



Tobias Eduard Schick etwa kaum auf den in Darmstadt 2014 intensiv diskutierten Neuen Konzeptualismus ein.

Obwohl die Herausgeber Hiekel und Utz gewiss grosse Sorgfalt in der Artikelauswahl walten liessen, lassen sich einige wenige Entscheidungen nicht nachvollziehen. Bisweilen wünschte man sich eine breitere Auffächerung der Themen. Klanginstallationen beispielsweise sind zwar ausführlich in dem bereits erwähnten Themenaufsatz sowie im Artikel Klangkunst besprochen, jedoch nicht als eigener Lexikoneintrag verzeichnet. Nach welcher Logik in solchen Fällen vorgegangen wurde, erschliesst sich dem Benutzenden mitunter nicht sofort, was längeres Suchen zur Folge haben kann. Ausserdem gibt es Lücken. Wie Johannes Kreidler auf seinem Blog bereits kommentiert hat, ist es für ein deutschsprachiges Lexikon dieses Umfangs im Grunde inakzeptabel, der Neuen Musik in der DDR keinen eigenen Eintrag zugestehen, sondern nur in einem der Themenaufsätze zu besprechen. Ausserdem wurden kulturtheoretische, in der Musikwissenschaft erst aufkommende Konzepte vergessen. So fehlt beispielsweise eine umfassende, kritische Definition des Begriffes «Performativität», der nur im «Performance»-Artikel von Christa Brüstle kurz erläutert wird. Ein spezifisch auf die Musik ausgerichtete Lexikon hätte die Chance nutzen können, solche im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder falsch und uneinheitlich verwendete Termini zu klären. Diese Versäumnisse können die ungemeine Leistung der Herausgeber und Autorinnen und Autoren in der Zusammenstellung und Verwirklichung der Beiträge jedoch kaum schmälern – das *Lexikon Neue Musik* wird definitiv eine Pflichtlektüre für alle Musikwissenschaftler, Komponistinnen, Interpreten und Interessierte.

Rebekka Meyer

**Mallarmé et la musique,
 la musique et Mallarmé.
 L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix**

*Sous la dir. d'Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne
 Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016, 246. p.*

Comment Mallarmé pensait-il la musique, en particulier la musicalité poétique, et comment des musiciens tels que Boulez ou Ravel lui ont-ils répondu ? Ainsi pourrait-on résumer, quoique de manière succincte, la question que posent les auteurs de cet ouvrage en forme de recueil d'articles. À travers les textes des divers spécialistes rassemblés autour de cette problématique commune, sont dégagés non seulement les rapports multiples du poète français à la musique, mais également une réflexion abondante sur la question plus générale de la nature de l'expérience artistique, éclairée par des approches regroupant musicologie, analyse littéraire et philosophie.

Souvent complexes, toujours soigneusement construits et référencés, les divers textes invitent le lecteur à examiner de manière neuve et profonde ce sujet déjà maintes fois repris. S'il s'agit de se demander tout à la fois où se trouve la musique et ce qu'elle est en elle-même, il est aussi immédiatement question du sens : la poésie, la musique renferment-elles un sens mystérieux qui les rend intelligibles autant qu'intraduisibles, selon le mot de Lévi-Strauss ?

La problématique de la musique et la poésie, apprend-on au fil de pages fort érudites, ne résident pas, chez Mallarmé, dans leur rapport au monde réel : leur rencontre ne consiste pas en la création d'un code commun, pas plus qu'elles n'opèrent par désignations ou références. Elles sont choses physiques, sous forme de textes, elles sont compréhension, c'est-à-dire création de sens, elles sont performatives, événements collectifs, ou chants. Ni la musique ni la poésie ne



Édouard Manet: «Portrait de Stéphane Mallarmé»
 (Musée d'Orsay, Paris) © domaine public

sont fondamentalement des essences : bien au contraire, elles sont *passage*. L'art vécu se trouve dans les interstices, dans ce moment de décalage intérieur à la chose, entre ce qu'elle est et ce qu'elle devient, tout à la fois affection du monde extérieur et déjà part de nous. Bien loin d'une philosophie de l'espace et de l'essence, nous sommes dans une pensée du temps et de l'événement. C'est en tant qu'événement que la poésie n'est plus régime sémiotique codé, mais déploiement créateur. Dépassant le rapport au réel défini par l'intention et l'extension, la poésie, la musique deviennent pure *tension*.

Or, cette idée de la musique comme passage créateur entraîne dans l'œuvre de Mallarmé une profonde recherche « sur la spécificité et sur les frontières de ce qu'il appelle les Lettres, terme dont il prend grand soin de juxtaposer tous les sens : littéraire, rhétorique, typographique, alphabétique » (p. 18). Ainsi se crée chez le poète un réseau de notions dont la richesse et la complexité sont exposées dans le présent ouvrage à travers deux approches complémen-



taires : la première partie propose un cadre à tonalité philosophique et soulève des questions relatives au langage, au contexte historique voire à la biographie de Mallarmé. Dans la seconde partie, une approche de nature esthétique constitue le pan pour ainsi dire musical de la recherche, amenant, entre autre, à une perspective musicologique de la poésie mallarméenne.

Cet ouvrage est donc une étude pluri-disciplinaire qui relève avec élégance le défi collectif qu'elle se pose. Œuvre ouverte, ce livre dessine également les contours de la rencontre entre philosophie et esthétique, et ce de manière accessible et cependant savante. Que ce soit pour la philosophie de l'art et l'esthétique au sens large, mais également pour tout lecteur de Mallarmé, pour tout poète ou musicien intéressé par la rencontre entre les arts et la nature de l'expérience artistique, il ne fait aucun doute que ce travail constituera une excellente référence.

Marc Haas

The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective

Dániel Péter Biró, Harald Krebs (eds.)
 New York, Oxford University Press, 2014, 368 pp.

Composed between 1908 and 1939, the six string quartets of Béla Bartók constitute a monument in Western musical canon. As the Italian musicologist Massimo Mila affirmed in his 1960 lectures dedicated to the Hungarian composer at the University of Turin (published in 1995 as *L'arte di Béla Bartók*), "Bartók's quartets occupy a prominent position both in his oeuvre and in twentieth-century chamber music. They span the arc of his stylistic development and appear almost like a jealous, lyrical diary to which the composer confides his highest and ultimate thoughts. His model is Beethoven, namely Beethoven's third style, that of the last five string quartets and late piano sonatas." Moreover, according to Elliott Antokoletz, Bartók's quartets highlight the core of his poetics, that is "the evolution of [this] style towards increasing synthesis of divergent folk-music and art-music sources" (*The Bartók Companion*, ed. by M. Gillies, Faber and Faber, 1993, p. 257).

Edited by Dániel Péter Biró and Harald Krebs, the collection of essays published in 2014 and entitled *The Strings Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective* rounds up fourteen scholars in order to cope with the challenging issues raised by these twentieth-century landmarks. This essay collection investigates the role of European classical tradition in the quartets, i.e. the persistence of sonata form and Beethoven's stylistic features; the deep integration of folk music elements, especially in regard to harmony and rhythm; the multifaceted and lasting legacy of the quartets for subsequent composers, listeners and performers. As

suggested by its subtitle, the volume places particular emphasis on musical analysis, conceived in broad terms. Indeed, in spite of their pleas for interdisciplinarity, the assumption of the authors is that only music analysis, i.e. the most esoteric sub-discipline of musicology, is sufficiently robust for the string quartet, the most highbrow genre of the Western musical tradition.

Since it is impossible to review the entire book in detail, I will mention its highlights. After an introduction by the editors, which is perhaps too brief, and an elegant essay by Paul Wilson, Jonathan W. Bernard (pp. 22-40) focuses on Bartók's often-celebrated quest for symmetry and the formal tensions that this generates with classical structures, such as sonata form. The Fifth String Quartet composed in 1934 represents the best example in this sense. In this five-movement piece the large-scale arch form constructed around the central Scherzo: *alla bulgarese* is echoed by the arch-like sonata form of the first movement. Following László Somfai, Bernard points out the formal contradiction consciously raised by Bartók between the teleological progression of the sonata form and the sense of eternal return evoked by the use of the palindromes. In the first movement, "the recapitulation of the first theme, transition, and second theme not only in inversion but in reverse order is a particularly daring graft of a palindromic structure onto a formal plan that, in its traditional manifestation, is not at all palindromic" (p. 35).

Further into the text, the chapters of Daphne Leong (pp. 108-133) and Elliott Antokoletz (pp. 134-146) discuss the "synthesis of divergent folk-music and art-music sources" in Bartók's output. On the one side, Leong analyses the rhythmic structure of the trio section of the Scherzo: *alla bulgarese*, the afore-