

Bücher = Livres

Autor(en): **Drees, Stefan / Möller, Torsten / Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 105

PDF erstellt am: **10.08.2024**

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.

«Glühende Rätsel äugen sich an.» Nelly Sachs und Heinz Holliger
Gesine Schauerte
Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, 943 S.

MUSIK ALS DAS ANDERE DES TEXTES



Nelly Sachs

Foto: zVg/Pro Litteris

Zunächst einmal beeindruckt der schiere Umfang von Gesine Schauertes Buch: Auf beinahe 950 Seiten legt sie eine Untersuchung vor, die – fokussierend auf die 1964 entstandene und 1998 überarbeitete Komposition *Glühende Rätsel* für Altstimme und zehn Instrumentalisten – das Verhältnis zwischen Heinz Holliger und der Dichterin Nelly Sachs zum Gegenstand hat. Besonders hebt sie den methodischen Zugang zu diese Thematik hervor, denn die Annäherung an Holligers Komponieren erfolgt über einen literaturwissenschaftlichen Zugriff, der sich zunächst ausführlich den Gedichten von Sachs und deren Hintergründen widmet, um dann im zweiten Schritt Holligers musikalische Auseinandersetzung als einen Prozess der Rezeption zu beschreiben, der «dem Werk von Nelly Sachs radikaler gerecht zu werden vermag, als dies eine wissenschaftliche Annäherung je vermöchte». Der von der Autorin unterstrichene Neuheitsanspruch dieses Verfahrens leuchtet jedoch nicht unbedingt ein, da im Grunde jede tiefer gehende Analyse textbezogener Kompositionen auf vergleichbare Bedingungen zurückgreift. Und auch die spezifische Methodik, mit der die Autorin diese Auffassung von der «Musik

als das Andere des Textes» besser untermauern zu können glaubt, ähnelt dem, was in ernst zu nehmenden Studien seit geraumer Zeit gemacht wird und daher im Grunde nicht mehr einer besonderen Akzentuierung bedarf: Denn Schauerte dehnt einfach im Sinne eines interdisziplinären Konzepts ihre Untersuchungsmethoden vom literarischen Gegenstand und dessen Beschaffenheit auf Holligers Partitur und deren Genese aus, wobei sie auf zentrale Quellen wie den Briefwechsel zwischen Sachs und Holliger, aber auch auf die Skizzen zur Komposition zurückgreift. Einzig der Umstand, dass sie auf vergleichbare Weise – etwa durch Untersuchungen im Nachlass von Sachs – auch die Entstehung der Dichtungen selbst thematisiert, hebt den methodischen Zugang des Buches über andere Publikationen zum Verhältnis zwischen Text und Musik hinaus.

Es ehrt die Autorin zwar, dass sie sich dermassen detailliert über mehrere hundert Seiten hinweg mit dem Hintergrund der Sachsschen Schöpfungen sowie mit der Lektüre und Interpretation der von Holliger ausgewählten Gedichte auseinandersetzt; doch bleibt das Bild, das sie damit letzten Endes vermittelt, seltsam diffus und unübersichtlich. Das aus einem «dialogischen Denken» entwickelte Betrachtungsverfahren erscheint hier eher als Addition von Möglichkeiten, die eine Art Möglichkeitsfeld für die Lektüre absteckt, denn als Versuch, den Gehalt der Dichtungen tatsächlich konkreter zu bestimmen. Im Sinne einer möglichst offenen, die vielfältigen intertextuellen Bezüge berücksichtigenden Interpretation und angesichts der allzu stark die Bedeutung einengenden Tendenzen traditioneller Hermeneutik mag dies zwar prinzipiell gerechtfertigt erscheinen, doch bleibt die Fülle des Materials samt aufgedeckter Konnotationen und kultureller Codes dann auch recht ungeordnet in der Luft hängen. Dieses Problem verschärft sich bei der Betrachtung von Holligers Kompositionen: Auch hier tastet Schauerte ausführlich die Kontexte ab und verzettelt sich in Nebensträngen sowie in Betrachtungen zu möglichen Anregungen und Bezugspunkten, wobei die Darstellung – etwa beim

Thema Musik und Sprache, bei den Gedanken zum Aspekt des Lamentos oder beim Rekurs auf bestimmte kompositionsgeschichtliche Zusammenhänge – mitunter auch kritische Fragen aufgenommen lässt. Dies liegt daran, dass die Autorin solche in ihre Ausführungen eingebundenen Erläuterungen überwiegend aus der Sekundärliteratur zusammensetzt – in manchen Fällen machen die entsprechenden Passagen fast den Anschein von Zitatcollagen –, sich hier also (wie auch im Kontext ihrer extensiven Betrachtungen zu Sachs) hinter dem Kompilieren und Referieren verschanzt und die kreative Eigenleistung eines konkreten Standpunkts dadurch umgeht.

Hat man sich erst einmal mit diesen Problemen abgefunden, kann man den mit äusserster Akkuratease (man beachte nur einmal die umfangreichen und sorgfältig formulierten Fussnotendiskurse) und hohem Anspruch an die Erfassung unterschiedlichster Details durchgeführten Untersuchungen und Analysen dann aber viele positive Seiten abgewinnen. Denn Schauerte gelingt es tatsächlich, ein Bild des Komponisten Holliger im Einflussbereich verschiedener, oft divergierender Strömungen zu zeichnen: Sie lokalisiert seine Arbeit innerhalb eines bedeutsamen historischen Paradigmenwechsels und steuert eine ganze Menge wichtiger Materialien bei, um das Schaffen des Komponisten aus diesen unterschiedlichen Kontexten heraus zu verstehen, wodurch sie einen kaum zu unterschätzenden Beitrag für die Forschung leistet. Hinzu kommt die Verfügbarmachung der Kompositionsskizzen, aus denen sich wertvolle, sehr grundsätzliche Einblicke in Holligers Arbeitsweise ergeben, zumal sie aus einer Zeit stammen, in der sich der Komponist erstmals mit grösseren Formen und Besetzungen befasst hat und sich schrittweise das Terrain für deren strukturelle Bedingungen anzueignen begann. Ob man jedoch tatsächlich den gesamten, Nelly Sachs gewidmeten ersten Teil des Buches lesen muss, um sich mit dem auf Holliger bezogenen Ergebnis der Arbeit vertraut zu machen, bleibt nach der Lektüre des Buches zweifelhaft. Ich habe eher den Eindruck, dass – trotz gegenteiliger Beteuerungen der

Autorin – die weit ausholende Annäherung an die Dichterin auch methodisch nicht unbedingt zum Verständnis der Analyseergebnisse beiträgt, zumal im zweiten Buchteil Schauertes «dialogisches Verfahren» auch auf Holliger selbst ange-

wandt wird. Daher hätte es dem Buch durchaus gut getan und seine Handhabbarkeit gefördert, wenn es um einige hundert Seiten gekürzt worden wäre. Und vielleicht hätte man im Zuge dessen auch Teile wie die unübersichtliche, in zahlrei-

che Unterabteilungen gegliederte Bibliographie überdenken sollen, da diese letzten Endes aufgrund der Einordnung mancher in den Fussnoten genannten Nachweise das Auffinden konkreter Titel eher erschwert als fördert. *Stefan Drees*

Tonspur. Die Fachzeitschrift zu Musik und Gender
FrauenMusikForm Schweiz (Hrsg.)

58/59 (Winter 2008/09, erste Ausgabe), Bern: Eigenverlag, 124 S.

QUALITÄT STATT QUOTE: «TONSPUR», EINE NEUE ZEITSCHRIFT NICHT NUR FÜR FRAUEN

Sie wolle neueren Trends der Gender-Forschung gerecht werden, sagt Blanka Šiška, ihres Zeichens Redaktorin der *tonspur*, des vom FrauenMusikForum Schweiz herausgegebenen Nachfolgeorgans von *clingKlong*. Vieles bringt das mit sich, unter anderem eine Breite verhandelter Themen. In der ersten Ausgabe beleuchtet Simon Morgenthaler in seinem klugen Aufsatz die provokative Frauen-Punkband Tribe 8, andere Portraits widmen sich der Jodel-Sängerin und Komponistin Marie-Theres von Gunten, dem Schweizer Pop-Phänomen Sophie Hunger und der Pianistin und Komponistin Sylvie Courvoisier. Darüber hinaus geht es um Grundsätzliches: Um problematische Rollenverteilungen von Frau und Mann im klassischen Musikbetrieb geht es im Beitrag *Das performative Spiel*, in dem sich Maria Dätwyler – musiksoziologisch gefärbt – unter anderem mit der Problematik dirigierender Frauen auseinandersetzt. Šiška selbst wiederum blickt über angestammte Gebiete der Frauenforschung hinaus. Sie befasst sich mit der Männlichkeitsforschung

und setzt damit frühzeitig um, was fortan zum Profil der diesmal 120-seitigen *tonspur* gehören wird: die interdisziplinäre Öffnung, der Bezug zu aktuell brisanten Diskussionen und die Abkehr von ideologischer Einseitigkeit. Männer sollen übrigens nicht nur vorkommen, sondern auch selbst schreiben.

Šiška sagt auch, dass heute viele Frauen nicht mehr nur deshalb wahrgenommen werden wollen, nur weil sie eine Frau sind. Qualität statt Quote also, und erstere spiele laut Šiška in weiten Teilen der Gender-Bewegung eine grössere Rolle als etwa in den achtziger Jahren, in denen die nötige – und übrigens auch für Männer wichtige – Emanzipation fragwürdige Thesen und Ansätze zeitigte. Von diesen ist in der ersten *tonspur* glücklicherweise wenig zu spüren. Dennoch schlichen sich in manchen, überwiegend von jungen Autorinnen stammenden Aufsätzen argumentative Unsicherheiten ein. Kritikwürdig ist beispielsweise der erwähnte Beitrag über die Jodelpraxis Marie-Theres von Guntens. Redundant vermengt sich hier ein wenig relevantes

Thema mit einer recht oberflächlichen Betrachtung. Der Rotstift wäre angemessen gewesen.

Zweimal im Jahr wird *tonspur* erscheinen. Die Themenvielfalt des ersten Heftes ist Programm und diente dazu, den Bereich des Möglichen bewusst abzustecken. Künftig will Šiška stärker thematisch bündeln. Das zweite Heft soll das Thema «Vorbilder» behandeln, ein angesichts der partiellen Geschichtslosigkeit vorbildlich emanzipierter Ansätze brisantes Thema. In den kommenden Monaten soll es auch um den Aufbau eines europäischen Kontaktnetzes gehen und darum, die Zeitschrift auf ein solides Fundament zu stellen. Besondere Herausforderungen liegen sicher in der verantwortungsvollen Auswahl der Themen und im Aufbau eines guten Autoren-Stamms. Auch wegen der kulturpolitischen Bedeutung der *tonspur* wünscht man allen Beteiligten weiterhin viel Elan. Und letztlich auch: eine lange Zukunft. (www.fmf.ch)

Torsten Möller

Gérard Grisey: Ecrits ou l'invention de la musique spectrale
Edition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby
Paris: Editions MF 2008, 375 S.

GRISEYS SCHRIFTEN EDIERT UND KOMMENTIERT

Nach dem Buch von Jérôme Baillet (*Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris: L'itinéraire/L'Harmattan 2000), das Griseys Kompositionstechniken anhand von alle Etappen seines Lebens umfassenden Werken behandelt, macht Guy Lelong den zweiten Schritt und editiert, reichlich kommentiert, die theoretischen Schriften, Interviews, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, die sich im Laufe des kurzen Lebens von Grisey (1946-1998) angesammelt haben. Es ist bestimmt nicht zu früh, sich aus einiger Distanz mit diesem Musiker zu befassen, denn die Geschichte der Musik entwickelt sich rasch; viele Missverständnisse und oberflächliche Kommentare haben sich rund um den während der 1970er Jahre in Paris aufgekommenen Spektralismus angesammelt. Die Komponisten Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michaël Levinas und Roger Tessier bildeten im Rahmen der L'itinéraire genannten Gruppe eine Bewegung, die sich vom Serialismus löste und eigene Konzerte veranstaltete, deren Programme von Danièle Cohen-Levinas in ihrem Buch *Vingt-*

cinq ans de création musicale contemporaine, L'itinéraire en temps réel (Paris: L'Harmattan 1998) zusammengestellt worden sind. Es war deshalb höchste Zeit, auch theoretische Arbeiten von berufener Hand kennenzulernen.

Grisey hat, gemessen an seinem kurzen Leben, enorm viel Aufsätze geschrieben und gehört in eine französische Tradition von schriftstellernden Musikern, die mit Hector Berlioz begann, sich mit Claude Debussy und Olivier Messiaen fortsetzte, um vorläufig in Pierre Boulez einen Höhepunkt zu erreichen. Von Murail existieren bis jetzt nur wenige theoretische Schriften, und Dufourt hat zwar einige Bücher verfasst, ist aber mehr Philosoph als Komponist, so dass Grisey wie von selbst in den Vordergrund trat, da sich in ihm Praxis und Theorie auf eine glückliche Weise vereinigten.

Lelong hätte seine Arbeit nicht so gründlich und umfassend gestalten können, wenn die Paul Sacher Stiftung Basel nicht den ganzen musikalischen Nachlass von Grisey erworben hätte. Er

ergänzt aber das dort aufbewahrte Material mit Dokumenten von weniger grosser Wichtigkeit, die das Bild von Grisey abrunden. Doch beschränkt sich dieses Bild ausschliesslich auf den Musiker Grisey und musiktheoretische Betrachtungen, intime und noch lebende Personen betreffende Passagen in den Briefen und Tagebüchern sind mit gebotener Diskretion ausgespart worden. Dennoch ergibt sich ein sehr lebhaftes Bild dank einiger Fotos, die Grisey im Kreis der Schüler um Messiaen zeigen, gemeinsam mit Salvatore Sciarrino oder Gérard Zinsstag, seinem besten Freund in der Schweiz, oder im Radio-Studio Aufnahmen leitend.

Es stellt sich sofort die Frage, was aus einem so lebhaften und begabten Künstler noch alles hätte werden können, wenn er länger gelebt hätte. Als einer der «Erfinder des Spektralismus» ist er in die Geschichte eingegangen. In dem grossen, abendfüllenden Zyklus *Les espaces acoustiques* hat er die Regeln dieser Kunstrichtung in Musik umgesetzt, um sie in den folgenden Werken zu relativieren und

aufzulösen. Sein letztes Werk, die *Quatre chants pour franchir le seuil*, zeigt nur noch von ferne Spuren des Spektralismus, es steht wirk-

lich an einer Schwelle, wie sein Titel sagt. Seinen Kollegen und der nächsten Generation obliegt es nun, diesen Schritt über die Schwelle

zu wagen und zu komponieren, ohne Vorurteil, stets das Unbekannte vor sich.

Theo Hirsbrunner

Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang

Stefan Drees (Hrsg.)

Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008, 381 S. + CD

SEITENFÜLLENDE WERKSCHAU



Olga Neuwirth

Foto: Stefan Drees

Glanzvoller hätte der Auftakt damals nicht sein können: Olga Neuwirths vielversprechende Karriere begann mit 23 Jahren. 1991 fanden die Uraufführungen der beiden Kurzopern *Körperliche Veränderungen* und *Der Wald – ein tönendes Fastfood-Gericht* an den renommierten Wiener Festwochen statt. Mit diesem Debüt zog sie die internationale Aufmerksamkeit auf sich. Seither schreibt die gebürtige Grazerin erfolgreich Musikgeschichte. Aus dem einstigen Shooting-Star ist inzwischen eine feste Größe in der Neuen Musik-Szene geworden.

Ein runder Geburtstag (Olga Neuwirth wurde letzten August 40 Jahre alt) bietet nicht nur Anlass für Feierlichkeiten. In der Regel ist dies auch eine willkommene Gelegenheit, um eine Art «Best-of»-Werkschau in Buch- oder CD-Form zu

präsentieren. Nicht anders mit *Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, wie der vollständige Buchtitel lautet. Mitgeschrieben an diesem umfangreichen Werk haben Musikwissenschaftler, sowie Künstlerkollegen und Schriftsteller, unter anderen auch Elfriede Jelinek. Die Literaturnobelpreisträgerin und die Komponistin verbindet eine künstlerische Beziehung. Dies spätestens seit Jelinek für die beiden Neuwirth-Opern *Bählamms Fest* (1997/98) und *Lost Highway* (2002/03) die Libretti schrieb – bereits *Der Wald* basiert auf einen Text von Jelinek, der aber nicht eigens für jene Kurzoper geschrieben wurde.

381 Seiten umfasst das Buch; das vielseitige Schaffen der Komponistin ist damit gut dokumentiert. Viele Interviews und Fotos finden sich darin, ausserdem liegt eine CD mit Kompositionsausschnitten der letzten Jahre bei. Herausgeber ist der deutsche Musikwissenschaftler Stefan Drees, der sich seit zehn Jahren mit Neuwirths Kompositionen intensiv auseinandersetzt und während dieser Zeit eine beachtliche Anzahl theoretischer Schriften und Aufsätze verfasste, aber auch Booklet-Texte für CD-Veröffentlichungen schrieb. Viele der vorliegenden Schriften benötigen verständlicherweise Fachwissen, vor allem die Beiträge von Drees oder etwa jener von Peter Böhm. Das ist intendiert und wird im Vorwort auch angedeutet, weil es etwas von der Komplexität zeigt, die sich hinter Neuwirths Musik verbirgt. Dennoch war es ein Ziel, auch andere Leserschichten anzusprechen,

etwa solche, die diesen Werken noch nie begegnet sind. Und das ist diesem ansprechend gestalteten Band durchwegs gelungen.

Über die anfängliche Komponistenlaufbahn liest sich wenig, so zum Beispiel, dass Olga Neuwirth zuerst Trompete spielte, dies jedoch nach einem verhängnisvollen Autounfall aufgeben musste, worauf sie später unter anderem in Wien und Paris Komposition studierte. Die Theaterwissenschaftlerin Helga Utz führt am Schluss die nicht realisierten Projekte auf. Von einem Musiktheaterprojekt nach *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* und von zwei weiteren geplanten Bühnenstücken ist die Rede, aber auch von einem Opernprojekt nach einem Almodovar-Film. Das liest sich spannend und gewährt Einblicke in einen Betrieb, in dem «kulturbürokratische Pannen» leider häufiger vorkommen als angenommen.

Einigen Kritikern missfiel der larmoyante Tonfall in Neuwirths tagebuchartigem *Bählamms Fest – ein venezianisches Arbeitsjournal* (2003). Dieselben Kritiker werden das vermutlich auch an dieser Neuerscheinung bemängeln. In den Eigenaussagen der Komponistin ist ein Klage-ton oftmals unüberhörbar, was aber höchst wahrscheinlich mit ihrer selbstkritischen Haltung und ihren hohen künstlerischen Ansprüchen zusammenhängt. Doch hat es Olga Neuwirth nicht allen vorgemacht, dass man «sich nicht wegjodeln lassen» soll, um eigenständig seinen Weg zu gehen?

Michael Heisch

Anton von Webern

Alain Galliari

Paris, Fayard, 2007, 984 pages.

UNE NOUVELLE APPROCHE D'ANTON WEBERN

Le musicologue français Alain Galliari a publié récemment une monographie volumineuse sur Anton Webern. Dès les premières pages de son livre, il explique qu'avec le compositeur viennois « la fréquentation des sources inculque rapidement l'ébahissement : la distance paraît grande en effet entre l'homme qui surgit des vieux papiers et l'image que la postérité nous en a laissée ». Souhaitant dépasser la vision de l'« intellectuel maîtrisé que sa gloire posthume a plus ou moins tissé », l'auteur cherche à nous faire découvrir en Webern un « être paradoxal [...] à la fois concentré et exalté, pénétrant et naïf, introverti et modeste, mais fier aussi et sûr

de son génie ». Il constate que les témoignages posthumes « s'accordent à souligner l'extase avec laquelle Webern abordait la musique ». Partant sur cette voie nouvelle, sur l'idée aussi d'explorer l'« inscription » du compositeur dans « la terrible histoire de l'Autriche de son temps », Galliari met l'accent sur la « pensée » musicale du compositeur, sur la « dimension religieuse » qui lui apparaît « essentielle, mais qui reste à peu près ignorée de la musicologie webernienne ». Résumant sa démarche, l'auteur dit vouloir « éclairer l'homme pour comprendre l'œuvre ». En cela il ouvre une page différente, voire nouvelle, dans la connaissance de la Seconde Ecole

de Vienne en France, car peu d'études récentes aussi poussées et documentées offrent au public français une telle ouverture, qui met d'ailleurs nettement de côté les commentaires et écrits des compositeurs d'avant-garde des années 1950.

Ce livre en treize chapitres suit globalement la chronologie de la vie et de l'œuvre de Webern selon un parcours qui fait alterner éléments biographiques, contextuels, recherches sur sa carrière de chef d'orchestre, et parties plus techniques ou analyses musicales concrétisées ici et là par des « notes sur... », regroupées par périodes (les opus 12 à 18 au chapitre VII, les

œuvres instrumentales sérielles au chapitre X, intitulé « Le sérialisme selon Webern », etc.). On découvre ici de très nombreux aspects intéressants de l'œuvre et de l'homme, et l'équilibre entre ces deux facettes n'est jamais rompu. Rigueur historique, documentaire et musicologique. Le treizième et dernier chapitre, intitulé « La musique au miroir de la vie : les fondements de l'esthétique webernienne de la musique », est particulièrement intéressant par la *différence* que l'on peut y percevoir face à ce qui a déjà été écrit en langue française sur le compositeur. Nous sommes ici à la fois très loin de Leibowitz, de Boulez ou de Stockhausen, plus près peut-être des textes de Ligeti — dont on regrette un peu l'absence de prise en compte ici —, de certains passages sur l'esthétique dans l'ouvrage de Henri-Louis Matter ou des remarques de Betsy Jolas dans son article « Un choc très doux » (dans *Molto espressivo*, éditions

L'Harmattan). Partant d'une lecture du « Chemin vers la composition avec douze sons » et du « Chemin vers la Nouvelle Musique » dont il tire un certain nombre d'éléments très pertinents — notamment sur « *la Loi*, qui s'exprime dans la nature, et les lois qui gouvernent les œuvres d'art véritables » —, Galliari aborde successivement les thèmes « Webern et la nature : le penchant ésotérique », « Musique et foi », « La poétique à l'œuvre : imitation de la nature et vocation à la synthèse », « Ce que le langage dit », « Ce que disent le style et l'expression », « Attente de la promesse ». Tout ce chapitre est d'une grande richesse, il traite de composantes fondamentales de l'œuvre de Webern bien au-delà de sa « grammaire », et renforce la mise en évidence des dimensions spirituelles, symboliques de sa musique, ramenées parfois à des données presque quotidiennes : « Montagne et fleur : omniprésentes sous la plume du musicien, ces

deux figures théophaniques coexistaient chez lui à l'exclusion de toutes les autres. Elles expriment mieux qu'aucune autre la double face de la vie éternelle et de la vie contingente en quoi il est permis de reconnaître l'intention qui irrigue son œuvre : d'un côté une force solide et permanente, élançée vers le ciel, à la fois éblouissante et terrifiante, grandiose et intemporelle — figure du temps de Dieu ; de l'autre, un microcosme parfait mais vulnérable, enraciné à la terre mais vivant d'eau et de lumière, irrigué d'une vie éphémère mais portant en lui les germes de sa descendance et de sa multiplication — figure du temps de l'Homme. »

Complété par un catalogue d'œuvres très précis, une bibliographie sélective et un index, ce livre précieux, admirablement rédigé, marquera sans aucun doute une nouvelle et importante étape dans l'histoire déjà très riche de la réception de l'œuvre d'Anton Webern. *Pierre Michel*

Bosseur... ça de mémoire

Entretiens avec Radosveta Bruzaud, préface d'Henri Pousseur
Notre Dame de Bliquetuit : Millénaire III, 2008, 249 p.

LES MULTIPLES FACETTES DE JEAN-YVES BOSSEUR

« *En tant que compositeur, je me considère comme un voyageur, rêvant d'entrecroisements de mondes, sonores ou autres, jugés inconciliables ; surtout pas sous forme de synthèse, mais en laissant aux chocs ainsi provoqués la chance de dynamiter les catégories et conventions admises. Je ne voudrais pas me situer à tout prix par la négative, mais je crois ressentir une particulière aversion pour l'uniforme, la doctrine, la soumission inconditionnelle à un ordre préexistant ; c'est sans aucun doute pourquoi je me prononcerais si volontiers en faveur du nomadisme, qui implique mouvement, risque et ouverture. Je souhaite en effet rester à l'affût de toute surprise, de tout indice susceptible de me conduire dans un autre lieu que celui que j'aurais pu ou dû prévoir.* »

Ainsi s'exprime Jean-Yves Bosseur sur la page d'accueil de son site (<http://www.jeanyvesbosseur.fr/>) et ces propos résument pleinement le contenu des entretiens menés avec Radosveta Bruzaud.

Docteur d'État en philosophie esthétique à l'Université de Paris I, directeur de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique, professeur de composition musicale au Conservatoire de Bordeaux, lauréat des fondations Royaumont (France) et Gaudeamus (Pays-Bas), Diapason d'Or de l'année 1998 pour sa *Messe*, il est également l'un des premiers musicologues français à faire le point sur les musiques contemporaines de la seconde moitié du XX^e siècle. Régulièrement réactualisés, ses ouvrages *Révolutions Musicales* ou *Vocabulaire de la musique contemporaine* (Editions Minerve) sont aujourd'hui des références incontournables pour

quiconque souhaite aborder cette riche période musicale. On connaît aussi sa passion pour les arts plastiques et l'évolution de la notation, de même que son intérêt pour tous les types d'œuvres ouvertes, de Pousseur à Cage, qui ont donné lieu à de nombreuses publications dont on trouvera la liste sur son site.

Cependant, Radosveta Bruzaud vise à montrer encore d'autres facettes de Bosseur et le témoignage d'Henri Pousseur en préface est en ce sens très explicite. On y découvrira par exemple que le compositeur occupa diverses fonctions lors de la création de *Votre Faust* en 1969 : il était chargé de la régie des bandes magnétiques et remplaça au pied levé l'interprète du personnage principal, Henri.

Mais surtout, Bosseur est un compositeur méconnu. Riche de plus de deux cents œuvres, sa production aborde autant la musique instrumentale ou vocale que la musique de scène, de film ou de danse, sans oublier la musique événementielle (cf. p. 156) et les livres-partitions (cf. p. 191). Ces deux derniers genres surtout constituent l'originalité du compositeur, non pas qu'ils soient de son invention, mais parce que c'est là qu'il a pu laisser s'exprimer au mieux sa verve créatrice.

Comme son nom l'indique, la musique événementielle est liée à une circonstance particulière, peu susceptible d'être reprise. Il s'agit de collaborations avec des artistes issus d'autres disciplines : écrivains, plasticiens, vidéastes, chorégraphes tels que Michel Butor, Tom Philips, Claude Melin, Pierre Alechinsky, Olga Jirouskova, Gaston Planet, etc. Cette volonté de susciter des rencontres est encore plus prononcée dans les

livres-partitions, qui « s'inscrivent dans une finalité polyvalente, ce qui modifie forcément le processus de création, pose des questions de nature différente, implique des approches sinon inédites, du moins sans cesse renouvelées » (Radosveta Bruzaud, p. 191-192). « L'enjeu est de parvenir à ce que l'œuvre existe à la fois pour ce qu'elle donne à entendre, dans une version de concert, et ce qu'elle suggère, graphiquement ou poétiquement, lorsqu'elle est vue en tant que partition » (Jean-Yves Bosseur, p. 192).

Le grand mérite de l'ouvrage de Radosveta Bruzaud est de nous montrer comment la recherche de Bosseur nourrit l'art du compositeur et, vice-versa, comment l'inspiration du compositeur, mais aussi toutes les rencontres et collaborations pluridisciplinaires enrichissent son discours de chercheur et d'enseignant. On se rend ainsi compte que tous ses écrits ne sont pas uniquement une simple recension de faits historiques ou de descriptions savantes, mais avant tout le fruit d'expériences intensément vécues.

Bosseur est-il d'abord compositeur, chercheur, enseignant, poète, universitaire ? Radosveta Bruzaud nous montre qu'il est tout cela à la fois, et à part entière. Chacune de ces facettes participe à la richesse de sa personnalité. Et toute sa production se veut finalement un vaste témoignage de passion musicale, exprimée sous des formes aussi variées que la partition, les ouvrages scientifiques ou pédagogiques, les rencontres interdisciplinaires, la production événementielle, etc. On découvre une réelle, sincère et généreuse envie de partage d'une expérience extrêmement riche, vivante et féconde.

Olivier Class