

# Livres

Autor(en): **Albèra, Philippe / Waeber-Diaz, Jacqueline / Sylvand, Thomas**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 64

PDF erstellt am: **24.06.2024**

## **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.

**Molto espressivo**

Betsy Jolas  
L'Harmattan, Paris, 2000 (265 pages).

**UNE EXPRESSION TRANQUILLE**

Les textes de Betsy Jolas rassemblés par Alban Ramaut témoignent de la sensibilité singulière d'une compositrice qui s'est toujours montrée libre, et dont le parcours ne se rattache à aucune école particulière. Adoptant un ton de sincérité et de simplicité qui en forment le trait distinctif, ils sont parcourus par un souci qui est comme le leitmotiv du livre: cerner ce qui résiste à l'analyse rationnelle, percer le mystère de la musique, là où les catégories trop bien définies échouent. Ainsi, les conférences prononcées à Berkeley en 1981 constituent le cœur du livre. Elles traitent précisément des questions d'expression, dans une traversée de l'Histoire qui mène de Machaut à l'époque contemporaine, en plusieurs étapes. Elles culminent dans une réflexion à partir de la célèbre phrase de Stravinsky sur l'impuissance de la musique à exprimer quoi que ce soit. Le souci de Betsy Jolas, c'est justement de fonder

l'expression dans le travail de structuration musicale; elle insiste plusieurs fois sur l'idée d'une fusion entre l'émotion et l'intelligence – on pourrait parler, à propos de ses réflexions comme de sa musique, d'une intelligence du cœur. Le refus du manichéisme qui règne encore si fort dans la sphère musicale se retrouve dans l'évocation colorée des cours de Milhaud et de Messiaen qu'elle suivit au Conservatoire de Paris, avant de leur succéder à tous deux comme professeur de composition et d'analyse, ou dans les prises de position vis-à-vis de la musique sérielle. Elle relève ainsi cette stupide opposition entre la musique sérielle et la musique «normale», qui répond, selon elle, au climat de guerre froide qui prévalait après la guerre: elle insiste sur la notion d'«engagement», qui lie les enjeux esthétiques aux enjeux politiques. Parlant de Debussy, elle élit Pierre Boulez comme son plus fidèle succes-

seur: «J'ai souvent pensé que si Debussy dans sa solitude avait dû avoir, ne serait-ce qu'un seul héritier, ce pouvait être Pierre Boulez...» (p. 153). Dans une préface un peu laborieuse, où son nom n'est d'ailleurs pas mentionné, Alban Ramaut dit justement que les écrits de Betsy Jolas «proposent une introduction au fait de composer» (p. 23). Dans une note, il laisse entendre que les manuscrits originaux ont été retouchés par l'auteur, peut-être dans le sens d'une révision de certaines positions (qu'il aurait été juste, du coup, de mentionner). En tous cas, il aurait dû corriger l'erreur faite au sujet de l'*Omaggio a Joyce* de Berio, qui n'est pas fondé sur *Finnegans Wake*, comme l'écrit Jolas, mais sur un chapitre d'*Ulysses* (p. 210). *Philippe Albèra*

**Kurt Weill ou la conquête des masses.**

Pascal Huynh  
Actes Sud, Arles, 2000 (462 pages, 189 FF).

**LA CONQUÊTE DES MASSES: CHIMÈRE OU RÉALITÉ?**

La trajectoire de Kurt Weill a quelque chose d'emblématique, et la parution de la première biographie consacrée au compositeur en français (!) apparaît au moment même où la question du rapport entre art «savant» et art de masse se pose avec une nouvelle acuité. L'idée d'investir les formes et les lieux de production d'un art destiné non plus à des élites mais aux masses elles-mêmes, poursuivie par Weill de Berlin à Broadway, correspond à un double impératif: la liquidation du romantisme et du symbolisme après la Première Guerre au profit d'un art réaliste qui s'inscrit dans le mouvement général du néo-classicisme, l'engagement politique qui s'appuie sur la révolution technique dans le domaine artistique. Il s'agit de retourner le sentimentalisme petit-bourgeois en une forme de conscience critique fondée sur l'ironie, et d'abandonner les formes de la musique absolue ou celles de l'opéra traditionnel au profit de formes nouvelles comme le théâtre musical ou le film. Il en résulte un mode de travail collectif que

Benjamin a souligné dans son célèbre texte sur «l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique». Mais il conduit aussi à prendre en compte un paramètre nouveau dans la réception même des œuvres, en contradiction latente avec le but politique avoué (celui d'une prise de conscience): cette «attention flottante» dont parle le philosophe, et qui suscita la perplexité critique d'Adorno. Ce n'est pas seulement la figure de l'artiste romantique chargé du sacerdoce spirituel arraché à l'Eglise dans l'Europe post-révolutionnaire qui est ici liquidée, et avec elle celle d'un art «messenger de l'indicible», mais aussi la fonction autonome de l'œuvre, qui crée son propre monde et ses propres valeurs, comme une forme de l'Idéal. La musique de Weill s'inscrit dans un système de production qui lui dicte pour une grande part son contenu et sa forme. C'est bien sur cette base qu'il faut unifier les deux images du compositeur: celle du collaborateur de Brecht dans le Berlin de l'entre-deux guerres, et celle du «Schnellamerikaner», selon la formule

de Bloch citée par Pascal Huynh, qui s'intègre immédiatement aux conditions de production artistique et au milieu américains. «L'Américain instantané veut établir une rupture totale avec l'autre bord. Il dédaigne même de parler allemand; sa haine de l'Allemagne se mue en haine propre» disait Bloch. Et Weill: «Je me sens complètement américain et ne regarde pas derrière moi. L'Amérique représente pour moi le développement de ce que j'ai accompli en Europe; et je suis heureux que ce soit *my country!*» (citations pages 323 et 343). La séduction exercée par les œuvres allemandes, et la méconnaissance pleine de mépris pour les œuvres américaines renvoient à un même paradigme. Au demeurant, on notera avec objectivité que Weill s'est beaucoup répété, et que les formules mélodiques ou rythmiques qui ont fait son succès se retrouvent à de nombreux exemplaires, conformément d'ailleurs au principe d'un art industriel qui renonce à l'aura d'une écriture fondée sur la force de l'idée et l'originalité du style.

Pascal Huynh retrace avec beaucoup de précision le parcours weillien, intégrant les commentaires sur les œuvres au récit biographique lui-même (des commentaires qui restent trop descriptifs par ailleurs). La lecture d'un ouvrage bien documenté mais semble-t-il écrit rapidement, ne serait-ce que pour coïncider avec le centenaire de la naissance du compositeur, ne répond toutefois pas tout à fait à l'enjeu de son titre. La question esquissée ici – la transformation de l'art dans son rapport aux masses – n'est pas véritablement traitée. Weill n'est pas situé de manière très profonde dans un contexte culturel que Huynh avait en partie présenté dans son précédent livre sur la musique sous la République de Weimar (voir *Dissonance* n° 60). Au-delà de la meilleure connaissance d'un compositeur qui réalise l'ambition de la «conquête des masses» par son succès loin au-delà des sphères de la musique classique (mais il faudrait aussi signaler sa récupération par les institutions mêmes qu'il combattait), la trajectoire de Weill renvoie à une question très actuelle. Le débat plus ou moins latent entre les tenants de la modernité et leur contempteurs (les Barricco et autres Comte-Sponville), celui d'une évolution musicale qui s'inscrit dans la continuité «progressiste» de la tradition européenne et d'un changement radical vers la simplification et l'efficacité «sociale» (à travers des figures comme Adams, Glass et autres) a ses racines dans la position radicale de Kurt Weill. La structure des

songs, relevée autrefois par Adorno comme faussement simple, le principe du théâtre épique, avec son fameux «effet de distanciation», doivent encore être confrontés à la critique schoenbergienne que le compositeur a concentrée dans sa propre comédie *Von heute auf morgen* et dans son texte sur le «style et l'idée», qu'on retrouve, sous une autre forme, dans l'opéra de Berg *Lulu*. Force est toutefois de constater que cette période de la production de Kurt Weill, intégrée à l'histoire de la musique «savante», débouche sur des pièces et des mélodies qui appartiennent presque davantage à la sphère de la musique de divertissement ou de la chanson (période parisienne), puis à celle de la comédie musicale américaine. A cet égard, la parution d'un disque regroupant les airs de *Marie galante* et de diverses chansons du début des années trente est éloquente: la distance est tenue avec l'art de la chanson française de l'époque et avec des musiques d'ambiance au rôle social limité (disque *assai MU 750*, avec la chanteuse Loes Luca et un ensemble dirigé par Giorgio Bernasconi, comportant des documents d'archives avec les grands chanteurs français d'avant-guerre). Elliott Carter, qui s'émerveillait dans ses critiques de la faculté d'adaptation de Weill au style populiste américain lié à la politique de Roosevelt, parlera rapidement de l'exigence d'une musique «durable», écrite à l'écart des contraintes marchandes, que Huynh résume à propos de Weill dans l'impératif selon lequel il «fallait créer des

mélodies aptes à emporter les suffrages du public», ce qu'ira Gerschwin confirmait par ces mots: «savoir dire "je t'aime" en trente-deux mesures» (p. 311). La question de la mélodie est toujours au cœur des problèmes d'une écriture musicale nouvelle; l'art de Kurt Weill, en privilégiant cette dimension sur toutes les autres, dans un sens traditionnel (la mélodie accompagnée, sur un rythme régulier) offrait une moindre résistance aux diverses récupérations dont il a été l'objet, de son vivant comme après sa mort. Et l'utopie d'une fusion entre le théâtre d'idées et le théâtre de divertissement, qui fonde le projet esthétique du compositeur (sur la base d'un rejet de la musique absolue) a débouché sur des ambiguïtés problématiques. Il faudrait en ce sens comparer la trajectoire de Weill avec celle de Hindemith, qu'elle croisa un temps à Baden-Baden: dans un cas, l'esthétique du divertissement semble l'emporter; dans l'autre, il y a retour à la musique absolue sous une forme académique. *Neues vom Tage* (qu'on ne joue jamais) est bien davantage «composé» que *L'Opéra de quat'sous* (qu'on joue beaucoup). Mais les deux voies mènent à des impasses esthétiques patentées. Faut-il penser qu'en des temps où l'art a pour mission de dessiner les formes de la résistance et de l'utopie, des temps auxquels même les prophéties sur la «fin de l'histoire» ne semblent pas pouvoir mettre fin, les synthèses ne sont que des chimères? *Philippe Albèra*

**Monsieur de Saint-George, le nègre des Lumières**  
Alain Guédé  
*Actes Sud, Arles, 1999 (312 pages, 149 FF).*

## BÉNI DES DIEUX

Les études de Conservatoire ne laissent guère de trace, chez les étudiants, de la musique du Chevalier Saint-George, compositeur, violoniste et escrimeur du plus haut talent, qui domina la scène parisienne dans une époque troublée par la Révolution, mais entra dans un long purgatoire après sa mort. L'homme qui naquit en 1733 à Basse-Terre était le résultat de l'union entre un noble français, un planteur parti faire fortune dans les Caraïbes, et une esclave d'origine sénégalaise, amenée avec tant d'autres dans ces îles lointaines pour fournir de la main d'œuvre docile et gratuite. Le récit d'Alain Guédé ne s'embarasse pas d'exigences musicologiques: c'est moins l'œuvre et le style du compositeur, traités sur un mode journalistique, que sa biographie qui fait l'objet du livre. Il faut dire que celle-ci est exceptionnelle: ce métis qui séduit la noblesse par ses multiples talents, mais aussi par sa beauté, tout en devant renoncer à tout lien affectif durable à cause de la couleur de sa peau – Guédé laisse entendre que la mélancolie qu'il exprime dans ses œuvres provient en bonne part d'une

telle impossibilité – fut d'abord l'élève de Leclair et de Gossec avant de jouer un rôle de premier plan à la tête du «Concert des Amateurs», puis de la «Société de concerts de la Loge Olympique», considérés comme les meilleurs de l'Europe. Sa virtuosité comme violoniste n'a d'égal que sa rapidité aux armes, qui lui vaut le titre de meilleur escrimeur français. Auteur de quatuors, de concertos pour violons, et aussi d'opéras et d'airs, il se pose en rival de Mozart, commande et crée les *Symphonies parisiennes* de Haydn, anime la vie musicale avec une énergie remarquable, se distingue par son intelligence, sa civilité et sa générosité; logé dans l'un des plus somptueux hôtels particuliers de la Rive Gauche, il devient même le directeur de l'Opéra Royal. A plusieurs reprises, il voyage à Londres, où il se présente à la fois comme musicien et comme escrimeur de haut niveau. Cavalier émérite, il créera un régiment de Noirs et de métis, la légion Saint-George, pour défendre la Révolution sur son front nord, dans la région de Lille (parmi les mille soldats recrutés, il y aura le père d'Alexandre

Dumas...). Victime de jeux de pouvoir complexes, et d'une certaine méfiance, malgré son habileté à déjouer les intrigues, il passera dix-huit mois dans une prison à Houdainville, avant de retrouver sa place dans le monde musical parisien, à l'intérieur du cercle de la famille d'Orléans. Selon Guédé, c'est le rétablissement de l'esclavage par Napoléon, trois ans après la mort de Saint-George en 1799, qui précipite cet homme étonnant dans les ténèbres de l'histoire. Celui que l'on nommait le «Voltaire» ou le «Watteau» de la musique mérite de sortir d'un oubli de deux siècles, malgré les travaux publiés au début des années vingt par Lionel de La Laurencie (à la grande époque de la musicologie française...). Ce livre introductif, écrit d'une plume plaisante, et qui s'attache beaucoup au contexte historique, donne envie de mieux connaître l'homme brillant et hors du commun qu'était Joseph Boulogne, dit Chevalier Saint-George; il peut entraîner un regain d'intérêt pour la musique du compositeur, ici reléguée à l'arrière-plan. C'est son principal mérite. *Philippe Albèra*

## POÉTIQUE À QUATRE MAINS

Rééditée pour la troisième et dernière fois en 1952, la *Poétique musicale* d'Igor Strawinsky méritait bien un nouveau rhabillage éditorial. Pour la collection «Inharmoniques» de Flammarion, Myriam Soumagnac a réédité un texte dont on voudrait bien écrire qu'il est fondamental pour l'esthétique musicale de Strawinsky — et donc du XX<sup>e</sup> siècle... — n'était-ce la réputation quelque peu entachée de l'ouvrage, depuis que l'on sait qu'aucune phrase n'est sortie de la plume du compositeur.

En 1939, Strawinsky doit mettre au point six conférences dans le cadre des prestigieuses *Charles Eliot Norton lectures* de l'Université de Harvard, Massachusetts. Il sait que son français écrit n'est pas parfait; il connaît Roland-Manuel de longue date, apprécie son érudition et le goût qu'il partage avec lui pour des compositeurs alors plutôt décriés comme Bizet, Gounod et Glinka. Quoi de plus naturel que de faire appel à lui pour l'aider à rédiger ses conférences? Celles-ci seront prononcées le 18 octobre de cette même année, et connaîtront trois éditions successives: la première par Harvard University Press en 1942 (reprise en bilingue en 1970); la deuxième en 1945 chez l'éditeur parisien Janin mais amputée de la cinquième leçon intitulée «Les avatars de la musique russe», dont le ton fut jugé trop provocateur par les éditeurs, et l'édition

de 1952 qui restitue l'intégralité des six leçons (Plon, coll. «Le bon Plaisir»).

Myriam Soumagnac aurait-elle choisi d'éditer cette *Poétique* avec pour auteurs les noms apposés de Strawinsky et de Roland-Manuel, le «nègre» de l'affaire, voire de Pierre Souvtchinsky, autre père spirituel de l'ouvrage, notamment en ce qui concerne la réflexion sur le temps musical, que personne aujourd'hui n'en aurait été très choqué. Pourtant, c'est une fois de plus le nom de Strawinsky qui règne en seul maître sur la page de titre. Et pour cela, Soumagnac avance ses arguments dans une préface somme toute convaincante et bien étoffée par des témoignages, ceux de Claude Roland-Manuel, fils du «rédacteur» de la *Poétique*, et de documents, pour la plupart inédits: extraits de lettres à Strawinsky (Fondation Sacher) et de lettres de Strawinsky à Roland-Manuel communiquées à l'éditeur par Claude Roland-Manuel.

«Doit-on considérer cet ouvrage comme authentique, dans la mesure où l'on sait que pas un mot n'en a été écrit par Strawinsky? Il semble que le monde musical ne se soit pas vraiment posé la question» se demandait en 1982 Boucourechliev dans son *Strawinsky*. Oui, répond Soumagnac, la *Poétique* est malgré tout authentique, et cela même si Strawinsky n'en a pas rédigé une seule ligne; oui, Roland-Manuel a fait office de trans-

cripteur-arrangeur-rédacteur de ses conversations souvent très informelles avec le compositeur — en témoignent les brouillons, dont une vingtaine de feuillets sont reproduits en fin d'ouvrage. Oui, Strawinsky a sans doute joué avec le feu en abandonnant l'essentiel de sa pensée à un «ordonnateur» extérieur, dénaturant ainsi son essence même, à savoir sa forme. Une réponse qui n'en est pas une, dans la mesure où Soumagnac, elle-même disciple de Roland-Manuel, estime que ce dernier n'a, malgré le travestissement d'une écriture étrangère, en rien trahi la pensée du créateur, donnant ainsi raison au mot de Souvtchinsky pour qui les livres de Strawinsky resteront à jamais des objets «étranges, complexes, baroques, voués à l'appréciation, au jugement, à une certaine méfiance même [...] des chercheurs de vérité». *Jacqueline Waeber-Diaz*

Signalons que dans la même collection, Flammarion republie les *Mémoires* de Berlioz, déjà apparues dans deux formats antérieurs (dont celui du livre de poche en GF), en un seul volume. Ouvrage dont il est inutile de dire l'importance pour la connaissance du compositeur et celle de la musique de son époque, et dont la lecture, grâce à un style brillant, est extrêmement agréable. Hector Berlioz: *Mémoires*, éditées par Pierre Citron, Paris, Flammarion, 2000, 631 p. 149 F.

**Causeries sur la musique. Entretiens avec des compositeurs.**  
Danielle Cohen-Levinas  
L'itinéraire, l'Harmattan, 1999 (355 pages, 180 FF)

## A DEUX VOIX

Les *Causeries sur la musique* qui viennent de paraître dans la collection «Dialogues» dirigée par Danielle Cohen-Levinas sont une série d'entretiens (18 au total) avec des compositeurs pour la plupart français. L'ouvrage est constitué d'une recollection d'entretiens (tous menés par D. Cohen-Levinas), effectués soit dans le cadre de l'IRCAM, soit dans le cadre de la revue *La règle du jeu*, ce qui explique que certains compositeurs (Manoury, Levinas) font l'objet de plusieurs entretiens. Le panorama de ces *Causeries*, même s'il rassemble des compositeurs venus d'horizons divers («de toutes tendances esthétiques et explorant une transversalité de générations») tels Aperghis, Stroppa, Grisey, Ferrari ou Xenakis, n'est pas (et n'entend pas être) exhaustif. Les entretiens ne sont pas tous égaux (50 pages pour Dusapin contre 2 pour Aperghis). Les réponses sont ainsi volubiles, en particulier lorsque les auteurs, à partir de questions relativement générales, partent sur un certain nombre d'idées précises (Fausto Rominelli), ou restent au contraire relativement laconiques

(Aperghis). Ceci ne favorise pas forcément les comparaisons (l'ouvrage semble avoir voulu éviter l'élaboration de trop stricts parallèles), mais il est intéressant tout de même de voir comment d'un auteur à l'autre la formulation d'un même constat (relatif au «malaise concernant le statut, la forme et la place du concert de musique contemporaine») est susceptible de caractérisations fort différentes (l'indifférence d'Aperghis, les craintes de Ferrari, les expériences de Grisey, l'impératif autoritaire de Manoury).

Les titres des entretiens laissent deviner que les compositeurs ont choisi d'aborder des centres d'intérêt qui leur sont propres: le lecteur est invité à rentrer dans le monde («le débat») proposé par chaque compositeur plutôt que d'interpoler entre différentes positions. Le déroulement même des entretiens laisse à la relative appréciation des auteurs permet d'aborder des thématiques qui visiblement leur sont chères. C'est notamment le cas pour Michael Jarrell dont les propos s'orientent rapidement vers les rapports personnels qu'il entretient avec le domaine de la

peinture. D'autres entretiens sont musicalement plus techniques. La proportion de compositeurs représentés ayant travaillé dans le contexte de l'IRCAM laisse émerger une série de considérations sur certains outils technologiques et informatiques et leur valeur d'usage, contrastant avec le ton assez personnel et anecdotique de certains entretiens (Dusapin). Bonnet, Saariaho ou Stroppa affichent une décision rigoureuse (faisant appel à la caution de Locke) et soucieuse de didactique dans leur manière de répondre aux questions.

Le lecteur peut s'interroger sur ce qu'il est en droit d'attendre en marge des œuvres des propos d'un compositeur. Il est vrai que l'attente d'une expression personnelle ne doit pas réduire l'intervention du musicien au simple exercice d'un commentaire particulièrement avisé de ses pièces, même si certains compositeurs se prêtent volontiers au jeu (Saariaho). Le propos s'applique donc davantage ici aux sujets généraux, tels la manière d'aborder l'opéra (Dazzi, Paris) ou les institutions (Manoury). Conjugés au

présent, ces entretiens ont donc la valeur de témoignages relativement libres, et malgré le large éventail de compositeurs représentés, ils ne font pas apparaître de clivage entre les générations. Au contraire, les entretiens de Grisey ou Xenakis s'inscrivent en sympathie avec les travaux de compositeurs plus jeunes, s'accordant sur la conjonction d'une exploitation des techniques informatiques et des opportunités laissées par un domaine de la représentation qui semble subsumer des questions naguère dévolues à la spatialité.

Stroppa avance que l'idée de gestion de la synthèse sonore (Saariaho) marque la fin d'une période de déconstruction strictement analytique du timbre pratiquée par l'école spectrale dans les années 80. L'utilisation de logiciels qui génèrent une nouvelle logique de représentation et de relations (Bonnet) semble aussi assurer une transition vivante et continue de cet héritage (Levinas). C'est un peu le paradoxe (sinon l'objectif) de cet ouvrage de nous présenter des compositeurs en situation moins concurrentielle que synergique et dans le même temps relativement débarrassés

de positions théoriques, chaque compositeur agissant comme si la parole lui était donnée, et non comme s'il devait se présenter. Absous de polémiques, le ton de l'ouvrage se trouve apaisé. C'est aussi ce qui préside au regroupement taxinomique lâche des entretiens censé favoriser l'«immersion du lecteur dans un monde d'idées et d'élaboration à découvrir et à connaître» (Cohen-Levinas). *Thomas Sylvand*

**Pierre Monteux**  
Jean-Philippe Mousnier  
*L'Harmattan, Paris, 2000 (335 pages).*

### **L'ART DE BIEN CONDUIRE**

Signalons chez le même éditeur (toujours proli-  
fique) cette monographie de Pierre Monteux par  
Jean-Philippe Mousnier, riche de documents et

de compilations diverses (notamment des entre-  
tiens inédits), qui s'attache notamment à une  
analyse de l'art d'un chef d'orchestre qui a mar-

qué son époque, et dont les enregistrements  
demeurent des références. *Philippe Albèra*

### **Livres en allemand**

Les livres suivants ont fait l'objet d'une critique dans la version en allemand de *Dissonance* # 64 :

**Mythos Cage** Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.) *Wolke Verlag Hofheim 1999, 271 S.*

**Das Bach-Lexikon.** Michael Heinemann (Hg.) *Laaber-Verlag, Laaber 2000, 623 S.*

**Bach Handbuch.** Konrad Küster (Hg.) *Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Weimar und Stuttgart 2000, 997 S.*

«Ins Ungewisse hinauf...» **Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation** Jan Brachmann *Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999, 254 S.*

**Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound. Eine musikalische Kulturgeschichte** Klaus Peter Richter *Luchterhand Literaturverlag, München 1997, 236 S.*

**Hans Pfitzner. Leben – Werk – Dokumente** Johann Peter Vogel *Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich / Mainz 1999, 356 S.*

**Paul Sacher. Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk** Jürg Erni *Schwabe, Basel 1999, 215 S.*

**Komponisten des 20. Jahrhunderts** Martin Demmler *reclam, Stuttgart 1999*