

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 125

PDF erstellt am: **14.09.2024**

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.



**Musikstudium in der Diktatur. Das
Landeskonservatorium der Musik – Die
Staatliche Hochschule für Musik Leipzig
in der Zeit des Nationalsozialismus
1933–1945**

Maren Goltz

Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013, 462 S.

Man muss wirklich zu Superlativen greifen, um diese Arbeit zu charakterisieren. Zwar versprechen der etwas umständliche Titel, die hohe Seitenzahl, 2448 Fussnoten, 98 Seiten Anhänge und ein Verzeichnis mit 1362 Namen einen institutionengeschichtlichen Wälzer, den man bestenfalls mal durchblättert, aber sicher nicht gespannt von der ersten bis zur letzten Seite durchliest. Und doch: Maren Goltz gelingt es, die zwölf dunkelsten Jahre in der Geschichte der ältesten deutschen Musikhochschule mit schon fast literarischen Qualitäten zu erzählen. Kein wissenschaftlicher Jargon, dafür eine einfache, präzise und an den Fakten orientierte Sprache; die riesige Menge an Informationen wird dramaturgisch gut gegliedert und in einen Erzählduktus gebracht, der einen das Buch nicht weglegen lässt. Dabei ist für einmal der reiche Anmerkungsenteil fast ebenso interessant wie der Haupttext. Für die Musikwissenschaft ist das Buch ein Meilenstein, denn endlich werden eine Institution und ihre Verantwortlichen während des Dritten Reiches ohne Auslassungen, ohne Zurechtbiegungen, ohne gegenseitige Entlastungen und Beschönigungen, aber auch ohne voreilige Schuldzuweisungen und selbstgefällige Empörungsgesten aufgearbeitet.

Das Buch sollte man im Bücherregal als weiteren «Supplementband» neben die zweite Ausgabe der *MGG* stellen, denn nahezu alle Artikel zu den von Goltz in ihrer Studie ausführlicher behandelten Personen müssten in der *MGG* neu geschrieben werden. Die Autorin selber – strengster historischer Wissenschaft-

lichkeit verpflichtet – würde niemals zu solch pauschalen Worten greifen. Aber sie weist doch redundant und zu Recht darauf hin, welche Beschönigungen sich auch die zweite *MGG* mehr als fünf Jahrzehnte nach 1945 erlaubte.

Maren Goltz zerpfückt andererseits auch viele unbewiesene oder falsche Verdächtigungen; gerade Fred K. Prieberg (1928–2010), der früh schon das Musiksystem der NS-Zeit erforschte, wird mehrfach widerlegt, aber natürlich auch als wichtiger Pionier in der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Musikszene zitiert.

Dabei war die Quellensituation geradezu prekär. Grosse Bestände wurden während des Krieges zerbombt, nach 1945 teilweise verbrannt und wahrscheinlich noch kurz nach dem Ende der DDR geschreddert. Trotzdem schaffte es Maren Goltz einerseits mit intensiven Archivstudien quer über die ganze Bundesrepublik, andererseits mit den Kommunikationsmitteln des E-Mail-Zeitalters, ein immenses Informationsmaterial an den Tag zu bringen, unterschiedlichste Arten von Quellen zuerst genau zu bewerten und in ihrer Aussagekraft einzuschätzen, dann übereinander zu lagern und in einem dichten Geflecht zu vernetzen.



Die Leipziger Musikstudentin Helga Riemann, Enkelin von Hugo Riemann, beim Rüstungseinsatz. Feldpostbrief der Studentenführung Landeskonservatorium Leipzig, September 1941. Foto: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, ZB 45813

In den institutionengeschichtlichen Teilen weist Maren Goltz nach, wie sehr auch eine vorerst noch private Musikhochschule in die ideologischen Zwänge des Nationalsozialismus nicht nur eingebunden war, sondern mit welcher voraussetzenden Gehorsam man in Leipzig die Rassen- und andere Gesetze angewendet hat. Eindrücklich zeigt Goltz auf, dass dies bis in die kleinsten Details ging, zum Beispiel in der systematischen Sekretierung von 109 nicht-arisches Komponisten und Autoren in der Bibliothek, wobei die völlige Auslöschung von Felix Mendelssohn einen besonders barbarischen Akt darstellt. Ihm wurde auch die Gründung des Leipziger Konservatoriums oder die Wiederentdeckung von Bachs *Matthäus-Passion* abgesprochen. Bücher, in denen solches noch stand, wurden ausgeschieden. Ein grosser Gewinn der Publikation sind Exkurse zu den wichtigen Verantwortungsträgern, aber auch zu Opfern der nationalsozialistischen Politik. Die zwiespältige, letztlich machtgesteuerte Rolle des Thomaskantors und früheren Reger-Freundes Karl Straube wird ebenso differenziert dargestellt wie jene von Johann Nepomuk David. Gerade bei diesen Persönlichkeiten verfolgt Maren Goltz die Biographie über 1945

hinaus und zeigt eindrücklich, wie die Parteimitglieder oftmals sogar schneller Karriere machten als die Opfer des NS-Regimes, zum Beispiel der 1934 als Halbjude entlassene Komponist und Theorielehrer Günther Raphael (1903–1960), der den Krieg in Meiningen überlebte und erst 1949 wieder eine Stellung fand. Desillusioniert stellt Raphael 1945 fest: «Überall sitzen die <guten> Freunde u. sehen einen über die Achsel an» (S. 313).

Durchaus einfühlsam, aber ohne Sentimentalität beschreibt Maren Goltz auch die Situation von fanatischen Nazis, die an der Schwelle zum Erwachsenenalter in die nationalsozialistischen Mühlen gerieten, zum Beispiel jene des 1914 geborenen Helmut Bräutigam, der als Leiter des nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes des Konservatoriums nachhaltig wirkte, an die 500 ideologisch gebundene Kompositionen und Bearbeitungen, darunter unzählige Lieder für die Hitler-Jugend komponierte. Goltz verzichtet darauf, dieses 1942 im Krieg gegen die Sowjetunion endende Leben mit dem moralischen Zeigefinger zu verdammen; ihre Darstellung ist allerdings meilenweit entfernt vom Eintrag in der zweiten Auflage der *MGG*: «Die frühe Begegnung mit der deutschen Jugendmusikbewegung blieb bestimmend für den Komponisten, Instrumentalisten, Chorleiter und Musikerzieher Bräutigam. Er sammelte Hunderte von deutschen Volksliedern, vor allem in Mitteldeutschland und in der jugoslawischen Batschka. Seine Kompositionen, die immer wieder das Volkslied als Ausgangspunkt nehmen, sind durch streng kontrapunktische Stimmführung – geschult an J. S. Bach und J. N. David – gekennzeichnet.» (*MGG*, Personenteil, Band 3, S. 783. Hermann Wagner, ein Freund Bräutigams und Mit-herausgeber von Volksliedern, hatte schon den Eintrag in der ersten *MGG* geschrieben. Für die zweite Ausgabe

wurde dieser Beitrag nur notdürftig überarbeitet von Konstanze Freudenberg.)

Gerade weil Goltz auf solche windelweichen Formulierungen verzichtet, kann sie auch die tragischen Dimensionen eines jungen Nationalsozialisten aufzeigen. Sie tut dies ebenfalls in Zusammenhang mit Bräutigams (Brief-)Freundin Inge Hänichen, deren Briefe an Bräutigam in der Publikation eine wichtige Quelle darstellen. Hier wird der nationalsozialistische Alltag mit allen seinen Verblendungen und den propagandistischen Steuerungen im Leben einer jungen Geigenstudentin erfahrbar, etwa, wenn sie Bräutigam zur Besetzung von Paris schreibt: «Über das ganze Deutschland verkündeten heut die Glocken den Einmarsch in Paris. Grenzt das nicht ans Wunderbare? Mich hielt es nicht mehr bei meiner Geige und ich bestieg mein Rad und fuhr eine Stunde lang durch den Wald, um ganz allein, draussen, diesen neuen Sieg zu feiern. [...] Ich kann mir gar nicht denken, dass es jetzt noch einen Menschen gibt, der nicht felsenfest an den Führer und an die deutsche Mission glaubt.» (S. 156)

Solche Reaktionen einer 1919 geborenen, also seit dem 14. Altersjahr im nationalsozialistischen System aufgewachsenen und ihrem faschismuskritischen Elternhaus – auch das hat Goltz akribisch recherchiert – entfremdeten jungen Frau zeigen die realen Verhältnisse der Diktatur und erklären letztlich auch die kollaborativen Haltungen so vieler Zeitgenossen, die es eigentlich besser hätten wissen müssen.

Auch wenn das Fazit von Maren Goltz eher zurückhaltend ist – «Schwarzweiss-Malerei würde auch hier das Bild verfälschen; es dominieren stattdessen die Gräutöne» (S. 354) –, so widerlegt sie am Beispiel des Leipziger Konservatoriums und der späteren Musikhochschule die in Musikkreisen verbreitete Theorie, der Nationalsozialismus sei im

Bereich der Musikausbildung nur eine bürokratische Episode ohne grundsätzliche Entwicklungen gewesen; die barbarischen Gesetze habe man widerwillig vollzogen und letztlich mit vielen Tricks ausgehebelt; und nur unter Zwang sei es zu Führerkantaten und ähnlichen Dienstbarkeiten gegenüber dem Regime gekommen; deshalb habe man diese Zeit nach 1945 auch schnell vergessen und unverändert weitermachen bzw. neu beginnen können.

Goltz zeigt das Gegenteil: Der Nationalsozialismus hat die Institution deutlich und tiefgreifend verändert. Die Anpassungen waren massiv, die Parteieintritte hoch, und gerade die Verantwortlichen haben sich aktiv bemüht, das nationalsozialistische System zu integrieren und es während des Krieges auch zu stärken. Die Einschnitte in die Unterrichtsprogramme waren enorm, Komposition und Theorie, vor allem aber Musikpädagogik wurden grundsätzlich neu formuliert und waren über 1945 hinaus prägend. Zum Schluss stellt Goltz denn auch fest: «Welche Folgen nicht zuletzt die Kontinuität in den Bereichen der Administration und des Lehrerkollegiums von Musikhochschulen aufgrund des nur partiellen Elitenaustauschs nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hatte, bleibt nicht nur für die Leipziger Lehranstalt zu untersuchen.» (S. 363) Wie bei einem spannenden Fortsetzungsroman wünschte man sich deshalb, Maren Goltz möchte doch bald den nächsten Band publizieren, nämlich die Geschichte der Leipziger Musikhochschule nach 1945. Aber seien wir schon mal dankbar für die vielen Lebensjahre, welche die 1970 geborene Musik- und Theaterwissenschaftlerin, die heute die Sammlung Musikgeschichte der Meiningener Museen leitet, in die nun vorliegende wegweisende Studie investiert hat.

Roman Brotbeck



Sometime Voices

Der Komponist George Benjamin

Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.)

Mainz: Schott 2012 (edition neue zeitschrift für musik), 117 S.

Olivier Messiaen attestierte George Benjamin Mitte der 1970er Jahre, dass er über eine ähnlich grosse Begabung verfüge, wie sie dem jungen Mozart nachgesagt werde. Messiaens euphorische Expertise über seinen letzten und mit 16 Jahren jüngsten Schüler mag übertrieben klingen, aber dass Benjamin inzwischen zu den bemerkenswertesten Komponisten im klassischen Sinne (also Komponisten, die Noten zu Papier bringen, die von Musikern gespielt werden) avanciert ist, steht wohl ausser Frage und ist kein Zufall. Dass der in London lebende Komponist und Dirigent nicht gerade ein Wolfgang Rihm ist und sein Œuvre seit mehr als 30 Jahren auffallend bedächtig fortschreibt (so ungefähr mit einem Werk pro Jahr), mag die Qualität seiner Produktion begünstigt haben. Zeit also für eine erste umfassende Bestandsaufnahme.

Diese Monographie geht zurück auf ein Symposium an der Alten Oper Frankfurt im September 2011 unter Beteiligung des Komponisten. Sie setzt die von Hans-Klaus Jungheinrich begründete (und in der «edition neue zeitschrift für musik» regelmässig dokumentierte) Tradition fort, bemerkenswerte Exponenten der Gegenwartskomposition in den Blick zu nehmen. Die Intention, in der bewährten Mischung von Musikwissenschaftlern und Musikjournalisten (die Grenzen sind freilich fliessend) eine perspektivenreiche kompositorische Physiognomie zu entwickeln, kennzeichnet auch die inzwischen elfte Publikation aus dem Frankfurter Umfeld. Die Frage, inwieweit der Komponist nun ein «englischer» Komponist sei, taucht dabei zum Glück nur höchst am Rande auf. Vielmehr zieht

sich die Erkenntnis, dass bei Benjamin elementare kompositorische Parameter (und scheinbare Gegensätze) wie Konstruktion und Spontaneität, Komplexität und Klarheit, Struktur und Klangsensualismus besonders fruchtbar miteinander in Verbindung treten, wie ein roter Faden durch die Beiträge dieser Veröffentlichung.

Wolfgang Sandner und Hans-Klaus Jungheinrich versuchen einleitend einige Stilkriterien und Formstrategien dingfest zu machen. Während Sandner vor allem den Kontrast als zentrales werkkonstitutives Element einer «organischen Heterogenität» herausstreicht (und das im Aufsatztitel ausgewiesene Semantik-Problem dabei eigentlich vergisst), legt Jungheinrich sein Augenmerk auf die «Einbrüche des Unvorhersehbaren» und darauf, wie Benjamins Spontaneität und Ausdruckswille rationale Formgefüge immer wieder gezielt unterlaufen. Wie vielschichtig Benjamins Klangräume organisiert sind, veranschaulicht Julia Clout instruktiv anhand ausgewählter Orchesterwerke und vernachlässigt dabei auch aussermusikalische Bezüge nicht. Auf die Suggestionskraft der Benjamin'schen Partituren hebt ebenfalls Marie Luise Maintz ab, die unter dem Oberbegriff «Licht» die bildhaften Klangtechniken und einkomponierten Lichtstimmungen anschaulich herausfiltert.

Sometime Voices lautet der Titel dieses Bandes, benannt nach Benjamins gleichnamigem Stück für Bariton, Chor und Orchester (1996). Dem besonderen Habitus der an einer Hand abzählbaren Vokalkompositionen widmen sich gleich mehrere Autoren: Hartmut Lück tut dies in engem Zusammenhang mit den Textvorlagen und deren inhärenter Klang-Poesie. Er sieht in Benjamins Vokalmusik ein «imaginäres Theater», das sich vor allem im Kopf des Hörers abspielt. Max Nyffeler hingegen betrachtet dieselben Stücke in ihrer unterschiedlichen Ausformung des Melodischen und Vokalen

zwischen den Polen von expressiver Entäusserung und Verschmelzung mit dem Instrumentalgeschehen.

Erhellend auch Reinhard Kargers Abriss über Benjamins eher schüchternen Flirt mit der Elektronik am Pariser IRCAM in den Stücken *Panorama* (1985) und *Antara* (1985/87). Karger weist zurecht darauf hin, dass Benjamins elektronische Stipvisite ungeachtet der späteren Abneigung gegenüber Verfahren elektronischer Klangerzeugung keineswegs folgenlos blieb für seine weitere Produktion, vor allem hinsichtlich der Entwicklung mikrotonaler Schreibweisen.

Dass Benjamin in der Lage ist, wirklich substanzvoll und tieferschürfend über seine Arbeit zu sprechen, machte schon in weiten Teilen den Reiz jener Veröffentlichung der Roche Commission aus, die erschienen ist, als Benjamin 2008 als Composer-in-Residence beim Lucerne Festival zu Gast war. Auch hier sind zwei Gespräche integriert, die, wenn auch weniger raumgreifend, Benjamin als reflexiven Tonsetzer ausweisen: Benjamins erste abendfüllende Oper *Written on Skin* (UA 2012, Aix-en-Provence) wird im Dialog mit Marie Luise Maintz erörtert; die Schlussdiskussion mit allen Beteiligten (etwas knapp geraten) lässt die Themen dieses Buches noch einmal schlaglichterartig aufblitzen.

Eine «kristallin transparente, zauberhafte, gleichzeitig unromantische und doch leidenschaftliche» Musik hat George Benjamin nach eigenem Bekunden im Sinn. Vielleicht ist es – trotz aller konstruktiver Raffinesse und struktureller Klarheit – diese faszinierende Ungreifbarkeit, die dafür verantwortlich ist, dass seine Musik noch längst nicht zum Kunsthandwerk geronnen ist. Ein kleiner Anhang mit Werkverzeichnis und Bibliographie – bei Benjamin eine überschaubare Angelegenheit – hätte dem Band gut zu Gesicht gestanden.

Dirk Wieschollek



François-Joseph Fétis, musicographe

Rémy Campos

Genève, Droz/Haute École de Musique de Genève,
2013, 830 p.

Rémy Campos poursuit, avec ce volumineux ouvrage sur le musicologue François-Joseph Fétis, un travail d'histoire matérielle qui substitue à l'analyse de la musique ou des discours sur elle une approche pragmatique visant à reconstituer les conditions de sa pratique. Campos inscrit sa démarche dans le tournant des études historiques amorcé en France et dans le monde anglo-saxon depuis une vingtaine d'années, mais resté sans effet sur les études musicologiques. En s'attachant à une figure centrale de la vie musicale du XIX^e siècle, à la fois compositeur, interprète, historien, bibliothécaire, directeur d'institutions et musicographe, Rémy Campos tente de cerner toute une série d'aspects que l'étude des seules partitions ou des textes canoniques laisse généralement dans l'ombre. Loin de toute mythologie de l'artiste créateur, qui n'aurait guère de sens s'agissant d'un musicien dont les œuvres, qui ne sont d'ailleurs pas évoquées ici, n'ont laissé aucune trace dans l'histoire, le travail de Campos nous fait pénétrer dans l'atelier de Fétis, ce cabinet où il s'enfermait de 16 à 18 heures par jour, accumulant les trésors qui devaient constituer son immense bibliothèque, riche de 8000 volumes et d'un nombre approchant de notices. C'est là que, sans relâche, il classe ses trésors, les étudie et écrit des centaines d'articles, ainsi que maints ouvrages pédagogiques sur l'écriture et l'histoire, n'hésitant pas à faire la leçon aux plus grands compositeurs, et au besoin, à corriger dans leurs œuvres les passages qu'il estime fautifs. La discussion autour du quatuor des « dissonances » de Mozart, que relate Campos, est à cet égard un magnifique morceau

d'anthologie, Fétis considérant qu'il y avait là un écart coupable d'avec la règle, auquel il fallait remédier. On retrouve ses jugements péremptoires sur Beethoven, qui suscite à la fois son admiration et son irritation, ou sur Berlioz, dont il relève les déficiences et les duretés harmoniques.

Ce que fait apparaître l'étude minutieuse de cette prodigieuse activité, c'est la tension entre la conviction qu'il existe des lois intangibles de l'écriture musicale, considérées comme prescriptives, et l'invention du compositeur, qui ne saurait les dépasser ou les transgresser. Fétis ne souscrit pas à la conception kantienne du génie postulant que celui-ci, loin de se conformer aux normes, crée lui-même la règle. En ce sens, il représente déjà à son époque une vision dépassée par la réalité de l'évolution musicale, ce qui lui vaudra l'hostilité caustique de Berlioz. Mais en même temps, il incarne le besoin didactique de fixer des normes à une époque où l'émergence et le développement des conservatoires conduit à rationaliser et à figer la tradition. Ce rapport fondamental mais biaisé entre théorie et pratique n'est pas sans faire question, comme le relève Remy Campos : « Les travaux de Fétis posaient un problème à l'ensemble du corps enseignant : comment concilier la stabilité linguistique nécessaire aux institutions pédagogiques — et produites par elles — avec le principe d'une inéluctable transformation des lois de la tonalité ? » (p. 345). Pour le musicologue, habitué du bon goût et de la juste mesure, le « génie ne doit point s'affranchir des règles sévères, car si l'imagination n'était dirigée par aucun frein, elle ne saurait, dans ses élans, jusqu'où elle peut aller, et à quelles limites elle doit s'arrêter » (p. 353).

C'est ce qui permet à Fétis de parler à propos de Berlioz, figure même du révolté qui rejette les règles de l'école,

d'une harmonie qui « laisse désirer plus de correction » et d'une mélodie « quelquefois bien sauvage » (p. 354). Auditeur attentif de la Neuvième Symphonie de Beethoven en 1831, à l'époque où Habeneck impose au public parisien la musique du compositeur, Fétis, qui a étudié attentivement la partition, ne parvient pas à comprendre « quelle a été la pensée de Beethoven dans ce morceau » (lequel enthousiasme Berlioz après avoir bouleversé le jeune Wagner) : il parle au sujet du dernier mouvement de « la fantaisie la plus bizarre », de ces « quelques éclairs d'un beau talent » qui « percent à travers toute cette obscurité », et de la « fatigue » voire de « l'ennui » qu'occasionne cette musique (p. 397). Encore attaché à une esthétique de la beauté qui suppose la mesure et l'équilibre, il ne parvient pas à suivre une évolution qui l'a dépassé.

En d'autres termes, au moment où la génération née autour de 1810 bouscule les codes, jusqu'aux révolutions harmoniques de Liszt et de Wagner, Fétis s'arc-boute sur l'intangibilité des règles qui nous seraient données par le vaste corpus qu'il a rassemblé et sur une esthétique normative. Or, comme le montre Campos, entre la publication de ses deux éditions du *Traité du contrepoint*, soit entre 1824 et 1846, « l'édifice scolastique commença à s'effondrer. Les bonnes règles d'écriture que Fétis transmettait avec assurance aux étudiants des conservatoires dans la première version de l'ouvrage étaient devenues des savoir faire en péril dans la deuxième » (il faudra toutefois attendre la fin du siècle pour que l'édifice soit sérieusement ébranlé). L'auteur en est conscient qui, dans sa préface au traité de 1846, parle des « belles traditions qui firent la gloire des écoles italiennes pendant plusieurs siècles » et qui « se sont insensiblement perdues ». Il conçoit dès lors comme un « devoir sacré » de s'opposer

à un tel « anéantissement », et de « faire entendre une voix courageuse au milieu du dévergondage de l'époque actuelle, pour la conservation de principes sans lesquels rien de complètement beau ne peut être produit » (p. 356).

Les mots pèsent lourds. Ils renvoient à un monde révolu. Le médiateur d'une tradition qui à ses débuts devait être encore exhumée se transforme en conservateur dogmatique au nom de cette même tradition. Le regard sur le passé brouille la vision du présent : c'est hélas dans un tel paradoxe que s'enracine toute notre culture musicale. Car dans le même temps, les institutions de diffusion, et en particulier les orchestres symphoniques, troquent un répertoire fait pour l'essentiel de nouveautés pour un répertoire muséal. Au bénéfice d'une telle sanctification des chefs-d'œuvre légués par le passé, l'écoute devient révérencieuse et recueillie, donc silencieuse. En 1851 encore, Fétis proclame énergiquement : « je ne comprends pas la possibilité de faire de la vraie musique en un lieu où l'on se promène et parle constamment. [...] Pour moi, je quitterais aussitôt le pupitre si j'entendais faire du bruit et causer pendant un concert que je dirigerais » (p. 420). La remarque en dit long sur les conditions d'écoute de l'époque ! Berlioz lui-même ne parle-t-il pas dans ses *Mémoires* d'une représentation d'un opéra de Donizetti à Milan dont il n'a pas réussi à entendre une seule note, à l'exclusion de quelques roulements de timbales ?

Il est impossible de résumer dans une brève chronique l'ensemble d'un ouvrage grand format de plus de 600 pages auxquelles s'ajoutent près de 200 pages d'annexes et de nombreuses illustrations. La documentation impressionnante sur laquelle il repose, perceptible au gré des plus de 1000 notes de références bibliographiques, s'accompagne d'une vision critique toujours pertinente,

qui situe les enjeux et contextualise les problématiques, le tout dans un style d'une grande clarté. L'ouvrage est par ailleurs admirablement édité. Pour ceux qui s'intéressent à ce type d'investigations historiques, encore rare dans le domaine musical, on rappellera un précédent volume du même auteur, non moins imposant, consacré au Conservatoire de Genève, *Instituer la musique*, paru chez le même éditeur en 2003, et un ouvrage intitulé : *La scène lyrique autour de 1900*, réalisé en collaboration avec Aurélien Poidevin et publié aux éditions de l'Œil d'or en 2011.

Philippe Albèra



Beaux passages. Écouter la musique

Theodor W. Adorno

Textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois
Paris, Payot & Rivages, 2013, 317 p.

Comment écoute-t-on la musique ? Comment peut-on penser ses exigences, ses modalités, ses conditions ?

Sous le titre de *Beaux passages*, qui reprend celui d'une série d'émissions de radio qu'Adorno réalisa vers la fin de sa vie, et qui ouvre le volume, Jean Lauxerois a choisi, traduit et présenté un ensemble de textes et d'entretiens tardifs à travers lesquels le philosophe tente de cerner cette problématique, de la penser dans toute son étendue. Les « beaux passages », ce sont ces moments singuliers qui, à l'intérieur de l'œuvre, échappent aux systématisations et permettent ainsi de « contredire les clichés, [d']ouvrir une brèche vers la question, en traversant le mur des remparts érigés au nom du style » (p. 21). À travers un choix d'œuvres allant de Bach à Schoenberg, Adorno veut sauver l'élément singulier des totalisations abusives, car pas moins que dans la société, la réconciliation du particulier et du général n'est plus possible. Jean Lauxerois a raison de parler à ce propos de « micrologie », faisant implicitement référence à Benjamin, et de souligner la démarche de type phénoménologique de l'auteur, qui vise à atteindre les choses mêmes et à se confronter au concret, à le prendre comme point de départ de toute réflexion : « La vérité se construit à l'épreuve des œuvres et à l'écoute des questions qu'elles soulèvent, dans lesquelles se tissent de manière croisée les nécessités de l'histoire, les impératifs de la technique, les contradictions sociales, les exigences de l'esprit, la dimension du temps », écrit-il dans la brève présentation qui ouvre le livre (p. 8). Partir du concret, c'est admettre que la musique, désormais, « ignore toute harmonie préétablie

entre le général et le particulier » (p. 194), et qu'il n'existe pas de vérité préalable, ni de critères fixés une fois pour toutes pour écouter et juger la musique.

La réflexion sur les relations complexes entre le particulier et le général traverse l'ensemble des textes, justifiant de les avoir regroupés. Elle s'inscrit à la fois dans le champ compositionnel, comme l'une de ses problématiques centrales, et dans le champ social qui le traverse de part en part. Tout vient de ce constat : la médiation entre les deux termes, que la tonalité réalisait en tant qu'instance objective, « fait défaut » (p. 179) ; dès lors, le *contrat social* qui se manifestait à travers elle est brisé : il n'y a pas d'« adéquation de la musique et de son lieu social » (p. 168). Adorno relève combien paradoxale est la situation des compositeurs, contraints d'inventer leur propre langue, leur propre syntaxe. En cherchant ainsi à s'objectiver dans des systèmes d'organisation sonore, la subjectivité court le risque de se nier en tant que telle, d'être sacrifiée sur l'autel de la rationalité. Marqué par l'antithèse du sérialisme intégral et de l'aléatoire cagien, propre à la musique de l'après-guerre, Adorno dénonce la fausse alternative du fétichisme du matériau et des procédures d'un côté, du hasard de l'autre, qui dans les deux cas exclut le Moi. Cette « réification », Adorno juge qu'elle était « déjà sensible dans la technique dodécaphonique », et qu'elle restreint le pouvoir de « l'écoute vivante » (p. 176). Poussée à son comble, elle conduit à anéantir la subjectivité, dont le contrôle, lors du processus compositionnel, fait pourtant partie de l'objectivité musicale (p. 177). Or, cette subjectivité est elle-même divisée ; elle enregistre la rupture entre le « but vers lequel l'inconscient pousse les compositeurs et la langue dans laquelle ils sont nés » (p. 166). En réfléchissant sur la question de la forme, dans un texte très

développé qu'il adresse à Boulez, Adorno relève les conséquences de telles contradictions dans le langage lui-même : la plupart des œuvres, constate-t-il, présentent des blocs travaillés dans leur moindre détail, mais ajoints les uns aux autres ; manque la médiation capable de lier organiquement le particulier et le général.

Si la musique moderne doit résister « à ce qui lui est imposé du dehors par la convention et par le bien entendu » (p. 169), si elle doit se délester des acquis, ce qui donne tout son sens à l'expérimentation, elle doit encore maintenir, à l'intérieur des moyens nouveaux, le noyau dur de la musique du passé. C'est ce qui nous conduit à Berg, dont l'attitude prête à bien des malentendus. Le texte intitulé « Alban Berg : opéra et modernité » est un ultime hommage au Maître et à l'ami (Adorno avait étudié la composition auprès de l'auteur de *Wozzeck* dans les années 1920). Il doit être lu à la lumière des réflexions qui précèdent. Adorno commence par relever l'exigence du compositeur pour lequel « être moderne signifiait s'astreindre à une démarche de composition qui fût rigoureusement créatrice de la forme entière, assumant la responsabilité de chaque note, de chaque connexion, de chaque structure » (p. 50). Elle amena Berg à transformer « la conception du travail du thème et du motif, de telle manière que ce travail pût produire en soi de petites unités tendant à l'infini, qui ne cessent de s'interpénétrer sans la moindre rupture [...] à la manière de processus biologiques dans l'infime division cellulaire de la musique » (p. 52). Adorno souligne que, contrairement à Schoenberg, Berg refuse de sacrifier la construction harmonique à la logique du dodécaphonisme, sauvant ainsi son expressivité. S'il a écrit la musique « la plus humaine de notre époque », proclame Adorno, c'est que, tout en sauve-

gardant « l'expression au sein du nouveau », il « fait fi de la consolation », et qu'il y a en elle « une tendresse sans espérance », un « sentiment de l'éphémère et de l'irréversible ». À travers l'idée de « totalité négative », sa musique vise son « autodissolution dans le déroulement de sa forme » (p. 68-70).

La dialectique adornienne ne tend pas vers le moment conciliateur : elle articule les oppositions. On la retrouve à l'œuvre dans la conception de l'écoute. Dans un texte de nature sociologique intitulé « Types de comportements musicaux », Adorno valorise celle de l'expert, qu'il nomme « structurelle », et à laquelle « rien n'échappe » — une écoute qui serait en adéquation parfaite avec son objet. Elle s'oppose à l'« écoute atomisée » (p. 15), distraite et superficielle, ou dominée par des préjugés, que la consommation musicale favorise et pour laquelle l'industrie culturelle livre des produits musicaux standardisés. Là aussi, il s'agit de sauver la subjectivité de sa domestication, ou de sa négation, de son enfermement dans des catégories définitives ou passéistes, analysée à travers les différents types d'auditeurs. Si l'invention de « principes et de systèmes » est une « tentative de réduire la disproportion entre l'état objectif de la musique et [...] la musicalité subjective » (p. 165), elle peut tout aussi bien se retourner contre cette dernière. La problématique n'est pas seulement musicale, elle renvoie à une société dans laquelle existe une disproportion semblable « entre le déploiement des forces productives d'ordre technique et les manières dont réagissent les hommes — c'est-à-dire les capacités qu'ils ont d'utiliser ces techniques, de les contrôler et de les appliquer de manière sensée » (p. 165). Adorno met en regard la conquête de l'espace et la régression psychologique qui conduit aux différentes formes d'infantilisme.

C'est pourquoi il affronte la question des nouveaux médiums par lesquels la musique se communique, et où l'écoute est en jeu. Plusieurs textes évoquent les diffusions radiophoniques ou télévisuelles, ainsi que les enregistrements discographiques, jusqu'à un texte sur la forme même du disque. En évoquant les retransmissions télévisées d'opéras ou de concerts, Adorno parle d'une musique « défigurée » où le « noble devient kitsch » (p. 258). À la question du journaliste du *Spiegel* qui lui demande si la musique à la télévision est de la pacotille, Adorno répond : « Oui, c'est ce que je pense. Le concert télévisuel, l'opéra télévisuel sont une partie du vide de l'entreprise culturelle ». Les masses ne sont pas « au contact avec la chose même, mais avec un produit de l'industrie culturelle déjà tout prêt, qui a tout du cliché, et qui leur donne l'illusion de participer à la culture » (p. 256).

Discours élitiste ? Discours dépassé ? À voir comment toute une génération de compositeurs se jette sur les formes du passé avec une insouciance qui n'est pas dénuée d'arrière-pensées liées à la réussite sociale, et à voir comment la teneur même de la grande musique est bradée, non seulement par l'industrie culturelle, ce à quoi on s'attend, mais aussi par les grandes institutions musicales qui s'alignent sur elles, on mesure à quel point la réflexion d'Adorno demeure actuelle. Elle pose les questions fondamentales qu'il faudrait développer dans le contexte actuel et qui mettent en jeu tout autant les rapports sociaux que la teneur de vérité de la musique.

Cette dernière n'est pas accessible à une écoute flottante, devenue la norme. « Comprendre la musique », nous dit Adorno, « c'est être capable de percevoir les connexions musicales, de percevoir comme une totalité qui fait sens la musique telle qu'elle est, construite et articulée » (p. 15). Or, c'est au moment

où l'écoute est entrée en pleine « régression » que la musique moderne exige d'elle la plus grande « concentration ». Elle impose de « juger les œuvres d'art » non pas « d'après ce qu'on appelle leur style, mais toujours et exclusivement d'après ce qu'elles parviennent à cristalliser en elles-mêmes » (p. 163). Surmonter la coupure entre le particulier et le général, en sauvant le premier de la domination du second, se joue au niveau de l'écoute : « L'oreille spéculative est le seul organe qui réponde à l'objectivité non brevetée » (p. 157).

Sur un tel chemin de crête, la réflexion s'avère indispensable, n'en déplaise aux tenants d'une musique spontanée, redevenus légions aujourd'hui : « Tant que la musique est pratiquée sans réflexion, tant qu'on ne comprend pas que ses difficultés mêmes sont sa présupposition et qu'elle doit les intégrer, elle dégénère dans la répétition pure et simple de ce qui a déjà été dit cent fois » (p. 162). Et à ce que le sens commun taxe trop vite d'intellectualisme, Adorno répond de façon magistrale : « Ce que l'on qualifie d'intellectuel n'est le plus souvent que ce qui exige le travail et l'effort de l'oreille, la force de l'attention et de la mémoire, ce qui exige de l'amour, donc du sentiment ; et ce qui s'appelle sentiment n'est le plus souvent que le réflexe d'un comportement passif, qui apprécie la musique comme attrait sensible, sans avoir au fond avec elle, avec ce qui est concrètement entendu, une relation spécifique ou, si l'on veut, une relation naïve » (p. 200).

Philippe Albèra



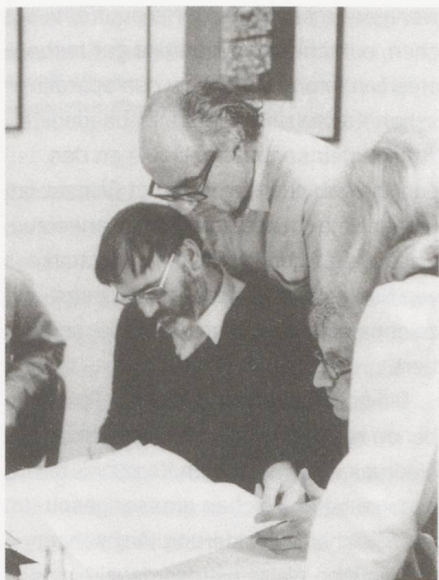
**Alla ricerca di luce e chiarezza:
l'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi
Nono (1957–1990)**

Angela Ida De Benedictis, Ulrich Mosch (Hrsg.)
Florenz: Olschki 2012 (Archivio Luigi Nono, Studi IV),
294 S.

**Der Gang durch die Klippen: Helmut
Lachenmanns Begegnungen mit Luigi
Nono anhand ihres Briefwechsels und
anderer Quellen 1957–1990**

Rainer Nonnenmann
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013, 478 S.

Schon in *Musik als existentielle Erfahrung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996) erwies sich Helmut Lachenmann als einer der aufrichtigsten Kenner und Verfechter der Musik Luigi Nonos. In kaum einem Artikel oder Interview dieser Sammlung kommt Lachenmann nicht auf seinen einstigen Lehrer Nono zu sprechen, bei dem er am Ende seiner Studienzeit 1958–60 in Venedig zwei prägende Studienaufenthalte verbrachte. Von fundamentaler Wichtigkeit sind dabei Nonos serielle Werke der späten fünfziger Jahre. Immer wieder zieht Lachenmann Beispiele aus *Incontri* (1955), *Il canto sospeso* (1955–56), *Varianti* (1957), *La terra e la campagna* (1957), *Cori di Didone* (1958) und *Diario polacco '58* (1959) heran, um Nonos einzigartige Position in der damaligen europäischen Avantgarde zu definieren. Im Zuge der radikalen Überwindung der Tonalität ist Nono für Lachenmann der einzige serielle Komponist, der in jedem Augenblick am überlieferten «grossen» expressiven Ton, am pathetischen, lyrischen, dramatischen, affektgeladenen Gestus, wie er seit Monteverdi, Beethoven und Schönberg überliefert ist, angeknüpft und festgehalten hat. Und wie Nono selber, so weigert sich auch Lachenmann grundsätzlich, das serielle System als solches blosszulegen. Das totale Verständnis dieses Systems jedoch ist grundlegend für Lachenmanns ungewöhnlich klare Sicht auf den Grund des musika-



Nono und Lachenmann im Februar 1985 während der Kölner Jurysitzung zum Kompositionswettbewerb «Junge Generation in Europa». Zu sehen sind auch die Jurymitglieder Iannis Xenakis und (von hinten) Monika Lichtenfeld. © Renate Liesmann-Baum, Köln

lichen Ausdrucks bei Nono, der ihm selber stets als Vorbild galt und auch wesentlich zur Entwicklung seines eigenen Struktur- und Materialbegriffs beitrug. Die Ausdruckskategorien, auf die Lachenmann dabei immer wieder zurückkommt – «Appell», «Protest», «Vision» – haben für den jüngeren Komponisten jedoch auch ihre Kehrseite: Nonos «politisches Bekenntertum». Lachenmann scheut sich nicht, dieses als naiv zu bezeichnen, sieht es aber durch die strukturelle Radikalität von Nonos Musik reflektiert und gereinigt: «In meinen Augen und Ohren hatte der <Strukturalist> Nono den ideologisch insistierenden <Verkünder> Nono von Anfang an übertroffen, widerlegt, präzisiert und zugleich expressiv gereinigt. Nono war letztendlich eben kein Verkünder – er war ein Künder und ein Seher.» (Helmut Lachenmann, *Von Nono berührt* [1990], in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 295–305, Zitat S. 300f.)

Das respektvolle, sogar bewundernde, doch eben auch zwiespältige Verhältnis

zu Nono, welches sich in Lachenmanns Schriftensammlung schon andeutet, ist nun vollends blossgelegt mit der gleich zweifachen Veröffentlichung seiner Korrespondenz mit Nono. Der gesamte Briefwechsel ist im vierten Band der Studien des Archivio Luigi Nono im Original (deutsch/Italienisch) wiedergegeben und von den Herausgebern Angela Ida De Benedictis und Ulrich Mosch mit einem einleitenden Vorwort und umfangreichen Anmerkungen zu den angesprochenen Werken und Personen versehen. Ausserdem finden sich im Anhang sechs bisher unveröffentlichte Texte zum Werk Nonos, die Lachenmann zwischen 1957 und 1969 verfasste.

Der Briefwechsel lässt sich in drei Phasen gliedern. Die erste Phase dokumentiert Lachenmanns erste Annäherung an Nono nach den Darmstädter Ferienkursen 1957 und dem darauffolgenden Schlüsselerlebnis der Donaueschinger Uraufführung von Nonos *Varianti*, die Vorbereitung und Nacharbeitung von Lachenmanns Studienaufenthalten in Venedig (1958–60) sowie seine Mitarbeit an Nonos Darmstädter Vorträgen *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute* (1959) und *Text-Musik-Gesang* (1960) und auch die extrem kurzfristige Erstellung des Klavierauszugs für *Intolleranza 1960* (1961). Zu den interessantesten Themen in den Briefen dieser ersten Periode gehören Lachenmanns analytische Fragen zu *Varianti* wie auch die Kommentare zu seinen eigenen, zum Teil bei Nono komponierten Frühwerken.

Angesichts *Intolleranza 1960* zweifelt Lachenmann erstmalig an Nonos politischer Einstellung. So ist die zweite Phase dieses Briefwechsels geprägt von wachsendem Dissens. Besonders beeindruckend ist der Mut, den Lachenmann damals aufbrachte, sich klar und deutlich gegen Nonos Befürwortung des Berliner Mauerbaus zu stellen. Noch weit entfernt von einer gesicherten Stellung

in Deutschland, riskiert Lachenmann hier den Bruch mit einem seiner wenigen Fürsprecher. Dem überzeugten Kommunisten Nono andererseits ist zuzusprechen, dass er sich trotz der Meinungsverschiedenheiten weiterhin für Aufführungs- und Publikationsmöglichkeiten von Lachenmanns Musik engagiert. Neben den wachsenden Uneinigkeiten auch in Bezug auf Lachenmanns Teilnahme an den Kölner Kursen für Neue Musik sind auch in dieser Phase des Briefwechsels die Einblicke in Lachenmanns frühes kompositorisches Denken von grösstem musikwissenschaftlichen Interesse. Nono hingegen antwortet seinem Schüler zunehmend weniger. Ein offenes, gleichwertiges Verhältnis von Komponisten zu Komponisten, wie es sich beispielsweise in Nonos Briefen an Bruno Maderna oder Paul Dessau und selbst im Briefwechsel mit Stockhausen in den fünfziger Jahren offenbart, ist zu diesem Zeitpunkt in Nonos Briefen an Lachenmann nicht zu finden (die hier erwähnten Briefwechsel sind bisher unveröffentlicht, aber, mit Bitte um Erlaubnis, im Bestand des Archivio Luigi Nono einzusehen). Nach der gemeinsamen Aufführung von Lachenmanns *Kontrakadenz* und Nonos *Ein Gespenst geht um in der Welt* in München kommt es 1972 letztendlich zum Streit und Bruch. Doch auch in der folgenden Periode des Schweigens hört Lachenmann nicht auf, sich öffentlich mit der Musik Nonos zu befassen. Zum 50. Geburtstag Nonos 1974 schreibt er den vom Süddeutschen Rundfunk gesendeten Beitrag *Über Luigi Nono*, und auch für die Sendereihe des Bayerischen Rundfunks *Komponisten machen Programm* setzt Lachenmanns Beitrag 1979 Nono an die erste Stelle (vgl. *Über Luigi Nono* (1973) & *Nono, Webern, Mozart, Boulez* (1979), in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 259f. bzw. 270–78).

Nach elf Jahren Schweigen, als sich Nono mit Werken wie *Fragmente – Stille*,

an *Diotima* (1979–80) und *Prometeo* (1975–85) wieder auf stillere Weise der politischen Aktion zuwendet, entwickelt sich erstmalig eine wahre Freundschaft zwischen Lachenmann und Nono. Diese tiefgehende späte Beziehung und gegenseitige Wertschätzung jedoch ist nur äusserst lapidar in wenigen Briefen und Postkarten dokumentiert. Gerade zum Verständnis dieser dritten Phase des Briefwechsels, die vieles ungesagt lässt, aber auch im Kontext der früheren Briefe, ist Rainer Nonnenmanns ausführliche und mit vielen persönlichen Kommentaren Lachenmanns angereicherte «Biographie» im Schatten Nonos von grossem kontextuellem Nutzen.

Auch in Nonnenmanns Buch ist der Briefwechsel bis auf wenige Ausnahmen abgedruckt, wobei alle italienischen Passagen ins Deutsche übersetzt sind. Auch die in der italienischen Ausgabe gedruckten frühen Vorträge und Schriften Lachenmanns sind in grossen Ausschnitten zitiert. Weitere wertvolle Einblicke vermitteln die zehn umfangreichen Semesterberichte, die Lachenmann 1957–62 für die ihn finanziell unterstützende Studienstiftung des deutschen Volkes schrieb. Nonnenmann bedient sich dieser reichhaltigen biographischen Dokumente nicht nur, um Lachenmanns Beziehung zu Nono zu präzisieren, sondern auch, um die Entwicklung und Festigung Lachenmanns eigener Musikästhetik im Vergleich und Gegensatz zu Nonos Schaffen aufzuzeigen. Über drei Jahrzehnte hinweg ergibt sich dabei eine höchst interessante, anschaulich geschriebene und persönlich gefärbte Geschichte der neuen Musik und ihrer Debatten, primär aus der Sicht Lachenmanns. Dabei stellt Nonnenmann sehr bewusst dialektische Gegensätze heraus: zwischen dem Unterricht Johann Nepomuk Davids an der Musikhochschule Stuttgart und der strengen, fast die Kreativität erdrosselnden Schule Nonos;

zwischen der von menschlichem und politischem Ausdruckswillen durchdrungenen Musik Nonos und den «regressiven» Spielereien seiner Kollegen in Darmstadt; zwischen systematisch determiniertem Strukturalismus und dem auch von Lachenmann kurzweilig praktizierten Miteinbezug von Zufall. Dieses nicht ungefährliche dialektische Verfahren kulminiert im Gegensatz zwischen den «teils plakativ kommunistisch indoktrinierenden Chor- und Opernwerken Nonos» und den Anschlägen «auf das bürgerliche Denk- und Wertesystem» von Lachenmanns *musique concrète instrumentale* in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren (S. 313). Gerade in Hinsicht auf diese Zeit des Bruchs erweist sich Nonnenmann Nono weniger gewachsen. So wie er Lachenmanns Position zum Materialbegriff und zur Stellung des Künstlers in der Gesellschaft annimmt, ist der Gegensatz zu Nonos politischer, jedoch meines Erachtens nie ideologisch indoktrinierender Musik dialektisch überzogen. Es ist heute zu einfach, das nicht minder radikale, immer noch systematische, aber sehr viel freier gewordene Materialdenken Nonos, welches zu dieser Zeit durchaus wieder tonale Lieder aus der Arbeiter- und Revolutionsgeschichte miteinbezog, in den Schatten einer gescheiterten und historisch missbrauchten Ideologie zu stellen. Nonos Glauben an diese Ideologie mag naiv gewesen sein, seine Musik hingegen ist es zu keiner Zeit. Und gerade die musikalische Aussagekraft, die Lachenmann an Nonos Musik immer betont und bewundert hat, ist in nicht unwichtigem Masse durch Nonos lebenslangen Einsatz für die zeitlosen Ideale dieser Ideologie bedingt. Weit weniger durch Gegensätze als Gemeinsamkeiten definiert, erweist sich die späte Freundschaft der beiden gesellschaftskritischen Komponisten in den achtziger Jahren als wesentlich

weniger problematisch. Mit ausführlichen, aufschlussreichen und gut recherchierten Informationen zu den sporadischen Karten und Briefen, insbesondere zum gemeinsamen Interesse an den Schriften der Baader-Meinhof Gruppe, ist diese aus existentiellen Krisen erwachsene, spät aufblühende Freundschaft von Nonnenmann schliesslich ausgezeichnet kontextualisiert und dokumentiert.

Die beiden sich ergänzenden Publikationen vermitteln einen faszinierenden Eindruck einer wichtigen Komponistenbegegnung im Zeichen grosser gesellschaftlicher Veränderung. Auf sehr persönliche Weise werden dabei einige Hauptdebatten der Neuen Musik des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts angesprochen. Die Lektüre dieser spannenden biographischen Zeitgeschichte sollte jedoch nicht ohne Kenntnis von Lachenmanns scharfsinnig formulierten Schriften in *Musik als existentielle Erfahrung* geschehen und immer in dem Bewusstsein, dass das wahre Ausdrucksmedium des Komponisten die Musik und nicht das Wort ist.

Carola Nielinger-Vakil



Aphorismen zur Musik. Beiträge zum musikalischen Diskurs

René Wohlhauser

Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013, 225 S.

Komponisten, die über ihre Arbeit und deren ästhetische Aspekte reflektieren, haben derzeit Hochkonjunktur. Dies mag zum Teil daran liegen, dass Veranstalter die Vergabe neuer Aufträge häufig mit dem Wunsch nach schriftlich formulierten Konzeptionsentwürfen verbinden – woraus dann Texte resultieren, die oft genug ein Eigenleben entwickeln und den Blick auf die Musik selbst verstellen. Es erstaunt daher nicht, dass sich viele Zeitgenossen die hiermit verbundene, zumeist knappe Reflexionsform auf ihre Fahnen geschrieben haben. So speist sich die aktuelle Komponistenszene mittlerweile vielfach aus Statements zur eigenen Arbeit: aus thesenartigen Formulierungen, die in ihrer rigiden Gestalt gelegentlich ebenso apodiktisch wie hilflos erscheinen, von anderen jedoch dankbar aufgegriffen und wie kleine farbige Banner vor sich hergetragen werden. Diverse Künstler haben diese Strategie während der vergangenen Jahre in den vergrößerten Stil eines aus der Facebook-Kommentarpraxis herstammenden Modus der Wortäußerung transformiert und lancieren entsprechende Ideen von Zeit zu Zeit geschickt in der Öffentlichkeit, um damit ein permanentes Mass an Aufmerksamkeit für die eigene Person zu gewährleisten.

Im Gegensatz zu diesem ebenso thesen- wie holzschnittartigen Stil mutet der Band von René Wohlhauser (geb. 1954) dem Leser eine Entschleunigung zu, da der Komponist ganz bewusst das subjektive Nachdenken über Kunst in Form von tagebuchartigen Aphorismen kultiviert. Wohlhauser breitet, einen «Einblick in die Gedankenwelt eines Komponisten und Musikers der heutigen Zeit» (S. 7) gebend, eine in höchstem

Masse private und damit auch ungeschützte Art des Reflektierens vor dem Leser aus. Zugleich lässt er aber von Anfang an deutlich werden, dass diese Art des Nachdenkens aus seinen mannigfaltigen Praxistätigkeiten als Komponist und Interpret geboren ist und «als Begleiter im Hintergrund» (ebd.) immer mit zur Arbeit gehört, so dass sich die «manchmal provozierenden, manchmal nachdenklichen Randnotizen» zu einer Art «philosophisch-musikalischem Journal im Spannungsfeld zwischen Schaffensdrang, utopischen Visionen und einer widerborstigen Realität» (ebd.) summieren. Im Bewusstsein des vorläufigen Charakters seiner Äusserungen sowie den Umstand betonend, dass «viele Statements nur für einen bestimmten Moment oder für eine bestimmte Position Gültigkeit haben und aus einer anderen Warte ganz anders betrachtet werden können» (ebd.), hat der Komponist insgesamt 831 Aphorismen zusammengestellt und davon 700 Stück aus den drei Jahrzehnten von 1980 bis 2010 in der Reihenfolge ihres Entstehens angeordnet, während der Rest undatiert einer thematischen Gruppierung unterliegt.

Nicht jede Notiz mag man als Treffer einschätzen, denn manchmal erscheint das Formulierte banal, blitzen Allerweisheiten auf, drehen sich die Reflexionen um eher alltägliche Dinge. Aber dies lässt sich, so merkt man rasch, nicht aus der hier ausgebreiteten Aphorismenfolge ausblenden: Denn die Auseinandersetzung mit der täglichen Arbeit, das Nachdenken über das, was künstlerisch nach welchen Prämissen geformt werden soll, grenzt die Banalitäten niemals aus – im Gegenteil: Den Gedanken über das Komponieren als Akt des Ordnungsschaffens oder den Versuchen Wohlhausers, sich Rechenschaft über die Kennzeichen der eigenen Musik zu geben und die kompositorische Komplexität sowie deren Bedingungen und Gefahren zu reflektieren, stehen

Fragen wie jene nach dem Verhältnis zwischen Arbeitszeit und finanzieller Kompensation gegenüber, die sich kritisch mit dem gesellschaftlich akzeptierten ökonomischen Wert der schöpferischen Tätigkeit auseinandersetzen. Bemerkenswert ist auch – und dies wird durch die chronologische Anordnung der Aphorismen unterstrichen –, dass die niedergeschriebenen Gedanken (trotz der redaktionellen Bearbeitung, die sie wohl im Zuge der Veröffentlichung erfahren haben) den Blick auf eine im Wandel befindliche Persönlichkeit zulassen. Entsprechend aufschlussreich ist es, den Wortlaut älterer und jüngerer Äusserungen zu ähnlichen Themen miteinander zu vergleichen und den oft nur minimalen Veränderungen im Denken nachzuspüren, was durch Querverweise ermöglicht wird. Zugleich bleiben jedoch bedeutsame Konstanten innerhalb dieses Wandels kenntlich, so etwa das Streben des Komponisten «nach einem Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Intellekt» (S. 16) oder die Frage nach der Vereinbarkeit von Avantgardeanspruch und der «anderen Wirklichkeit» (S. 62) von Rockmusik – ein Gegenüber, aus dem sich für Wohlhausers Arbeit eine gleichsam dialektische Spannung ergibt.

Ganz besonders fallen schliesslich solche immer wieder auftretenden Beobachtungen auf, die – obgleich in ihrer frühesten Form aus den 1980er Jahren stammend – exakt auf die Befindlichkeiten der heutigen Szene zutreffen: «Wer eloquent über Musik zu reden imstande ist», so notiert Wohlhauser beispielsweise im Juni 1986, «wird meistens auch als interessanter Komponist betrachtet.» Oder er schüttelt im Oktober 1987 den Kopf über «Frauenförderung [...] als Zeit- oder Trendercheinung» unabhängig von der resultierenden Qualität (S. 54) und schildert im Mai 1989 den «pragmatischen Komponistentypus» als Person mit Hang zu «virtuoser Handwerklichkeit» ohne

Visionen (S. 65). Und wenn er in einem Aphorismus vom Frühjahr 1987 sehr plastisch einen ganzen Katalog von «Klischees in Neuer Musik» anführt (S. 44f.), so vermeint man gar, sich in einem aktuellen Festivalkonzert zu befinden. Man mag all diese Gedanken des Komponisten nachvollziehen können oder sie kopfschüttelnd von sich weg-schieben: Immer wieder jedoch finden sich Momente, die unbequem sind, wenn man näher darüber nachsinnt. Und genau dies, dass man nämlich selbst ins Nachdenken gerät, macht letzten Endes die Qualität des Bandes aus. Insofern löst das Buch genau das ein, was sein Untertitel formuliert: Es steuert «Beiträge zum musikalischen Diskurs» bei.

Stefan Drees



Fondements de l'histoire de la musique

Carl Dahlhaus

Présenté et traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Actes Sud, 2013, 287 p.

Dans cet ouvrage exigeant et profond, Carl Dahlhaus (1928–1989), la plus grande figure de la musicologie allemande (sinon européenne), s'interroge sur les méthodes ayant pour objet l'histoire musicale. Il le fait moins dans une optique purement théorique que comme réflexion soutenant l'élaboration de sa propre *Histoire de la musique au XIX^e siècle*, un livre de référence qui n'est hélas toujours pas traduit en français. Comme l'explique très bien la traductrice de cet ouvrage, Marie-Hélène Benoit-Otis, qui en signe la préface, Dahlhaus cherchait au moment de la rédaction de cet ouvrage, en 1977, à promouvoir une approche structurale contre l'approche narrative qui prédominait alors. Les scrupules méthodologiques, alliés à une érudition phénoménale, engagent Dahlhaus à se confronter aux différentes méthodes historiques, qu'il s'agisse de l'herméneutique, de l'histoire de la réception, des visions marxistes, positivistes ou analytiques. En s'appuyant, d'une part sur la conception de l'histoire développée par l'école des Annales, et d'autre part sur les théories du formalisme russe, Dahlhaus dégage progressivement, selon une méthode dialectique, son propre point de vue.

L'une des difficultés de l'ouvrage tient au fait que les théories sous-jacentes à la réflexion de l'auteur ne sont pas toujours clairement explicitées (un défaut que la traductrice a tenté de combler à travers sa préface et toute une série de notes explicatives), et que les exemples dans l'histoire même de la musique ne sont pas très nombreux (mais toujours d'une absolue pertinence). Idéalement, il faudrait lire cet ouvrage en parallèle avec *l'Histoire de la musique au XIX^e siècle*.

Mais les *Fondements* sont aussi nés d'un manque de réflexion théorique dans le domaine musical, livré le plus souvent à l'empirisme et à des préjugés tenaces (encore que Dahlhaus, s'il refuse les seconds, ne néglige pas le premier, les musicologues étant voués à un certain éclectisme). Tout l'enjeu du livre est toutefois de ne pas perdre de vue que l'objet principal de ces investigations demeurent les œuvres elles-mêmes, et que la *poiesis* ne soit pas subsumée sous des points de vue hétéronomes (ce qui conduit Dahlhaus à réfuter certains présupposés marxistes et à la plus grande méfiance vis-à-vis de la sociologie). C'est pourquoi il pose d'emblée le fait que les « œuvres musicales du passé font partie intégrante du présent en tant qu'œuvres d'art, et non en tant que simples documents » : leur compréhension constitue « non le simple point de départ de l'étude historique » mais sa « finalité » (p. 15), impliquant qu'on les aborde pour ce qu'elles recèlent, pour leurs possibilités porteuses d'avenir, plutôt qu'en fonction de leurs origines (p. 21). Dahlhaus porte ainsi les débats méthodologiques sur un terrain concret, montrant qu'à l'intérieur même de la notion de style se joue « la rupture entre esthétique et histoire », et que des notions telles que « l'esprit du temps » (le fameux *Zeitgeist*) entre en contradiction avec l'originalité des démarches individuelles les plus accomplies, qui servent en réalité de critère pour la musique depuis la fin du XVIII^e siècle. Tout l'enjeu du livre est de parvenir à une histoire de la *musique*, et non à une *histoire* de la musique, en évitant les écueils d'une démarche unilatérale dont les extrêmes seraient représentés par l'idée que seule compte l'autonomie des œuvres, ou au contraire, que celles-ci sont surdéterminées par les facteurs historiques ou sociologiques. L'idée d'une « réconciliation entre autonomie esthétique et

conscience historique ne peut cependant s'accomplir que dans une interprétation qui permet de voir une œuvre spécifique dans l'histoire en saisissant également l'histoire dans chaque œuvre individuelle. Ce n'est que dans la mesure où un historien déduit l'essence historique des œuvres à partir de leur construction interne que l'historiographie à laquelle il parvient peut également être esthétiquement substantielle, plutôt que de demeurer une construction étrangère à l'art et imposée aux œuvres de l'extérieur » (p. 51). Pour que la réflexion historique traverse l'individuel, l'analyse des détails doit s'articuler à un certain niveau d'abstraction. C'est au cas par cas que l'on peut rattacher les faits à l'historiographie ou à l'esthétique qui tournent autour des mêmes objets et sont appelées à se compléter mutuellement.

Il serait vain de vouloir suivre Dahlhaus à travers son argumentation extrêmement articulée au fil des chapitres dans le cadre d'une simple recension. On peut toutefois relever quelques-unes des problématiques abordées. Au gré des chapitres, Dahlhaus pose quelques questions fondamentales : qu'est-ce qu'un fait ? Dans quelle mesure l'approche est-elle objective ou interprétative (il n'y a pas de « faits bruts » nous dit Dahlhaus) ? Quel est le sujet agissant de l'histoire de la musique ? Sont-ce les compositeurs eux-mêmes, la musique en tant que telle, les formes et les techniques ? Comment articuler historicisme et tradition, compte tenu du fait que le premier prend racine dans « la conscience de l'écart entre les aspirations du présent et ce qui, dans le présent, subsiste encore du passé », relativisant ce qui apparaissait comme une norme hors du temps ? Dahlhaus signale combien le « platonisme » qui s'est imposé dans l'esprit public, consistant à faire du passé un monde d'idées en soi, s'est constitué

par opposition à la musique plus récente, dont la forme résulte de l'évolution historique et est donc rattachée à l'historiographie.

Dans son chapitre sur l'herméneutique historique, Dahlhaus prend soin de distinguer « l'explication (*Erklärung*) d'une œuvre à partir des normes du genre », « l'exégèse » (*Auslegung*) de son contenu, « la compréhension (*Verstehen*) de l'auteur » et « l'analyse des associations » qui conduisent à un « texte unifié » (p. 120). Ces termes à travers lesquels la musique dévoile son propre sens ne s'opposent pas mais se trouvent placés dans des équilibres changeants selon les époques. Entre l'affect de la musique du XVII^e siècle, qui renvoie à un élément du réel intersubjectif, et l'expression plus directement subjective au XIX^e, qui vise à faire émerger un « sens enfoui », il y a passage des catégories platoniciennes de l'essence et de l'apparence à celles, d'obédience aristotélicienne, de la forme et de la matière (p. 119). Plus généralement, Dahlhaus réfléchit le dilemme de l'historien qui cherche d'un côté à objectiver sa matière — à « reconstituer, sans passion, et en toute impartialité, ce qui a vraiment été » —, et d'un autre se doit de « distinguer l'essentiel, qui appartient à l'histoire », du « secondaire, qui peut être laissé de côté » (p. 133). Comment établir dès lors ce qui formera le « canon musical » d'une époque sans se laisser guider par une évaluation subjective ?

Dans son interrogation sur les méthodes et les contradictions inhérentes au travail historique, Dahlhaus ne fait guère référence aux historiens de l'art, mais incline vers une réappropriation des théories des formalistes russes, pour lesquels les formes se renouvellent systématiquement en raison de leur propre usure (aussi l'histoire devient-elle avant tout une histoire de l'innova-

tion). Cette approche du langage musical en soi est toutefois articulée à une conscience aiguë de l'historicité des catégories esthétiques, aux systèmes de pensée dans lesquelles elles se déploient, et aux transformations qu'elles subissent. Que la musique fonctionnelle de Bach ait été perçue au XIX^e siècle comme le paradigme de la musique absolue fait partie des nombreux exemples à travers lesquels Dahlhaus illustre de tels changements.

Toutes ces réflexions, longuement argumentées, mises face à face et analysées en profondeur, dégagent plus qu'une voie pour la recherche historique : elles définissent l'éthique de l'historien de la musique, partagé entre des méthodes contradictoires et pourtant complémentaires dans lesquelles l'œuvre en tant que telle est tantôt le point de départ pour expliquer un moment historique particulier, tantôt soumise à l'évolution des genres, des goûts et des péripéties de l'histoire.

Ce grand livre apparaît dans une traduction exemplaire, couronnée par une riche bibliographie.

Philippe Albèra



Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure

eldritch Priest

London: Bloomsbury, 2013, 336 p.

When a phrase such as “the Aesthetics of Failure” comes up, the topic would seem quickly familiar. It’s well known that much of what has, for the past few decades, been overturning the heyday of formalist and modernist confidence in all areas of the arts involves the re-statement of ironies, insufficiencies and excesses. At the intersection of experimental music and popular music in particular, modernism’s post-modern failure has meant crumbling and glitching media both analogue (Philip Jeck, William Basinski) and digital (Yasunao Tone, Oval), as well as an atmosphere of nostalgia, tragedy, and impasse. Happily, eldrich Priest’s *Boring Formless Nonsense* sidesteps these more heavily trodden aesthetic paths in discovering both an intriguing, lesser-known repertoire of contemporary experimental music – much of it from Priest’s homeland of Canada – and an approach to it that is well-read, insightful, persuasive and fascinatingly (to pick one manifestation of Priest’s considerable linguistic skill) cockamamie.

Priest sets out to reveal an aesthetic of failure at work in the book’s eponymous tripartition: the boring, the formless and the nonsensical. Failure itself is brilliantly introduced at its opening, in which Priest quickly sets aside those “failures” – such as those listed above – that are really creative successes. “Failure has no point” he declares bluntly in the opening sentence (p. 1). Although he grasps the political urgencies surrounding his subject, noting that it is a privilege to fail, he is both alive to and not particularly bogged down in an elusive truth behind the many labyrinthine paradoxes and dialectical convolutions

involved in judgements of failure. But failure and paradox are also very much the point, of course, for “a paradox is also an expressive form, one that isolates a fold or transformation in a system or structure to present a semblance of nonsense” (p. 278). Ultimately, the book itself is self-reflexive about its success or failure, illustrating its points as the text becomes more and more difficult to grasp: “if it’s true that this work is false then it will have succeeded in failing to be true, which in doing so will make it true and thus fail to be false. Now, call me a cretin, but is there not something interesting, something playful about this kind of circularity?” (p. 277)

Thus, whatever you think of *Boring Formless Nonsense*, you can’t fault it – the book even appears to have anticipated its own negative reception in its title. While the consequence for the reader might have been frustration, the interesting and playful qualities of this circularity generally triumph. Priest traverses a spectacular array of thinkers known (Deleuze, Nietzsche, Kierkegaard, Adorno) and less known (Elaine Scarry, Paul Mann, Sianne Ngai) along with a delicious smorgasbord of terms and theoretical concepts from across recent cultural and philosophical thought. Priest’s multitude of arguments is typically complex, and veers challengingly and ambiguously from searing precision to the wilfully obtuse. The latter can be tolerated – even admired – as self-reflexivity, but there are several moments when Priest’s accounts could simply have been simpler and his conceptual framework a little more streamlined. Ah, but why succeed?

Indeed, one of the book’s more memorable features is its slow, deliberate (and regularly signposted) descent into baffling nonsense. The first section, *Boring*, is played more or less straight, with a literature review and a series of compo-

sitions clearly exemplifying various conclusions. Their role within an emerging cultural atmosphere is also clear: these compositions, as Priest puts it in the introduction, “express a sense of boredom that articulates contemporary culture’s dimensions of depression and simulation in a way that connects ambient feelings of uncertainty and being unjustified with neoliberal norms of independence which insist an individual take initiative and responsibility for his/her own identity”. Priest’s boring compositions – by Art Jarvinen, Eric KM Clark, Devin Maxwell, Chedomir Barone, G Douglas Barrett and others – thus surpass Cage’s Zen-influenced exhortation that the boring can be intensely interesting if engaged with correctly and reach a more abject and “unjustified” (p. 35) boredom: “boredom is less promising these days” (p. 75).

Maintaining the connection with contemporary media culture, the next chapter, *Formless*, “is about how habits of inattention, developed around the use of ubiquitous audio media forms, have become implicated in recent experimental composition, and in turn, how this music replicates and warps the drifts and digressions that constitute those habits” (p. 103–104). As he takes in work by composers such as Josh Thorpe, Warren Burt, Martin Arnold, Hugh Peaker, Quentin Tolimieri and John Mark Sherlock, Priest distracts the reader with enormous footnotes, mimicking the way hyperlinks can lead web-users on a wild tangent chase. “Distraction does something to musical sounds,” he finds, “and what it does is make them formless” (p. 120).

If the *nonsense* chapter feels less conceptually persuasive or clear, this soon becomes part of the point. The surrealism gently dripping into the previous chapter (channelled through Bataille’s concept of the “informe”), becomes a feverish torrent of occult theory, *Alice in*



Wonderland and fictions within fictions. Examining some curious examples of pseudonymous composers – Jennifer Walshe’s Grúpat collective and the multiplicitous Karen Eliot – Priest begins referencing the very pages you’re reading in his footnotes, and eventually collapses into an Appendix that is almost entirely nonsensical, but nevertheless somehow seems to reflect flashes of insight, as if in a tongue we cannot yet understand.

While *Boring Formless Nonsense* offers one of the more detailed, persuasive, surprising and surprisingly galvanising accounts of impasse, it doesn’t offer a lot more than an impasse. Its moments of assumptive cynicism towards the emerging technological milieu are sometimes disappointing, and one wonders if today’s younger people will find his assurances of the boring formless nonsense of modern culture a crucial analysis or so much reactionary, paralysed anxiety. Yet for all those looking to the cutting edge of contemporary composition and the analysis thereof, the book will satisfy and confound rather successfully.

Adam Harper

Les cloches d’Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma.

Archéologie et histoire d’un art sonore.

Philippe Langlois

Éditions MF, collection Répercussions. Mai 2013, 483 p.

Quand on parle cinéma on évoque des problématiques liées à la technique de l’image ou du scénario... rarement la dimension sonore. L’ouvrage de Philippe Langlois propose de combler cette lacune en s’intéressant aux procédés de sonorisation des premiers films muets, jusqu’aux montages complexes qui constitueront l’habillage sonore des documentaires et aux films expérimentaux en passant par les films d’animation. Véritable « préhistoire » des musiques électroacoustiques, ce répertoire d’inventions sonores remonte à l’invention du cinématographe en 1910. N’ayant de cesse de se perfectionner, c’est en 1951 avec *Bells of Atlantis* de lan Hugo que la musique de film sera intégralement une musique composée à partir de générateurs électroniques. Difficile dès lors pour le cinéma de ne pas faire appel à cette lutherie moderne, capable de transcender les images pour leur donner une nouvelle dimension esthétique. L’ouvrage de Philippe Langlois rend hommage à tous ces inventeurs qui ont contribué à perfectionner l’habillage sonore des films, depuis Luigi Russolo et Walter Ruttmann jusqu’à Dziga Vertov et Pierre Schaeffer. La piste optique cède la place aux expérimentations autour de la musique concrète, aventure menée avec les compositeurs du GRM. La musique électronique assiste au passage du Nouveau Roman à la postérité cinématographique ; c’est l’époque de la collaboration entre Robbe-Grillet et Michel Fano et, plus tard l’émergence du cinéma de science-fiction avec *Solaris* de Tarkovski et Artemiev pour la bande son ou Fred McLeod et Arthur Hilton aux États-Unis. Le site lesclochesdatlantis.com

viendra satisfaire la curiosité des lecteurs partis à la découverte de cet univers aussi passionnant que méconnu. Ce support Internet illustre et documente le livre de Philippe Langlois par de nombreux extraits vidéos, sonores et iconographiques inédits.

David Verdier



Die Spieltechnik der Violine/The Techniques of Violin Playing

Irvine Arditti, Robert HP Platz

Bärenreiter: Kassel 2013, 117 S., mit Video-DVD

Mehr als 25 Jahre, nachdem Igor Ozim in der Reihe *Pro Musica Nova* neue Spieltechniken für die Violine anhand kurzer, teils eigens für diesen Zweck komponierter Studien bündelte und erläuterte (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1986), erscheint mit der vorliegenden Publikation erneut ein Kompendium, das sich der Darstellung entsprechender spieltechnischer Probleme widmen möchte. Als Ergebnis eines Forschungsprojekts der Hochschule für Musik Basel (Forschungsschwerpunkt Instrumentarium der Neuen Musik) reagiert der Band damit auf die Tatsache, dass in Bezug auf die Möglichkeiten erweiterter Spieltechniken mittlerweile ein grosser Nachholbedarf besteht, der allein durch die Ausbildung an Hochschulen kaum abgedeckt werden kann, und lässt das zu vermittelnde Wissen – dabei an die positiven Erfahrungen des Bärenreiter-Verlags mit ähnlichen Publikationen für die Instrumente Oboe, Flöte, Akkordeon und Saxophon anknüpfend – zugleich aus den Perspektiven eines Interpreten und eines Komponisten aufbereiten. Mit Irvine Arditti ist die Wahl auf einen Musiker gefallen, der bei seinen Ausführungen zu spezifischen geigerischen Fragestellungen auf eine vier Jahrzehnte währende Erfahrung mit Uraufführungen verweisen kann, was sich nicht nur in der Darstellung technischer Details, sondern beispielsweise auch in wichtigen Hinweisen zur Erarbeitung der komplex notierten Musik Brian Ferneyhoughs abzeichnet. Da sich die Publikation darüber hinaus aber auch an Komponisten wendet, die sich mit den spieltechnischen Möglichkeiten der Violine vertraut machen wollen, enthält der Band neben solchen Ratschlägen eine ganze Reihe von Grundlagen inklusive Griff-

tabellen für mögliche Akkordzusammensetzungen oder Übersichten zu den unterschiedlichen Arten von künstlichen Flageoletts.

Dass man Arditti als Koautor ausgerechnet Robert HP Platz und nicht etwa einen experimentierfreudigeren, mit der Violine stärker vertrauten Komponisten zugewiesen hat, erstaunt allerdings, zumal Platz neben dem glossarähnlich angelegten, kaum über die Einführungen aus gängigen pädagogischen Publikationen hinausgehenden Grundlagenkapitel und einem kurzen, sehr allgemein gehaltenen Abschnitt über Violine und Elektronik nur noch den knappen Anhang formuliert hat. Gerade die dort ausgebreiteten Vorschläge, wie man eine Partitur einzurichten oder durch Notation für den Puls innerhalb eines Kammermusikensembles zu sorgen habe, lassen jedoch eine sehr festgefahrene Auffassung von der künstlerischen Tätigkeit eines Komponisten erkennen und zeigen, dass über diese heute vielfach hinterfragte Haltung nicht hinausgedacht wird. So stellt sich fast zwangsläufig der Eindruck ein, dass die freundliche Ermunterung an den Tonsetzer, «sich aktiv zu beteiligen und die weitere Entwicklung des Violinspiels nicht als etwas Gegebenes, sondern als von allen Beteiligten (Komponisten wie Interpreten) Erarbeitetes zu begreifen» (S. 104), zugleich mit dem mahnenden Zeigefinger verbunden wird, dabei doch ja nicht die gegebenen Grenzen zu überschreiten – obgleich doch in historischer Sicht gerade solche Grenzüberschreitungen immer wieder entscheidend zur Weiterentwicklung spieltechnischer Details beigetragen haben und sich zudem viele Musiker heute nicht mehr als Ausführende eines Notats, sondern in weit umfassenderen Sinne als kreativ in den Arbeitsprozess eingreifende Performer verstehen.

Diese im Vergleich zu den vorangegangenen Bänden der Reihe restriktive,

jeglicher Experimentierfreude fernstehende Haltung mag auch der Anlass dafür gewesen sein, Ardittis Darstellung zeitgenössischer Spieltechniken – geordnet nach Ausführungen zu einzelnen Problemen der Lagen- und Bogentechnik, des Vibratos, des Pizzicatos, zu unterschiedlichen Arten von Glissandi und Flageoletts, zu der gelegentlich auftauchenden Tabulaturnotation und der Erarbeitung rhythmisch vielschichtig verschachtelter Passagen – auf eher wenige Beispiele zu beschränken, die zudem meist einer Art «Kanon» des zeitgenössischen Komponierens entstammen. Wirklich komplexe Techniken – etwa das Spiel mit präpariertem Instrument, bedeutsame Arten der Klangerzeugung (zum Beispiel die kontrollierte Hervorbringung der für viele Partituren wichtigen Subharmonics) oder auch die seit gut einem Jahrzehnt in die Aufführungssituation einbezogene Arbeit mit Bewegungssensoren – werden hingegen überhaupt nicht berücksichtigt, wie auch die Arbeit mit Live-Elektronik als einem mittlerweile aus der Praxis des zeitgenössischen Violinspiels nicht mehr wegzudenkenden Element über die spärlichen Beschreibungen von Platz hinaus in ihren spieltechnischen Konsequenzen nicht weiter durchleuchtet wird.

Für denjenigen, der sich zum ersten Mal mit aktuellen spieltechnischen Problemen befasst und Ratschläge für den Umgang mit spezifischen Notationsformen etwa in der Musik von Helmut Lachenmann, für die Ausführung von Glissandi bei Iannis Xenakis oder für die Verwendung von Flageoletts bei Salvatore Sciarrino sucht, liegt hier sicherlich eine Einführung vor, die vielerlei Impulse vermitteln kann, zumal Arditti einige zentrale Details auch auf der beigelegten DVD visuell und klanglich veranschaulicht. Derjenige aber, der sich darüber hinaus mit wirklich experimentellen Spieltechniken und



deren Umsetzungsproblemen befassen möchte, sollte nach wie vor zu der seit einem Jahrzehnt unangefochtenen, weit- aus ausführlicheren Standardpublikation von Paricia und Allen Strange (*The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*, Berkley 2001) greifen, da sie inhaltlich weit über das hinausgeht, was die vorliegende Publikation vermittelt.

Stefan Drees

Tracings

Ros Bandt & Johannes S. Siermanns
Artist CD ARTS 8120 2

«Tracings»: Mit diesem mehrdeutigen Titel ist eine in gleichem Masse erfreuliche wie problematische CD überschrieben, die über eine Dauer von rund 70 Minuten Momente von Klang-Kooperationen zweier international arbeitender Klangkünstler, der Australierin Ros Bandt und ihres deutschen Kollegen Johannes S. Siermanns, einfängt. «Tracings» verkörpert sowohl das Individuelle als auch das teilbare Gemeinsame der von beiden Künstlern vertretenen Konzepte, Ideen und Klangstrukturen. Spannend ist die CD daher, weil sie sich auf die Dokumentation einer dem gegenseitigen Dialog entspringenden Klangkunst einlässt, deren oftmals ephemerer Charakter, entstehend am Schnittpunkt von Performance und Real-Time-Komposition, nicht allzu häufig klanglich verfügbar gemacht wird und sich aus diesem Grund einer Nachvollziehbarkeit entzieht. So wird der Zuhörer beispielsweise Zeuge der 2006 im Auftrag von ABC Radio entstandenen gemeinsamen Komposition *BYOS Bring Your Own Sounds*, deren Grundlage aus wechselseitig nicht vorher bekannten oder abgesprochenen Klängen und Geräuschen besteht, so wie er auch das Ergebnis des Kompositionsprojekts *A Global Garden for Percy* – es macht mit über 40 Minuten Spieldauer den umfangreichsten Teil der Produktion aus – begutachten kann, bei dem Bandt und Siermanns gleichzeitig in getrennten Hemisphären, über eine globale Satelliten-Brücke im digitalen Medium miteinander verbunden, klanglich agierten und aufeinander reagierten.

Dass die CD im Grunde jedoch nur dokumentarischen Charakter beanspruchen kann und dieser letzten Endes mit Vorsicht zu genießen ist, zeigt sich dort, wo sie lediglich die klangliche Seite

von Performances festhält, die für viele Klangereignisse so wichtigen Bestandteile des visuellen Settings jedoch nicht übermittelt, so dass ein ganz wesentliches Element – das der Entstehung aus dem Augenblick heraus und deren Visualisierung – unberücksichtigt bleibt. Dies trifft vor allem auf die «Multimedia-Performance» *Sonic Blue Red Tracings – Kami* zu, die beide Künstler als Auseinandersetzung mit den interkulturellen Erfahrungen während eines Aufenthalts an der Universität Wakayama (Japan) unter Verwendung von Papier und blau bzw. rot gefärbten Haaren entwickelten und deren zentraler visueller Aspekt auf eine Abbildung in der zusammenfaltbaren CD-Beilage beschränkt bleibt. Dass die Wiedergabe der einzelnen Stücke durch das Audio-Reproduktionsmedium zudem nicht immer funktioniert, wird auch an anderen Stellen hörbar: nämlich überall dort, wo, verknüpft mit einem gewissen Pathos, aus geflüsterter Sprachaussage und klanglichen Fundstücken recht banale Klangmomente zusammengefügt werden. Allein schon die Option, diese Passagen immer wieder anzuhören, wirkt sich dabei entlarvend auf den gesamten Kontext aus: Denn das für den Augenblick Geschaffene offenbart in seiner Wiederholbarkeit auch eine gewisse Substanzlosigkeit, die im Moment der Performance durch den ephemeren Charakter der Aktionen gewissermaßen verdeckt wird.

Stefan Drees



Heidi Baader-Nobs: Escapade; Quatuor à cordes I; Spires; Trio à cordes; Mouvement capricieux; Quatuor à cordes II

Egidius Streiff (Violine), Streiff Quartett, Kolja Lessing (Violine), Streiff Trio, Käthi Gohl (Violoncello)
 Musiques Suisses / Grammont Portrait MGB CTS-M 139

Eines der bestechendsten Merkmale der Arbeiten von Heidi Baader-Nobs verdankt sich dem Umstand, dass die Musik auf dem Fundament eines untrüglichen Wissens um die technischen Möglichkeiten von Streichern ruht. Selten, so charakterisiert der Geiger Egidius Streiff die Werke der auch als professionelle Geigerin ausgebildeten Komponistin, werde «so anspruchsvoll virtuos und doch immer realisierbar für Streicher geschrieben», wobei die Möglichkeiten traditioneller Violintechnik oft genug bis in die Grenzbereiche der Ausführbarkeit vorangetrieben sind. Äusserst geschickt nutzt Baader-Nobs das damit verbundene kompositorische Austasten spieltechnischer Barrieren als Mittel zur Erschließung besonderer ästhetischer Qualitäten, da es sich nämlich – dies macht die Intensität der hier versammelten Einspielungen unmissverständlich deutlich – entscheidend auf den Prozess der interpretatorischen Annäherung auswirkt. Darüber hinaus überzeugt aber auch die Konsequenz, mit der die Werkkonzeptionen kompositorisch realisiert werden: Von zunächst simpel anmutenden Ideen ausgehend, entwickelt die Komponistin eine Vielzahl individueller, oftmals gestisch konzipierter Klangfiguren, die sie im Verlauf eines Werkes zu komplexen Ereignissen zusammenfügt.

So arbeitet sie im *Trio à cordes* (2007) mit drei divergierenden, jeweils von allen Instrumenten vorgetragenen Schichten, die sie auf unterschiedliche Art miteinander konfrontiert sowie aufeinander Einfluss nehmen lässt – ein Prinzip, das sie ganz ähnlich auch im Gegenüber zweier kontrastierender Texturen im

Violoncellostück *Mouvement capricieux* (2002) aufgreift –, oder komponiert im *Quatuor à cordes I* (1980) einen Prozess des allmählichen Absinkens im Tonraum, der sich gegen die hartnäckigen Aufwärtsbewegungen innerhalb der Einzelstimmen durchsetzt. Dass es sich hier nicht einfach um Konzeptionen handelt, die sich auf abstrakte Weise mit satztechnischen Zuständen auseinandersetzen, sondern dass die Werke im Kontext einer gelungenen Umsetzung auch eine gewisse «narrative» Komponente entfalten können, indem sie – auf metaphorischer Ebene – die existenzielle Dimension des Scheiterns berühren, machen sämtliche Einspielungen deutlich. Die gelungene Umsetzung beider Streichquartette durch das Streiff Quartett, insbesondere die plastische Wiedergabe des *Quatuor à cordes II* (1999) mit ihrer konzentrierten Nachzeichnung des musikalischen Weges von der erregten Ausgangssituation bis zum finalen Zustand der Ermattung, unterstreicht nachdrücklich, welch hohes affektives Potenzial in der Musik verborgen ist. Dass auch die übrigen Aufnahmen – so etwa die mit einem hohen Masse an Spannung und Konzentration von Kolja Lessing und Egidius Streiff vorgetragene Soloviolinstücke *Spires* (1993) und *Escapade* (2007) – enorm geschlossen wirken, mag damit zusammenhängen, dass es sich bei allen Interpreten zugleich um die Widmungsträger der einzelnen Werke handelt, dass die Ausführenden also mit den Anforderungen der Musik ebenso vertraut sind wie mit der Personalstilistik der Komponistin. Allein das Booklet zu dieser lohnenswerten Portrait-CD hätte aber doch etwas ausführlicher ausfallen können, da hier noch nicht einmal die Entstehungszeiten der einzelnen Werke vermerkt sind, so dass man für umfassendere Informationen im Internet recherchieren muss.

Stefan Drees



Grammont Sélection 6

Werke von Éric Gaudibert, Michael Pelzel, Nadir Vassena, Thomas Kessler, Michael Jarrell, Bettina Skrzypczak, Martin Jaggi und Hermann Meier

Diverse Interpreten
 Musiques Suisses / Grammont Portrait
 MGB CTS-M 140 (2 CD)

Zum sechsten Mal versammeln die *Musiques Suisses* Uraufführungen Schweizer Komponisten auf einer Doppel-CD. Anders als in den Jahrgängen zuvor wurde die Selektion nicht durch einen Kurator gestaltet, sondern ein Gremium wichtiger Schweizer Kulturförderer eingesetzt, die *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse*, um besonders «gewichtige» Werke auszuwählen, die 2012 realisiert wurden. Und wie gewöhnlich geht man nicht fehl, musikalisches Gewicht als Dauer zu verstehen: Im Vergleich zu den anderen Jahrgängen sind es weniger, dafür aber längere Werke. Die meisten Komponisten dieser Auswahl waren bereits in früheren Selektionen vertreten, weshalb man das neue Verfahren kaum als Umbruch interpretieren kann. Dass die Künstler keine stilbildende Einheit, keine «Schweizer Musik» im emphatischen Sinne verkörpern, sondern vielmehr einen möglichst vielfältigen Querschnitt durch das institutionell geförderte Musikschaffen bieten sollen, ist nach wie vor selbstverständlich – zum Glück, wenigstens die Tonsprache ist nicht mehr durch nationalstaatliche Grenzen definiert!

Da ist etwa Michael Pelzels Streichquartett *...vers le vent...*, das in überhaupt keiner der irdischen Weltgegenden beheimatet zu sein scheint. Pelzels Klangterritorium ist vielmehr durch seine Interpreten bestimmt, das Arditti Quartett, und deren Herrschaftsgebiet liegt in stellaren Höhen. Noch silberner glitzernd als im Vorgängerwerk *Silvers of Sound* lässt Pelzel die Präzisions-

maschine Arditti kalte Funken stäuben, als schleudere sie von Gammastrahlblitzen gepeitscht durch einen galaktischen Kristallsturm. Davon Lichtjahre entfernt erklingt ein einsamer Gesang des hohen Fagotts und eröffnet Bettina Skrzypczaks ...e subito parlando wie einst Strawinskis *Sacre*. Eine Welt wunderlicher Impressionen, arpeggierender Klavierphantasien lässt die modern-archaische Sphäre der Flötennymphe Syrinx auferstehen, in die sich Mikrotonalität und Mehrklänge einranken, als gäbe es kein Gestern und kein Heute. Und doch, vielleicht einen Traum haben diese verschiedenen Welten gemein: «*Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon. Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait.*» (Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*)

Die Schweiz ist nicht die Welt. Die Welt ist anderswo. Ein Wunsch der Ferne spricht aus vielen dieser Schweizer Werke, ein Verlangen sich herumzutreiben, wenn auch nur für eine kurze Weile, fort zu ziehen wie die Nomaden in der Wüste oder auf See, den Anker lichten und immer wieder: noch einmal beginnen. Éric Gaudibert setzt dieses Verlangen in Musik, in einem seiner letzten Werke *Gong* für Klavier und Ensemble: Wenn die zunächst lose zerstreuten Impulsschläge der grossen Trommel und Attacken des Klaviers nach und nach zu einem zuckenden Gewebe verwachsen, wenn sich allmählich hinter dieser Struktur eine langgezogene Melodielinie von den Flöten über das Fagott bis hin zur Posaune aufspannt, wenn endlich diese Anordnung nach zehn Minuten sich zu verfestigen beginnt, da flieht der Klang in die höchsten Register weg, als sei ein Rohr gebrochen, und die

Musik versiegt ... Neubeginn, der Konzertflügel grollt und zittert und lässt sein Obertonspektrum ins Offene ragen; in ihm verborgen ein Klarinetton, der die neue Richtung weisen wird. Eine zweite Reise, völlig unvorhergesehen, die in ein Anderswo, ein müdes Klagelied der Viola münden wird. Keine echte Reise ohne diese Zäsur, ohne diese zweite Reise. Nicht die so oft bemühte Reise zu sich selbst ist hier im Spiel, kein Exotismus, keine Dialektik des Fremden, in der sich das Eigene wiederfindet, sondern Nicolas Bouviers «*voyage qui vous défait*», eine Ferne, in der sich das Selbst entwirrt; das ist die Reise Gaudiberts.

Die Reise an ferne Ufer, die Nadir Vassenas *D'altremare* antritt, ist eine «*imaginäre*» – doch hier sind die Fluchtwege versperrt. Vielleicht sind wir, so suggeriert es Vassenas Musik, nirgends so unfrei, wie in der Imagination des Fremden: Wie sich die Träume aus nichts als unseren Tagesresten zusammenflicken, so fallen wir im Erfinden der Ferne unweigerlich in immer dieselben Klangbilder zurück: Die ostasiatischen Gongs, die richtungslosen Glissando-Rhapsodien eines orientalischen Geigers, die fernen Palasttrompeten sind nur einige der ewigen Widerspiegelungen unseres Fremdartigen. Je freier wir phantasieren, desto treffsicherer reproduzieren wir die Ideologien unserer Zeit, je wilder wir imaginieren, desto passgenauer zeichnen wir kollektive Phantasmagorien nach.

Auch Martin Jaggi arbeitet sich in *Gharra* – der Name verweist auf ein Windphänomen an der Küste Libyens – an dem Effektarsenal zeitgenössischer Musik ab, oftmals auch in wohl ironischer Bezugnahme auf Konventionen der Filmmusik. Michael Jarrells *Nachlese Vb* setzt sich mit verschiedenen Übersetzungen des Gedichts *Descaminado* von Luis de Góngora und zugleich mit seiner eigenen früheren Vertonung jenes

Texts auseinander, eine Form kompositorischer Selbstwiderspiegelung. Thomas Kesslers *Flüchtige Gesänge* zeigen einen vielleicht gewagteren Umgang mit Poesie, und zwar mit Gedichten von Sarah Kirsch. Grotesk, gewitzt und reich an Einfällen scheut Kessler auch den Moment nicht, in dem die Texte Kirschs – selbst ja nicht gerade eine Humoristin – über die Vertonung ins Lächerliche kippen.

Eine ungewöhnliche Uraufführung beschliesst die Auswahl. Mit 45 Jahren Verspätung wurde Hermann Meiers *Requiem* auf die Bühne gebracht und erweiterte damit die Meier-Entdeckungsreihe der Basel Sinfonietta. Ein kompromissloses Clusterstück, das den verkannten Komponisten auf der Höhe seiner Zeitgenossen zeigt und noch heute wie ein Schlag ins Gesicht wirkt.

Christoph Haffter