



### Jennifer Walshe: Spiel mit Identitäten

Franziska Kloos  
Hofheim: Wolke Verlag 2017, 136 S.

Die Komponistin, Sängerin, Performerin, Multimedia- und Improvisationskünstlerin Jennifer Walshe ist vielseitig, flimmernd und rätselhaft. Gross also die Faszination, sich wissenschaftlich mit ihr auseinander zu setzen. Gross aber auch die Gefahr, dass sich die Theorien des Forschenden in Walsches Gedankenwelten verheddern, gross die Gefahr, sich im Detail oder im Labyrinth der Lesarten zu verlieren. In ihrer Publikation *Jennifer Walshe – Spiel mit Identitäten* umgeht die Musikwissenschaftlerin und Musikvermittlerin Franziska Kloos diese Gefahren, in dem sie sich auf einen Aspekt von Walsches Denken und Wirken konzentriert: auf ihre «kreative Erweiterung von Identität» (S. 16).

Auf handlichen gut 100 Seiten, die auf ihrer Masterarbeit an der Folkwang Universität der Künste (Essen) aufbauen, verortet Franziska Kloos Jennifer Walsches Werk zwischen Post-Internet und der von der Irin selbst geschaffenen Kategorie der «New Discipline». Die Autorin bringt vielfältige Querbezüge ein – von Umberto Eco bis Judith Butler –, zwingt sie aber nicht auf. Und sie stellt die richtigen Fragen: Wenn sich Jennifer Walshe in Form des Künstlerkollektivs Grúpat zwölf Alter Egos hält, die Kunst verschiedener Sparten schaffen, was passiert dann mit Konzepten von Autor-schaft, Genre oder Personalstil? Ist Jennifer Walshe in all ihren Alter Egos wiederzuerkennen? Und wer spricht, wenn Grúpat am Werk ist?

Viele Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die zu lebenden Komponisten forschen, zögern, qualitative Methoden wie Leitfadenterviews in ihre Forschung einzubeziehen. Auch Franziska Kloos fehlt die notwendige Systematik, das von ihr geführte Inter-

view mit Jennifer Walshe für ihre Ausführungen fruchtbar zu machen. Auch ein stärkerer Link zu Jennifer Walsches Biografie hätte der sonst so gründlichen Arbeit gut getan. Welchen Einfluss zum Beispiel hat Walsches prägende Zeit als Trompeterin im Jugendorchester für ihren Umgang mit der eigenen Stimme?

Der in der Gesamtproportion des Buches etwas gar ausführlich geratene Analyseteil ist nicht allein partiturfixiert, sondern geht von Höreindrücken aus und bezieht für Jennifer Walsches Werk so wichtige Kategorien wie Performativität und Körperlichkeit mit ein. Dass Kloos auch die Divergenzen zwischen ihrer eigenen Wahrnehmung und der (möglichen) Intention der Komponistin herausarbeitet, zeigt, wie selbstbewusst die Autorin ihre Methoden aus dem Gegenstand heraus entwickelt.

Kloos gibt zu, dass bei der Annäherung an Jennifer Walsches Werk viele Leerstellen und offene Fragen bleiben, dass es letzten Endes auch zur Intention gehört, sich an der irischen Komponistin die Zähne auszubeissen. Die Autorin begegnet dieser Herausforderung mit Transparenz, subjektiv getexteten Passagen und erfrischender Leichtigkeit. Damit hat die Publikation *Jennifer Walshe – Spiel mit Identitäten* akademische Tiefe, ist aber auch wunderbar lesbar für alle, die sich auf Jennifer Walshe und auf ihr Verwirrspiel mit Identitäten einlassen möchten.

Theresa Beyer



### André Hodeir. Le jazz et son double

Pierre Fargeton  
Préface de Martial Solal  
Lyon, Symétrie, coll. «Symétrie Recherche»,  
série 20–21, 2017, 772 pp.

Musicien et écrivain fascinant, méconnu, sinon oublié, André Hodeir (1921–2011) laisse une œuvre multiple. Il revient à Pierre Fargeton d'en livrer une étude fondatrice et remarquable en tous points. Son ouvrage, conséquent, se divise en trois sections, accompagnées de nombreux documents iconographiques et de près de 300 exemples musicaux, pour la plupart analytiques.

La première section retrace la biographie d'Hodeir, d'un «bilinguisme», où le jazz est encore lesté du poids de l'écriture académique, à l'évolution des principaux enjeux artistiques depuis les années 1950. De sa démarche absolument singulière, on retiendra quelques éléments, parmi bien d'autres: sa lecture de Toynbee, qui confie à des «minorités créatrices» le projet de réorienter les sociétés; une histoire conçue comme chaîne de progrès irréversibles par une pensée que Fargeton qualifie d'«essentialisante»; le *credo* en l'œuvre, signant le divorce entre les musiciens de la fin des années 1960 et Hodeir, qui ne partageait rien de leurs positions naïvement idéologiques et entendait rendre l'art somptueux, incorruptible, voire sacré, pour le soustraire aux industries culturelles; une œuvre comme actualisation possible d'une idée générale de départ et s'engageant, à la suite de James Joyce dont Hodeir était un lecteur averti, à «faire du principe de variation non plus l'effet d'un travail de développement appliqué de l'extérieur à des choses ou des situations données, mais un effet *du temps sur les choses elles-mêmes* et sur la perception conséquemment toujours changeante que nous en avons» (p. 194); une lente évo-

lution dans l'interprétation du jazz, des premières influences du *Jazz Hot* d'Hugues Panassié, n'excluant pas un exotisme équivoque, à de rigoureux commentaires historiques, analytiques, esthétiques et philosophiques, depuis une « conception dans laquelle le jazz était un en-plus », jusqu'à une « conception dans laquelle il est désormais un en-soi » (p. 220) ; partant, le dépassement du bilinguisme par l'agrandissement du jazz, « pour ne pas avoir à en sortir », et le biais de l'écriture, non pour contenir l'improvisation, mais pour la délivrer et la conduire là où elle n'allait pas (vastes architectures et autres textures, contrepoints et logiques polyphoniques) ; l'insistance sur deux dimensions coalescentes, le drame et la forme. Hodeir écrivait à cet égard : « La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre l'unité. Plus est grande la diversité que cette manière met en jeu, plus la forme est riche ; plus les différents éléments introduits se coordonnent en un tout homogène, plus la forme est parfaite ». On schématisera à peine en disant que deux modèles se profilent : celui de l'ami Jean Barraqué rêvant, après Debussy, à une forme ouverte, s'inventant son propre devenir ; et celui de Thelonious Monk dont l'œuvre aurait découvert au jazz le sens d'une forme voisine, « vivante et active, 'une organisation rigoureuse de l'irrationnel', où la discontinuité et l'asymétrie, valeurs-clés de l'art contemporain, viendraient challenger sans cesse la symétrie et la continuité pour faire naître une nouvelle et fascinante dialectique de l'espace musical ». Hodeir *dixit*, à nouveau.

Ce que précisent les deux sections suivantes de l'ouvrage, par de minutieuses analyses reposant sur des partitions à l'accès réservé, c'est le détail de l'écriture, qui fonde la pensée musicale : l'usage du timbre, déclinant

la *Klangfarbenmelodie* schoenbergienne et participant de ce que Fargeton appelle le *Klangfarbenrhythmus*, comme « variation de couleurs sonores à des fins exclusivement rythmiques, ou plus exactement à des fins de production de *swing* » (p. 309), et la *Klangfarbenharmonie*, où les mutations du timbre priment sur la perception harmonique. Autrement dit, un timbre diagonal, s'immiscant dans la mélodie, le phrasé ou un enchaînement d'accords. Ce sont aussi les textures et les contrepoints, éminemment actifs et complexes, œuvrant à des découpages en micro-sections, et vecteurs d'une « dialectique tension-détente portée dans l'épaisseur de la conduite des voix mélodiques » (p. 440). Ainsi individualisées, les voix rendent impropre le recours à la classique grille harmonique, laquelle demeure relativement traditionnelle. Bref, l'écriture, oblique comme celle des sériels, « fabrique littéralement le *swing* » (p. 352). La dernière section interroge la forme en tant que rythme, dont la richesse naît moins de structures complexes que d'un « esprit ». C'est pourquoi, insiste Fargeton, le thème n'y est plus un élément stable à développer, mais est constitutivement in *progress*. « Se donnant d'emblée comme une esquisse thématique inachevée, ce 'thème', dont la fonction reste pourtant clairement structurante [...], donne alors le sentiment de s'inventer lui-même à chaque apparition » (p. 484). La variation change de statut, ne visant pas la transformation dudit thème *via* le langage, mais l'inverse, et l'œuvre n'est pas univoque, qui s'éloigne, par des amplifications successives, de sa source. Comme chez Barraqué, le rêve, avec ses ambiguïtés allusives, se situe au cœur du processus créateur et de l'écoute, à travers le balancement entre reconnaissance et destruction du matériau. « De la confusion (*con-fusion*)

des objets du souvenir naît donc une dynamique formelle spécifique, dans la mesure où elle est à la fois développement et ressassement, et où elle se fonde sur une sorte de thématisme travesti par le souvenir que le compositeur entretient de sa propre écriture au sein de la pièce, voire d'éléments extérieurs, soit un phénomène que l'on pourrait légitimement baptiser 'thématisme onirique' » (p. 617).

Un ouvrage magistral sur une figure aux impasses aussi éloquente que les réussites, pour saisir l'écriture non seulement du jazz, mais aussi de l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Laurent Feneyrou