

# Bücher = Livres

Autor(en): **Heisch, Michael / Bennett, Gerald / Traub, Andreas**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 89

PDF erstellt am: **09.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

**Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997-1999**

Olga Neuwirth

Graz/Wien: Droschl 2003, 279 S.

## POLAROIDS ZWEIER WELTEN



Foto: Franz Peter Waiblinger

*Bählamms Fest* (1996-99), ihr erstes grosses Werk für das Musiktheater, fand starke Zustimmung und begeisterte das Publikum. Nach einer surrealistischen Familiengeschichte von Leonora Carringtons *The Baa-Lamb's Holiday* schuf Olga Neuwirth ein faszinierendes Musiktheater in 13 Bildern, welches einer akustischen Tauchfahrt in die Psychen bizarrer Figuren gleicht. Eine frostige Klangwelt, irritierend und beklemmend, jedoch nicht ohne den Neuwirth-typischen Sinn fürs Schwarzhumorige-Skurrile. Neue Musik meets Gothic Novel.

Die 1968 in Graz geborene Komponistin beschloss in Venedig ihr Bühnenstück niederzuschreiben. Zwischen Oktober 1997 und Februar 1999 notierte Olga Neuwirth in unregelmässigen Abständen ertragreiche Passagen aus ihrem Künstlerleben, wobei aber auch die Privatperson ausreichend zu Wort kommt. Diese tagebuchartigen Eintragungen wurden unlängst unter dem Titel des Musiktheater-Werks veröffentlicht. Stimmige Polaroids erlauben Einblicke in die Sicht- und Schaffensweise einer der gefragtesten Tonsetzerinnen unserer Zeit. «Als Komponistin, als Künstlerin versuche ich natürlich der Realität, in der ich lebe, aus meinem Bewusstsein heraus Gestalt zu geben und meine Art von Blick auf die Welt auszudrücken, nur: ich kann die Perspektivenlosigkeit unserer Generation (wir hatten wohl gar nie eine Perspektive) am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mit eindeutigen Aussagen beschreiben, sondern eher mit Schnappschüssen, nicht-linearen Abfolgen und nicht-kausalen Verknüpfungen.»

Der Leser wird zum Zaungast und erfährt ansatzweise wie ein Werk am Entstehen ist. Olga Neuwirth, eine ernsthafte, verantwortungsbewusste Person, lässt ihren Gedanken freien Lauf. Sie setzt sich mit ihren Theaterfiguren auseinander, zieht verschiedene Klangmöglichkeiten in Erwägung, prüft Textpassagen und den Einsatz von elektronischen Mitteln. An anderen Stellen ist ein feiner Humor spürbar. Es erweist sich, dass Komponieren letztlich auch «nur» ein Beruf ist und zur Arbeit und Selbstdisziplin verpflichtet. Schreibstaus wirken allzu menschlich und geben gelegentlich Anlass zur trickreichen Selbstüberlistung («Wohnung putzen als mechanische Ablenkung, damit ich nicht sofort zu komponieren anfangen muss»). Berufsbedingt nimmt sie lange und unangenehme Zugfahrten und ständige Ortswechsel in Kauf, Ärger mit Konzerthäusern kommt auf. Ein untriebige Leben bietet viele Stolpersteine: Angestrebte Kooperationen mit renommierten Künstlern zerschlagen sich. Andere Projekte wiederum haben keine Aussicht auf sichere Finanzierung. Endlich fertig gestellte Werke werden in kurzer Probezeit allzu schnell auf die Bühne gestellt. Neuwirth schickt ihren Aufzeichnungen rundheraus nach, dass sie «kein Mensch der Sprache ist» – «wohl auch ein Grund, warum ich Komponistin geworden bin.» Bei der ausgebildeten Musikerin Elfriede Jelinek, die das Libretto zu *Bählamms Fest* verfasste, verhält es sich in genau umgekehrter Weise. Dem 297 Seiten umfassenden Buch folgt eine Skizze von Elfriede Jelinek und ein Nachwort von Thomas Jonigk.

Eine andere Schnappschuss-Serie gewährt biografische Einblicke, etwa in der Beschreibung des sehr schwierigen Vater-Verhältnisses oder der umso innigeren Beziehung zur Mutter, die während Neuwirths Zeit in Venedig einen Schlaganfall erleidet. Nebst den einschneidenden familiären Ereignissen zeichnet Neuwirth ein sensibles Selbstporträt, erstaunlich offen und ohne peinliche Nabelschau. Keine einfache Kindheit hatte sie; ein grässlicher Autounfall vereitelte ihr das geliebte Trompetenspiel, was schliesslich das Interesse fürs Komponieren weckte. Zweifel über die Richtigkeit der Berufswahl kommen auf,

die einsamen Stunden am Schreibtisch erweisen sich als quälend. Plagende Geldsorgen und fehlende Anerkennung, fertig komponierte Stücke für die Schublade ... «an artist's life», könnte man annehmen. Neuwirth ist aber klug genug, keine selbstmitleidige Tristesse aufkommen zu lassen. Dafür besitzt sie fast kindlichen Humor, der an vielen Stellen im Buch durchschimmert. Wohl unbewusst entwirft die begeisterte Cineastin in ihren Beschreibungen so auch Szenen, wie sie in Peter Greenaway-Filmen vorkommen könnten (eine «Auto-Fahrt der drei Generationen Gallo-witsch-Damen» erinnert entfernt an die komplizierten *Verschwörung der Frauen*). Wenn die Komponistin ihren Schreibtisch verlässt und Zerstreuung sucht, erlebt man eine sinnenfreudige Person, die köstliche Speisen schätzt, einem guten Tropfen nicht abgeneigt ist und sich gerne in anregender Gesellschaft wähnt.

Etwas angestrengt häufen sich die Namen von Begegnungen mit bekannten Künstlern und Künstlerfreunden aus ihrem Dunstkreis. Ein rieselndes «name-dropping» durchdringt die Seiten. Hätte sie nicht besser Initialen verwenden können, zumal tagebuchartige Eintragungen meist dem Privatbereich zugeordnet werden? Oder liebäugelte sie noch während des Schreibens mit einer Veröffentlichung? Insgesamt hätte dem Buch eine sorgfältige Lektorierung gut getan. Neuwirth verpasst der Kulturpolitik rabauzige Kommentare und lamentiert nebenbei über ausgelassene Fördergelder. Das verleiht diesem Arbeitsjournal unbestreitbar Kolorit und liest sich lebhaft, wirkt letztlich jedoch etwas zu impulsiv. Man fragt sich, warum sich eine längst arrivierte Künstlerin nicht gelassener gibt. «Freue mich und geh in Harry's Bar, um mir Bellinis und Martinis zu gönnen.» Für einmal liesse sich der Ärger über den Kulturbetrieb unverzagt mit Mandelbitter wegsülen. Oder mit den Mitteln der Ironie entgegen, mit denen Olga Neuwirth sonst so vertraut und meisterhaft umzugehen weiss.

Michael Heisch

## WAS HEISST HIER MUSIK?

Das Thema von Ulrich Moschs ungemein reichem Buch ist die angebliche Kluft zwischen Hören und Lesen serieller Musik. Es untersucht die Behauptung der wissenschaftlichen Kritik, dass die serielle Musik sich auch dem aufmerksamen Hörer nicht mitteilen könne, und obwohl Mosch in seiner Arbeit viele Vertreter dieser Meinung zu Wort kommen lässt, verbirgt er erfreulicherweise nie seine Überzeugung, dass sie Unrecht haben. Als Gegenstand der Untersuchung wählt Mosch *Le Marteau sans maître* (1952-54; rev. 1957) von Pierre Boulez. Es geht Mosch keineswegs um empirische Tests, die ermitteln sollten, ob der *Marteau* hörend «verstanden» werden kann, sondern vielmehr um ein Nachdenken über die Bedeutung und das Zustandekommen von musikalischem Zusammenhang, dessen angebliches Fehlen für die Kluft zwischen Hören und Lesen verantwortlich sein soll. Gleich zu Beginn des Buches führt uns Mosch auf 40 Seiten durch faszinierende Analysen zweier Ausschnitte aus dem *Marteau sans maître*, um klar zu machen, was unter «serieller Komposition» zu verstehen ist. Um über «musikalischen Zusammenhang» zu diskutieren, führt Mosch den Leser anschließend in zwei andere Gebiete ein. Einmal rekonstruiert er aus den relativ spärlichen schriftlichen Zeugnissen ein Bild von Boulez' Musikbegriff in den frühen fünfziger Jahren und schafft so Kriterien für die technische und ästhetische Untersuchung des Werkes. Faszinierend an dieser Diskussion ist, wie gleichsam nebenher der grosse Einfluss von René Leibowitz auf Boulez' musikalisches Denken – ein Einfluss, den Boulez seit 1951 konsequent verneint oder zumindest herunterspielt – herausgearbeitet wird. Zum zweiten entwickelt Mosch ein komplexes Modell für die (hörende) Wahrnehmung serieller Musik, bei dem die Wahrnehmung nicht als statisches Phänomen, sondern als dynamischer Prozess des Erfahrens und Erlernens dargestellt wird. Schriften von Edmund Husserl zum inneren Zeitbewusstsein, die darauf hinweisen, dass jede Klangfolge als «Zeitobjekt» konstituiert werden kann, und die Mechanismen von zeitlicher Speicherung und Antizipation aufzeigen, werden ins Modell einbezogen, wie auch Aspekte der ästhetischen Theorien von Boris de Schloezer, einem nach Ende des Zweiten Weltkrieges schreibenden französischen Philosophen, insbesondere seine Idee, dass «comprendre esthétiquement, c'est refaire, recréer».

Nach diesen einführenden Kapiteln wird der Leser zum Kernstück von Ulrich Moschs Buch geführt, den fast 100-seitigen Analysen von Ausschnitten aus den Zyklen «L'artisanat furieux» und «Bourreaux de solitude» aus *Le Marteau*

*sans maître*. Ich habe den *Marteau* wenige Jahre nach Veröffentlichung der Partitur (hörend und lesend) kennengelernt, und ich setze mich analytisch immer wieder damit auseinander. Ich war dabei, als Lev Koblyakov in seinem russischen Wintermantel ins IRCAM einzog und einem verutzten Pierre Boulez die serielle Ableitung jeder Note der Partitur nachwies. Ich war dann auch ein eifriger Leser von Koblyakovs später erschienenem Buch (*Pierre Boulez. A World of Harmony, Contemporary Music Studies*, Bd. 3, Chur etc.: Harwood 1990) über das Tonmaterial des *Marteau*, obschon sich die Analysen dort fast immer im Aufzeigen der reihentechnischen Operationen, die zum tatsächlich verwendeten Tonmaterial geführt haben, begnügen. (Koblyakovs Leistung soll nicht geschmälert werden. Er verbrachte fünf Jahre in der Sowjetunion der siebziger Jahre mit dem Dechiffrieren der Partitur. Seine Arbeit stellte den ersten analytischen Durchbruch im Umgang mit dem *Marteau* dar.) Umso grösser ist dann meine Bewunderung für die glänzenden Analysen von Ulrich Mosch. Mosch hat Ausschnitte gewählt, für welche umfangreiches Skizzenmaterial in der Paul Sacher Stiftung Basel vorhanden ist, und seine Analysen strahlen nicht nur die Brillanz des Analytikers, sondern auch die Autorität des Komponisten aus. Mosch betont, dass er nicht einfach die serielle Ableitung einzelner Bausteine aufzeigen, sondern vor allem deren «kompositorische Verknüpfung» erklären will. Die Analysen sind absolut faszinierend, wenn auch nicht immer leicht zu verfolgen. Bei der Darstellung solch komplexer serieller Operationen ist es fast unvermeidbar, dass gelegentlich die Prosa etwas abflacht. Auch fordert zuweilen ein (seltener) typographischer Fehler in den Beispielen die Leserin und den Leser zum aktiven Nachvollzug heraus (beispielsweise S. 225-226, wo das Modell von S. 61 statt dessen Krebsform übernommen worden ist).

Von Lev Koblyakov haben wir gelernt (eigentlich war es seit Erscheinen von Boulez' *Musikdenken Heute* klar), dass die Einheit der seriellen Ordnung der Tonhöhen bei Boulez nicht die Reihe, sondern eine Folge von Klangkomplexen ist. Von Ulrich Mosch erfahren wir viel mehr. Aus den Analysen zu «Avant ...» und «Après l'artisanat furieux» lernen wir, wie die Automatismen des «Abtastens», wie Mosch das Auswählen von Klangkomplexen aus grösseren Gruppierungen nennt, die harmonische Struktur der Musik bestimmen und wir verstehen, wie diese Strukturierung sich auf den formalen Ablauf auswirken kann. Wir erfahren, wie die beiden Sätze rhythmisch organisiert sind und verstehen, wie Klangkomplexe, Rhythmus, Dynamik und Artikulation zueinander in Beziehung gebracht werden, so dass ein serielles

Ganzes entsteht. Schliesslich wird anhand der seriellen Befunde über die formale Artikulation der beiden Sätze nachgedacht. Bei den Analysen zu den «Commentaires» zu «Bourreaux de solitude» sind wir zunächst erstaunt über die Willkür der Reihenableitungen, die eher an Cage erinnern. Wir lernen die komplizierte Struktur des zweiten «Commentaire» mit seinen mehrfachen Reihenabläufen (Mosch nennt sie «Mixturklänge») und seinen «sperrigen und unhandlichen Bausteinen» kennen. Wichtige Aspekte der Struktur des Vokalsatzes «Bourreaux de solitude» werden vorgestellt, und Mosch bespricht dann den ganzen «Bourreaux de solitude»-Zyklus hinsichtlich der formalen Artikulation der Sätze untereinander. Hier, wie überall im analytischen Teil, ist es Mosch ein Anliegen, uns deutlich zu machen, in welchen Bereichen kompositorische Entscheidungen überhaupt zum Tragen kommen können, denn nach Auffassung von Boulez liegt das Wesen des seriellen Komponierens in solchen Entscheidungen und nicht in der Aufbereitung streng organisierten Materials. Am Schluss der beiden analytischen Kapitel kehrt Mosch zur anfangs gestellten Frage zurück: Was heisst serielles Komponieren?

«Auf keinen Fall bedeutet serielles Komponieren blosses Ins-Werk-Setzen von Ausgangsstrukturen, obwohl es, wie die in dieser Hinsicht gegensätzlichen Beispiele «Après l'artisanat furieux» und «Commentaire I» und «II» zeigen, ganz unterschiedliche Grade von Bindung der kompositorischen und formalen Artikulation an vorgegebene Schemata gibt. Komponieren heisst vielmehr, auf der Grundlage seriell erzeugter Materialfelder unter Berücksichtigung der jeweiligen Besonderheiten des spezifischen Materials musikalische Form mittels bestimmter Satztypen zu gestalten. Diese Satztypen stellen zugleich bestimmte Klangtypen vor. Der Kompositionsprozess besteht in der Auswahl, der von bestimmten Gesichtspunkten geleiteten Anordnung und der Detailartikulation von Materialbausteinen, welche die seriellen Materialfelder bereitstellen. Das technische Verfahren der Komposition ist die Montage dieser Bausteine unter leitenden Gesichtspunkten. Die Formen beruhen nicht auf tradierten Schemata, sondern sind [...] aus dem Material in dem Sinne «erzeugt», dass die einzelnen Abschnitte jeweils auf einer spezifischen Materialgrundlage gestaltet sind [...]». (S. 312f.)

Ein vorletztes Kapitel mit dem Titel «Kategorien» bringt eine Reflexion über die Folgen des bisher Festgestellten für grosse Kategorien des musikalischen Denkens, insbesondere über das in der seriellen Musik veränderte Verhältnis zwischen Struktur und Klang: dadurch, dass der Ansatz

des seriellen Komponierens sich de facto als «Klang-Komposition» darstelle, haben sich die tradierten Grenzen zwischen diesen beiden Kategorien verschoben. Explizit wird hier gefragt, was nun musikalischer Zusammenhang in seriellen Werken heisse. Husserls Gedanke der Konstitution von «Zeitobjekten» kann helfen, einen Aspekt von Zusammenhang in serieller Musik zu begreifen. Zeitliches ist erkennbar in der Veränderung gegenüber Vorausgehendem und im Ermessen durchschrittener Distanz. Auch in Cages *Music of Changes* (1951) ist so Zeitliches zu erkennen. Worin unterscheiden sich also *Le Marteau sans maître* und *Music of Changes*, oder gleicht das total Determinierte wirklich dem total Indeterminierten? (Möglicherweise ist *Music of Changes* nicht das beste Gegenbeispiel, denn obwohl kompositorische Entscheidungen lokal durch Würfeln gefällt worden sind, bleiben die Tabellen und die ihnen innewohnenden Zahlenverhältnisse, aber auch die ihre Anwendung bestimmenden Regeln, während des ganzen Werkes die gleichen. Wer kann sicher sein, dass dieser äusserst konsequente Umgang mit einem eingeschränkten Material nicht Zusammenhang stiftend wirkt? Auf jeden Fall sind die Spuren der Durchstrukturierung beim Hören des Werkes sehr deutlich.)

«Der entscheidende Unterschied besteht nun darin, dass es sich bei Cage – um im Bilde zu bleiben – um einen zufälligen Weg handelt, bei Boulez hingegen um eine geplante Reise durch eine artikulierte «Klanglandschaft». Was die materiale Grundlage und die konkrete kompositorische Ausgestaltung der beiden ersten «Commentaires de Bourreaux de solitude» beispielsweise betrifft, so wäre eine solche Disposition und Gestaltung als Ergebnis eines Zufallsverfahrens wohl undenkbar. [...] Der Gegenstand [gemeint ist der *Marteau sans maître*], so wie er sich dem Hörer darbietet, beruht auf einer Konstruktion, einer konstruktiven Logik, die allein vom komponierenden Subjekt verbürgt ist. Solange noch keine weitergehenden Kriterien einer gelungenen formalen Gestaltung eines seriellen Werkes formuliert sind, muss man sich allerdings auf die «évidence sonore» und die einleuchtende Konstruktion als Kriterien verlassen.» (S. 334f.)

Man kann nicht umhin, nach 335 spannenden Seiten ob so wenig Handgreiflichem zu dieser entscheidenden Frage ein wenig enttäuscht zu sein. Kaum habe ich jedoch das Wort «enttäuscht» geschrieben, will ich es schon wieder

zurücknehmen, denn die vorausgehenden Seiten haben eine Grundlage geschaffen, und dies wohl erstmals im wissenschaftlichen Rahmen, auf der die Diskussion über das Wesen der ästhetischen Kohärenz der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt stattfinden kann. Diese Leistung scheint mir so wichtig zu sein, dass Bedauern über das Ausbleiben einer schlüssigeren These über das Entstehen von musikalischem Zusammenhang im seriellen Kontext absolut fehl am Platze ist.

Ein letztes Kapitel setzt sich kritisch mit zwei Arbeiten auseinander, die zu beweisen meinen, dass ein musikalisches Hören serieller, bzw. atonaler Musik nicht möglich sei. Die Kriterien in Bezug auf den Musikbegriff sowie die phänomenologische Vision der ästhetischen Wahrnehmung, die Mosch im Verlauf des Buches herausgearbeitet hat, leisten hier ihr Gutes und erhärten damit dessen zentrale Thesen. Es ist besonders befriedigend mitzuverfolgen, wie Mosch die reaktionären, aber scheinbar wissenschaftlichen Argumente von Fred Lerdahl widerlegt, denn Lerdahl übte (zur Zeit des Abschlusses von Moschs Buch 1991) mit seinem Mitautor Ray Jackendoff seit Publikation ihres Buches *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) einen lähmenden Einfluss auf die wissenschaftliche Diskussion der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus, dem entgegenzuwirken es immer noch gilt.

Mit der Frage nach der Schaffung musikalischen Zusammenhangs setzen sich Komponisten täglich auseinander, sie verfügen über grosses, allerdings verbal kaum formuliertes Wissen darüber, wie zeitlich geordnete Klänge Zusammenhang erzeugen können. Musikalischer Zusammenhang ist deutlich hörbar (was Mosch die «évidence sonore» nennt), was man daran erkennen kann, dass heutige Studierende der Komposition im allgemeinen die Klanglichkeit der durchorganisierten Musik der fünfziger und sechziger Jahre als verkrampt und unfrei empfinden und sich deshalb gegenüber spekulativen kompositionstechnischen Operationen in ihrer eigenen Musik (hier, wie Mosch betont, wäre der Musikbegriff zu untersuchen) skeptisch verhalten. Auch Interpreten serieller Musik, die wegen der spieltechnischen Schwierigkeiten der Musik den Notentext sehr oft wiederholen müssen, lernen musikalischen Zusammenhang in den von ihnen gespielten Werken sehr genau zu hören. Und doch möchte man so gern wissen, was eigentlich gehört wird. Wenn

dieses Buch keine schlüssige Antwort auf die Frage der Entstehung musikalischen Zusammenhangs im seriellen Kontext gibt, so liegt das eventuell nicht nur an der Schwierigkeit der Materie, sondern auch an den zur Untersuchung dieser Frage gewählten Werkzeugen, die im philosophischen Idealismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gründen. Nach dem Ersten Weltkrieg, aber vor allem in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts hat man dank grosser Arbeit auf den Gebieten der mathematischen Logik, der Künstlichen Intelligenz und der Systemtheorie viel darüber gelernt, wie Objekte sich selbst konstituieren und unabhängig von den Mechanismen der Wahrnehmung Bedeutung erlangen. Wir wissen zu wenig, wie wir diese Erkenntnisse auf ästhetische Gegenstände anwenden sollen, aber es ist anzunehmen, dass uns dies gelingen wird und dass wir dadurch der Vorstellung einer Lösung so schwieriger Fragen, wie Ulrich Mosch sie stellt, näher kommen.

Über dieses Buch gäbe es noch viel Lobendes zu sagen. So müsste ich beispielsweise vom berauschenden Gefühl erzählen, mich lesend in der Gesellschaft eines Musikwissenschaftlers zu finden, der ähnlich vorausschauend und spekulativ über komplex Kompositionstechnisches nachdenkt, wie ein Komponist. Ich habe mich selten in einem Buch über Musik so gut aufgehoben gefühlt. Ich müsste von den vielen kurzen Exkursen berichten, die in wenigen Sätzen einen unerwarteten Winkel des zeitgenössischen Musikschaffens erhellen. Ich müsste vom immer stärker werdenden Eindruck erzählen, Zeuge einer intellektuellen Arbeit zu sein, welche das unerhörte Abenteuer und Wagnis der seriellen Musik erstmals in einem adäquaten geistigen Umfeld darstellt. Für die meisten Leser werden die Analysen den Schwerpunkt des Buches bilden, denn man kann sich nirgends sonst so eingehend über Pierre Boulez' kompositorisches Handwerk und musikalisches Denken in den frühen fünfziger Jahren informieren. Nachhaltiger scheint mir jedoch die umsichtige, stets auf hohem Niveau stattfindende, vielen Verästelungen nachgehende Reflexion über die serielle Musik, diesen zerbrechlichen Gegenstand, für welchen grosses Interesse zu wecken heute schwierig ist. In seinem Buch hat Ulrich Mosch die serielle Musik mitten in eine aktuelle Diskussion über das Wesen der Musik als ästhetische Erfahrung gestellt, die alle interessieren muss, die über Musik nachdenken. *Gerald Bennett*

**György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7 – A «Concerto» for Soprano and Piano**  
Rachel Beckles Willson  
Aldershot: Ashgate Publishing Limited 2004, 208 S. plus Audio-CD

## HINTERGRÜNDIGE ANALYSE UND DOKUMENTATION

Die knappe, gut lesbare und klar gegliederte Darstellung gilt einem der bedeutendsten Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das Rachel Beckles Willson nicht nur in persönlichem

Kontakt mit dem Komponisten studiert, sondern auch, zusammen mit Jane Manning, zur Auf-führung gebracht hat.

Im ersten Teil beschreibt Willson in zwei Kapiteln

Kurtágs Biografie und seine Kompositionen bis 1968, dem Jahr, in dem *Bornemisza Péter Mondásai* abgeschlossen wurde. Das Jahr 1956 bildet dabei verständlicherweise die entscheidende

Zäsur. Der zweite, umfangreichste Teil gilt dem Werk selber, zuerst dem zugrundeliegenden Text, dann der Komposition. Abschliessend berichtet sie über die Rezeption, zuerst referierend, dann in einer Dokumentation von Gesprächen, die sie sowohl mit Erika Sziklay und Lóránt Szűcs, die das Werk zur Uraufführung brachten, als auch mit Pierre-Laurent Aimard führte (letzteres berührt allerdings mit seiner unmittelbaren Emphase die Grenzen des Dokumentierbaren). Dankbar nimmt man die umfangreiche Bibliografie zur Kenntnis. Im ersten und dritten Teil legt Willson interessantes Material vor, das die

durchaus problematische Stellung Kurtágs in der ungarischen Musikgeschichte beleuchtet, und im Mittelteil erhellt sie den geistigen Hintergrund des Werkes von Bornemiszas Übersetzung der *Elektra* des Sophokles bis zu Dantes *Divina Comedia*. Die Beschreibung der musikalischen Sachverhalte und Zusammenhänge gibt gute Anhaltspunkte zu weiterem Nachdenken (nur in den «Intervall class profiles» auf S. 78 und S. 85 sind offenbar Irrtümer stehengeblieben). Zu dem allein von der Singstimme vorgetragenen ersten Stück des vierten Teils legt sie darüber hinaus eine detaillierte Analyse vor (S. 106ff.).

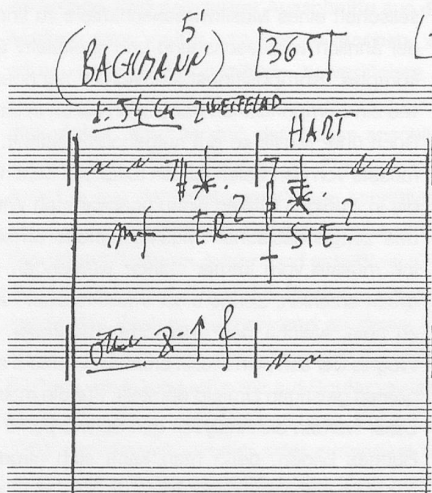
Ein klein wenig bedenklich stimmt allenfalls der Wunsch von Willson, überall ein möglichst schlüssiges Abbildverhältnis von Textinhalt und musikalischer Struktur aufzuzeigen, um so schliesslich unter der Überschrift «Truth?» (S. 118ff.) nach der «message» des Werkes zu fragen. Ist nicht gerade dies das Kennzeichen «grosser Werke» – wenn diese Bezeichnung gestattet ist –, dass ebendiese Frage offen bleiben muss (und man sie deshalb besser gar nicht stellt)? Dies tut jedoch den übrigen bemerkenswerten Qualitäten des Buches keinen Abbruch. *Andreas Traub*

**Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft**  
Hans Höller (Hrsg.)  
München und Zürich: Piper 2004, 538 S.

**Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»**  
Antje Tumat  
Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter 2004, 373 S.

**Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung**  
Christian Bielefeldt  
Bielefeld: transcript 2003, 307 S.

## PAKT GEGEN DIE BEDROHLICH DUMME WELT



Drei Neuerscheinungen zum Verhältnis von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze sind anzuzeigen: Es handelt sich um den jüngst erschienenen Briefwechsel zwischen der Schriftstellerin und dem Komponisten sowie um zwei Dissertationen aus den Jahren 2003 und 2004, die sich mit ihren gemeinsamen Werken bzw. mit der Arbeit an der Kleist-Oper *Der Prinz von Homburg* (1958) befassen.

Naturgemäss handelt es sich bei der Publikation des bisher durch die Bachmann-Erben gesperrten Briefwechsels um die gewichtigste Veröffentlichung. Naturgemäss: weil hier durch den Editor Hans Höller «die wichtigste menschliche Beziehung, die ich habe» (IB an HWH, 4. 10. 56) erschlossen wird und ein wesentlicher Teil der beiden Künstlerbiografien damit Legende und Gerücht entzogen ist. Und über das Lebensgeschichtliche hinaus war die Freundschaft von Henze und Bachmann eine Arbeits- und Verständigungsgemeinschaft, wovon die gemeinsamen Werke von der Ballettpantomime *Der Idiot* (1952) über die Opern *Der Prinz von Homburg* und *Der junge Lord* (1964) bis zu den *Lieder(n) von einer Insel* (1954) zeugen; eine Arbeits- und Verständigungsgemeinschaft, die sich jedoch auch dann bewährte, wenn sich statt umrissener Vorhaben Stockungen, Zögerlichkeiten, Ängste und Liebesnot einstellten.

Für die Freundschaft, die im November 1952 auf einer Tagung der Gruppe 47 beginnt und 20 Jahre später mit dem Tod Bachmanns im römischen Herbst 1973 endet, ist *Arbeit* ein Schlüsselwort und sicher das haltbarste von allen beschworenen. Es fällt wieder und wieder, meist ausgesprochen von Henze, der geduldig die versprochenen Libretti anmahnt und auch sonst auf künstlerische Disziplin hält; eine Disziplin, die sich als Notwehr gegen Liebesunfälle erklärt und gelegentlich gar zur Existenzrechtfertigung («leider hast Du noch immer nicht begriffen, wie schön es ist zu arbeiten, und wie nichtarbeiten viel mehr ermüdet als arbeiten», heisst es, in konsequenter Kleinschreibung, in einem Brief an Bachmann vom 12. 8. 56). Es mag dies die Sollbruchstelle ihrer Verständigung gewesen sein: Während Henze glaubte, seine Person ins Werk hinüberretten zu können, fürchtete Bachmann ihre menschliche Vernichtung durch die Kunst und suchte die Selbstvergewisserung in der Liebe – «da gibt es etwas anderes, das zerstört und zerstörerisch ist, alles oder nichts in sich dazu angetan, mich einmal wissen zu lassen, was ich wert bin und was ich nicht wert bin, und ich bin es, Hans, ich allein, die die Dinge so auf die Spitze treibt, denn die Männer sind Feiglinge» (Mai 1957).

Unter diesen Voraussetzungen musste auch das waghalsigste Vorhaben der beiden scheitern, die bürgerliche Ehe. Henze wünschte sie als einen «pakt gegen die bedrohlich dumme welt» und hoffte, trotz seiner Homosexualität ein Künstlerrefugium einrichten zu können; aber eine Ehe muss nicht liebesgegründet sein, um sich im Alltag wundzustossen; nach wenigen gemeinsamen Monaten in Neapel wurde der Plan aufgegeben. Rund 200 Schreiben umfasst der publizierte Briefwechsel, wobei ein grosser Teil der Briefe Ingeborg Bachmanns als verloren gelten muss: nur 33 haben sich erhalten. In vier Sprachen – hauptsächlich Deutsch und Italienisch, aber auch Englisch und Französisch – haben sich die Korrespondenten über ihre Arbeit und ihre Reisen, über Geldnot, Verse und Aufführungen verständigt; sie deliberieren über Luxusautomobile, Abendroben, Palazzi, Vorhänge und was den Leser sonst noch unterhalten mag; vor allem aber führen sie immer wieder das konzentrierte Gespräch über die Kunst: Während der Arbeit am *Prinz von Homburg* und am Essay *Musik und Dichtung* erreicht Bachmann am 31. März 1958 ein Brief Henzes zum Verhältnis von Text und Musik, der in seinem Beharren auf der kommunikativen Verbindlichkeit auch der künstlerischen Sprache getrost als Grundsatzserklärung gelesen werden darf. Selbstverständlich tragen die Dissertationen von Christian Bielefeldt und Antje Tumat daran, dass der Briefwechsel mit seinen zahlreichen biografischen und werkgeschichtlichen Hinweisen bei der Entstehung dieser Arbeiten noch nicht vorlag – wenn es auch anhaltend verwundert, dass der Kontakt zu Henze – der sich in seinen

zahlreichen Interviews nicht eben als hermetische Persönlichkeit geriert – von vielen Promovenden offenbar gar nicht erst gesucht wird. Tumats Studie befasst sich mit *Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»*. Auf rund 370 Seiten werden librettologische Voraussetzungen, Biographica, Forschungsstand, Kleist-rezeption, ästhetische Reflexionen, Dramaturgie und Vertonung abgehandelt. Dabei steht die Frage nach der Kleist-Umdeutung – *Prinz Friedrich von Homburg* wurde von der nationalistischen Literaturgeschichtsschreibung mit Beschlag belegt – im Vordergrund einer Debatte, die Henze und Bachmann aus Furcht vor den restaurativen Tendenzen der Nachkriegszeit mit künstlerischen Mitteln zu führen hatten; es handelt sich weiter um die Frage nach der politischen Schuldfähigkeit von Dichtkunst. Dieser Prozess musste der Gattung in der Nachkriegszeit gemacht werden: Schuldfähigkeit und Mündigkeit und also Daseinsrecht von Kunst hängen zusammen, die Arbeit an der gemeinsamen Oper ist zugleich als poetisch-musikalische Selbst-reflexion zu begreifen.

Von der Brisanz dieser Fragen ist in Tumats Buch kaum mehr etwas zu spüren. Es liest sich über weite Strecken wie eine Vorarbeit, die von der Quellensichtung über Forschungsstand, Inhaltsangaben und Methodendiskurs alles bereitstellt, was man sich nur wünschen kann, um in der

Interpretation (nicht: der Analyse) dann seltsam kleinmütig zu bleiben. Das mag in der fast mutwillig scheinenden Gleichgültigkeit begründet liegen, die sie dem zeitgenössischen Umfeld – ob dem musikalischen oder dem literarischen – gegenüber an den Tag legt. Der Furor, mit dem jedwede historische Semantik aus der Kunst herausgedrängt oder diese, umgekehrt, als Medium von Weltanschauungen instrumentalisiert werden sollte, bildet den geschichtlichen Hintergrund der Kleist-Adaption durch Bachmann und Henze. Tumat hat ihn nicht gezeichnet.

Christian Bielefeldts Arbeit gilt allen gemeinsamen Werken von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze; er betrachtet sie in sechs Einzelanalysen unter dem Gesichtspunkt der Intermedialität. Dass dieser Begriff in aller Munde ist, zeigt in diesem Fall ein Problem an und kein Klischee; Bielefeldt versucht es jedoch weniger in seinen zeitgenössischen Oppositionen zu umreißen, sondern begegnet ihm mit Theoremen aus der Psychoanalyse Jacques Lacans. Völlig zurecht stellt er «die Frage nach der unterschiedlichen Referentialität beider Kunstmedien», wofür er aber, mit Verlaub, nicht eigens Lacan bemühen müsste. Dessen «Modell Imaginäres-Symbolisches-Reales» bleibt ohne die Situierung in der allgemeinen bewusstseinstheoretischen Diskussion – die vom Autor nicht referiert wird – ohnehin unverständlich, und mitunter fragt man sich, ob das cartesianische Paradox,

nach dem das Subjekt zugleich Subjekt und (sich) Objekt (aber eben auf keinen Fall: Nicht-lich) sein soll, von Bielefeldt oder von Meister Lacan selbst durcheinander gebracht worden ist. Aber sei's drum: Sechs Einzelstudien liegen vor, zu jedem gemeinsamen Werk eine, und die Relevanz der Dissertation hat sich an ihnen zu erweisen. Dabei werden, erfreulich konservativ, zuerst die Texte und dann ihre Vertonungen analysiert; die «Relation der Medien» kommt in praxi recht kurz weg und dient im wesentlichen zur Einleitung der musikwissenschaftlichen Analyse, der das überwiegende Interesse des Autors zu gehören scheint. Die Arbeit am Text ist dagegen häufig genug ungenau und allgemein; eine detaillierte Rhythmus- und Bild-Analyse, wie sie, beispielsweise, bei einem Gedicht wie *Im Gewitter der Rosen* angezeigt wäre, unterbleibt zugunsten von wenigen unsystematischen Beobachtungen oder blanken Plituden («Die grosse Dichte und komplexe Kodierung dieser Sprachbilder hat der Literaturwissenschaft mitunter einige Rätsel aufgegeben.»). Nein, diese Arbeit gibt sich keine Mühe mit den Werken und, das bisschen theoretischen Zierrat einmal beiseite gelassen, auch keine mit der methodischen Besinnung. Man muss sie nicht lesen. *Gregor Wittkop*

#### Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle

sous la direction de Jean-Jacques Nattiez,

Actes Sud/Cité de la musique, volumes 1 (1492 pages) et 2 (1241 pages), 2003-2004.

### ÉCLATS/MULTIPLES

Conçue pour les éditions Einaudi, où elle a commencé de paraître il y a quelques années, cette nouvelle encyclopédie réalisée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez et prévue en cinq volumes se présente sous le titre emblématique de *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Éditée conjointement dans sa version française par Actes Sud et la Cité de la musique, elle a pour originalité de commencer non par les origines de la musique, mais par la réalité présente. Le pluriel du titre devient clair lorsqu'on regarde la division du premier volume en quatre grandes parties : la première est consacrée à la musique savante occidentale — elle est bizarrement intitulée « recherches et tendances » ; la seconde s'attache aux « autres musiques » (chanson, comédie musicale, jazz, musique de film, muzak, pop, rap, techno...); la troisième évoque l'« économie et les moyens de diffusion », et elle mélange les genres ; la dernière, « intersections », aborde des sujets variés mettant en jeu plusieurs sphères musicales éloignées, jusqu'au texte conclusif de Nattiez lui-même sur ... « la musique de l'avenir ».

Le caractère très ouvert d'un tel sommaire est un signe des temps : les anciennes hiérarchies sont dissoutes par des approches multiples élevant à la dignité des études musicales les genres mineurs et les musiques de divertissement. Les différents articles oscillent dès lors entre une approche intrinsèque et une approche sociologique, prenant en compte l'influence des nouveaux moyens de diffusion sur la réalité musicale contemporaine. Nattiez explique dans son introduction qu'il a justement voulu éviter une approche historique, celle que beaucoup d'encyclopédies ont adoptées, au profit d'une démarche pluridisciplinaire qui permet d'aborder la musique sous différents angles complémentaires. Les textes, sous la forme de l'essai, offrent ainsi la « juxtaposition d'un grand nombre de points de vue distincts, parfois opposés ou même contradictoires ». En même temps que de l'histoire, on se méfie ici de l'idéologie. Il en résulte un plan plus ou moins capricieux, où des auteurs aux sensibilités diverses traitent de nombreux sujets, sans que l'on sache exactement ce qui a présidé au choix de ceux-ci. À côté

d'études consacrées à la « modernité » de l'après-guerre ou à « l'école de Darmstadt et son mythe », se trouvent des études sur « l'audible et l'inaudible », la « voix » ou le « musicien-acteur » ; de grands sujets comme « musique et nature » ou « musique religieuse et spiritualité » côtoient des textes plus circonscrits sur les « compositeurs et institutions en Grande-Bretagne » (mais pourquoi pas aussi en Italie et au Japon ?), ou sur la « musique américaine dans et en dehors des universités ». S'il y a quelques recoupements ici et là, c'est surtout l'arbitraire de tels sujets qui pose problème, ainsi que la dissociation de ces approches générales avec des questions plus intrinsèquement musicales et techniques, renvoyées dans le deuxième volume où la musique est abordée sans limite d'époque. La cohérence que peut fournir l'histoire est ici remplacée par des choix qui ne sont pas explicites. Le deuxième volume, en ce sens, nous paraît plus homogène. Les synthèses parfois brillantes réalisées sur des sujets plus techniques comme le « timbre » ou le « rythme », « le temps musical » ou « la signification musicale »,

souffrent toutefois d'un type d'approche trop général. Mais c'est peut-être un élément stimulant propre à ce type d'ouvrage : il donne envie d'aller plus loin dans le détail. La volonté de ne pas écrire une histoire de la musique, ou une histoire des concepts, et de ne pas sacrifier au culte des personnalités qui ont marqué le siècle pose ainsi toutes sortes de problèmes méthodologiques qui pourraient être débattus ad infinitum. Elle offre en tous cas une perspective originale sur un siècle de musique dont on relate souvent l'histoire de façon convenue.

À travers la diversité des points de vue et la subjectivité des différents articles, qui rendent le tout forcément inégal, on perçoit un désir d'ouverture et d'engagement vis-à-vis de la réalité musicale présente ; il apparaît davantage dans les méthodes d'approche que dans les contenus musicaux proprement dits. Le refus de l'historicité est aussi le refus d'une prise de position dans le champ esthétique, comme si toutes les expériences musicales étaient placées a priori sur le même plan. En ce sens, la référence à l'encyclopédie de Diderot faite par Nattiez dans son introduction n'est qu'en partie convaincante. Cependant, l'une des vertus principale d'une telle approche est, tout en apportant une somme

considérable d'informations, de susciter la réflexion, de provoquer des réactions. Et paradoxalement, le motif sous-jacent aux près de 3000 pages des deux premiers volumes (et sans doute de ceux qui sont à venir) semble la recherche d'une unité plus profonde, d'une unité cachée de la musique à l'arrière-plan de son insaisissable diversité apparente. La question qui caractérise plus précisément le second volume, « Qu'est-ce que la musique ? », renvoie à une quête des universaux qui semble devoir être le sujet in fine du dernier volume. L'utilisation de modèles herméneutiques différents, la multiplication des points de vue, l'éclatement des champs d'investigation, la référence à l'ensemble des cultures planétaires, sans hiérarchisation particulière, serait alors une tentative de cerner cette idée d'une musique universelle en l'éprouvant réellement, plutôt qu'en la déduisant d'une expérience particulière devenue l'expérience dominante. En ce sens, cette encyclopédie inaugure un siècle de culture planétaire.

« La musica e tutta relativa » disait le texte d'Edoardo Sanguineti dans le *Laborintus II* de Luciano Berio. « La connaissance du fait musical, répond en écho Nattiez, est désormais plurielle. Il n'y a pas de limites aux formes de

construction des faits musicaux et aux paramètres qui sont privilégiés. Il n'y a pas de limites au nombre de disciplines, et à l'intérieur de chacune d'elles, aux paradigmes propres à chaque discipline, auxquels le musicologue peut faire appel. Il n'y a plus de limites aux types de musique qui peuvent faire l'objet d'une investigation musicologique en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. À l'unité d'une discipline longtemps caractérisée par l'omnipotence du paradigme historique, a fait place une discipline éclatée et diverse qui trouve son miel partout où elle peut butiner ». L'Encyclopédie que Jean-Jacques Nattiez a dirigée avec l'aide principale de Margaret Bent, de Rossana Dalmonte et de Mario Baroni, forte de deux cent trente articles écrits par cent quarante-cinq auteurs différents, est présentée sur un papier bible élégant et ne comporte que du texte. Elle représente un formidable travail et un véritable pari, loin de l'érudition rébarbative des encyclopédies savantes, loin aussi des vulgarisations superficielles qui déforment si souvent la complexité de la réalité musicale.

Philippe Albèra

#### « Révolutions industrielles de la musique »

Cahiers de Médiologie, coordonnés par Nicolas Donin et Bernard Stiegler  
Editions Fayard – Ircam Paris, octobre 2004.

### LE XX<sup>e</sup> SIÈCLE RÉVOLUTIONNAIRE

Inféodée ni à la sociologie des médias ni aux sciences de la communication, la médiologie visite dans une autonomie épistémologique revendiquée, mais sans dogmatisme méthodologique, les organes de la transmission. Son objet spécifique concerne les interactions entre technique et culture, dans un sens (faire la lumière sur les conséquences culturelles des innovations techniques) et dans l'autre (éclairer les conditions culturelles des mutations techniques). Aussi varié que le sont les outils (et les manipulations qu'ils engendrent) dont se servent les hommes pour façonner leurs relations avec la matière et médiatiser celle qui les relie, cet objet d'étude aurait pu donner le vertige à ses initiateurs, le philosophe-homme d'action Régis Debray (ex-révolutionnaire en Amérique Latine et conseiller du Président Mitterrand) en tête, et compromettre finalement par épuisement la bonne conduite du projet. Force est de constater qu'il n'en est rien. Les numéros des « Cahiers de Médiologie », qui se succèdent avec une fréquence régulière, sont là pour en témoigner. Au sein de cette exploration aussi créative que systématique, le n° 18 d'octobre 2004, consacré aux « Révolutions industrielles de la musique », attire évidemment par son sujet, mais également par la qualité de ses collaborateurs, à commencer par

les deux coordinateurs du volume (Bernard Stiegler, Directeur de l'Ircam, et Nicolas Donin, signataire de nombreux articles pour « Dissonance/Dissonanz »). Dès l'introduction, ces derniers justifient le choix de la musique comme objet d'étude médiologique privilégié en ce qu'elle est « toujours médiante, (...) n'advient qu'à travers un système technique » (p. 8). Cette propriété a bien entendu évolué historiquement, des organes corporels sources de son aux machines technologiques, actionnés par le cerveau et les doigts. Ce processus, commun à d'autres arts (comme dans d'autres manifestations culturelles contemporaines, le « manuel » tend à se soumettre au « digital »), mérite selon les auteurs d'être observé prioritairement dans le fait musical de par le « privilège heuristique de la musique », qui « tient à son caractère originairement et sensiblement instrumental » (p. 8).

La principale hypothèse postulée dans ces Cahiers est que la mutation technique a été particulièrement prononcée pendant un XX<sup>e</sup> siècle singulièrement révolutionnaire dans l'art des sons, à tel point que Stiegler et Donin n'hésitent pas à postuler l'idée d'un « tournant machinique de la sensibilité » (p. 10). Celui-ci serait la conséquence de deux phénomènes concomitants. D'une part, la différence entre producteur et

auditeur de musique (pertinemment qualifié par le compositeur Andrea Cera d'« auditeur globalisé » — p. 49) se fait de plus en plus ténue, laissant poindre l'espoir (peut-être utopique) d'une fin de la figure du « consommateur » de musique : les deux pôles du « fait musical total », ainsi que les intermédiaires qui les mettent sous tension (des musicologues aux managers des industries culturelles), utilisent désormais les mêmes outils machiniques (encore dénommés dans le cas qui nous intéresse, « organologies », mais dans un sens « élargi »), ce qui ne manque pas de conditionner, puis d'unifier sans doute, les pratiques. D'autre part, la « machinisation des sens » (p. 12) oblitère les organes naturels de leurs fonctions originelles de production et contrôle du son, et redistribue les relations entre l'homme et l'instrument-machine au bénéfice de ce dernier, donc, *ipso facto*, des industries qui le développent, formatent et commercialisent. Instrumentalisé par ces dernières, ce double phénomène aboutit à ce qui est qualifié d'« invasion industrielle de la musique » (p. 14) dont les multiples manifestations forment l'objet des différentes contributions du volume. L'abondance et la probité des preuves avancées (dont certaines reposent sur un regard très imaginaire, comme l'atteste l'article cosigné par

Antoine Hennion et Joël-Marie Fauquet sur les zigzags du jugement de goût et la mise en crise de son autonomie historique) confirment que l'hypothèse et les conséquences qui en sont tirées ne résultent pas d'une « superstition techniciste » mais d'une prise de conscience salutaire de la part de la musicologie contemporaine. Notre vie musicale, y compris dans ses manifestations « acoustiques » (encore que les

techniques d'enregistrement retirent à ce terme à peu près tout son sens) est en grande partie la résultante des conditions techniques qui la rendent possible et non pas la seule conséquence de choix poétiques sans contrainte, comme musicologie traditionnelle et critique (nous nous incluons volontiers dans cette désignation) peuvent être tentées, l'une par paresse l'autre par urgence, de le soutenir. Nul doute que

cette conscience d'une technique qui « force la main » ne soit au final un acte politique, et ce volume des « Cahiers de Médiologie » un maillon fondateur d'une réflexion entre esthétique et démocratie qui perce, ça et là, dans les *think tank* des capitales européennes, mais dont les médias culturels spécialisés se font encore trop peu l'écho. *Eric Denut*

**Theodor W. Adorno/Alban Berg: Correspondance, 1925-1935**

Trad. M. Dautrey  
Gallimard, Paris, 2004 (367 pages)

**Adorno, une biographie**

Stefan Müller-Doohm, trad. B. Lortholary  
Gallimard, Paris, 2004 (627 pages)

## LA CONSCIENCE D'UNE ÉPOQUE

La pensée d'Adorno est plus que jamais actuelle dans une situation socio-culturelle qui n'a fait que développer et aggraver des phénomènes dont la méthode critique de l'auteur avait fait l'analyse. La difficulté d'une écriture fondée sur des constructions dialectiques parfois compliquées, soulignée par Berg et Schoenberg, masque en réalité une sensibilité exacerbée que le biographe Müller-Doohm fait bien apparaître, avec un corollaire moins flatteur, une sorte de vanité qui provoquait des réactions souvent hostiles. Le cas est pourtant rare d'un philosophe qui possède une connaissance intime des œuvres d'art, ne serait-ce que par le simple fait d'avoir été un compositeur relié à l'avant-garde de son époque. Sa correspondance avec celui qu'il avait choisi comme professeur, et auquel il vouera jusqu'à la fin une admiration sans bornes, Alban Berg, interlocuteur privilégié des années vingt et trente pour la musique, est à plus d'un titre passionnante. Elle dévoile les aspirations d'un jeune homme brillant, ambitieux, aux talents multiples (Adorno était aussi un excellent pianiste), partagé entre le désir de devenir compositeur (« composer est tout de même, pour moi, la seule réalité intellectuelle décisive » écrit-il à Berg en juin 1926) et son penchant pour la réflexion philosophique appliquée notamment à la musique (d'emblée, Adorno écrit beaucoup, et en particulier des textes très engagés sur la musique). Ces lettres pleines de questions, de réflexions, d'enthousiasmes et de prises de position tranchées permettent aussi de saisir une pensée « in nuce » ; elles témoignent des combats menés dans une époque où « les points d'ancrage sont insensés » ; et même si les lettres d'Adorno sont plus nombreuses et nettement plus longues que celles de Berg, ces dernières ne manquent pas d'intérêt. L'accord semble d'ailleurs profond, par-delà les générations et les tempéraments, entre le maître et l'élève : Berg accueille les envois d'Adorno, qu'ils soient musicaux ou critiques, avec une admiration

croissante, qui culmine en quelque sorte dans cette remarque de septembre 1932 après la réception d'un essai quelque peu polémique : « Ces paroles me semblent absolument, mais vraiment absolument sorties de mon âme, et je suis heureux qu'il soit dit publiquement aussi ce que je pense depuis 4 ou 5 ans ». En retour, Adorno ne tarit pas d'éloges sur *Wozzeck*, qu'il découvre avec enthousiasme, discute passionnément avec Benjamin, analyse dans différentes publications, et qui provoque encore sur lui un « effet foudroyant » en 1929. Ses réactions à la *Suite lyrique* ou à l'instrumentation des *Sieben frühe Lieder* donnent lieu à des commentaires d'une pénétration remarquable. Adorno y pose notamment le problème de la forme chez Berg, comparant sa démarche avec celle de Schoenberg, dont il critique l'usage de formes académiques et le caractère « mécanique » de son écriture dodécaphonique : « Vous êtes le seul aujourd'hui à avoir eu l'idée d'une telle forme et je suis convaincu que rien n'est plus important aujourd'hui, dans la musique, que l'élaboration d'une construction formelle imaginative », écrit-il à Berg au sujet de la *Suite lyrique* en juin 1926. Ce qui l'amène, en mars 1927, à ces mots : « Entre vos dernière œuvres et celles de Schoenberg, il n'y a aucune comparaison possible : les vôtres sont vivantes, celles-là sont devenues un phénomène historique en soi » ; les pièces les plus récentes de Schoenberg, telles que les *Satires*, jugées comme « un monstre puéril » par Adorno, ne lui semblent pas « menées à leur terme sur le plan sensuel, à moins qu'elles n'y soient malmenées ». Un peu plus tard, en septembre 1927, Adorno revient à la charge en comparant la *Suite lyrique* au *Troisième Quatuor* de Schoenberg ; celui-ci, malgré « son aisance technique » et « toute la grandeur de son objectivité distanciée », est « devenu humainement silencieux, alors que votre quatuor, pourtant construit, et Dieu sait avec non moins d'ampleur, sans être « romantique », conserve en lui un lien

avec la personne avec une assurance aveugle. C'est décisif. Les réflexions d'Adorno sont non moins pertinentes s'agissant de la technique dodécaphonique, qu'il analyse et qu'il utilise dans ses propres compositions : elles anticipent certaines réflexions menées par Boulez vingt ans plus tard !

Si Adorno envoie des lettres longuement développées — et même parfois très emphatiques — Berg procède par petites touches et n'évoque hélas les problèmes soulevés par son correspondant que pour dire : nous en discuterons de vive voix ! Mais on peut relever ses remarques sur *Wozzeck*, les étapes de sa recherche du texte pour son deuxième opéra (à laquelle Adorno participe de façon éclairante), son agressivité vis-à-vis des néoclassiques comme Casella, son goût pour la dimension satirique dans ses propres textes (venant probablement de Kraus), et des remarques lapidaires mais souvent lumineuses, comme cette phrase sur Webern : « personne ne peut échapper aux voluptés qui ressortent de son orchestre. C'est le son le plus inouï de la musique contemporaine ! » À son brillant élève, Berg écrit de façon prophétique, en janvier 1926 : « J'en suis arrivé à la conviction certaine que vous êtes appelé à produire le meilleur dans une compréhension de la musique des plus profondes (...) et que vous allez le réaliser sous la forme de grands ouvrages philosophiques ».

Dans une lettre d'octobre de la même année, Adorno confie à Berg que « la chance d'imposer aujourd'hui le sérieux, [je la considère] avec le même désespoir que vous ». La critique est un combat ; et les tentatives pour imposer une ligne exigeante dans la revue l'« Anbruch », dont Adorno est pour un temps le rédacteur en chef, ou dans ses très nombreux textes (parfois refusés par les revues auxquelles il les adresse), apparaissent comme une manière de s'« engager non pas à titre individuel, mais par une action politique, dans l'art, en propageant ce qui me



semble important de l'être : vous, donc, et Schoenberg » (janvier 1926).

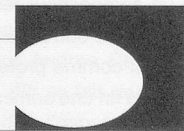
À l'heure où la critique est tombée si bas dans le monde francophone, pour ne rien dire des débats esthétiques et des études de fond — le style journalistique tant honni par Kraus a définitivement triomphé de l'esprit —, la lecture de telles lettres produit un effet stimulant. C'est aussi vrai pour la volumineuse biographie d'Adorno proposée par Stefan Müller-Doohm — un vrai travail de bénédictin : il s'agit bien sûr d'une biographie intellectuelle, dans laquelle s'expose l'évolution d'une pensée tout à la fois unitaire et en constante évolution, ainsi que les amitiés et les débats d'idées avec des hommes tels que Benjamin, Krakauer, Bloch et Horkheimer (la correspondance avec Berg éclaire les relations complexes entre Adorno et Schoenberg, parfois médiatisées par Berg lui-même). On prend la mesure du destin de ces intellectuels juifs allemands déchirés entre l'identification à une culture et à une langue qu'on allait leur refuser progressivement d'incarner, et la conscience de leur destruction tragique de l'intérieur (Adorno insiste sur son désir de revenir en Allemagne après la chute du nazisme à cause d'une telle relation organique) : à Oxford où il redevient étudiant, puis en Amérique où il entreprend un travail de sociologie critique qui le mènera à une position forte dans ce domaine après la guerre, Adorno abandonne progressivement ses velléités de compositeur, sans que l'on sache précisément ce qui motiva un tel repli ; en même temps, il trouve le ton de ses interventions à travers des ouvrages comme la *Philosophie de la nouvelle musique* et surtout les *Minima moralia*, qui font dévier le discours philosophique de sa prétendue objectivité, de sa systémativité et de ses lourdeurs stylistiques. Car sous la réflexion philosophique, l'analyse aiguë de la

réalité, perce une palpitation humaine, une subjectivité blessée, ou du moins exacerbée, avec ses bons et ses mauvais côtés. On pourrait caractériser l'itinéraire exceptionnel de celui qu'on appelait encore avant la guerre plus communément Wiesegrund par l'alliage dialectique d'une véritable effervescence dans la production d'idées et de textes et par un pessimisme critique n'offrant plus aux créateurs qu'une porte très étroite, comme si Adorno, ébranlé au plus fort de lui-même par l'effondrement d'un monde, cherchait à conjurer celui-ci par une analyse minutieuse, décapante, voire désenchantée, toujours sans concessions, mais du point de vue de la créativité artistique, stérile. À la lecture de cette épaisse biographie, on demeure interdit par la puissance de travail du personnage, qui faisait déjà l'admiration de ses collègues, même si elle est liée à un mode de vie bourgeois entièrement soumis (jusqu'à sa relation à sa femme) au travail de la pensée, par la précocité du jeune homme et par l'immensité d'une culture vécue de l'intérieur, par la profondeur de ses jugements critiques et par un engagement généreux, notamment dans les médias allemands de l'après-guerre ; on devient aussi sensible, au fil des pages, à la rigueur

morale d'un homme qui, même face à l'agitation de mai 68, ne brada pas ses idées, continuant à défendre envers et contre tous une certaine idée de la culture qui était inséparable, chez lui, d'une certaine idée de l'humanisme contemporain.

On ne résume pas 600 pages d'un travail qui frappe par son honnêteté et qui reste toujours clair sur un sujet complexe. On peut toutefois regretter que la part musicale du travail d'Adorno soit traitée un peu superficiellement, de même que l'aboutissement de la pensée philosophique de l'auteur, sa *Dialectique négative*, soit quelque peu esquivée (mais peut-on résumer ou réduire une pensée qui se donne dans son mouvement même, par analogie à la forme musicale ?) ; on peut aussi regretter l'absence de points de vue nouveaux sur certains aspects de l'œuvre, ou tout simplement une vision critique, dans la ligne même du sujet ; mais l'essentiel était sans doute de réaliser ce premier travail de synthèse sur un auteur dont la production est trop riche (Müller-Doohm exhume non seulement les œuvres complètes, mais aussi les inédits et une très abondante correspondance, sans parler des travaux de ceux qui formaient les interlocuteurs privilégiés d'Adorno). La traduction est par ailleurs admirable ! *Philippe Albèra*

STIFTUNG  
KÜNSTLERHAUS  
BOSWIL



Ausschreibung für die Teilnahme am

## Ensemble Boswil

Eine Initiative des Künstlerhauses Boswil in Zusammenarbeit mit den Schweizer Musikhochschulen und mit Unterstützung des Aargauer Kuratoriums.

Unter der Leitung von Jürg Wyttenbach erarbeiten Studierende vom 16. bis 22. Oktober 2005 Werke von E. Varèse, G. Scelsi, M. Feldman, G. Grisey und B. Furrer, die anschliessend bei einer Tournee aufgeführt werden.

Anmeldung bei den Fachlehrern der Hochschulen bis 23. März 2005

Vorspiel am 22. April 2005 in Boswil

Weitere Informationen unter  
Künstlerhaus Boswil  
5623 Boswil  
[www.kuenstlerhausboswil.ch](http://www.kuenstlerhausboswil.ch)

**Konzert-Vorschau**  
siehe [www.dissonanz.ch](http://www.dissonanz.ch)

**Avant-programme**  
voir [www.dissonanz.ch](http://www.dissonanz.ch)