessato alle espressioni più feconde non solo della musica,

ma anche della letteratura e dell'arte contemporanea: sono quindi molte le connessioni con i più diversi ambiti culturali rintracciabili nelle sue opere. Anche di questo aspetto della poliedrica personalità di Romitelli, il volume curato da Arbo (fondamentale il saggio di P.A. Castanet) ha saputo dare un quadro empaticamente dettagliato e coerente.

Antonio Piantanida



Béla Bartók

Claire Delamarche

Fayard, Paris, 2012, 1036 pages

L'absence de Bartók des grandes biographies publiées par Fayard — comme celle de Berg, qui demeure — avait quelque chose d'inacceptable, compte tenu de la grandeur de ce musicien, l'un des plus populaires parmi les « modernes » de la première moitié du XX^e siècle. Le livre de Claire Delamarche comble cette lacune. Tout au long d'un millier de pages remarquablement informées, elle suit à la trace un compositeur pour l'amour duquel elle aura été jusqu'à apprendre la langue hongroise. Son ouvrage est le résultat d'une longue enquête, d'un travail minutieux sur les sources, et d'une connaissance détaillée des œuvres. Elle apporte ainsi une masse impressionnante d'informations qui étaient éparpillées dans les nombreux ouvrages parus depuis une trentaine d'années pour l'essentiel en hongrois et en anglais, mais qui n'avaient pas été reprises dans les publications françaises, celles concernant Bartók étant toutes déjà anciennes, et par là même, dépassées. Il s'agit donc d'un ouvrage de synthèse plus que d'une interprétation originale de l'œuvre et de la personnalité du compositeur. L'avant-propos le signale : « Modestement, l'auteur de ces lignes a tenté de s'élever à la hauteur de cet *homme juste*, d'embrasser sa vie et son œuvre avec la rigueur, le souci de vérité, le « sentiment de responsabilité » mêmes qui ne cessèrent de l'animer ».

En présentant le contexte socio-historique de la Hongrie de l'époque, prise dans les tempêtes qui réduisirent son territoire de plus de moitié, en scrutant tous les documents permettant de cerner une personnalité si réservée et secrète qu'elle se déroba à l'analyse, et en explorant chaque partition avec soin, Claire

Delamarche nous permet de nous faire une image aussi précise que possible de celui qui se situa à mi-chemin des deux positions paradigmatiques de Schoenberg et Stravinski, et dont la voie propre, qui sembla après la Seconde Guerre moins « actuelle » que celle de ces deux-là, se révèle finalement tout aussi féconde qu'elles.

Le principe d'une biographie rigoureusement menée a toutefois ses limites : celles de l'objectivité liée aux faits, qui ne laisse guère de place à la réflexion esthétique ou à une analyse originale des œuvres, voire aux relations de Bartók avec le milieu artistique et intellectuel hongrois (on regrette par exemple que si peu de choses soient dites à propos de sa collaboration avec Béla Balázs). L'auteur reflète, dans le premier cas, les idées du compositeur, sans forcément les situer dans un débat plus général et sans les articuler à une réflexion personnelle ; dans le deuxième cas, elle commente la construction des œuvres en décrivant leurs structures principales, sorte de recension qui constitue une approche liminaire. Mais l'exégèse est d'une honnêteté sans failles. Claire Delamarche insiste à juste titre sur les structures modales omniprésentes dans la musique de Bartók, qui débouchent sur le concept de modalité chromatique pour lequel l'espace des douze sons n'est pas systématisé a priori, mais conquis par le déploiement thématique et harmonique en tant que processus organique. Dans un appendice en fin de volume, elle fait un point sommaire des stratégies d'analyse par lesquelles certains auteurs, et tout particulièrement Lendvai et Antokoletz, ont cherché à faire apparaître le « système » sous-jacent d'un langage qui avait justement pour fondement de n'être pas systématique ; elle semble plus proche des thèses pragmatiques et musicalement plus sensibles d'un auteur tel que János Kárpáti ou

d'une analyse fondée sur les critères de Bartók lui-même.

Dès lors, il est difficile de résumer un tel livre, car l'auteur s'efface volontiers derrière son sujet. L'ouvrage vaut par le parcours entrepris d'un bout à l'autre de la vie de Bartók, où s'entremêlent les faits biographiques — les amours contrariées comme l'énorme quantité de concerts donnés par le compositeur en tant que pianiste, les polémiques provoquées par son travail d'ethno-musicologue comme celles nées de la modernité de ses œuvres — et la présentation chronologique et systématique de ses compositions, des plus modestes aux plus importantes, sans négliger les recueils de chants populaires, lieu géométrique de toute la pensée du compositeur. En ce sens, cette biographie s'impose comme une référence incontournable.

Je ne peux toutefois omettre une remarque concernant les nombreuses citations des textes de Bartók publiés en français par les Éditions Contrechamps en 2006. Que Claire Delamarche ait procédé à sa propre traduction est à la rigueur compréhensible, mais qu'elle ne renvoie qu'à l'édition américaine dans ses notes est pour le moins étrange (et peu collégial) : le lecteur français risque de penser que ces textes sont inaccessibles en français sinon sous la forme fragmentaire à l'intérieur de son livre. On rappellera donc ici qu'il n'en est rien !

Si les biographies tiennent toujours un peu de la « vie d'un héros », peu de compositeurs toutefois méritent comme Bartók que la vie et l'œuvre soient confondues et admirées, tant sa personnalité sans compromis et sans compromission dégage un sentiment de pureté dans l'une comme dans l'autre. Et ce n'est pas le moindre aspect de son héritage que l'on peut offrir en modèle aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui !

Philippe Albèra



René Wohlhauser: The Marakra Cycle

Ensemble Polysono
 Neos 11308

«Der Konflikt zwischen nicht mehr intakter (atonaler) Tonsprache und noch intakter (semantischer) Wortsprache hat mich schon immer gestört», schreibt der Komponist René Wohlhauser (geb. 1954) in seinem Essay zur Lautpoesie. Dieser Gedanke zielt möglicherweise auf die Absicht, eine schwebende Balance zwischen «Wortsprache» und «Tonsprache» herzustellen: In seinem *Marakra Cycle*, den Wohlhauser mit dem Ensemble Polysono eingespielt hat und der im April 2013 auf CD erschienen ist, vertont er eigene Lautgedichte und widmet sich dabei auf vielseitige Weise den Misch- und Verschmelzungsmöglichkeiten zwischen Sprachklang und Musik.

Schon das erste Stück *Mira Schinak* für Flöte, Klavier und Sopran fasziniert durch eine abwechslungsreiche Struktur und durch mikrotonale Reibungen zwischen Stimme und Flöte. In *Srang* für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello wird besonders deutlich, dass Wohlhauser die Stimme ganz wie ein Instrument benutzt, das sich in das Kammerensemble eingliedert. An einer Stelle klingt es, als würde etwas abstürzen, ein Raumschiff vielleicht. Zum ersten Mal fällt hier die lautpoetische Sprache auf, die die Sopranistin Christine Simolka aber so mit einem eigenen Subtext unterlegt, dass es klingt, als wisse sie genau, was sie mit «Sikra teft» meint.

Sokrak für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier führt die Gemeinsamkeiten der Instrumente und der Stimme vor, indem zunächst das Geräuschhafte im Vordergrund steht, bis schliesslich alle in einen Ton münden, sich klanglich angleichen, um sich über mikrotonale Reibungen wieder voneinander zu entfernen. Für einen Moment klingt das wie das Hupkonzert bei einem



vorbeifahrenden Hochzeitkorso, bis sich wieder ein gesungener Ton des Soprans herauschält. Die sprachliche Qualität tritt wieder in den Vordergrund, wenn man die Worte «nein» oder «nine» zu erkennen meint, gefolgt von «four», wobei in der Ableitung «fororor» auch «Horror» mitzuschwingen scheint. Der klangliche Raum verändert sich nochmals radikal, wenn alle Instrumentalisten nur noch mit Mundgeräuschen wie t, k, s und mit ihrem Atem musizieren.

In *Marakra Code 2* für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello, Klavier und Perkussion nun kommt es dazu, dass verständliche Wörter verwendet werden: «Welt in Raum und ...» Das ist ein seltsamer Moment, fast bangt man, das Stück könnte plötzlich unter dem Gewicht der Bedeutungen zusammenbrechen – doch es sind nur Bruchstücke von Sprache, leicht genug und weiter schwebend. Am Ende bleibt ein Gefühl bestehen, das sich beim Hören herausgebildet hat, ohne dass man sagen könnte, wo das eigentlich herkommt – das Gefühl, gerade von einer seltsamen Reise zurückgekehrt zu sein. Wo man gewesen ist? Im Welt-, im Wort-, im Klangraum, irgendwo drin im *Marakra Cycle*.

Friederike Kenneweg

da lontano: Werke von Giacinto Scelsi, John Cage, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono

Mike Svoboda, Posaune und Tuba; Holger Stenschke, Live-Elektronik
Wergo 2012, WER 6744 2

Mike Svoboda liebt das Abenteuer. Bewiesen hat es der Posaunist schon mit Gartenschläuchen, mit fern geblasenen Melodikas, mit Didgeridoos und einem Projekt namens «Alphorn Special». Nun also geht es wieder hinauf in höhere Sphären, diesmal aber anderer Natur. Auf dem Programm stehen keine Geringeren als vier Granden des 20. Jahrhunderts: John Cage, Giacinto Scelsi, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Ein durchgehendes Konzept ist da schwerer zu extrahieren als es noch der Fall war in Svobodas wunderbarer Satie-Interpretation auf der CD *phonométrie* (Wergo WER 6806 2, 2007). Aber, gleich vorweg: Die Verbindlichkeit der feinen CD schmälert das nicht. Sie resultiert, ganz unmittelbar, aus der puren Klangschönheit der Posaune, aus einer intelligenten CD-Programmierung und, vielleicht das Wichtigste: aus einer kompositorisch wie improvisatorisch unerhörten Kunsthöhe.

Mit dem improvisatorisch-intuitiv zustande gekommenen *Mantram* (1987) von Giacinto Scelsi führt Svoboda vorsichtig ein. Zugänglich sind die einstimmig pentatonischen Ligaturen, die ausgesprochen narrativ changieren zwischen fernöstlicher Meditation und so etwas wie amerikanischem Bluegrass. John Cages *Solo for Sliding Trombone* (1957/58) wird seinem Titel nur sehr relativ gerecht, denn es erklingt in einer quasi schizoiden Fassung: Acht Spuren spielte Svoboda selbst ein, so dass ein nicht nur an Posaunenklängen reiches polyphones Klangbild entsteht. Die von Cage gescheute dramatische Entwicklung kommt in oft lang gehaltenen Tönen zum Ausdruck, die manchmal flankiert sind

von girlandenartigen Bewegungen und kleinteiligen Figurationen. Gerne würde man das Stück zu Hause in einer perfekt austarierten Dolby 5.1-Fassung hören. Aber auch in der Stereofassung offenbaren die Tontechniker und Toningenieur des Deutschlandfunks – namentlich Stephan Schmidt, Eva Pöpplein und Michael Morawietz – ein überwältigendes Klangerleben mit vielen Vorder- und Hintergründen.

Mike Svoboda gelangen schon viele Kunststücke, sogar jenes, von Karlheinz Stockhausen als adäquater Anwalt seiner Werke anerkannt zu werden. Mit welcher Selbstverständlichkeit er den Ton des Spätwerks aus *LICHT, Signale zur Invasion* (1993) trifft, ist ähnlich frappant wie der Beweis Stockhausens, trotz aller ideologischer Verfehlungen ein absoluter Meister seines Fachs zu sein. Mit Luigi Nonos bekanntem *Postprae-ludium n. 1 per Donau* für Tuba und Live Elektronik (1987) – wie die Stockhausen'schen *Signale* ein Spätwerk – klingt die phantastisch durchdachte und realisierte CD aus dem Hause Wergo aus. Nach wieder beeindruckenden, von Holger Stenschke sensibel gesteuerten schwebenden Raumklängen verflüchtigt sich die Musik. Zurück bleibt Leere – und atemloses Staunen.

Torsten Möller



Contrechant: Music for clarinet solo. Werke von Luciano Berio, Elliott Carter, Péter Eötvös, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino, János Vajda

Reto Bieri, Klarinette
ECM New Series 2209



Reto Bieri. Foto: Serban Mestecaneanu

Es ist ein gediegenes Repertoire, mit dem der Zuger Klarinettist Reto Bieri sich auf seiner Debüt-CD vorstellt. Es geht Bieri eher nicht darum, die Klarinette aufs Neue an Grenzen zu führen, Unerhörtes und nie Gespieltes hörbar zu machen oder mit extrovertierten Techniken dem Instrument eine neue Perspektive zu verleihen. Bieri ist es vielmehr darum zu tun, die Errungenschaften des 20. Jahrhunderts zu festigen und zu perfektionieren, die dort erreichten Klangmöglichkeiten dem Potenzial nach auszuschöpfen und zu zeigen, was in der Neuen Musik aus der Klarinette geworden ist.

Gleich mit dem ersten Titel, Berios 1983 entstandenem *Lied*, gibt Bieri einen Ton vor, der für die gesamte CD verbindlich ist. Es geht dabei um Gesang, um Einsamkeit, um Atmosphären und um Introspektion. Er wirke gerne im Stillen, erklärte Reto Bieri, der seit verganginem Sommer als Professor für Klarinette an der Musikhochschule Würzburg unterrichtet, einmal in einem Interview. Und

eben diese Stille umgibt die Aufnahmen, wie eine Aura gewissermassen, wodurch Bieri sich von vielen anderen Klarinetisten unterscheidet – vom verspielten Charme eines Michel Portal, der sportlichen Muskulösität eines Michael Riessler, der wissenschaftlichen Genauigkeit eines Kai Fagaschinski, der dröhnenden Brutalität eines Dror Feiler, um nur vier der vielen Charaktere unter den Gegenwarts-klarinetisten zu nennen.

Im Gegensatz zu Berios *Lied* wirken Heinz Holligers *Contrechant* (2007) und *Rechant* (2008), die beiden jüngsten Werke der CD, insgesamt aufgeweckter, gelegentlich fast fahrig. Aber auch hier gelingt es Bieri, eine hermetische Klangwelt zu schaffen, innerhalb derer die Werke sich entfalten. Natürlich hilft ihm die Aufnahmetechnik dabei. Der lange, mehrere Sekunden währende Nachhall schafft eine weihevollte Atmosphäre, und bei der fast schon intimen Mikrophonierung tönen die Klappengeräusche gar wie Idiophone.

Salvatore Sciarrinos *Let me die before I wake* (1982) wird für Bieri zu einem regelrechten Paradedstück. Sciarrino lässt den Solisten einen Klangkosmos aus Bläsergeräuschen, fragilen Multiphonics und Klappentremoli gestalten, der, je nach Weltanschauung, ins Jenseitige oder auch ins Extraterrestrische abzugleiten scheint. Wie Bieri hier die mehrstimmigen Linien gestaltet, innerhalb der Multiphonics noch Bewegungen schafft, Vorder- und Hintergrund gegeneinander verschiebt, das hat nicht mehr nur etwas mit Können, sondern auch mit Hingabe zu tun.

Fast ist man da dankbar für ein weniger spektakuläres, klares und abgeklärtes Stück wie Elliott Carters *Gra* (1993), ein Klanggeschenk an Witold Lutoslawski, aber auch für Péter Eötvös' verschmitzten *Derwischentanz* (1993/2001), die die Produktion ein wenig vom Betörenden befreien. Denn angesichts des Klangdesigns läuft diese Produktion auch gelegentlich Gefahr, in der Eintönigkeit zu versauern. Bei Bieri besteht überdies ein gewisser Zusammenhang zwischen dem Solistischen und der Einsamkeit, der sich bis in die Werkgestaltung hinein bemerkbar macht. Bieri spielt für sich allein, und er kostet jeden Augenblick aus. Jeder Klangmoment ist in sich ausgestaltet, was sich gelegentlich auch auf die Spannungsbögen auswirkt, die dann nicht mehr über weitere Strecken gehalten werden. Das wäre aber wirklich der einzige und kaum nennenswerte Makel an diesen Aufnahmen, die darüber hinaus an Klangreife und -schönheit ihresgleichen suchen.

Björn Gottstein