

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Band: - (2010)

Heft: 110

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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



Forschung. Jahrbuch Nr. 4/2009

Hochschule der Künste Bern (Hrsg.)

Bern: Eigenverlag 2009, 288 S.

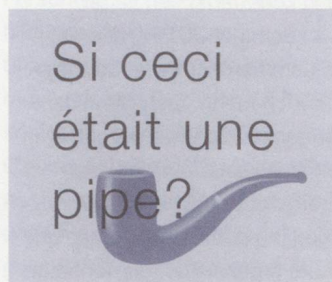
Kunst und künstlerische Forschung.

Art and Artistic Research.

Zürcher Jahrbuch der Künste 6 (2009)

Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Hrsg.)

Zürich: ZHdK/Scheidegger & Spiess 2010, 448 S.



Vielleicht ist mit diesem einen Buchcover auch schon alles gesagt. Vorder- und Rückseite des Bandes schmücken die berühmte Pfeife von René Magritte und zwei Versionen eines Titels: «Gibt es Kunst ohne Forschung?» bzw. «Gibt es Forschung ohne Kunst?» Magrittes Zusatz, «Ceci n'est pas une pipe», fehlt, wird aber natürlich mitgedacht und infolge der beiden Buchtitel zu einer epistemologischen Irritation, die ahnen lässt, dass die Kunst wohl einen anderen Zugang zu Wissen und Gewissheiten gewährt, als die herkömmliche, wissenschaftliche Forschung es tut.

Das Jahrbuch der Berner Hochschule der Künste ist eine von zwei jüngst erschienenen Veröffentlichungen, die sich dem Thema Kunst und Forschung widmen, gemeinsam mit dem Jahrbuch der Zürcher Hochschule der Künste, das unter dem Titel «Kunst und künstlerische Forschung/Art and Artistic Research» erschienen ist. In theoretischen Ausführungen und anhand konkreter Projekte wird da der Frage nachgegangen, inwiefern künstlerische und wissenschaftliche Produktion einander beeinflussen und beide zum Wissensfundus der modernen Gesellschaften beitragen. Die Frage öffnet natürlich eine Reihe von

historischen und theoretischen Perspektiven, die viel mit dem gesellschaftlichen Stellenwert der Kunst und der Wissenschaft zu tun haben und die gleichzeitig einen eigenen, ungewohnten Zugang zur Geschichte der Künste eröffnen. Das kann von der künstlerischen Darstellung wissenschaftlicher Sujets über die Nachahmung eines wissenschaftlichen Experiments bis hin zu im künstlerischen Kontext ausgearbeiteten Forschungsprojekten reichen. Systematisch hat Florian Dombos die möglichen Verhältnisse zwischen den Disziplinen aufgeschlüsselt, indem er Kunst und Forschung durch die Präpositionen «über», «für» und «durch» in Beziehung zueinander setzt: Kunst über Forschung, Forschung über Kunst, Kunst für Forschung usw. Die gegenseitige Durchdringung der beiden Bereiche lässt sich in Leonardo da Vincis wissenschaftlichen Zeichnungen beobachten, in Johann Wilhelm Ritters physikalischen Experimenten, Buckminster Fullers Entwürfen bis hin zum Technologietransfer, der Yamaha in den fünfziger Jahren vom Klavierbauer zum Motorradhersteller werden liess. Auch in der Musik lassen sich zahlreiche Beispiele finden, die einen engen Bezug zur Wissenschaft und zum Habitus des Forschers herstellen: Kompositionen wie Heinz Holligers *Voi(es)x métallique(s)* oder Roland Mosers *Oszillation und Figur (Aus den Ritterfragmenten)*, aber auch die Installationen von Carsten Nicolai, die auf berühmte Experimente von Ernst Chladni und Nikola Tesla zurückgehen. Die Arbeit im elektronischen Studio ist per se forschungsorientiert, und das Wort «recherche» ist fest im Namen des IRCAM verankert. Aber natürlich hat nicht nur eine wissenschaftlich ausgegerichtete Kunst Forschungscharakter, sofern alle Kunst unseren Erfahrungshorizont weitert und Wissen generiert. Die Texte der beiden jetzt erschienenen Bände gehen diesen Fragen nach. Wodurch

unterscheidet sich ein Konzeptstück von Alvin Lucier von einem psychoakustischen Experiment, fragt zum Beispiel Germán Toro-Pérez, um Unterschiede in der Zielsetzung, dem Selbstverständnis der Urheber und dem Erfahrungshorizont der Rezipienten zu benennen. Nun ist das gegenwärtige Interesse am Zusammenhang zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Produktion kein Zufall. Sowohl die Berner als auch die Zürcher Veröffentlichung geht auf den 1999 initiierten Bologna-Prozess zurück und den damit einhergehenden Versuch, das europäische Hochschulwesen zu vereinheitlichen. Die Kunsthochschulen stehen gegenwärtig vor der Aufgabe, Kriterien für eine wissenschaftliche Promotion im künstlerischen Bereich zu entwickeln. Da liegt eine Auseinandersetzung mit dem Thema nahe. Gleichzeitig gehen mit solchen Forschungsprojekten eine Reihe attraktiver Fördermöglichkeiten einher, so dass die wissenschaftlichen Ambitionen der Kunst auch eine Frage der Verteilung öffentlicher Gelder sind. Viele der hier versammelten Texte diskutieren deshalb institutionelle Aufgaben und Probleme, die viel mit der täglichen Hochschulpraxis und nicht immer etwas mit ästhetischen Fragestellungen zu tun haben, zum Beispiel ob der Künstler auch eine schriftliche Darlegung einzureichen hat, die sein Verfahren schildern und seine Ergebnisse zusammenfassen, um dem Forschungsanspruch gerecht zu werden. Gleichzeitig merkt man den Texten an, dass ihre Autoren dem Nimbus des Neuen, nie Dagewesenen erliegen. Das Feld der «künstlerischen Praxis als Forschung» ist eine noch junge Disziplin, die sich im deutschsprachigen Raum erst allmählich etabliert und auch in anderen Ländern noch längst nicht zu Ende gedacht worden ist. Es herrscht also noch ein gewisses theoretisches Vakuum, das die hier versammelten Autoren schlie-

ssen zu dürfen glauben, indem sie mit ihrer in Selbstermächtigung verliehenen Definitionsmacht die Grundlagen der neuen Disziplin schaffen. Da nun aber die Idee eines forschenden, Wissen generierenden Künstlers keineswegs neu ist, sondern in der Philosophie sowie in den Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften hinlänglich diskutiert wurde, laufen viele der hier angestellten Überlegungen ins Leere. Man muss die Epistemologie nicht nur nicht neu erfinden, man kann es gar nicht, weil es sie schon gibt. Zwar sind im Zürcher Jahrbuch die Ausführungen über Heidegger (Toro-Pérez) und Danto und Hegel (Henk Borgdorff) durchaus interessant, aber sie reichen nicht hin, um eine eigenständige Disziplin zu etablieren. Es ist durchaus bezeichnend, dass die Autoren jene Fächer, die der neuen Disziplin am nächsten stehen, Geisteswissenschaften nämlich, meiden. Man grenzt sich hier meist vom naturwissenschaftlichen Forschungsbegriff ab und stellt dem Positivismus andere Erkenntnismöglichkeiten der Kunst gegenüber, ohne die komplexeren Methodendebatten der Geisteswissenschaften zu berücksichtigen. Gelegentlich werden Seitenhiebe gegen die Geisteswissenschaften laut, die, so schreibt Johan Öberg zum Beispiel, ja zu «Literatur-Performern» heruntergekommen seien: «Oder ist diese Sicht zu pessimistisch und die Geisteswissenschaftler können es sich doch noch erlauben, über Kunst nachzudenken?» Marcel Cobussens an sich banale Bemerkung, dass wissenschaftliche Forschung nicht nur den Laborbiologen meint, sondern auch den im Feld forschenden Ethnologen oder die Bibel-exegese eines Theologen, wirkt in diesem Kontext wie eine Offenbarung. Es ist also durchaus noch viel zu leisten, bis die Praxis der künstlerischen Forschung auch in der Theorie ihren Ort zwischen den Disziplinen gefunden hat.

Die Veröffentlichung der Zürcher Hochschule geht auf ein Symposium zurück und versammelt 18 Aufsätze und einen Fotoessay, die das Thema von ganz unterschiedlichen Seiten her angehen. Ganz anders der Berner Band, dem es um eine Darstellung eigener Forschungsprojekte geht. Hier wird deutlich, wie unterschiedlich die Ansätze ausfallen können, die von Vorhaben über historische Musikinstrumente oder das Verhältnis zwischen Körper und elektronischen Musikinstrumenten reichen bis hin zu weitgehend kunstfremden Themen wie den «Präventionsmassnahmen der Trinkwasserqualität in Vietnam» oder der «optischen Gestaltung der Schnittfläche von portioniertem Käse». Die Projektdarstellungen erschöpfen sich in allerdings arg kurzen Darstellungen, die dem Leser bestenfalls eine Ahnung vom Erkenntnishorizont vermitteln. Eine anregende Ausnahme sind da die zahlreichen Sonifikationsprojekte, die dem Leser auch unter www.sonifyer.org zur Verfügung stehen. Hier werden Beispiele an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaftsalltag vorgestellt, wozu sowohl das Abklopfen eines Käselaisbs oder kranker Fichten gehört als auch Musikstücke, die die in wissenschaftlichen Erhebungen gewonnenen Klangdaten als Material verwenden. Hier hat man dann auch das Gefühl, dass der Bereich der künstlerischen Praxis als Forschung kein Theoriegebäude braucht, sondern Projekte, die die Bereiche Kunst und Wissenschaft auf an- und aufregende Weise miteinander verbinden.

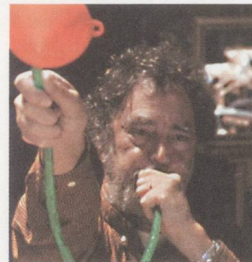
Björn Gottstein



Der Schall. Mauricio Kagels

Instrumentarium

Michael Kunkel und Martina Papiro (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau 2009, 229 S.



Edward Tarr bei der Aufführung von Kagels «Der Schall» in Basel, 2007. Foto: Ute Schendel

Am Anfang ein Schock: GIFTgrün wäre zu euphemistisch, die Farbe des Einbands zu klassifizieren. Und was hat sie mit Mauricio Kagel zu tun, ausser dass er immer die Grünen gewählt hat? Im Vorwort ein Ärgernis noch (WER sind «gewisse Ideologen», die den «heroischen» Kagel zur «Zukunftsmusik» erklärten haben? Verwechslung mit Stockhausen?), dann steht entspannter Lektüre eines hervorragenden Buches, das im Rahmen eines Forschungsprojekts der Basler Hochschule für Musik aus Anlass des Basler Kagel-Festivals 2007 rund um die Komposition *Der Schall* (1968) entstanden ist, nichts mehr im Wege.

Martin Kirnbauer beschreibt detailliert die historischen Quellen Kagels (Sachs, Bonanni, Praetorius etc.); Matthias Kassel bezeichnet John Tyndalls Schrift *Sound* als wichtigste Inspiration von *Der Schall*, stellt eine überraschende Beziehung zwischen Kagels Sammlungen und barocken Wunderkammern her und betont völlig zu Recht, dass auch die instrumentalen Kuriositäten strengem Komponieren unterworfen werden; Kerstin Neubarth fragt, ob das Instrumentarium in Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966) historisch oder zeitlos sei; Daniel Weissberg schafft eine plausible Verbindung zwischen den «experimen-

tellen Klangerzeugern» (die Verlegenheitsvokabel ist wohl unausrottbar) der 60er Jahre und dem Anfang des *III. Streichquartetts* (1988), was die untergründige Kontinuität im ganzen Kagel erhelle; Martina Papiro erstellt minutiös und reichhaltig bebildert eine instrumentenkundliche Taxonomie zu *Der Schall*, die nachdrücklich – Welch bedeutendes Charakteristikum – die Universalität von Orten, Zeiten und Ständen in Kagels Instrumentarium aufzeigt.

Zwei Analysen des Stücks folgen, zuerst eine musikalische von Fred van der Kooij, der freimütig den *Schall* als das vielleicht beste Werk überhaupt des – da ist das Wort wieder – «heroischen» Kagels bewertet und zu erkennen gibt, dass es mit Kagel in den vierzig Jahren danach nur noch bergab gegangen sei, nicht zuletzt durch den «verheerenden Einfluss Cages», ohne den es den Kagel der 60er Jahre freilich gar nicht gegeben hätte. Die sehr präzise Analyse von Zeitstruktur, Heterogenität und «Enttemperierung» im *Schall* gipfelt in der Referenz zum Finale von Gustav Mahlers *Zweiter Sinfonie* (1887-94), die van der Kooij unter anderem damit zu begründen sucht, dass sowohl Mahlers Berliner Glockengiesser als auch Kagels Kölner Laden für Gartenschläuche eine Adresse gehabt hätten. Ich will gar nicht ausschließen, dass Kagel hier an Mahler, mit dem ihn Weiss Gott viel verbindet, gedacht hat, aber solche Beweisführung ist nicht gerichtsfest.

Eine theatrale Analyse des *Schall* liefert Matthias Rebstock: Ihm wird das Stück durch Psychologisierung des Instrumentalspiels und durch das assoziative Potential der Klangerzeuger und -aktionen zum «immanenten» Musiktheater. Seine so handfesten wie einleuchtenden Beobachtungen überhöht Rebstock – nötig wäre das nicht gewesen – am Schluss mit der «Philosophie der Präsenz» von Hans Ulrich Gumbrecht. Dahinter verbirgt

sich ein neuer Aufguss von Wittgenstein, dem bereits Adorno mit Recht eine «unglaubliche geistige Vulgarität» bescheinigt hat – weil, wie *ich* meine, sich zumindest in Köln Präsenz viel simpler fassen lässt: «Et is wie et is»; das hält kein Kölner für Philosophie.

Kagel hat unzählige Interviews gegeben, manch schwächere, doch das hier gedruckte, umfangreiche Gespräch mit Matthias Kassel, eines seiner letzten, ist von enormer, nicht zu referierender Dichte. Befragt von Martina Papiro, erzählen weiter Wilhelm Bruck und Edward H. Tarr, Interpreten der Uraufführung 1968, wie Kagel ihre instrumentale Kompetenz in *Der Schall* kompositorisch genutzt hat.

Ausgehend von der Frage: «Gibt es Instrumente, die wir noch erfinden müssen?» moderiert schliesslich Stefan Fricke eine Diskussion zwischen Gerald Bennett, Erik Oña, Manos Tsangaris und Hans Wüthrich; eine gute, Kagelsche Idee, nach den Randbedingungen *heutigen* Komponierens zu fragen. Zu Instrumenten der Gegenwart zählt Bennett auch Computerprogramme, doch diese liessen sich nicht mehr ausstellen wie noch diejenigen Kagels.

Das Buch mit den erwähnten Beiträgen, zahlreichen Fotos und Faksimiles von Skizzen und Partitur sowie einer CD mit der wunderbaren Basler Aufführung von *Der Schall* und weiteren Stücken junger Komponisten hätte Kagel «materialreich» genannt. Es enthält wichtige Neuigkeiten zum Kompositionsprozess und zur Ästhetik Kagels und demonstriert zugleich, dass *Der Schall*, bisher ein Schattendasein fristend, nicht als Vorläufer von *Acustica* (1970) gering zu schätzen, sondern ein bedeutendes Werk sui generis ist. Darüber hinaus wird droben sich der Meister freuen, dass eine neue Generation von Musikologen neue Wege in seinen Labyrinthen sucht.

Werner Klüppelholz



Gérard Grisey : Écrits ou l'invention de la musique spectrale

Édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby
Paris : musica falsa, 2008, 372 pages

La mort de Gérard Grisey, fin 1998, a brutalement interrompu l'un des parcours les plus remarquables de la musique récente, marqué par l'invention de la musique spectrale, qui culmine dans le cycle des *Espaces acoustiques* (1974-1985), puis par une synthèse menant aux chefs-d'œuvre des années quatre-vingt dix, et enfin par la recherche de simplicité qui caractérise les *Quatre chants pour franchir le seuil*, l'œuvre ultime, achevée juste avant l'accident cérébral qui devait l'emporter. Le petit accordéoniste de Belfort, dont quelques extraits de journal, extrêmement touchants, révèlent la foi musicale et religieuse, le désir de créer, ainsi que toutes les interrogations qui l'accompagnent, est ainsi devenu, après son passage dans la classe de Messiaen, l'une des figures dominantes de son époque. À travers les écrits rassemblés par Guy Lelong, compagnon de longue date, se dessine non seulement une quête esthétique exigeante, mais aussi un rapport existentiel à la musique dont on sent qu'elle représentait pour Grisey une forme de révélation et de transcendance.

Que sa signification ne puisse être transcrite verbalement explique la sobriété des propos : les textes, conférences et entretiens qui jalonnent le parcours du compositeur, depuis 1976 (« Le devenir des sons ») jusqu'à 1998 (« Vous avez dit spectral? »), vont directement à l'essentiel, dans une langue sans complications. Grisey y renverse les catégories sérielles qui constituaient une part importante de son héritage, amenant un véritable changement de paradigme dans la composition

musicale : pour lui, c'est le « devenir sonore » (ou macrostructure) qui engendre le matériau, les sons étant conçus comme « faisceaux de forces orientées dans le temps, mobiles et fluctuantes », et arrachés aux permutations de la combinatoire sérielle ; l'idée d'un continuum sonore conduit à composer le temps, à travailler la chair même du temps, selon l'une de ses expressions, à composer l'intérieur du son en s'appuyant sur les recherches acoustiques rendues possibles par le développement de la technologie ; est visée enfin la relation transparente entre conception et perception, qui impose un « saut qualitatif » de cette dernière. De telles idées, au fondement de l'aventure spectrale, expliquent la fascination exercée à l'orée de celle-ci par le marginal Giacinto Scelsi. Elles apparaissent de façon exemplaire dans le cycle des *Espaces acoustiques*, dont le titre des quatre pièces centrales renvoie significativement à certaines caractéristiques acoustiques du son (*Périodes, Partiels, Modulations, Transitoires*), témoignant du renversement qu'a pu opérer la musique électro-acoustique dans la conscience des compositeurs de la génération de Grisey, mais aussi du fait que le sujet des œuvres s'apparente aux structures mêmes du phénomène sonore. Les deux textes les plus techniques concernent la composition des durées et du temps dans *Tempus ex machina* et la structuration des timbres. Somme toute, les essais proprement dits de Grisey sont peu nombreux et ne forment qu'un quart du volume de ses écrits. Ils sont enrichis par des textes plus brefs et moins techniques sur ses œuvres et par des textes de circonstance. Les pages de journal, écrites à l'âge adulte, résonnent miraculeusement avec celles qui appartiennent à sa période adolescente : on y perçoit l'intensité d'une vocation créatrice pour

laquelle l'isolement et le silence constituent l'environnement nécessaire au travail intérieur (« il est impossible de composer sans silence »). Il y avait une dimension mystique chez Grisey : « L'art sait. La science apprend seulement », écrivait-il en 1967. Évoquant la Beauté, avec majuscule, Grisey note que « seule la foi peut en rendre témoignage ». C'est sans doute cette dimension que nul diagramme ni nulle exégèse ne parviennent à saisir qui donne à la musique de Grisey sa force d'expression. Les textes ici rassemblés, suivis d'une documentation et de plusieurs photos, sont édités avec le plus grand soin ; ils nous éclairent autant sur les idées et les techniques élaborées par le compositeur que sur sa personnalité même.

Philippe Albèra



Leoš Janáček: Écrits

Choisis, traduits et présentés par Daniela Langer
 Paris : Fayard, 2009, 510 pages

Il aura fallu attendre plus d'un demi siècle pour que le monde francophone donne à Janáček la place qui lui revient. Lorsqu'en 1980 parut l'excellente biographie de Guy Erismann (*Leoš Janáček, la passion de la vérité*), le public n'avait guère conscience de l'importance de ses œuvres ; hors *Jenufa*, ses opéras n'étaient pas entrés au répertoire. Ni les modernes de l'après-guerre, ni les conservateurs qui s'y opposaient, n'avaient trouvé une place à ce marginal de génie. Depuis le livre d'Erismann, rien de significatif n'a paru en français, alors que les études se multipliaient en tchèque et en anglais, notamment : l'édition scientifique de ses écrits d'un côté, de l'autre, les travaux de musicologues tels que Michael Beckerman et John Tyrell, la monumentale biographie de ce dernier, parue en 2007, remplissant rien moins que 2040 pages (la cause de Janáček en Angleterre avait été défendue du vivant de l'auteur par Rosa Newmarch, qui l'invita à Londres en 1926). Mais les écrits de Janáček, même en anglais, n'étaient accessibles que très partiellement, alors qu'ils couvrent des milliers de pages dans l'édition critique complète. Il faut donc saluer la publication en français d'un choix de ces textes, essais, critiques, témoignages, récits, auxquels s'ajoutent des extraits de son abondante correspondance.

Daniela Langer, qui a sélectionné, traduit et présenté ces témoignages, dresse à travers par eux un portrait du compositeur. La première section témoigne des combats de Janáček à l'orée de sa véritable carrière de compositeur : elle comprend notamment de nombreuses lettres envoyées par l'étudiant fanatiquement

nationaliste, « exilé » en terres germaniques, à sa fiancée Zdenka ; la seconde est centrée sur la découverte des mélodies du parler et de l'influence de la musique populaire, que Langer résume dans ce sous-titre évocateur : « à l'écoute de l'infiniment "petit" » ; la troisième partie du livre est consacrée aux questions compositionnelles ; la suivante tourne autour de la révélation de *Jenufa*, opéra grâce auquel Janáček, à plus de cinquante ans, réussit à sortir de l'anonymat ; le dernier chapitre s'attache à la dernière période du compositeur. Pour lier ces différents extraits de textes et de lettres, traversés par des ceux de sa propre autobiographie de 1924, Daniela Langer a rédigé des commentaires riches d'informations complémentaires, insistant notamment sur les problèmes de terminologie qui rendent si difficile le passage du tchèque (y compris dialectal) au français (mais apparemment, le lecteur tchèque est lui-même mis en difficulté par la prose de Janáček) ; c'est un outil précieux pour saisir de façon plus précise les concepts utilisés par le compositeur, ses tournures souvent inattendues et parfois obscures.

Car le style écrit de Janáček est assez déroutant. Les réflexions esthétiques, inspirées par certains courants de la pensée allemande (Herbart, Wundt, Helmholtz) ou tchèque (Durdík), sont prises dans une prose poétique qui échappe à la rationalité du discours logique, prenant la forme bien souvent de récits riches en métaphores et associations d'idées, au sein desquelles s'ajoutent des créations terminologiques dont on ne comprend pas toujours le sens exact. Ce mélange de rationalité et de fantaisie débridée, ou de formalisme et de naturalisme, est sous-tendu par un bouillonnement intérieur presque sauvage. Le chef d'orchestre Jaroslav Vogel, qui le connut bien, parlait de Janáček

comme d'un « barbare merveilleux », comme d'un « brigand débridé », ainsi que le signale Langer dans son introduction. L'étrange combinaison, chez lui, d'une sorte de surréalisme spontané (dont on retrouve la trace dans ses opéras) et d'un réalisme extrême, poussé jusqu'aux mesures physiques de la moindre émotion, brouille la compréhension des textes comme le reconnaît Langer : « tout en paraissant au premier abord fluide, sinon limpide, la phrase de Janáček, souvent, insidieusement, se dérobe à une compréhension claire immédiate. En la lisant, nous croyons la comprendre, et c'est seulement lorsqu'on nous demande ce qu'elle dit exactement que nous ne savons soudain plus que répondre. »

La masse d'informations fournie par ce livre, s'agissant d'un compositeur qui reste une énigme en son époque — il y demeure inclassable —, est importante et bienvenue. Le soin pris à expliciter les riches connotations sémantiques de certains mots clés est un des grands atouts de cette édition. Son point critique tient au fait que les extraits choisis sont prélevés sur l'ensemble de la vie de Janáček : les textes, rassemblés thématiquement, proviennent des différentes périodes de sa vie, et s'étendent de 1869 à 1928 ! Un tel parti-pris nous fait manquer le développement d'une pensée qui fut lente à se trouver, cette élaboration progressive d'un style personnel, d'un langage à soi où doit se réfracter l'âme de tout un peuple. Cela est particulièrement frappant s'agissant du concept central de l'esthétique janacekienne, sa fameuse « mélodie du parler », construite à partir d'observations minutieuses, dans lesquelles le motif musical renvoie à des sensations simples ou complexes, à des sentiments mêlés, à des gestes, des caractères, des situations. On comprend le souci de cerner les moments significatifs de la

pensée et de la vie de Janáček, ici reliés, en regroupant lettres et écrits par sujets, mais une distribution chronologique nous aurait semblé plus pertinente pour suivre la formation même de cette pensée, et la reprise des mêmes thèmes à distance, avec leurs transformations. On peut aussi regretter que les textes les plus techniques ne soient pas présents, à une exception près. N'était-il pas possible d'extraire du *Traité d'harmonie*, que l'on aimerait connaître, certains passages significatifs ? Ou choisir quelques-unes des analyses d'œuvres faites par Janáček, comme celle de *La Mer* de Debussy ? Il est vrai que le public francophone, si démuné quant aux grands textes musicologiques, est trop limité pour de telles entreprises : les éditeurs privilégient les textes plus faciles d'accès. Le continent janacekien recèle donc encore de grands espaces non défrichés, la barrière infranchissable de la langue nous interdisant l'accès aux éditions critiques tchèques. En attendant, ne boudons pas notre plaisir de voir s'ouvrir un tel accès à la pensée si irrémédiablement originale, mais aussi à la personnalité unique de l'un des plus grands compositeurs de la première moitié du siècle dernier.

Philippe Albèra



Weltanschauungsmusik

Hermann Danuser

Schliengen: Edition Argus 2009, 501 S.

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Musikwissenschaft einiges getan: Starre Denkrichtungen sind weitestgehend aufgelöst. Form versus Inhalt: Das scheint passé. Kaum noch lassen sich Forscher ausmachen, die verbissen Wert legen auf Autonomie der Musik, um sie allein aus der Struktur heraus zu begreifen, und auch die ganz eingefleischten Inhaltsästheten, die Nachweise externer Einflüsse als einzig gültigen Ansatz postulieren, sind selten geworden. Ein Methodenpluralismus hat sich breit gemacht, wie ihn auch Hermann Danuser pflegt. 1982 schon hat er dies demonstriert in seiner etwas verfrüht erschienenen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Und in seinem nun erschienenen, sehr schön edierten 500seitigen Buch *Weltanschauungsmusik* legt er ein weiteres beredtes Zeugnis ab von seiner Fähigkeit, die Dialektik von Weltexternität und Werkimmanenz virtuos zu entfalten. Was versteht Danuser unter Weltanschauungsmusik? Eine erste Annäherung: «Weltanschauungsmusik ist [...] nur dann gegeben, wenn in auktorialer Markierung das Paradox einer doppelten, autonomie- und heteronomieästhetischen Begründung der Tonkunst vorliegt. Wenn ein Komponist einem Werk wohl einen weltexternen Bezug einschreibt, ihm jedoch keine überzeugende, strukturell tragfähige Form verleiht, so dass das Postulat einer autonomieästhetischen Dimension der Musik – wie bei mancher 'Tendenzkunst' – nicht eingelöst bleibt, oder wenn umgekehrt ein Werk der absoluten Tonkunst immanente Weltaspekte so reich wie in Brahms' Symphonik ausformt, aber kein Text, und sei es zumindest ein Titel wie bei der *Tragischen Overtüre*, eine Referenz auf eine Welt ausserhalb stiftet, sodass das heterono-

mieästhetische Postulat ins Leere greift, so genügen beide Fälle den Kriterien von Weltanschauungsmusik nicht, weil jeweils eine Seite der doppelten Markierung durch den Komponisten nicht erfüllt wird.» (S. 35)

Erst unter den Bedingungen einer «Idee der absoluten Musik» (Carl Dahlhaus) kann Weltanschauungsmusik also gedeihen. Folglich finden sich perspektivenreiche Erörterungen zu solchen Kalibern wie Beethovens Neunter, Franz Liszts symphonischen Dichtungen, Gustav Mahlers Faust-Komposition aus der *Achten Symphonie* oder Paul Hindemiths *Die Harmonie der Welt*. Drei Phasen von Weltanschauungsmusik unterscheidet Danuser: eine frühe von 1800 bis 1870, in der Weltanschauungsmusik geprägt wird, der Begriff aufkommt und Beethovens Symphonik Weichen für die Zukunft stellt; eine Hauptphase von 1870 bis 1915, wo zwischen Gründerzeit-Optimismus und Fin de siècle-Pessimismus der «Höhenkamm von Weltanschauungsmusik sich manifestiert»; schliesslich eine dritte Phase von 1915 bis 1950, in der Weltanschauungsmusik ideologisch Vereinnahmung wird und so dem «politischen und künstlerischen Bankrott» entgegensteuert. (S. 37)

Danusers herausfordernde Ausführungen könnten Anlass geben, einmal innezuhalten. Hat sich «Weltanschauungsmusik» nach 1950, wie er behauptet, tatsächlich relativiert? Grosso modo sicherlich. Man mag wie Danuser Spuren entdecken in George Crumbs *Makrokosmos* oder auffälliger noch in Stockhausens Zyklus *Licht*. «Unsere Wagner» aber, wie Gabriele Förg solche sendungsbewussten, ja messianischen Charaktere wie Stockhausen, den Filmmacher Hans-Jürgen Syberberg, Joseph Beuys und Heiner Müller bezeichnet hatte, sind ein bisschen von der Bildfläche verschwunden. Dennoch gibt es sie schon noch, die autoritär behaupteten Stand-

punkte: Klaus Huber etwa zeigte dies deutlich in seinem 2007 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführten Werk *Quod est pax? Vers la raison du cœur*. Angesichts perennierender Ungerechtigkeit der Welt sei, so Huber, es an der Zeit, sich von kühler Rationalität zu verabschieden und eine – in Berufung auf den französischen Philosophen Jacques Derrida – «Vernunft des Herzens» zu fordern. Nicht bloss Weltanschauung ist hier gegeben, sondern zudem das, was Hermann Danuser als Eigenheit von Weltanschauungsmusik erkannt hat: Die Tendenz zur «Monumentalität» und eine straffe Organisation des Werks für fünf Solostimmen, arabische Perkussion, Schlagzeug und Orchester. Andere Parallelen zu Weltanschauungsmusik sind sicher auch, auf je eigene Art, bei Bernd Alois Zimmermann, dem Franzosen Mark Andre und dessen einstigem Lehrer Helmut Lachenmann zu finden. Im *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, einer brisanten Aktualisierung des Stoffes von Hans Christian Andersen mit der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, gelingt Lachenmann eine hochsensible politische und zugleich menschliche Stellungnahme. Dem empathischen Mitfühlen des Komponisten mit der Protagonistin entspricht eine Musik, die rätselhaft bleibt, die keine Entwicklungen, sondern «gefrorene» statische Bilder zeichnet. Von einer dezidiert philosophischen Stellungnahme ist das weit entfernt: Weltanschauungsmusik bleibt es dennoch, auch wenn Lachenmanns Musik nicht in der ersten Person Singular spricht.

Der künftigen Forschung und auch dem zuweilen theoriefeindlichen Musikjournalismus bleibt es vorbehalten, den heute sicher noch wirksamen Spuren von Weltanschauungsmusik nachzugehen. Die akkurate Vermittlung von musikalischen Strukturen einerseits und



verklanglichten Inhalten andererseits bleibt dabei sicher eine der grössten Herausforderungen. Hermann Danusers Buch *Weltanschauungsmusik* ist allerdings nicht nur Kritikern und Forschern sehr ans Herz zu legen. Die Danusersche Kategorie der den Tag ihres Erscheinens kaum überdauernden «Tendenzkunst» böte auch Diskussionsstoff in Künstler- und Veranstalterkreisen. Weltanschauungsmusik kann künstlerisches Überdauern kaum garantieren – aber sie kann zumindest Augen und Ohren dafür öffnen, wie durch unbedingtes «Kunstwollen» aussergewöhnlich tragfähige und aussagekräftige Werk-Konzeptionen entwickelt wurden – und hoffentlich noch werden.

Torsten Möller

Entretien avec Pierre Boulez.

La naissance d'un compositeur

François Meïmoun

Château-Goutier : Aedam Musicae, 2010, 83 pages

Ce petit livre provient selon toute vraisemblance d'un entretien préparatoire au travail de thèse de l'auteur, en cours de rédaction (« La construction du langage musical de Pierre Boulez 1942-1948 »). Sans prétention, il tente de faire apparaître les prémises de la prestigieuse carrière du compositeur, explorant quelques-unes de ses sources : ainsi apprend-on que Boulez commença à composer vers l'âge de dix-sept ans, mettant notamment en musique un poème de Baudelaire (*Recueillement*), ainsi que des poèmes de Gautier et de Rilke, et apprend-on quelles œuvres modernes il entendit dans sa jeunesse, essentiellement à travers la radio. Les réponses sont étonnamment brèves, comme si Boulez, dont on connaît la pudeur, rechignait à s'étendre sur sa propre biographie. Il lance quelques flèches contre l'enseignement borné du Conservatoire de Paris, heureux qu'il fut de pouvoir se réfugier dans la classe de Messiaen : « Le Conservatoire... Écoutez, j'ai passé un an dans la classe de fugue. Je m'y suis embêté comme un rat et j'en suis parti ». Il revient sur son inimitié vis-à-vis de Leibowitz, « quelqu'un de tellement étriqué », et rappelle combien Webern l'a « dégagé des anciennes rhétoriques ». Rien donc de très nouveau. La dernière partie de l'entretien porte sur les rapports de Boulez aux autres arts, notamment à la littérature, avec quelques mots sur ses rencontres de René Char et d'Antonin Artaud. François Meïmoun s'est heurté à la difficulté bien connue de faire parler Pierre Boulez de lui-même au-delà des propos bien rôdés qu'il jette en pâture à l'impétrant. Mais c'est ainsi ! Le com-

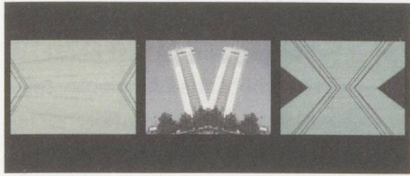
positeur a transmué sa propre vie dans sa musique, ne laissant guère de place à ce qu'il considère comme anecdotique, maintenant par là un certain mystère sur les processus intérieurs qui l'ont conduit à être ce qu'il est et à écrire les œuvres que l'on connaît, lesquelles tissent en partie sa propre histoire dans leurs transformations successives...

Philippe Albèra



Gary Berger: ctrl + alt + delete

*Optical Noise (Design, Video),
Sascha Armbruster (Saxophon)
ZHdK Records 20/09*



*Simulierte Wirklichkeiten: Fragmente aus der
Bildschicht von «ctrl + alt + delete». Foto: Pro Litteris*

Zu Beginn sieht man einzelne Augen, die einen vom dreigeteilten Bildschirm her anstarren, in unregelmässigen Abständen ein- und ausgeblendet, zunächst schwarz-weiss und dann in Farbe. Dazu erklingt ein tiefes, elektronisches Vibrieren, das zu einem immer dichteren Klanggebilde anwächst und anschliessend Frequenzwechsellern und Filterprozessen unterzogen wird. Scheinbar unspektakulär kommt diese DVD daher, indem sie Elemente kombiniert, die man eigentlich zu kennen glaubt. Doch das Zusammenwirken dieser Schichten erzeugt Irritation, weil es unvorhersehbar bleibt und sich gedanklich nicht fassen lässt, sich gewissermassen der Sinngebung durch den hörenden Betrachter oder betrachtenden Hörer entzieht. Mit dem Titel dieser Arbeit, *ctrl + alt + delete*, ist zunächst einmal ein Tastaturbefehl aus dem Bereich der Softwarenutzung umschrieben, der in vielen Anwendungen das Löschen eines gesamten Wortes links vom Cursor nach sich zieht: ein Akt, der im schlimmsten Falle zur Entstellung einer Textaussage führen kann. Überträgt man diesen Vorgang auf eine metaphorische Ebene, kommt man den Intentionen des Hör-Seh-Stücks näher, denn es geht um das Auslöschen von Referenzen und um die Frage, inwieweit etwas zur Erkenntnis beitragen kann, wenn wir es nur noch in Gestalt von Fragmenten wahrnehmen, deren semantische Zuordnung unsicher bleibt – oder

aber umgekehrt: ab wann ein Wahrnehmungsmuster zum Zeichen und damit zum symbolischen Repräsentanten einer realen oder von uns konstruierten Gegebenheit werden kann, wenn es uns nur unvollständig entgegentritt.

Der intermediale Dialog von Ton und Bild, der sich mit dieser essenziellen Frage auseinandersetzt und eine ästhetische Antwort darauf zu formulieren sucht, stammt von Gary Berger (Konzeption und Musik/Komposition), wurde unter Mitwirkung von Optical Noise (Design und Video) und Sascha Armbruster (Saxophon) realisiert und erhält zudem im Booklet einen präzise formulierten Kommentar aus der Feder der Literaturwissenschaftlerin und Kulturjournalistin Bettina Spoerri. Und was den Beginn des Werkes ausmacht, wird in verstärktem Masse erfahrbar, wenn man dem Verlauf weiter folgt: Da tauchen weisse Felder und irreguläres rhythmisches Pulsieren, graue Schlieren und Einsprengsel instrumentaler Klänge auf – all dies wird ineinander geschoben und zu einer Wahrnehmungseinheit verbunden, in der sich die einzelnen Elemente wiederum gegenseitig behindern, verstärken, auslöschen können ...

Doch irgendwann ist in diesem ständig auf Veränderung bedachten Panorama der Moment erreicht, in dem sich aus all den Fragmenten neue Sinnzusammenhänge bilden: wenn die Slapsounds des Saxophons in Kongruenz zu den Bildaufbauten treten, wenn ein mikrotonaler Klangaufbau sich zu etablieren beginnt, wenn aus den Bildfragmenten plötzlich symmetrische Bildstrukturen herauswachsen, die sich wiederum in musikalischen Pulsen und Loops zu brechen scheinen. Dann entsteht plötzlich der Eindruck einer simulierten Wirklichkeit, bestehend aus Vervielfältigungen, die zu Strukturen zusammenwachsen, in denen etwas Erinnerung repräsentiert wird, auch wenn dies seltsam verfrem-

det erscheint. Es ist faszinierend, was diese hochgradig experimentelle Arbeit uns über unsere Wahrnehmung verraten kann, wenn man sich tatsächlich auf sie einlässt, wenn man die Reaktionen auf das Klang-Bild-Geflecht als Erkenntnisprozess betrachtet, hinter dem sich ein Bild von unserer Konstruktion der Wirklichkeit verbirgt. Mit rund 31 Minuten ist *ctrl + alt + delete* zwar recht knapp, doch wirkt das Stück dafür letzten Endes umso nachhaltiger: weil es nämlich durchweg mit einem Grad von Subtilität arbeitet, den andere intermediale Klang-Bild-Produktionen oft nicht oder nur unter Mühen erreichen.

Stefan Drees



Eric Gaudibert: Océans, Albumblätter, Le dit d'elle, Vernescence, Concertino
Brigitte Buxtorf (Flöte), Christine Sörensen (Bratsche), René Meyer (Klarinette), Eric Gaudibert (Klavier), Christian Zimmerli (Klangregie); Arpeggione Kammerorchester Hohenems, Litg. Jean-François Antonioli Gallo CD 1286

Jacques Demierre: Pièces sur textes: 17, The Languages Came First, Save Our Ship
*Laurent Estoppey (Saxophon), Anne Gillot (Blockflöten), Christian Kesten (Stimme), Isabelle Duthoit, (Klarinette); Anne Cardinaud, Vincent Barras, Jacques Demierre (Stimmen)
éditions héros-limite (Box mit 3 CDs und allen Texten)*

Allein der Titel *Albumblätter* verweist auf die romantische Tradition. Und tatsächlich ist Robert Schumann mitgemeint. Eric Gaudibert hat sich in den letzten Jahren immer wieder mit ihm beschäftigt. Er kommt ihm in der behutsamen Poesie, im zuweilen fliegenden Gestus, in den feinen harmonischen Farben nahe. Vergangenen Oktober haben etwa die Swiss Chamber Soloists das kurze Stück *Warum* uraufgeführt. Auf dieser neuen CD finden sich nun die *Albumblätter* für Flöte und Bratsche, die 1992 in einer Version für Flöte und Kammerorchester entstanden und 2000 und 2007 umgearbeitet wurden. Auch die übrigen Stücke sind dem nahe, selbst wenn sie sich nicht auf Schumann beziehen. Es ist eine oft leichte, schillernde Intensität, die Gaudiberts Musik von je her auszeichnet – und die sich auch in diesen Werken wiederfindet: Fragile Klangwelten, knapp formuliert, manchmal offenkundig fernöstlich inspiriert, auch eruptiv, aber nie brutal – und unheimlich gut ausgehört. Umso unsicherer bin ich ob der Interpretationsqualität: Trotz schöner Momente dringen diese Aufnahmen oft nicht in die Stücke ein, ja wirken sie etwas äusserlich. Die Klanglichkeit in *Océans* dünkt etwa bei der Flötistin Brigitte Buxtorf im Forte gelegentlich hart und unsensibel, die Spielweise des Kammerorchesters nicht immer

ausgefeilt. Am ehesten überzeugt der Klarinettist René Meyer im *Concertino* sowie in der graphisch notierten *Vernescence* durch seine deutlich lebhaftere Spielweise. Nun hat allerdings der Komponist selber als Pianist (*Vernescence*) an dieser CD-Produktion mitgewirkt. Damit wären diese Aufführungen gewissermassen autorisiert. Hat er sich teilweise vielleicht zu rasch zufrieden gegeben? Es ist natürlich eigentlich völlig unverantwortlich, diese CD mit einer anderen zu verbinden, bloss weil beide aus Genf kommen und lose mit Poesie zu tun haben, denn sonst haben diese Musiken nichts miteinander zu tun. Was Jacques Demierre an Lautpoesie (und daraus heraus) entwickelt, ist völlig anderer Natur. Und hier dringt durch, was bei der Gaudibert-CD letztlich fehlt: eine Durchgestaltung der Produktion vom kleinsten Atemzug der Musiker bis in die äussere Aufmachung. Das ist bei diesen *Pièces sur textes*, diesen «Stücken über Texte(n)», perfekt gemacht. Die Box hat das Zeug zum Sammlerobjekt. Einerseits handelt es sich um Demierres eigene Lautgedichte, die in den mitgelieferten Büchlein (das Wort Booklet wäre zu abwertend) mitzulesen sind. Die Laut- oder auch Buchstaben-«Verse» sind axialsymmetrisch angeordnet, die Atemzeichen eingefügt, das Ein- und Ausatmen ist ohnehin musikalischer Bestandteil der Texte – und sie werden von den Sprechern auch genauestens befolgt. Andererseits liefern diese «Texte» auch wiederum die Partitur für die Interpreten (Improvisatoren). Besonders schön lässt sich das im Stück *Save Our Ship* beobachten, wo die gesprochene Version mit Christian Kesten und die gespielte der Klarinettistin Isabelle Duthoit unmittelbar aufeinanderfolgen. Sprache wird zu Klang, Klang zu einem Sprechen: Das ist hier für einmal keine leere Kritikerfloskel. Noch aussergewöhnlicher schliesslich die Verbindung von Saxo-

phon und Blockflöte (und diversen Objekten) bei Laurent Estoppey und Anne Gillot in *17*. Durch die Texte werden diese Instrumentalisten zu ungewöhnlichen Klangverbindungen inspiriert – die umso stärker befremden, als sie fast nackt anmuten, ohne hübsches Ambiente, reiner, ungeschönt, hörenschrift, hörenswürdig. Auch das sei gesagt: Es ist kein Sonntagsvergnügen, keine Poesie zum Schwelgen, nichts zum hübsch Nebenhören, sondern ziemlich kompromisslos, andersartig und gewissermassen «anstrengend». Man hört sich die drei CDs nicht einfach so hintereinander an, man muss sich Zeit nehmen, aber man hört sie mit enormem Gewinn.

Thomas Meyer



Ovale : Slalom

Pierre Michel (sopranino, soprano & baritone saxophones), Jean-Louis Marchand (clarinet & bass clarinet), Jean Lucas (trombone), Pascal Gully (percussions-drums), Vincent Posty (double-bass, electric bass)
Great Winds, 2009, GW3125

Sortie remarquée pour ce disque du jeune groupe strasbourgeois *Ovale* qui existe depuis 2001. Cet objet musical hybride aux contours indéfinis — « avant-prog métissé de jazz-rock » entend-on dire dans le jargon — combine les formes et les influences musicales les plus diverses, dans un souci de précision et de perfection qui saisit instantanément l'auditeur exigeant. Évoquant au gré d'un « trip » musicologico-intellectuel des héritages aussi divers que ceux du jazz rock (des années 70), de la musique de Frank Zappa (sans son humour, mais avec l'habileté de ses arrangements) et de la musique moderne (le dodécaphonisme de Schoenberg auquel une pièce est dédiée, *Dodecaféiné*), cet album parvient avec 14 titres à construire un tracé musical convaincant. Par ailleurs, le saxophoniste Pierre Michel, leader du groupe, est un musicologue et un professeur reconnu (il enseigne à l'université de Strasbourg), organisateur d'événements originaux en France comme le concert « Musiques contemporaines — musiques improvisées », qui a su pour l'occasion s'entourer d'excellents musiciens.

Au niveau de la forme, c'est le choix de l'ensemble qui impressionne par son non-conformisme (soprano, clarinette et trombone cohabitent avec batterie et basse électrique). Pour ceux qui sont habitués aux ensembles classiques de jazz et à leurs arrangements linéaires, c'est une désorientation tout en finesse qui les attend. L'ensemble privilégie chocs et contrastes harmoniques (toujours contrôlés, le souci de précision et de mise en forme étant prédominant),

un son aigu, percutant, qui ne vient jamais manquer à l'idée initiale d'expérimentation sonore en forme de « slalom ». Par ses circonvolutions musicales pointues, le geste du slalomeur-musicien revient ici à épouser l'extrémité des courbes (tout ce qu'un genre peut proposer) sans jamais perdre de vitesse à l'entrée de la porte suivante. La courte première pièce (intitulée ironiquement *Dessert*), presque entièrement rythmique, marque une entrée en matière musclée, portée par un ample son de basse qui fait écho à un travail percussif haletant. Mais les plus belles pièces de l'album sont les plus longues, comme *Calme Plat* qui développe une progression complexe et méditative aux teneurs quasi spectrales (une spatialisation lyrique du son qui évoque même la noise music). Adressons une mention toute spéciale à la présence imposante du tromboniste (instrument parfois trop rare dans le jazz), qui n'est pas sans rappeler le génie expressif de musiciens de Chicago comme George Lewis qui on entrepris depuis plusieurs années de conduire le jazz vers des formes d'expérimentations neuves (d'ailleurs il faut marquer positivement le travail fait pour cet album en ce qu'il entreprend de faire écho aux expérimentations de certains musiciens afro-américains actuels intéressés par la musique contemporaine : Anthony Braxton, Wadada Leo Smith, George Lewis, etc.). Il est seulement à regretter parfois qu'à ce festival de rappels érudits et de complexité sonore manque parfois une spontanéité propre à un jazz plus brut, qui nous permettrait de quitter les courbes de ce slalom un brin trop parfait.

Emanuel Landolt