

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 97

Buchbesprechung: Bücher = Livres
Autor: Fricke, Stefan / Drees, Stefan / Heister, Hanns-Werner

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

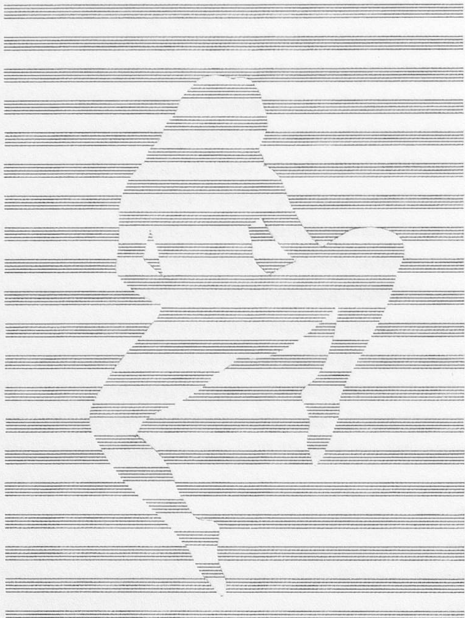
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Visuelle Musik

Gerhard Rühm

Berlin: Parthas 2006, hrsg. von Monika Lichtenfeld (= *Gesammelte Werke*, hrsg. von Michael Fisch, Band 2.2), 736 S., limitierte Auflage von 1.000 Expl.

TIEFSTE EINBLICKE



Gerhard Rühm: «klangkörper» (2002)

Gerhard Rühm, bekannt geworden als Verfasser von experimenteller Poesie, als Mitbegründer der legendären Wiener Gruppe in den fünfziger Jahren, als Kompositionsschüler von Josef Matthias Hauer in Wien, wo er 1930 auf die Welt kam, ist, inmitten der artistischen Grenzbereiche, ein pluralistisch orientierter Kunstarbeiter. Er entwirft, realisiert, schreibt Lautgedichte, Theaterstücke, Aktionen, visuelle Poesie, Hörspiele, gestische und konzeptionelle Zeichnungen, Textbilder, Fotomontagen, Buchobjekte, auditive Poesie, mehrstimmige Sprechstücke, visuelle Musik, dokumentarische Melodramen, Klavierwerke. Zudem ist er als Sänger, Sprecher, Pianist und als Chansonnier unterwegs. Alldem,

was der seit 1976 in Köln lebende Rühm tut, ist eine ausserordentliche Prägnanz in der Aussage zu eigen. «Es ist ja ein Credo meiner gesamten künstlerischen Arbeit», so Rühm in einem Gespräch, «nicht mehr Mittel einsetzen, als man braucht, um etwas auszudrücken.» Im Produkt des Künstlers, etwa dem 1981 verfassten Chanson *lebenslauf* lautet das dann so: «sprang dem vater aus dem glied, rackerte sich nimmermüd, baute sich ein kleines haus und da war's schon wieder aus.»

Diese konzentrierte Dichte, die sich übrigens Rühms Beschäftigung mit dem Tachismus und der Musik Webers verdankt, gilt nicht nur für die Texte, sondern eben auch für die Kunststücke der Rubrik «Visuelle Musik», die nun – es sind weit über 600 Papierarbeiten – als Band 2.2 der seit 2005 im Berliner Parthas-Verlag erscheinenden Edition *Gesammelte Werke* vorliegt, mit leider ausschliesslich Schwarz-Weiss-Reproduktionen, von denen allerdings etliche hier erstmals publiziert werden, plus bibliografischen Kommentaren des Autors. Rühms sichtbar-akustische Kunst veranschaulicht mit optischen Mitteln klingende Phänomene (etwa die mobile Gestik des Bleistifts beim Schreiben), oder sie aktiviert mit ausschliesslich visuellen Mitteln die musikalische Vorstellungskraft des Betrachters, indem sie etwa mit dem visuellen Potenzial der fünf Notenlinien bzw. dem unbeschriebenen Notenblatt spielt. Neben der schwarz-weißen Klaviatur ist diese optische Figuration wohl das Augenzeichen für die (abendländische) Musik schlechthin. Und Rühm nützt das Fünf-Linien-System weidlich, vor allem in dem Zyklus *klangkörper* (1989ff.). Ähnlich einer Scherenschnitt-Op-Art präsentiert er hier vornehmlich nackte

Frauengestalten, gelegentlich auch Paare, in besonders freizügig-erotischen Positionen, die sich aus dem Zeichensystem der Musik quasi herauschälen. Verändern die schematisch gezeigten Figuren nämlich ihre Stellung, kehren sie ins leere, stille Notenblatt zurück, als ob nichts gewesen wäre. Klang aber, wie auch Sex, wie das Leben generell, braucht Bewegung, verlangt danach.

In einem Rühmschen Chanson heisst es bekenntnishaft: «brüste sind mein steckenpferd». Und um Brüste und um mehr geht es Rühm auch in seinem visuellen Musikzyklus *Programmusik*. Das dazugehörige Opus 10 zeigt auf dem mittig platzierten Foto ein nackig schaukelndes Pin-Up-Girl, das tiefste Einblicke gewährt. Umrahmt ist das Fotofundstück oben links mit Notendruckanfang eines 12/16tel-Klavierstücks mit fünf Kreuzen und der Spielanweisung «Allegro con brio». Die optische Schlussmarke setzt ein Notendruckbruchstück mit Wiederholungszeichen. Und zwar ein solches grafisches Wiederholungszeichen-Arrangement, das nach getaner feuriger Repetition den Sprung in Kasten zwei verlangt. Die so imaginierte Gesamtauführung von Opus 10 ist eben durchs blosser Hingucken längst noch nicht zu Ende. Rühms visuelle Musik, die aus den Arbeitstechniken der Konkreten Poesie hervorgegangen ist, spielt mit den wissend-vollen und den leeren Stellen im Kopf. Wer an solchen ästhetischen Konzeptionen Vergnügen findet, wird mit dem Band 2.2 der *Gesammelten Werke* von Gerhard Rühm garantiert viel Spass haben.

Stefan Fricke

Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey

Pietro Cavallotti

Schliengen: Edition Argus 2006, 287 S. (= Reihe «Sonus. Schriften zur Musik», Band 8, hrsg. von Andreas Ballstaedt)

IM BANNE DES POSTSTRUKTURALISMUS

Es sei vorausgeschickt, dass es sich bei Pietro Cavallottis Dissertation um eine jener raren Arbeiten handelt, die nicht nur erhellende Zusammenhänge zwischen dem philosophischen Diskurs und den Gestaltfindungsprozessen beim Entstehen musikalischer Kunstwerke aufzuzeigen vermögen, sondern die darüber hinaus – auch wenn dies nicht explizit thematisiert wird – auf indirekte Weise viel zum Verständnis kulturgeschichtlicher Zusammenhänge

beitragen können. Konkret macht der Verfasser eine mehr oder minder präzise Rezeption poststrukturalistischen Gedankenguts als gemeinsame Basis für die Poetik so unterschiedlicher Komponisten wie Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey aus. Die Auswahl dieser Trias als Forschungsobjekt gründet auf dem Umstand, dass es sich um Persönlichkeiten handelt, «die durch ihre enge Beziehung zum Materialbegriff der seriellen Musik zumin-

dest auf der Ebene der Kompositionstechnik in den gemeinsamen Kontext einer Auseinandersetzung mit dem Begriff «Struktur» eingebettet werden können» (S. 12); und ebenso, wie Cavallottis Auffassung des Begriffs «Poststrukturalismus» an der kritischen Auseinandersetzung und Dekonstruktion des Strukturbegriffs ansetzt, lassen sich die genannten Komponisten vor dem Hintergrund einer kritischen Hinterfragung und Destabilisierung serieller Strukturen betrachten.

Seine Ausführungen hierzu bettet der Verfasser in eine Darstellung der historischen Voraussetzungen ein, indem er wesentliche Kriterien der seriellen und informellen Musik sowie der nachfolgenden Strömungen beschreibt, um auf dieser Grundlage das jeweils Besondere in den Ansätzen von Lachenmann, Ferneyhough und Grisey umso präziser erfassen zu können. Dabei ergeben sich zunächst einmal durchaus logische Analogien zwischen strukturalistischem und seriellem Denken, die durch die Anwendung der Reihe als strukturelles Grundprinzip nahegelegt werden und eine Basis für das Verständnis vom Serialismus als Antwort auf die Instanzen des Strukturalismus liefern. Darüber hinaus treten als entgegengerichtete Tendenz verschiedene poststrukturalistische Ansätze ins Blickfeld, die sich als Kritik und Reaktion auf den Strukturalismus, als «Denken der Multiplizität» (S. 42) und Wendung gegen den Logozentrismus formiert haben, wobei naturgemäss den Schriften Michel Foucaults und Jacques Derridas, aber auch der von Félix Guattari und Gilles Deleuze vertretenen Idee des «Rhizoms» eine fundamentale Bedeutung zukommt. Von hier aus diskutiert der Verfasser behutsam Begriffe wie «Dekonstruktion» und «Postmoderne» und setzt sie mit ästhetischen Prämissen sowie mit Erscheinungen aus dem zeitgenössischen Kunst- und Musikschaffen in Verbindung.

Glücklicherweise vermeidet Cavallotti an dieser Stelle die Analogiefalle und unterlässt es,

Phänomene aus dem Bereich der Philosophie den Ergebnissen seiner musikhistorischen Diskurse gleichzusetzen. Indem er allerdings eine Reihe von Möglichkeiten isoliert, wie sich entsprechende Vorgänge auf ästhetischem Gebiet ereignen und auswirken können, schafft er eine Basis, auf der sich die Fragestellungen für seine musikalischen Analysen entwickeln lassen. Diese werden anschliessend anhand dreier Kompositionen – Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80), Ferneyhoughs Zyklus *Carceri d'Invenzione* (1981-86) und Griseys *Talea* (1985/86) – näher ausgesponnen. Seine Analysen gründet Cavallotti auf akribische Quellenstudien, die ihm eine Aufschlüsselung des Kompositionsvorgangs und – über mehrere Stadien der Werkentstehung hinweg – erhellende Einblicke in die Werkstatt der drei Komponisten erlauben. Die ausführlichen und komplexen, aber dennoch anhand zahlreicher Abbildungen auch anschaulich präsentierten Ausführungen tragen nicht nur viel zum Verständnis der ausgewählten Kompositionen bei, sondern zeigen aufgrund des Betrachtungsschwerpunkts – der «Untersuchung jener Aspekte, die am deutlichsten eine Rezeption poststrukturalistischer Themen in der faktischen Poetik der Komponisten bestätigen können» (S. 229) – trotz Unterschieden in der jeweiligen ästhetischen Positionierung wesentliche Gemeinsamkeiten im Aufbrechen schematischer Vorordnungen, in der Auflösung struktureller Funktionen der

Materialorganisationen und in der Anwendung differenzierter kompositionstechnischer Verfahren als Mittel der Zerstörung interner Kompositionsstrukturen. Gerade diese führt aber letzten Endes zu einer Art Potenzierung der konstruktiven Komplexität, die sich auf Grundlage einer poststrukturalistischen Auffassung beschreiben und in ihren ästhetischen Wirkungen beurteilen lässt.

Seine Ergebnisse diskutiert der Verfasser auch mit Blick auf die aktuellen musikalischen Entwicklungen, vor allem aber mit Bezug auf den in den vergangenen Jahren häufig einseitig und polemisch diskutierten Komplexitätsbegriff. Dabei kommt er zu einer ganz eigenen, differenzierten Auffassung von Komplexität, in deren Mittelpunkt musikalische Gestaltungsweisen wie der Umgang mit Klang und Zeit stehen. Gerade durch diese Erörterungen öffnet Cavallottis Buch der Forschung weiterführende Perspektiven, denen bei der Diskussion der aktuellen kompositorischen Situation ein zentraler Stellenwert zukommen sollte. Insofern bietet die Studie eine wichtige und äusserst anregende Lektüre für all jene, die sich mit der Musik der Gegenwart und ihrer Verwurzelung in den historischen Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte befassen.

Stefan Drees

Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert III: Ost- und Nordeuropa / Nebenstränge am Hauptweg / Interkontinentale Verbreitung
Ulrich Schreiber

Kassel: Bärenreiter-Verlag / Büchergilde Gutenberg 2006, 692 S.

EINBETTUNG DER OPER

Schreiber hat sich da selbst zu seinem 70. Geburtstag sein eigenes, grossartiges Monument errichtet. So sehr er erleichtert sein mag, dass nun mit dem fünften seine Operngeschichte abgeschlossen ist, so sehr bedauert man es doch auch. Denn man würde gern noch mehr lesen, nicht zuletzt, weil Schreiber es versteht, Musik auf der Bühne in historiografischer wie ästhetischer Reflexion sprachlich lebendig werden zu lassen und zugleich – nicht immer mit der gleichen Eindringtiefe – die Einbettung der Oper in die Geschichte mit darzustellen.

Von der Gesamtgliederung her firmiert der Band als 3. Teilband des 20. Jahrhunderts. Hier trägt Schreiber gewissermassen nach, was in den beiden anderen Bänden zum 20. Jahrhundert noch offen blieb. Bemerkenswert ist, nebenbei bemerkt, dass bei Schreiber das 20. Jahrhundert mit 3 Bänden mehr Raum einnimmt als die Geschichte der neuzeitlichen europäischen Oper vom 17. bis zum 19. Jahrhundert zuvor. Abgesehen von seinen eigenen

Neigungen zur Moderne dürfte das einer breiten Tendenz der Musikwissenschaft entsprechen, die in ihrer Forschung in der Gegenwart angekommen ist.

Die Kategorie der ästhetischen und manchmal auch kulturell-sozialen Peripherie, etwa im Zeichen des «Zirkumpolaren» in Bezug auf Wagner oder mit populären Gattungen wie der Zarzuela, wurde nun vor allem international bzw. «global» ausgeweitet, wie bereits die Überschriften der drei Hauptteile zeigen. Dabei ist im Hinblick auf Opernproduktion Osteuropa, nicht zuletzt die Sowjetunion – vor allem die frühe bis zur Durchsetzung stalinistischer Kulturpolitik und Ästhetik – trotz sonstiger Randlage auch ein Zentrum, zumal Leningrad mit der Nachhut russisch-sowjetischer Futuristen und Schostakowitsch. Nicht umsonst widmet denn auch Schreiber unter der Überschrift «Weltmusik aus der Provinz» dem in mancher Hinsicht exterritorialen Leoš Janáček, der sich allerdings der naturalistischen Tendenz des ausgehenden 19. Jahr-

hunderts, sie im Hinblick auf Sprach- und Gefühlsfonografie radikalisiert, doch einfügt, ein ganzes Kapitel. (Die Dialektik von Lokalem und Globalem wurde dann gerade nach 1945 besonders produktiv.) Als «Proteus der Weltmusik» erhält auch Strawinsky ein eigenes Kapitel – hier weicht Schreiber zurecht von seinem sonst dominierenden regional-nationalen Gliederungsaster ab.

Bei der sowjetischen Oper, deren spätere stalinistische und poststalinistische Rahmenbedingungen samt Resultaten (beachtlich nach Prokofjew und Schostakowitsch etwa Opern von Schaporin, Andrej Petrow, Schtschedrin, Denissow, Knaifel, Frid, Sergej Slonimski und anderen) er kritisch, aber ohne Häme referiert, konnte sich Schreiber auf die Forschungen von Kröplin und Neef stützen. Unter «Nähe des Fernen» stellt Schreiber Ost- und Südosteuropa vor: Polen, die Tschechoslowakei (bereits getrennt als «Tschechische Republik» – einschliesslich der «Theresienstädter» Pavel Haas und

Krásá – und «Slowakische Oper», will heissen Suchoň und Cikker). Höflich bezieht Schreiber dabei neben Griechenland (Theodorakis) auch die Türkei mit ein.

Ungewöhnlich breitgefächert sind die Ausführungen in den beiden letzten Kapiteln, die die Fülle der Opernproduktion der Welt zeigen: Spanien (von Tomás Bretón und Albéniz bis Halffter), Portugal, Belgien, Niederlande, Dänemark (von Nielsen bis Ruders), Schweden, und, verspätet (dafür umso reichhaltiger), Finnland. Manchmal sind es dabei nur Einzelwerke oder -komponisten, die für eine Nation stehen, etwa Antonio Bibalo für «das verspätete Opernland» Norwegen.

Schliesslich nimmt Schreiber in einer grandiosen tour d'horizon die Welt ausserhalb des alten Europa in den Blick. Die US-Oper lässt er (das Musical, auch das spätere, ist ausgeklammert) mit Scott Joplins *Treemonisha* beginnen und vorerst mit Glass und John Adams enden. Die Bandschleifentechnik der letzteren mit ihrer minimalen Musik kommt erstaunlich gut weg; Kurt Weill kommt unter anderem mit *Lady in the Dark* und *Street Scene* ebenso vor wie Blitzstein, Menotti, Barber, Bernstein. Aus Kanada mit seiner zunächst französischen Tradition kommen unökologisch-«gigantische» opera wie R. Murray Schafers Zwölfteiler *Patria*, das Wald, Feld und Wiesen mit Klangergüssen erobert. Aus Latein-

amerika ist nur Ginastera ausführlicher vertreten, aus Australien Richard Meale. In Afrika (was hier heisst Südafrika sowie noch Ägypten) ist die Oper ebensowenig eine zentrale Gattung der Musikkultur wie im Nahen oder Fernen Osten (China und Japan haben eigene, reiche Operntraditionen, die aber an der Peripherie von Schreibers Opernbegriff liegen); hier erscheinen nurmehr Josef Tal und Isang Yun. Das Breit- und Weitgefächerte zerfasert, realitätsgerecht; soweit fast pessimistisch, doch Schreiber glaubt, vielleicht auch realitätsgerecht, an «die Zukunftsfähigkeit der alten Oper.»

Hanns-Werner Heister

Die Sammlung Bálint András Varga

Werner Grünzweig (Hrsg.)

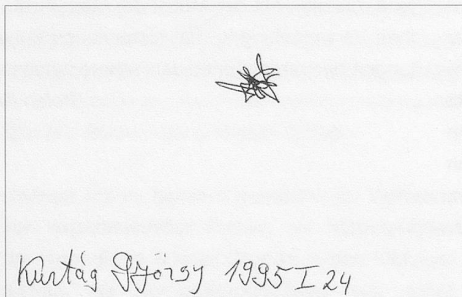
Hofheim: Wolke 2006 (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Band 11), 160 S.

Reinhard Oehlschlägel: Mit Haut und Haaren. Gespräche mit Mathias Spahlinger, Texte und Dokumente zur neuen Musik

Rainer Nonnenmann (Hrsg.)

Saarbrücken: Pfau 2006, 148 S.

FRAGEN UND HINTERFRAGEN



«Können Sie Ihre Musik zeichnen?»

«Musik gibt es an sich gar nicht; sie ist lediglich ein Begriff, eine Abstraktion». Es scheint klar: Musik, alte wie neue, will realisiert, konkretisiert, kontextualisiert, kritisiert, kurz: gemacht und wahrgenommen werden. Zwei neue Publikationen sind ausnahmsweise nicht Machern, sondern grossen Wahrnehmern gewidmet: Bálint András Varga und Reinhard Oehlschlägel (von ihm stammt das Zitat) leihen der Neuen Musik bekanntlich nicht nur ihr Ohr und den zu ihrer anspruchsvollen Verbalisierung nötigen Verstand, sondern bringen genug Empathie und Fähigkeit zur Kommunikation mit Musik-Machern auf, um den Schritt vom kritischen Erhören zum engagierten Ermöglichen tun zu können. In der Art des Engagements, soviel wird aus den Büchern deutlich, unterscheiden sich die beiden Musikpublizisten ziemlich voneinander.

Vargas Projekte sind vor allem auslösender Art. In der Publikation mit Dokumenten aus dem Archiv der Berliner Akademie der Künste finden sich weniger «Primärausserungen» des 1941 in Budapest geborenen Publizisten, sondern zuvörderst zwei aufschlussreiche Querschnitte

zeitgenössischen Musikschaflens, die auf Fragen von Varga hin entstanden sind. Diesem Vorgehen ist eine enzyklopädische Tendenz eigen. Inspiriert durch Strawinskys berühmten zeichnerischen Selbstversuch richtete Varga an viele Komponistinnen und Komponisten (unter vielen anderen Cerha, Crumb, Fómína, Furrer, Harvey, Ligeti, Pousseur, Reich, Xenakis) die Frage «Können Sie Ihre Musik zeichnen?» und erhielt eine grosse Anzahl von Zeichnungen, deren 25 hier zu einem eindrucksvollen Panorama der Visualisierung und Visualisierungsversuche zeitgenössischer Musikkonzepte versammelt sind. Die Spanne reicht von kommentarloser Erfüllung (Dalbavie, Furrer, Pärt) bis zum erklärungs- und bildreichen Beweis der Unmöglichkeit, der harmlos scheinenden Bitte nachzukommen zu können (Rihm). Eine andere Erhebung ging von drei Fragen aus: 1. «Hatten Sie ein Erlebnis, dergestalt, dass die Begegnung mit dem Werk eines anderen Komponisten Ihr musikalisches Denken radikal verändert hat?» 2. Sind Geräusche, die Sie umgeben, für Ihr Komponieren von Bedeutung? 3. «Wieweit können wir von persönlichem Stil sprechen und wo beginnt die Selbstwiederholung?» Die Antworten von wiederum nur hochkarätigsten Tonschöpfern (Berio, Boulez, Cage, Carter, Henze, Lachenmann, Nono, Schnebel, Wolff etc.) sind in der ungarischen Publikation *Három kérdés – 82 zeneszerző (Drei Fragen – 82 Komponisten)*, Budapest: Zeneműkiadó 1986) zu finden; die Akademie der Künste macht daraus 19 Statements Lesern, die nicht des Ungarischen mächtig sind, zugänglich (eine vollständige Übersetzung der Original-edition wäre auch lohnend). Varga macht also vor allem eines, und dies sehr gekonnt: Er lässt

denken, sprechen, schreiben und zeichnen. Derart wirkungsvolles Agieren hinter den Kulissen ist sicher der Erfahrung des PR-Profis geschuldet, als der er seit 35 Jahren – zuerst bei der Editio Musica Budapest, dann bei der Universal Edition Wien – hauptberuflich tätig war und ist. Das Buch besteht nicht nur aus kurzen Erwidern. Im Fall von György Kurtág waren die drei Fragen der Auslöser für eine längere verbale und erfreulich inhaltsreiche Auslassung, die in einem weiteren grossen Interview aus dem Jahr 1996 Fortsetzung findet – beides sind zentrale, unentbehrliche Dokumente für die Kurtág-Forschung, die durch die vollständige Faksimilierung der Reinschrift des unvollendeten Werks *Confessio (Concerto) op. 21 (1982-85)* neuen Input erhält.

Die Materialien des Varga-Buchs können durchaus als Beiträge zur Aufklärung von Verhaltenszusammenhängen im Bereich der zeitgenössischen Tonkunst aufgefasst werden – Wasser auf Oehlschlägels Mühlen, der als MusikTexte-Mann, Kritiker, Rundfunkredaktor, kurz: als musikpublizistisches Urgestein an Komponisten auch als Symptomträgern interessiert ist, ihre Musik als «Symptomsprache» zu fassen bemüht ist und diese auf soziale und andere Bedingtheiten hin befragt. Ab einem gewissen Grad der Unbedingtheit ist kritische Hinterfragung ihrerseits ein bekanntes Symptom, nämlich für den bundesrepublikanischen Neue-Musik-Diskurs. Oehlschlägels Hinterfragungsdrang macht selbst vor der eigenen Langeweile im Konzert nicht Halt, und man kann von Glück sagen, dass dieser Einstellung hier nicht aufs Protestantischste gehuldigt wird und dass sie sich nicht zu notorischer Besserwisse-

rei verselbstständigt. Das Buch ist eine Festschrift zum siebzigsten Geburtstag und umfasst neben allerhand schriftstellerischen Erzeugnissen des Jubilars aus früherer Zeit ein neues ausführliches Gespräch zwischen Oehlschlägel und Mathias Spahlinger, in dem zunächst der Komponist den Musikjournalisten befragt, bevor die gehörige Rollenverteilung wieder hergestellt wird – wobei angenehm ist, wie Oehlschlägel die apodiktische Wortgewalt Spahlingers manchmal produktiv zu brechen bemüht ist und gerne

auf Konkretion einiger Spahlinger-Thesen zum Wesen der Neuen Musik beharrt.

Mit «Haut und Haaren» der Neuen Musik, ihrer Förderung, ihrer Exegese verfallen sind Oehlschlägel wie Varga. In der Akademie-Edition scheint Varga vielleicht einen etwas älteren Forscher- und Fördertypus zu repräsentieren, während Oehlschlägel uns in der von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik initiierten Festschrift eher als ein Neue-Musik-Aktivist entgegnet, der – selbstverständlich nicht als keifen-

der Wadenbeisser – auch den Nahkampf nicht zu scheuen scheint. Auch anders als im Varga-Buch stehen bei Oehlschlägel Autobiografisches und manchmal auch das Schreiben über Musik im Vordergrund. Die Pfau-Publikation profitiert natürlich von der grossen Zeitzeugenschaft Oehlschlägels – in Verflechtung des neuen Gesprächs (2005) mit den historischen Textbeiträgen entsteht ein faszinierendes Sittenbild der bundesrepublikanischen Nachkriegsmusikszene.

Michael Kunkel

L'art, la musique et l'histoire

Jerrold Levinson (trad. Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet)
L'Éclat, Paris, 1998 (159 pages)

Introduction à l'ontologie de l'œuvre d'art

Roger Pouivet
Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000 (262 pages)

Le réalisme esthétique

Roger Pouivet
PUF, Paris, 2006 (247 pages)

Themes in the Philosophy of Music

Stephen Davies
Oxford University Press, Oxford, 2005 (283 pages)

Introduction to a Philosophy of Music

Peter Kivy
Oxford University Press, Oxford, 2002 (240 pages)

The Philosophy of Music: Theme and Variations

Aaron Ridley
Edinburgh University Press, 2004 (192 pages)

A QUOI SERT LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE ?

Dans la plupart des pays francophones, la philosophie de la musique demeure encore souvent associée à de prestigieux noms tels que Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger ou encore Adorno. Mais comme le remarque Roger Pouivet, bien que l'on parle d'une « esthétique » pour chacun d'eux, la démarche qu'ils adoptent s'apparente bien plus à une critique d'art spéculative ou à une histoire de la musique philosophante qu'à une véritable *esthétique* de la musique (*Le réalisme esthétique*, p. 32). Le terme même d'« esthétique » est donc pour le moins ambigu car, sous son étiquette, il regroupe aussi l'histoire et la sociologie (de la musique, s'entend). On ne peut faire l'économie de ces disciplines dira-t-on, *surtout* en philosophie de la musique. Soit. Mais on admettra tout de même deux choses. Premièrement, que faire de l'histoire de la musique, ce n'est pas faire de l'esthétique et, deuxièmement, qu'il y a des questions proprement philosophiques pour lesquels ni l'histoire, ni la sociologie ne sont d'un grand secours, à commencer par la plus fondamentale de toutes : qu'est-ce que la musique ? (A ne pas confondre avec « Comment définit-on la musique à telle ou telle époque ? ».) La question est à la fois simple, fondamentale et très compliquée car, non seulement nos vagues certitudes à ce sujet ont été sérieusement ébranlées par Roman Ingarden¹, mais encore systématiquement déstabilisées par les nouvelles formes d'expression musicale

qui ont vu le jour au sortir de la Seconde guerre mondiale.

L'esthétique dite *analytique* (courant surtout anglo-saxon, il est vrai, bien qu'aujourd'hui ses partisans tendent à devenir de plus en plus nombreux sur le continent) nous invite d'abord à une réflexion conceptuelle. Le trait le plus marquant de cette démarche tient ensuite à sa modestie : simplement définir ce qu'est la musique, sans nourrir la prétention d'offrir quelque interprétation spéculative et métaphorisante du *devenir* de la musique ou du sens existentiel qu'elle enfermerait (tout mélomane a en tête le bel aphorisme nietzschéen — « Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum » —, mais ce serait une erreur de croire que de tels affirmations relèvent de la philosophie). D'ailleurs qu'y a-t-il de moins spéculatif que d'illustrer ses arguments par des exemples parfaitement tangibles ? Stephen Davies soulève ainsi une question que tout jeune compositeur est amenée à se poser tôt ou tard : 4'33" de John Cage est-elle une œuvre musicale ? N'est-ce pas plutôt une œuvre d'art, sans être une œuvre musicale (une sorte de happening) ? Peut-être n'est-ce pas même de l'art du tout (p. 11-29). On peut y répondre de façon plus ou moins dogmatique, en jugeant que quatre minutes de silence ne sont pas de la musique et, de ce fait, certainement pas de l'art, tout au plus une énorme farce. Mais l'affaire n'en est pas classée pour autant car, du silence pur, il n'y en a jamais, et il

semblerait que Cage ait voulu attirer notre attention sur ces autres bruits audibles lors de l'exécution de sa pièce : les toussotements, les sifflets, les rumeurs de protestation du public qui sont, nous dit-il, des sons tout aussi respectables que les sons musicaux « traditionnels ». Ce plan préalable du compositeur suffit-il dès lors pour faire de son œuvre une œuvre musicale et, a fortiori, une œuvre d'art ? Quels sont au juste les critères que doit satisfaire une chose pour que l'on puisse dire d'elle, sans hésitation : ceci est une œuvre musicale ?

Dans *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* (trad. par Pouivet et Cometti, pp. 44-76), Levinson soulève la même question, mais propose de contredire une définition souvent admise intuitivement : la musique est une *structure sonore*. A certains égards, même l'œuvre de Cage semble en effet pouvoir satisfaire ce critère, notamment dans la mesure où l'« œuvre » réside dans l'idée préalable d'une structure sonore complètement aléatoire, « réalisée » en l'occurrence par le public. Quoi qu'il en soit, l'argumentation soignée de Levinson s'efforce par ailleurs de montrer que le contexte historique de l'œuvre est une propriété essentielle de celle-ci. Autrement dit, deux pièces musicales identiques ne se distinguant que par le contexte de leur création et de leur réception sont en réalité deux œuvres différentes. L'argument est un peu retors et donne parfois l'impression d'enfoncer des portes ouvertes. C'est certainement une marque

de fabrique de l'esthétique analytique que de partir ainsi de ce que « tout le monde sait déjà », quitte à manifester une sorte de pédanterie didactique. Levinson a néanmoins plus d'un tour dans son sac et un argument vient rarement seul.

Les réflexions proposées par ces auteurs sondent aussi d'autres terrains que l'essence de la musique (à l'exception peut-être de *L'ontologie de l'œuvre d'art* de Pouivet). Souvent, il s'agit de conceptions « de sens commun » passées au crible de l'analyse à l'instar de Stephen Davies qui se demande par exemple ce que l'authenticité d'une performance veut dire, si la musique exprime des émotions ou encore si elle est un langage. Le musicien pensera probablement que l'examen du philosophe frise parfois la banalité : l'auteur n'avance aucune thèse révolutionnaire. Il n'en parvient pas moins à saisir tous les enjeux importants en rappelant notamment qu'il peut y avoir plusieurs performances *authentiques* d'une seule et même œuvre car, ce qui est essentiel, c'est de jouer cette œuvre conformément à un ensemble de possibilités (instrumentales, d'exécution, etc.) connu du

compositeur et sur la base duquel il a conçu son œuvre. Le *Clavier bien tempéré* joué par Glenn Gould formerait-il alors une performance inauthentique, ne serait-ce qu'en raison de l'instrument utilisé ? Il s'agit là d'un débat qui continue de diviser depuis les années 60 ; mais là où les argumentations s'avèrent souvent philologiques, Davies l'aborde sous un angle conceptuel. Plus étonnante est son analyse des problèmes ontologiques posés par le karaoké. En effet, peut-on dire de quelqu'un qui chante — même bien — *Let It Be* des Beatles accompagné par un orchestre préenregistré qu'il *interprète* cette chanson en ce sens qu'il en réalise une performance ? Et cette performance est-elle authentique ?

Les réponses qu'apportent Levinson, Kivy, Davies et Pouivet (ce dernier traitant plus généralement de ce qu'est l'art tout en illustrant son propos par de nombreux exemples musicaux) sont, il est vrai, parfois très techniques. De prime abord, elles paraissent bien moins attrayantes que le jargon mystico-poétique d'un Heidegger. Mais une certaine honnêteté intellectuelle nous

impose de ne pas nous arrêter aux apparences. La lecture de ces livres en devient alors d'autant plus réjouissante car Heidegger, lui aussi, prétend faire de l'ontologie, une ontologie que l'auteur de ces lignes (sûrement par bêtise) n'a pourtant jamais comprise tout à l'inverse des études susmentionnées. Ces ouvrages traitent donc, de près ou de loin, de l'ontologie de l'œuvre musicale, de sa définition, des différentes fonctions qu'on lui attribue comme celle, par exemple, de générer des émotions. Les deux livres de Pouivet, admirablement bien argumentés, sont excellents et passionnants pour tout ceux qui pensent que les questions de définition et d'ontologie sont importantes. L'auteur va même encore plus loin puisqu'il soutient qu'on ne peut faire de l'esthétique sans ontologie (*Introduction à l'ontologie de l'œuvre d'art*, p. 44). Il suffit de penser à 4'33" et aux quelques problèmes soulevés par cette pièce pour voir que Pouivet a très certainement raison.

Sebastian Aeschbach

1. Roman Ingarden. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Christian Bourgeois, Paris, 1989.

TRIO ATROS

Hieronymus Schädler, Flöte
Markus Hochuli, Gitarre
Martin Lorenz, Schlagzeug

NEUE MUSIK AUS CHINA NEUE MUSIK AUS DER SCHWEIZ

Eine Begegnung

Uraufführungen von Chinesischen
und von Schweizer Komponisten

“Tableaux” vom Martin Wehrli
“Jeune et bronzé” von Istvan Zelenka

- 6.3.07 Bern, Dampfzentrale, 19:30 Uhr
- 23.3.07 Triesenberg FL, Festival Triesenberger
Frühling, 20:00 Uhr
- 29.3.07 Baden AG, Sebastianskapelle, 20:00 Uhr
- 30.3.07 Genf, Eglise St.Germain, 20:30 Uhr
- 3.4.07 Zürich, Theater STOK, 20:00 Uhr

Festival des musiques d'aujourd'hui, Genève
23 mars >> 1^{er} avril 2007

Giacinto Scelsi:
voyage au centre du son
concerts, films, exposition,
colloque

Symphonie diagonale
Spectacles, radiophonie,
vidéo, musique optique,
cartes postales sonores

Atelier cosmopolite
créations instrumentales,
vocales, électroniques,
performances

www.archipel.org

info@archipel.org

T +41 22 329 24 22

A R C H I P E L