

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2008)
Heft: 104

Buchbesprechung: Bücher = Livres

Autor: Michel, Pierre / Class, Olivier / Giacco, Grazia

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: 30.04.2026

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

Joëlle Léandre. *À voix basse.*
Entretiens avec Franck Médioni
Paris, Editions MF (Musica Falsa), 2008, 160 p.

LA VOIX DE LA CONTREBASSISTE



« Depuis des décennies, Joëlle Léandre a cherché, improvisé, construit, réfléchi avec une obsession rare sur tout ce qu'elle pouvait transmettre et donner à son public. » Cette phrase de l'introduction de Philippe Fénelon résume une partie du talent de cette artiste unique dont les Editions Musica Falsa publient des entretiens avec Franck Médioni. Puisqu'elle fait partie des rares instrumentistes ayant une réelle pensée sur ce qu'elle fait, sur la culture, la création, ce recueil est bienvenu : il lui permet de s'exprimer longuement et sur des plans très différents

(signalons tout de même au passage son poème à Giacinto Scelsi publié dans l'ouvrage récent *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, sous la direction de Pierre-Albert Castanet, Paris : CDMC, 2008).

Ce petit livre s'est construit progressivement, en une série de rencontres espacées sur une période de deux ans. Franck Médioni explique que Joëlle Léandre « fait partie de cette confrérie d'artistes et autres aventuriers de la vie qui n'ont jamais eu d'autre programme que l'enchantement du jour. Elle conteste, revendique et proteste. » Le premier chapitre, « Sons/Leçons », remonte un peu le fil du temps : on y apprend notamment l'expérience du Conservatoire de Paris, puis la proximité avec l'un des grands regroupements de compositeurs des années 1970 : « Je me suis trouvée dans un mouvement, une dynamique. Je me souviens que Gérard Grisey, Michaël Lévinas, André Bon et Tristan Murail se trouvaient alors dans les classes de composition d'André Jolivet et d'Olivier Messiaen. Ils montaient leurs œuvres, ils ont fait appel à moi. » Parallèlement, après mai 1968, elle lit Lénine, Maïakovski, adhère au Parti Communiste, lit *Silence* de Cage (« un choc »), découvre le jazz grâce à un album de Slam Stewart en 1971. « Interloquée » par le free jazz, elle admire Coltrane, Portal, Don Cherry entre autres : « Je me sens très proche des musiciens de jazz, de leur vie, de leur musique. Je reconnais cette communauté-là, cette communauté de liberté, cette famille d'individus créatifs. Et certainement pas ces musiciens qui ronronnent, qui sont empêtés dans le marketing. » Puis viennent encore les souvenirs de la

collaboration avec John Cage et (pendant neuf ans) avec l'ensemble L'itinéraire, la rencontre avec Kagel et les expériences dans le domaine de la musique symphonique. Dans « Influences/Coïncidences », Joëlle Léandre évoque son séjour américain de 1976 et les rencontres avec Cage à New York, celle de Giacinto Scelsi (« tout aussi déterminante ») à Rome en 1978, le second séjour américain en 1982, les collaborations avec Derek Bailey, puis (en 1985) avec Anthony Braxton, les concerts au « Dunois » à Paris dans les années 1980.

Le chapitre 3, « Base/Basse », aborde, bien sûr, l'instrument : « Ma contrebasse, c'est mon tracteur. J'aime bien cette image parce qu'il y a là l'idée du paysan, du labourage, du labeur, du travail quotidien, de l'artisanat. » De très intéressants développements suivent sur l'instrument, la musique, les contrebassistes et la voix, que Joëlle Léandre considère comme « un prolongement naturel » de sa contrebasse. S'ajoutent encore plusieurs chapitres tout aussi passionnants : « Improvisation/Composition », « Nomade/Monade », « Sillons/Microsillons », « Poétique/Politique » et quelques annexes documentaires utiles (liste des œuvres commandées à divers compositeurs, dont Giacinto Scelsi, Denis Levaillant, Betsy Jolas, Steve Lacy, Philippe Hersant ; une discographie sélective). Ce livre est passionnant du début à la fin : un très beau témoignage sur une partie importante du vingtième siècle et, surtout, un puissant message de liberté de la part d'une grande artiste.

Pierre Michel

Le modèle vocal. *La musique, la voix, la langue*
Sous la direction de Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive
Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, 265 p.

AUX SOURCES DE LA MUSIQUE : LA VOIX

La notion de modèle en musique prend une importance considérable dans la seconde moitié du XX^e siècle et plus particulièrement à partir des travaux sur la synthèse sonore, l'étude approfondie de l'acoustique et la naissance du mouvement spectral en France. On s'empare de quelque chose, on le reproduit pour mieux en comprendre

le fonctionnement (pensons à Risset et ses travaux de reproduction de sons de trompette), ou on l'étudie pour en faire le point de départ d'une œuvre (*Partiels* de Grisey et le spectre du trombone, par exemple). Dans ce dernier cas, l'objet en question devient source d'inspiration et permet de constituer du matériau musical.

En intitulant « Le modèle vocal » le colloque des 10 et 11 décembre 2004 — dont le présent ouvrage constitue les actes — organisé par le laboratoire MIAC (Musique et Image : Analyse et Création) de l'Université de Rennes 2 et l'équipe « Esthétique, musicologie et création musicale » de l'Université de Paris VIII, les organisateurs

Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive posent comme sujet la capacité de la voix à inspirer la création de la musique savante occidentale. Ainsi qu'ils l'affirment, point de dichotomie entre vocal et instrumental, mais plutôt étude des modèles à l'origine de quelques œuvres essentielles du XX^e siècle et, par là même, « compréhension du rapport que la musique savante occidentale entretient avec la vocalité, c'est-à-dire avec la présence tutélaire de la voix humaine, celle du "dit" et du "dire" » (p. 7).

Pourquoi la voix ? Tout simplement parce qu'elle constitue le premier, le meilleur et le plus immédiat vecteur de communication entre les êtres vivants, parce qu'elle est porteuse de signification. Les auteurs la mettent ainsi en rapport avec la linguistique. On sait combien cette discipline marquera Luciano Berio, l'un de ceux qui a le plus contribué au développement de la musique vocale en fréquentant Umberto Eco, Italo Calvino, Edoardo Sanguinetti et qui, surtout, était un grand lecteur de James Joyce (notamment le chapitre des sirènes d'*Ulysse*). C'est là ce que rappelle Bruno Bossis dans le chapitre intitulé « La voix des sirènes : *Thema — Omaggio a Joyce* de Luciano Berio » (p. 23-32).

Dans cette optique, les auteurs du *Modèle vocal* s'intéressent à la nature, aux fonctions et aux modes de transpositions de ce modèle vocal, mais aussi à sa capacité à produire du sens. Ainsi, la démarche de confronter la voix à la musique sans les démarquer se révèle des plus enrichissantes pour l'étude de la création des cinquante dernières années.

L'ouvrage s'articule en cinq parties. La première montre quels rapports la voix entretient avec les nouvelles technologies depuis la fin des années cinquante jusqu'aux tendances les plus récentes, de *Thema — Omaggio a Joyce* de Berio (Bruno Bossis) à l'art radiophonique de Gregory Whitehead (Sylvain Marquis), en passant par l'étude de *Death of Light / Light of Death* de Jonathan Harvey (Arnold Whitthall) et les travaux sur la synthèse sonore à partir de la voix (Guillaume Loizillon).

La seconde partie, « Approches anthropologiques », envisage la capacité de la musique à caractériser une identité culturelle dans l'espace et le temps, à travers la voix. Ainsi, on abordera tant le chant chez Rossini (Violaine Anger) que l'authenticité indigène dans la musique américaine (Evan Rothstein), ou encore la place respective de la parole et de la musique en étudiant la mise en musique de textes latins de Coppini par Monteverdi pour son quatrième livre de *Madrigaux* (Xavier Bisaro). Enfin, Jean-Paul Olive met en lumière le modèle vocal de *Lulu* de Berg d'après le texte de Franz Wedekind.

La troisième section, « une voix idéale », présente différentes expériences où la voix sort de la réalité et pour lesquelles les modèles existants se révèlent insuffisants. Joseph Delaplace revient sur le langage imaginaire inventé par Ligeti pour ses *Aventures*, tandis qu'Olga Moll explique que le modèle vocal de *Moïse et Aaron* de Schönberg serait élaboré par la psychanalyse. De son côté, Andrew Infanti s'interroge sur la communication vocale à distance, à travers les échanges téléphoniques et l'intermédiaire du répondeur automatique, dans

l'œuvre *O Superman* de Laurie Anderson. Enfin Giordano Ferrari montre comment la voix peut se faire instrumentaliser dans *Hyperion* de Maderna, où le rôle-titre est dévolu non pas à un chanteur, mais à un flûtiste.

La quatrième partie, « L'empreinte oratoire », s'ouvre au jazz avec l'étude de la musique d'Ornette Coleman (Vincent Otto) et le jazz moderne plus généralement (Gilles Mouëllic), mais réserve également une place à *Salome* de Richard Strauss (Patrick Otto). Ici, la voix est traitée comme un instrument.

Enfin, les dernières pages de l'ouvrage placent au centre la création en évoquant l'improvisation vocale (Annie Labussière), mais également les travaux de Nunes (Alain Bioteau), de Messiaen et Boulez (Antoine Bonnet). Elles s'intéressent aussi à la façon dont compositeurs ou improvisateurs s'approprient le modèle prosodique de la langue à laquelle ils font appel.

L'originalité thématique de ce colloque tient au fait d'avoir développé la notion de modèle. Ainsi, l'ouvrage se révèle des plus riches, car il met en avant le rôle de la vocalité non seulement au sein de l'œuvre, mais également comme catalyseur de l'inspiration des compositeurs, dans des domaines et à des époques aussi variés que le *bel canto* rossinien, le jazz, la musique expressionniste allemande ou les œuvres les plus récentes de la musique contemporaine.

Olivier Class

Musiques contemporaines. Perspectives analytiques (1950-1985)

Jean-Yves Bosseur, Pierre Michel
Paris : Minerve (« Musique ouverte »), 2007, 288 p.

MUSIQUES CONTEMPORAINES : 26 ANALYSES DE RÉFÉRENCE

Sept parties, vingt-trois compositeurs, autant de styles, une multiplicité de pistes d'écoutes, de lectures et d'analyses d'une trentaine de partitions. *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques (1950-1985)* : c'est là un travail riche, exhaustif que nous livrent Jean-Yves Bosseur (directeur de recherche au C.N.R.S., compositeur) et Pierre Michel (Professeur au Département Musique de l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, saxophoniste, membre du groupe *Ovale*). La collection dirigée par les deux auteurs est déjà bien connue pour ses ouvrages désormais devenus des références — citons, parmi eux : *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945* de Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Dire la musique* d'André Boucourechliev, *György Ligeti* de Pierre Michel — et la très consultée série « Vocabulaire » qui s'étend de la musique médiévale (signée par

Gérard le Vot) aux nouvelles technologies musicales (Claude Fatus).

Musiques contemporaines, publié avec le concours de la SACEM, se propose d'analyser un certain nombre de pièces (tant instrumentales que vocales) de compositeurs qui ont marqué la deuxième partie du XX^e siècle. Dans ce projet, sont absentes les œuvres de musique électro-acoustique car, comme l'expliquent les auteurs, ils ont voulu restreindre le « champ d'investigation à des partitions instrumentales et/ou vocales, qui supposent donc d'être examinées par l'intermédiaire de la notation, le domaine de l'électro-acoustique nécessitant de tout autres méthodes d'analyses » (p. 8).

Perspectives analytiques : l'œuvre est ainsi approchée, éclaircie, étudiée selon sa propre perspective, celle qui servira comme clé de lecture privilégiée, ouvrant ensuite d'autres prolongements et approfondissements.

La cohérence méthodologique est évidente, non seulement dans ce souci constant de lier discours musicologique (historique, esthétique et analytique) et réception de l'œuvre musicale, mais aussi dans la conception des sept sections du livre, qui privilégient le choix thématique à une simple progression chronologique : « Le sérialisme et ses conséquences » (Boulez, Stockhausen, Nono, Dallapiccola), « La fixité de l'écriture en question » (Cage, Lutoslawski, Boucourechliev, Boulez), « Nouvelles expressions vocales » (Berio, Ohana), « Redécouvrir l'orchestre » (Penderecki, Ligeti, Dutilleul, Xenakis, Scelsi), « Le rythme à l'œuvre » (Messiaen, Carter, Feldman, Donatoni, Ligeti), « L'héritage musical mis à l'épreuve » (Pousseur, Kurtág, Kagel), « Techniques instrumentales » (Zimmermann, Berio, Takemitsu). Chaque analyse est accompagnée par une

bibliographie très variée en plusieurs langues (français, anglais, allemand et italien) et par une discographie.

La partition et un enregistrement discographique sont disponibles pour chacune des œuvres étudiées. C'est l'un des points forts de cet ouvrage, qui par là constitue un outil fondamental pour les étudiants et tous ceux qui souhaitent aborder l'analyse des musiques contemporaines sans avoir à regretter de ne pas pouvoir accéder à une partition ou à un enregistrement audio. Les références aux enregistrements se révèlent très utiles, ou même nécessaires selon les cas, afin d'offrir une analyse proche du déroulement de l'écoute à l'aide de repères temporels (minutage) : c'est le cas pour *Sequenza III* (1965-1966, pour voix de femme) de Luciano Berio (dans l'enregistrement de Cathy Berberian), de *Thrène, à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1960, pour 52 instru-

ments à cordes) de Penderecki, de la pièce de Dutilleux *Timbre, espace, mouvement ou La nuit étoilée* (1977-78, pour orchestre) et de *Anahit* (1965, pour violon solo et 18 instruments) de Giacinto Scelsi. Le recours à de nombreux graphiques permet d'illustrer aisément les propos analytiques et de suivre l'évolution formelle de certaines pièces : citons, par exemple, le « schéma des textures » du *Canto Sospeso* (1955-56) de Luigi Nono (p. 38), ou le schéma des trois parties du premier mouvement dans la pièce de Dutilleux précédemment citée (p. 138-139).

Cet ouvrage est une alternative à un discours uniquement basé sur une approche historico-analytique de l'œuvre. Bien que synthétique (une dizaine de pages par analyse), l'étude de chaque pièce est conduite avec rigueur, habilement encadrée dans le contexte historico-esthétique des compositeurs, souvent cités par les

auteurs : « Ces déclarations, dont nous reproduisons de larges extraits, n'ont bien sûr nullement limité notre conception analytique ; au contraire, il nous a semblé précieux de pouvoir nous en servir comme de tremplins pour mieux appréhender chaque œuvre » (*Avant-propos*, p. 7). Une conception analytique qui réserve, selon nous, une véritable place à l'écoute, abolissant toute hiérarchie entre écrit (partition) et sonore (écoute). Fondamentale est aussi l'approche des auteurs qui ont su respecter la particularité des œuvres — aspects notationnels, problématiques formelles et esthétiques — pour en proposer une analyse qui ne plie pas celles-ci à une catégorisation systématique, mais au contraire leur permet de rayonner et de résonner selon un point de vue (*une perspective*, donc) le plus ouvert possible. *Grazia Giacco*

Le Son et le Sens — Essais sur la musique de notre temps
Philippe Albèra
Éditions Contrechamps, Genève, 2007 (589 p.).

CHERCHER LE SENS DANS LES SONS

Un ouvrage imposant, important et incontournable : recueillis entre un *Prologue* (*Le son et le sens*, seul texte inédit) et un *Épilogue* (comportant deux textes publiés en 2001, *Le temps fertile* et *Comment finir ? La verticale Schœnberg*), les écrits de Philippe Albèra s'offrent au lecteur et à l'auditeur selon cette tripartition : quinze essais (deuxième partie), vingt-six portraits de compositeurs (troisième partie) et quinze commentaires sur les œuvres (quatrième partie).

Comment présenter un ouvrage qui n'est pas seulement riche par la variété des esthétiques présentées, des techniques analysées, mais qui s'appuie sur cette multiplicité d'approches dans le but de témoigner sur la musique de notre temps ? Le sens recherché au fil des trente dernières décennies semble surtout être celui de parcourir, comprendre et réduire la distance qui sépare « la réalité musicale et la conscience que l'on peut en avoir » (*Le Temps fertile*, 2001, p. 575), grâce à un travail de *médiation*, visant à créer « les conditions d'une rencontre féconde entre les œuvres et tous ceux à qui elles sont potentiellement destinées » (ibid., p. 579). En tant qu'acteur indiscutable de la scène musicale contemporaine (fondateur et directeur artistique de Contrechamps de 1977 à 2005, fondateur de la Revue puis des Éditions Contrechamps), Albèra se consacre à un travail de rédaction qui vise alors à limiter cette « distance sociale, intellectuelle et sensible entre les musiques de notre temps et leurs auditeurs potentiels » (Note liminaire, p. 7). Depuis Schœnberg, presque un siècle de musique et de musiciens, réunis autour d'une idée constante qui est celle d'interroger la

filiation (*Filiation*, 2006, p. 237-243), de traiter la complexité d'un discours autour des notions de tradition et de rupture, et d'éclaircir ce rapport passé/présent qui a autant marqué le langage musical contemporain. Dans *Tradition et rupture de tradition* (texte publié la première fois en 2001 dans *Enciclopedia della Musica I*, éd. J.J. Nattiez), faisant référence à Schœnberg (*Le Style et l'Idée*), Albèra aborde le concept de tradition : « il ne suffit pas, déclare le compositeur, d'imiter les formes ou les styles du passé ; il s'agit au contraire de retrouver la force de leur idée, de les traverser pour atteindre à l'esprit qui les a fait naître » (p. 27-28). Avec une analyse qui touche à Mahler, Debussy et Ives, ce premier texte jette les bases de ce qui sera le fil du discours de l'auteur : chercher à comprendre l'esprit de la modernité, esprit qui donnera naissance à une toute nouvelle conception du temps musical. La figure de Schœnberg occupe largement cette partie du livre (deux autres textes lui seront dédiés dans la troisième partie, *Schœnberg : une trajectoire*, 1996, et *Schœnberg par Dahlhaus*, 1997) : après des pages dédiées aux *Leçons de l'exotisme* (1996), trois autres écrits lui sont consacrés. Dans *L'inconscient et le mythe* (2001), Albèra va au-delà de la dialectique d'inspiration adorniennne autour du couple Schœnberg/Stravinski — « deux pôles d'une modernité musicale divisée » (p. 73) — pour « nuancer l'opposition systématique » entre les deux compositeurs et « en préciser la signification » (p. 74). Signification qui prendra son essor des deux questions définies comme « primordiales au début du XX^e siècle : celle du concept

d'œuvre musicale, qui amène à poser la question du sens musical ; et celle du statut propre au sujet, qui induit le problème de la communication » (p. 74). Dans *Le dialogue entre Schœnberg et Busoni* (paru sous le titre *Introduction dans : Schœnberg-Busoni, Schœnberg-Kandinsky, Correspondances, textes*, Contrechamps, 1995), Albèra retrace l'échange épistolaire entre ces deux compositeurs, en 1909, dans une « période créatrice décisive pour Schœnberg » (p. 91). Un autre rapport célèbre, celui entre Schœnberg et Kandinsky, est lu à travers leurs « convergences » et « différences » (p. 115) dans *Klang, Farben, Klangfarben* (2003). Le texte suivant, paru en 1984 dans le numéro trois de *Contrechamps* (*Avant-garde et tradition*), est un témoignage ultérieur de la réflexion autour du sujet central de l'ouvrage, « tradition/rupture ». Gardant toujours cette clé privilégiée de lecture, les autres articles se concentrent sur la période des années cinquante et soixante, touchant d'abord à la création musicale en Italie et aux solutions esthétiques développées à partir du questionnement entre modernité et histoire (*La nouvelle musique italienne*, 1988 ; *Nono et l'idée de la musique engagée*, 2004). Après un écrit qui éclaircit et compare les approches de Cage et Boulez (*La rencontre entre Cage et Boulez*, 2006), Albèra nous offre une analyse de *Pli selon pli*, utilisant la correspondance entre Stockhausen et Boulez « comme un fil conducteur pour tenter de comprendre la genèse conceptuelle » (p. 144) de l'œuvre (...*l'éruptif multiple sursautement de la clarté...*, 2003). La fin de la deuxième partie est

consacrée à la question de « l'être dans le monde » et de la création partagée entre éthique et mysticisme, avec, entre autres, des compositeurs comme Nono, Huber et Holliger, (*L'humanisme en question*, 2009). Si *Le mythe des fondements* (1990) déploie un texte critique argumenté de la « position d'Ansermet vis-à-vis de la musique contemporaine » (p. 193), dans le but de « démasquer les enchaînements logiques » qui ont abouti au rejet de cette musique, dans *L'opéra dans la deuxième moitié du XX^e siècle* (2007) l'auteur retrace les expressions d'un genre qui voit, au cours de l'époque en question, une « multiplication des projets » (p. 227), répondant à des contraintes institutionnelles ou aux possibilités multiples offertes par les technologies multimédia.

Les deux dernières parties sont consacrées respectivement aux *Portraits* (en plus d'une riche liste de compositeurs, figurent aussi Adorno, Dahlhaus et Walter Benjamin) et aux *Commentaires d'œuvres*. Ces textes ont été publiés soit dans des programmes de concerts (souvent d'œuvres en création), dans des catalogues, des revues, des ouvrages monographiques ou bien encore, comme c'est le cas

pour les commentaires, dans les livrets de disques. De Schönberg à William Blank, plusieurs esthétiques et poétiques musicales sont présentées. L'approche trouve toujours un équilibre entre les détails techniques et stylistiques (pensons au texte dédié aux Neuf « *Sequenzas* » de Luciano Berio, publié en 1983 dans le premier numéro de *Contrechamps*), tout en replaçant l'œuvre et la démarche artistique dans des questions plus générales liées à l'époque en question. Les portraits ne se soumettent jamais à une pure analyse technique, mais privilégient le contact avec la problématique interne de l'œuvre et de la pensée du compositeur. Pensée qui, comme c'est le cas pour la figure de Luigi Nono, nous est offerte dans toute une perspective qui permet de relier entre elles dimension technique, esthétique et historico-sociale, et de comprendre le sens de sa musique, aussi au travers de ses écrits (*Les chemins de Luigi Nono*, publié — à l'exception de la première partie datant de 1987 — en 2007 pour l'édition des écrits complets de Nono : *Ecrits*, textes traduits de l'italien et de l'allemand par Laurent Feneyrou, préface de Philippe Albèra, Genève : Editions Contrechamps, 2007). Tous les textes

recueillis dans cette section dédiée aux « Portraits » mériteraient d'être ici cités et qu'on leur accorde une lecture attentive. Citons, parmi eux, le bel et sensible hommage qu'Albèra rend à la musique de Gervasoni dans son *Stefano Gervasoni le magicien*, écrit entre 2006 et 2007.

L'effort de l'auteur est bien celui de réfléchir sur la musique de notre temps, de notre siècle, en essayant — et l'ouvrage est là pour l'affirmer — de souligner la nécessité d'être à l'écoute des différentes formes de création et esthétiques musicales, tout en tenant compte de l'importance d'une mise en perspective du présent avec le passé, de la « médiation du commentaire » (*Médiations*, 1989¹, 1997²), en interrogeant l'œuvre comme histoire et dans l'histoire, mais surtout comme sens dans les sons. Ou mieux, après les sons, comme Albèra nous le rappelle dans l'une des dernières pages de son ouvrage : « Le sens n'est pas donné : il se révèle après que le dernier son s'est éteint, a posteriori » (*Comment finir ? La verticale Schönberg*, 2001, p. 584).

Grazia Giacco

Morton Feldman says. Selected interviews and lectures 1964–1987
Chris Villars (Ed.)
London: Hyphen Press 2006, 304 S.

FELDMAN IM ORIGINALTON



Morton Feldman in seinem Apartment, Buffalo 1977. Foto: Irene Haupt

Morton Feldman hatte viel zu sagen. Zweihundert Druckseiten an Essays sind in knapp 30 Jahren zusammengekommen, darunter längste klassische Texte wie *The anxiety of art* oder *After modernism*. Das charakteristische Medium seines Denkens ist allerdings das Gespräch gewesen. Feldman war «a generous talker», seine

ausdauernde Lust am Disputieren und Erzählen ist legendär. Mit wachsender Bekanntheit traf Feldmans Redestrom häufiger auf Mikrophone, zunächst bei Interviews, in den 1980er Jahren dann auch bei seinen vielerorts gefragten, frei gehaltenen und weitgehend monologischen Lectures. Zwanzig Interviews und vier Lectures, zum Teil bisher noch nicht publiziert, hat Chris Villars kürzlich zwischen zwei Buchdeckel gebracht und so erstmals ein Material in grösserem Umfang gebündelt, das in den Schriften-Ausgaben von Walter Zimmermann und B.H. Friedman kaum vertreten ist. Was dabei herausgekommen ist, geht nicht nur Feldmanianer etwas an. In *Morton Feldman says* kann man einem Komponisten zuhören, der jahrzehntelang ganz grundsätzlich über neue Musik und Kunst überhaupt reflektiert hat, ungeschützt und tentativ. Wer ein Denken nicht allein daran misst, wie wasserdicht seine Resultate sind, sondern auch, welche Risiken es eingeht; wer für Pointierungsgabe und Witz etwas übrig hat und ein Buch nicht in die Ecke wirft, wenn es einmal etwas kryptisch wird; wer schliesslich eine gute Anekdote zu schätzen weiss, der dürfte hier auf seine Kosten kommen.

Morton Feldman says ist eine Fundgrube für vieles. Villars' Edition erweist sich als erstrangige biographische Quelle, nicht zuletzt für den

Komplex «New York der 50er Jahre». Als werkgeschichtliche Quelle bietet sie jeweils ein monographisches Interview zu *The King of Denmark*, zum *String quartet (II)* und zu den Kompositionen nach Texten von Samuel Beckett, zahllose Bemerkungen über diese und viele weitere Stücke finden sich über das ganze Buch verstreut. (Rosinenpickern hilft ein ausgezeichnetes Personen-, Sach- und Werkregister.) Im Mittelpunkt von Feldmans Äusserungen steht bei genauerem Hinsehen jedoch nicht die Biographie und im Grunde auch nicht das konkrete Werk, sondern eine ästhetische Frage – die nämlich, wie ein Komponieren, das sich als radikal künstlerische Arbeit und Recherche versteht, auszusehen hat. Dass Feldman diese Frage in den Interviews der sechziger Jahre aufwirft, ist nicht ungewöhnlich, denn er stellt sich mit ihr mitten in den Diskurs der europäischen Nachkriegsavantgarde. Mit seiner Antwort hat er sich allerdings auf einen einsamen Weg begeben, denn was ihm in dezidiert Frontstellung zu Boulez, Stockhausen & Co. vorschwebte, war ein Komponieren ohne Technik und Systeme, ohne Schlaueit und vorgefasste «ideas»; es war ein «empiricism» des Musikfindens, dessen zentrale Grösse Feldman – oft zitiert und kaum adäquat übersetzbar – «sound» nannte. Mit diesem Konzept des Kunstmachens sind zwei weitere

Themenfelder untrennbar verbunden, die in den Essays und nun auch in Villars' Buch immer wieder auftauchen. Zum einen zeigt sich, dass Feldmans Weg so kaum möglich gewesen wäre ohne die fortwährende und produktive Auseinandersetzung mit der Arbeit der New Yorker Malerfreunde von Philip Guston bis Mark Rothko. Zum andern setzen mit der Übernahme einer Professur in Buffalo im Jahr 1972 Reflexionen darüber ein, welche Konsequenzen sich aus seinem Imperativ des Komponierens für das eigene Unterrichten ergeben. («I've got to teach them how to hear. How do you do that? It's just one tyranny replacing another. The tyranny of sound is replacing the tyranny of logic.»)

Feldman hat die Frage nach dem «richtigen» Ansatz kompositorischer Arbeit auch in seinen oft launigen und mäandernden Lectures der achtziger Jahre, die von teilweise grimmiger Kritik am musikalischen Zeitgeist durchzogen sind, nicht losgelassen. Dem Ideal eines «begriffslosen Empirismus» in den Tonsatz-Entscheidungen («I don't want to be influenced with my own thought») bleibt er treu. Doch seine weitergehenden Überlegungen reagieren natürlich auf die Veränderungen seines Komponierens, die mit der Hinwendung zu den «long pieces» seit *Violin and orchestra* (1979) und *Trio* (1980) eingetreten sind. Am unmittelbarsten reflektiert die hier erstmals publizierte Toronto Lecture von 1982 diese neue Werkphase. Am ambitioniertesten leistet dies die zwei Jahre später bei den Darmstädter Ferienkursen gehaltene Lecture, denn hier hat

Feldman in verstreuten Bruchstücken und doch so umfassend wie nirgends sonst eine musikalische Poetik seines Spätwerks formuliert. Das meint zunächst, dass technische Fragen wie «Welche Parameter werden eigentlich gestaltet?» und «Wie wird in den langen Stücken mit Material umgegangen?» ansatzweise Antworten finden. Und Feldman räsioniert auch über die Haltung, das Rituelle, das Unsagbare und das Zuzulassende bei seinem Tun. Wozu ein Komponist bereit sein, was er können müsse, das sei letztlich: fokussiert arbeiten, geduldig warten, richtig notieren und konzentriert abschreiben. Der Rest «passiert» – nicht der Komponist, «something else [is] doing the work».

Tom Johnson nannte Feldman einmal «a man who truly knew how to think for himself». Feldman dachte und sprach gern für sich selbst, und er kultivierte den komponierenden Einzelgänger. Wer aber nur das Egozentrische kennt, kennt bloss den einen Feldman. Vom anderen hören wir 1980: «You do not find your own attitude; that's what you inherit. I'm not my own man. I'm a compilation of all the important people in my life. I once had a seven-hour conversation with Boulez; unknown to him, it affected my life. I admire his attitude. Varèse's attitude. Wolpe's attitude. Cage's attitude. I spent one afternoon with Beckett; it will be with me forever. Not his work; not his commitment; not his marvellous face, but his attitude.» In diesem Sinn ist das Buch von Villars auch ein Dokument der dankbaren Erinnerung, der

(zuweilen kritischen) Wertschätzung und der Freundschaft. Besonders plastisch zeigt sich dieser Feldman in einem Gespräch mit Austin Clarkson über Stefan Wolpe, das zu den stärksten Texten des Ganzen gehört. Was Feldman hier im Blick auf den wichtigen, dabei in vielem konträren Lehrer an Begeisterungsfähigkeit, Empathie und Werkkenntnis offenbart, ist mitreissend. Der Fall Cage ist diffiziler. Kein Name fällt, erwartungsgemäss, so oft wie seiner, zwei Interviews konzentrieren sich ganz auf diese in der Literatur oft beschworene Künstlerfreundschaft. Feldman freilich kann oder will eine gewisse Ambivalenz wiederholt nicht verbergen. Dass Cage für ihn eine Jahrhundertgestalt bleibt, ist unzweifelhaft, ebenso aber, dass ihre divergierenden Entwicklungen immer wieder auch Irritation und Abgrenzung ausgelöst haben.

Morton Feldman says hat neben den Texten einen Apparat mit Zeittafel (aus Clarens *Neither-Buch*), Bibliographie etc. zu bieten sowie Reproduktionen von über 60 s/w-Fotos. «Feldman total» könnte man meinen, wenn nicht etwas sehr Charakteristisches fehlte: Feldmans Stimme mit ihrer starken Brooklyner Färbung, die kaum ein Interviewer unerwähnt lässt. Einige Kostproben von ihr kann man sich immerhin auf der Feldman-website des Herausgebers Chris Villars verschaffen (www.cnvill.net/mfhome.htm); auf deren Textsammlung geht dieser Band ursprünglich zurück.

Thomas Gerlich

Luigi Nono : Ecrits

Textes traduits de l'italien et de l'allemand par Laurent Feneyrou, préface de Philippe Albèra
Genève, Editions Contrechamps, 2007, 720 pages et un CD

LUIGI NONO L'ÉCRIVAIN

Laurent Feneyrou avait publié en 1993, chez Christian Bourgois, un très beau volume réunissant la traduction de quatre-vingt-sept textes de Luigi Nono ; il en présente aujourd'hui, chez Contrechamps, une nouvelle version élargie, basée sur l'édition italienne d'Angela Ida De Benedictis et de Venerio Rizzardi, comprenant cent soixante-quatorze textes dont certains avaient été regroupés et archivés depuis la mort du compositeur.

Ces *nouveaux* textes traduits pour la première fois en français concernent soit l'activité politique (reportages, prises de position, polémiques, etc.), soit plus directement la musique (conférences, présentations, préfaces, discussions). On peut y remarquer, entre autres, l'essai intitulé « Luigi Dallapiccola et les *Sex Carmina Alcaei* », témoignage intéressant sur une œuvre qui a fortement impressionné Nono, Maderna et Berio à l'époque (l'article fut rédigé vers 1948), ou l'article « Brèves considérations sur deux dates », consacré à Mozart. Les textes connus

et déjà publiés sont repris ici à partir des versions originales « permettant d'enrichir considérablement l'image du compositeur ». L'ensemble de cette nouvelle édition est d'un très grand intérêt, tout à fait comparable à d'autres réalisations de Laurent Feneyrou qui précise : « Nous avons souhaité cette édition la plus exhaustive possible, tout en écartant les carnets dans lesquels Nono consignait ses idées, mais aussi quelques rares manuscrits ou tapuscrits conservés à l'Archivio Luigi Nono, inachevés ou dont la rédaction nous a semblé inaboutie. » Situait également son travail en regard d'une « philologie qui viserait illusoirement un état achevé et parfait, car originel, du texte », Feneyrou explique qu'il s'agissait surtout pour lui de « prendre acte que la pensée se construit au fur et à mesure de l'écriture » : des « actes de pensée », *pensari*, écrivait Nono, substantivant le verbe, et non des *pensieri* à l'arrêt. »

A la partie « articles » succède le « catalogue » des œuvres musicales achevées ou

éditées, incluant également les introductions de Nono, ses notices de disque, ses programmes de concert, une lettre, quelques articles au caractère développé. Avec également un travail critique des plus rigoureux, ce volume admirable est encore enrichi d'un disque compact reproduisant une conférence (de seize minutes) donnée en français par le compositeur lors d'un concert de l'Ensemble Contrechamps à Genève en 1983 : ce document émouvant et très précieux — sans doute l'un des rares enregistrements de Nono en français — met en avant quelques notions clés comme le silence, le fragment, etc. Le compositeur parle rapidement aussi de la répétition « qui devient académique, conservatrice, réactionnaire ». Une très belle façon de redécouvrir Luigi Nono !

Pierre Michel

Komponisten der Gegenwart

Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.)
München: Edition text+kritik, 1992ff. (36. Nachlieferung: Juli 2008)

KDG: EINE ZWISCHENBILANZ

Sagen wir mal so: das Feuilleton ist tendenziell marktschreierisch, wortverliebt, unsachlich und eitel, es übertreibt, verwechselt steile Thesen mit klaren Fakten und ist dann auch noch schlecht recherchiert. Das Lexikon ist das Gegenteil des Feuilletons. Deshalb greifen wir auch nicht zu einer Tageszeitung, wenn wir etwas über Mathias Spahlinger erfahren möchten, sondern zum KdG (Komponisten der Gegenwart), wo Peter Niklas Wilson 1995 seinen grundlegenden, am Werk orientierten und die Schlüsselbegriffe seiner Ästhetik erörternden Eintrag über diesen Komponisten niedergelegt hat. Wir konsultieren den die verfügbaren Quellen akribisch durcharbeitenden und im deutschen Sprachraum wahrscheinlich beispiellosen Pierre-Schaeffer-Text (Torsten Möller, 2002), eine die Ästhetik induktiv aus den Werken ableitende Darstellung der Arbeiten von Rolf Riehm (Frank Hilberg, 2002) oder den unlängst erschienenen, das oft pauschale Bild der *Musique spectrale* hinlänglich ausdifferenzierenden Artikel über Gérard Grisey (Ingrid Pustijanac, 2007) – um nur vier von vielen guten und wertvollen Texten im KdG zu nennen.

Das KdG ist sicher eines der schönsten Projekte, die die deutschsprachige Musikliteratur in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat: Ein Lexikon, das sich den Komponisten neuer Musik widmet, das als Loseblattsammlung ständig aktuelle Entwicklungen aufgreifen kann und sich seit 1992 allmählich – wir zählen die 36. Nachlieferung – vervollständigt. In seinen besten Momenten trifft dann wahre Liebe zur Musik auf die penible Akribie der Wissenschaft, für die sich die Herausgeber Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer mit für die Autoren berüchtigtem Eifer verbürgen, was sich zum Beispiel in den vollkommenen Werkverzeichnissen mit exakten Besetzungsangaben, Entstehungszeiträumen, Werk dauern und Hinweisen auf involvierte Textdichter niederschlägt.

Die Vorteile liegen mithin auf der Hand. Das KdG zeichnet sich durch eine Zuverlässigkeit, Vollständigkeit und Genauigkeit aus, die die grösste Konkurrenz in puncto Aktualität, namentlich das Internet, nicht leisten kann. (Man versuche nur mal, das genaue Geburtsdatum von Thomas Kessler im Internet zu eruieren.) Es zeichnet sich vor Buchveröffentlichungen aus,

die Fehler, Versäumnisse und Unvorhergesehenes nicht mehr korrigieren können. (Dass die MGG2 auch Jörg Widmann jetzt sogar im Supplement übersehen hat, lässt sich bis zum Erscheinen der MGG3 nicht wieder gut machen, während das KdG den fehlenden Jonathan-Harvey-Artikel schon bald nachreichen könnte.)

Das KdG – ein verdienstvolles und unverzichtbares Nachschlagewerk? Ja und nein. Denn neben den genannten Verdiensten sind leider auch Mängel geltend zu machen. Man muss zunächst auf die fragwürdige Praxis hinweisen, Komponisten, zu denen noch keine ausführliche Darstellung vorliegt, ein zweiseitiges Grundblatt zu widmen, das Biografie und Ästhetik flüchtig umreisst. Das mochte 1992, als das Lexikon erstmals erschien, noch angehen und sogar hilfreich sein. In Zeiten von Wikipedia und professionellen Webauftritten sind solche Kurzeinträge oft überflüssig.

Ein weiterer kritischer Punkt ist der, dass die Auswahl der aufgeführten Komponisten selten mit dem Musikleben der Gegenwart zur Deckung kommt. Denn nicht die Werke von Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez, die mit einem zweiseitigen Grundblatt abgehandelt werden, werden im KdG in einer einem Lexikon gemässen Übersicht dargestellt, sondern vorrangig solche Komponisten, die im westeuropäischen Musikleben der Gegenwart kaum eine Rolle spielen. Wären das gelegentliche Ausnahmen, würde man Artikel über unbekanntere Komponisten ja auch gerne als einer im Zuge der Cultural Studies durchgesetzten Lockerung des Kanons und der Gleichstellung nicht institutionell sanktionierter Künstler begrüßen. Immerhin weisen die Herausgeber ja ausdrücklich darauf hin, dass neben Klassikern «auch zu Unrecht Vergessene» berücksichtigt werden sollen. Tatsächlich aber sind die Aussenseiter im KdG längst in der Überzahl und zwar zum Teil mit sehr ausführlichen Einträgen. Im Repertoire der durchgesetzten Avantgarde gibt es hingegen unverzeihliche Lücken, die sich auch mit einem Hinweis auf andernorts veröffentlichte Literatur zum Thema nicht ausräumen lassen (man stelle sich vor, im New Grove sparte man einen Text über Harrison Birtwistle mit dem Hinweis auf die Sekundärliteratur aus). In dem Masse aber, in dem die Zahl der für das westeuropäische

Musikleben irrelevanten Komponisten steigt, leidet auch die Idee des sich nach und nach vervollkommnenden Lexikons, dessen eklatante Lücken dadurch nur noch deutlicher werden. Die 35. Nachlieferung vom November 2007 enthielt zum Beispiel Einträge über Roland Dahinden, Herbert Gadsch, Lothar Graap, Reynaldo Hahn, Michael Maierhof, Carlos Mastropietro, Ezra Pound, Silvestre Revueltas, Damián Rodríguez Kees, Poul Ruders, Hanning Schröder, Charlotte Seither, Karl Ottomar Treibmann, Georg Trexler und Johannes Weyrauch, mit der 36. Nachlieferung im Juli 2008 kamen Artikel über Michael Amann, Vjaceslav Artemov, Karl Marx, Maurice Ohana, Dick Raajmakers, Gerald Resch, Steffen Schleiermacher und Ernst Widmer. Einige Einträge waren überfällig, andere kommen zur rechten Zeit, den meisten begegnet man mit hilflosem Achselzucken.

Wie kommt es zu dieser Unzulänglichkeit? Der Grund liegt auf der Hand. Jeder, der schon mal einen Text für das KdG verfasst hat, weiss, dass Aufwand und Honorar in einem krassen Missverhältnis stehen. Autoren, die auf eine angemessene Honorierung ihrer Arbeit angewiesen sind, können sich den wiederholten Einsatz fürs KdG kaum leisten. Im akademischen Rahmen, wo die geringe Entlohnung durch das feste Arbeitsverhältnis und den Forschungsfreiraum der Autoren abgedeckt werden kann, scheinen nicht hinreichend für das KdG relevante Texte abzufallen. Um die zwei Nachlieferungen im Jahr zusammenzutragen, können die Herausgeber also offenbar nicht wählerisch sein. Natürlich stellt sich dann auch die Frage, ob wirklich zwei Nachlieferungen im Jahr vonnöten sind und ob ein langsamerer Rhythmus dem Lexikon nicht gut täte. Unumgänglich aber ist, dass auch ein grösserer finanzieller Aufwand betrieben werden muss, der Autoren über das blosse Renommee der Veröffentlichung hinaus reizt, sich über einen längeren Zeitraum hinweg mit einem Komponisten zu befassen – ohne Eitelkeiten, Übertreibungen und steile Thesen. *Björn Gottstein*