

Delamarche nous permet de nous faire une image aussi précise que possible de celui qui se situa à mi-chemin des deux positions paradigmatiques de Schoenberg et Stravinski, et dont la voie propre, qui sembla après la Seconde Guerre moins « actuelle » que celle de ces deux-là, se révèle finalement tout aussi féconde qu'elles.

Le principe d'une biographie rigoureusement menée a toutefois ses limites : celles de l'objectivité liée aux faits, qui ne laisse guère de place à la réflexion esthétique ou à une analyse originale des œuvres, voire aux relations de Bartók avec le milieu artistique et intellectuel hongrois (on regrette par exemple que si peu de choses soient dites à propos de sa collaboration avec Béla Balázs). L'auteur reflète, dans le premier cas, les idées du compositeur, sans forcément les situer dans un débat plus général et sans les articuler à une réflexion personnelle ; dans le deuxième cas, elle commente la construction des œuvres en décrivant leurs structures principales, sorte de recension qui constitue une approche liminaire. Mais l'exégèse est d'une honnêteté sans failles. Claire Delamarche insiste à juste titre sur les structures modales omniprésentes dans la musique de Bartók, qui débouchent sur le concept de modalité chromatique pour lequel l'espace des douze sons n'est pas systématisé a priori, mais conquis par le déploiement thématique et harmonique en tant que processus organique. Dans un appendice en fin de volume, elle fait un point sommaire des stratégies d'analyse par lesquelles certains auteurs, et tout particulièrement Lendvai et Antokoletz, ont cherché à faire apparaître le « système » sous-jacent d'un langage qui avait justement pour fondement de n'être pas systématique ; elle semble plus proche des thèses pragmatiques et musicalement plus sensibles d'un auteur tel que János Kárpáti ou

d'une analyse fondée sur les critères de Bartók lui-même.

Dès lors, il est difficile de résumer un tel livre, car l'auteur s'efface volontiers derrière son sujet. L'ouvrage vaut par le parcours entrepris d'un bout à l'autre de la vie de Bartók, où s'entremêlent les faits biographiques — les amours contrariées comme l'énorme quantité de concerts donnés par le compositeur en tant que pianiste, les polémiques provoquées par son travail d'ethno-musicologue comme celles nées de la modernité de ses œuvres — et la présentation chronologique et systématique de ses compositions, des plus modestes aux plus importantes, sans négliger les recueils de chants populaires, lieu géométrique de toute la pensée du compositeur. En ce sens, cette biographie s'impose comme une référence incontournable.

Je ne peux toutefois omettre une remarque concernant les nombreuses citations des textes de Bartók publiés en français par les Éditions Contrechamps en 2006. Que Claire Delamarche ait procédé à sa propre traduction est à la rigueur compréhensible, mais qu'elle ne renvoie qu'à l'édition américaine dans ses notes est pour le moins étrange (et peu collégial) : le lecteur français risque de penser que ces textes sont inaccessibles en français sinon sous la forme fragmentaire à l'intérieur de son livre. On rappellera donc ici qu'il n'en est rien !

Si les biographies tiennent toujours un peu de la « vie d'un héros », peu de compositeurs toutefois méritent comme Bartók que la vie et l'œuvre soient confondues et admirées, tant sa personnalité sans compromis et sans compromission dégage un sentiment de pureté dans l'une comme dans l'autre. Et ce n'est pas le moindre aspect de son héritage que l'on peut offrir en modèle aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui !

Philippe Albèra



René Wohlhauser: The Marakra Cycle

Ensemble Polysono

Neos 11308

«Der Konflikt zwischen nicht mehr intakter (atonaler) Tonsprache und noch intakter (semantischer) Wortsprache hat mich schon immer gestört», schreibt der Komponist René Wohlhauser (geb. 1954) in seinem Essay zur Lautpoesie. Dieser Gedanke zielt möglicherweise auf die Absicht, eine schwebende Balance zwischen «Wortsprache» und «Tonsprache» herzustellen: In seinem *Marakra Cycle*, den Wohlhauser mit dem Ensemble Polysono eingespielt hat und der im April 2013 auf CD erschienen ist, vertont er eigene Lautgedichte und widmet sich dabei auf vielseitige Weise den Misch- und Verschmelzungsmöglichkeiten zwischen Sprachklang und Musik.

Schon das erste Stück *Mira Schinak* für Flöte, Klavier und Sopran fasziniert durch eine abwechslungsreiche Struktur und durch mikrotonale Reibungen zwischen Stimme und Flöte. In *Srang* für Sopran, Flöte, Klarinette und Violoncello wird besonders deutlich, dass Wohlhauser die Stimme ganz wie ein Instrument benutzt, das sich in das Kammerensemble eingliedert. An einer Stelle klingt es, als würde etwas abstürzen, ein Raumschiff vielleicht. Zum ersten Mal fällt hier die lautpoetische Sprache auf, die die Sopranistin Christine Simolka aber so mit einem eigenen Subtext unterlegt, dass es klingt, als wisse sie genau, was sie mit «Sikra teft» meint.

Sokrak für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier führt die Gemeinsamkeiten der Instrumente und der Stimme vor, indem zunächst das Geräuschhafte im Vordergrund steht, bis schliesslich alle in einen Ton münden, sich klanglich angleichen, um sich über mikrotonale Reibungen wieder voneinander zu entfernen. Für einen Moment klingt das wie das Hupkonzert bei einem



vorbeifahrenden Hochzeitkorso, bis sich wieder ein gesungener Ton des Soprans herausschält. Die sprachliche Qualität tritt wieder in den Vordergrund, wenn man die Worte «nein» oder «nine» zu erkennen meint, gefolgt von «four», wobei in der Ableitung «fororor» auch «Horror» mitzuschwingen scheint. Der klangliche Raum verändert sich nochmals radikal, wenn alle Instrumentalisten nur noch mit Mundgeräuschen wie t, k, s und mit ihrem Atem musizieren.

In *Marakra Code 2* für Sopran, Bariton, Flöte, Klarinette, Violoncello, Klavier und Perkussion nun kommt es dazu, dass verständliche Wörter verwendet werden: «Welt in Raum und ...» Das ist ein seltsamer Moment, fast bangt man, das Stück könnte plötzlich unter dem Gewicht der Bedeutungen zusammenbrechen – doch es sind nur Bruchstücke von Sprache, leicht genug und weiter schwebend. Am Ende bleibt ein Gefühl bestehen, das sich beim Hören herausgebildet hat, ohne dass man sagen könnte, wo das eigentlich herkommt – das Gefühl, gerade von einer seltsamen Reise zurückgekehrt zu sein. Wo man gewesen ist? Im Welt-, im Wort-, im Klangraum, irgendwo drin im *Marakra Cycle*.

Friederike Kenneweg

da lontano: Werke von Giacinto Scelsi, John Cage, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono

Mike Svoboda, Posaune und Tuba; Holger Stenschke, Live-Elektronik
Wergo 2012, WER 6744 2

Mike Svoboda liebt das Abenteuer. Bewiesen hat es der Posaunist schon mit Gartenschläuchen, mit fern geblasenen Melodikas, mit Didgeridoos und einem Projekt namens «Alphorn Special». Nun also geht es wieder hinauf in höhere Sphären, diesmal aber anderer Natur. Auf dem Programm stehen keine Geringeren als vier Granden des 20. Jahrhunderts: John Cage, Giacinto Scelsi, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Ein durchgehendes Konzept ist da schwerer zu extrahieren als es noch der Fall war in Svobodas wunderbarer Satie-Interpretation auf der CD *phonométrie* (Wergo WER 6806 2, 2007). Aber, gleich vorweg: Die Verbindlichkeit der feinen CD schmälert das nicht. Sie resultiert, ganz unmittelbar, aus der puren Klangschönheit der Posaune, aus einer intelligenten CD-Programmierung und, vielleicht das Wichtigste: aus einer kompositorisch wie improvisatorisch unerhörten Kunsthöhe.

Mit dem improvisatorisch-intuitiv zustande gekommenen *Mantram* (1987) von Giacinto Scelsi führt Svoboda vorsichtig ein. Zugänglich sind die einstimmig pentatonischen Ligaturen, die ausgesprochen narrativ changieren zwischen fernöstlicher Meditation und so etwas wie amerikanischem Bluegrass. John Cages *Solo for Sliding Trombone* (1957/58) wird seinem Titel nur sehr relativ gerecht, denn es erklingt in einer quasi schizoiden Fassung: Acht Spuren spielte Svoboda selbst ein, so dass ein nicht nur an Posaunenklängen reiches polyphones Klangbild entsteht. Die von Cage gescheute dramatische Entwicklung kommt in oft lang gehaltenen Tönen zum Ausdruck, die manchmal flankiert sind

von girlandenartigen Bewegungen und kleinteiligen Figurationen. Gerne würde man das Stück zu Hause in einer perfekt austarierten Dolby 5.1-Fassung hören. Aber auch in der Stereofassung offenbaren die Tontechniker und Toningenieur des Deutschlandfunks – namentlich Stephan Schmidt, Eva Pöpplein und Michael Morawietz – ein überwältigendes Klangerleben mit vielen Vorder- und Hintergründen.

Mike Svoboda gelangen schon viele Kunststücke, sogar jenes, von Karlheinz Stockhausen als adäquater Anwalt seiner Werke anerkannt zu werden. Mit welcher Selbstverständlichkeit er den Ton des Spätwerks aus *LICHT, Signale zur Invasion* (1993) trifft, ist ähnlich frappant wie der Beweis Stockhausens, trotz aller ideologischer Verfehlungen ein absoluter Meister seines Fachs zu sein. Mit Luigi Nonos bekanntem *Post-prae-ludium n. 1 per Donau* für Tuba und Live Elektronik (1987) – wie die Stockhausen'schen *Signale* ein Spätwerk – klingt die phantastisch durchdachte und realisierte CD aus dem Hause Wergo aus. Nach wieder beeindruckenden, von Holger Stenschke sensibel gesteuerten schwebenden Raumklängen verflüchtigt sich die Musik. Zurück bleibt Leere – und atemloses Staunen.

Torsten Möller