

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2013)
Heft:	124
Rubrik:	Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

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: 23.01.2026

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



Musik-Handbücher

Ein Kommentar

Bücher werden nicht publiziert, weil sie gelesen werden wollen. Eher werden sie gedruckt, weil Autoren oder Autorinnen ein Buch geschrieben haben wollen (und ihren Namen auf einem Buchdeckel stehen sehen wollen). Dass hinter jedem Buch eine gute Idee eines Autors oder einer Autorin steht, die nach manchen Stunden harter Denk- und Formulierarbeit und später dank Lektorat und graphischer Gestaltung an die Öffentlichkeit gelangt, entspricht ebenfalls nicht der Wirklichkeit.

Viele Bücher werden verfasst, weil eine Organisation oder sogar ein Verlag damit auf sich aufmerksam machen möchte. Entweder werden Symposien oder Jahrestagungen zu einem symbolträchtigen, ortsbedingten oder lediglich der Phantasie entsprungenen Thema veranstaltet, auf dem Vorträge gehalten werden, damit diese – häufig erst anschließend – verfasst und gedruckt werden können, oder ein Buchverlag eröffnet eine Reihe von Büchern zu einem Gegenstand oder zu verschiedenen Themen. In beiden Fällen werden erst in zweiter Linie diejenigen Schreibenden gesucht, von denen man sich einen einschlägigen Beitrag zu einem bestimmten Feld erhofft. Diese Autorinnen und Autoren sind möglicherweise mit ganz anderen Dingen beschäftigt, hätten möglicherweise mit ihren hauptberuflichen Lehrveranstaltungen genug Arbeit, aber sie werden dazu aussersehen, sich zu einem Thema zu äussern, entweder weil man dies ihnen zutraut oder weil sie früher schon einmal andernorts darüber geschrieben haben. Eine solche Anfrage ehrt den Autor oder die Autorin, denn sie ermöglicht, den eigenen Namen in einer Publikation oder sogar auf deren Umschlag zu verbreiten (siehe oben). Also setzt er oder sie sich in der Kürze der ihm oder ihr zur Verfügung stehenden Zeit hin und wiederholt

– natürlich unter Kenntnisnahme der in der Zwischenzeit erschienenen Literatur! – das längst Publizierte, oder man arbeitet sich notdürftig in ein bisher selbst noch nicht erschlossenes Terrain ein, um wenigstens den Schein zu erwecken, man äussere sich aufgrund intensiver Beschäftigung und aus langjähriger Erfahrung zu einer Sache. Die Ehrlicheren unter den Schreibenden geben freimütig zu, dass sie die vorhandene Literatur lediglich zusammenführen und in eine neue, eigene Gedankenfolge bringen, in der Hoffnung, damit irgend jemandem neue Sichtweisen zu eröffnen. «Die vorhandene Literatur» ist aber nur eine noble Umschreibung einer umständlicher getroffenen Auswahllektüre aus einem zufällig bekannten oder vorhandenen Bestand; denn eine fundierte Recherche wäre unter dem gegebenen Zeitdruck viel zu aufwändig oder deren Resultate würden viel zu anspruchsvolle Beschaffungsbemühungen nach sich ziehen.

Gesteht man sich ein, dass Verlage und Herausgeber/Organisatoren eine gewichtige Rolle bei der Entstehung von Büchern spielen, so müssen dabei doch verschiedene Konstellationen voneinander unterschieden werden. Gross angelegte Reihen, deren Einzelbände Biographien oder Abhandlungen über einzelne Wissensgebiete anbieten, ermöglichen relativ selbständige Publikationen, obwohl diese gewissen Richtlinien zu folgen haben. Dazu zählen die «rororo-Bildmonographien» oder die schmalen Bände aus der Reihe «beck's wissen». Theoretisch würde auch eine Reihe über «grosser Komponisten und ihre Zeit» ähnliche Möglichkeiten zur vertieften Beschäftigung mit einem Gegenstand ermöglichen, allein das Konzept, bestehend aus einer «Chronik» und zufällig gewählten Einzelkapiteln unter dem Obertitel «Aspekte», und besonders die Gestaltung mit Endnoten am Schluss eines jeden Kapitels führen dazu, dass diese noch stets neu entste-

henden Bücher immer unbrauchbar werden, weil mit ihnen nur noch die bestehende Reihe und die damit verbundene Abnahmeverpflichtung durch die einstigen Subskribenten perpetuiert werden soll. Eine solche Publikationspraxis kann nicht verhindern, dass sich dennoch – seltene Glückssfälle – Standardwerke wie etwa Ludwig Finschers Buch über «Joseph Haydn und seine Zeit» darunter finden. Andererseits verbergen sich dahinter auch aus früherer Literatur zusammengetragene Einzelaufsätze oder gar die Übersetzung älterer Monographien.

Noch problematischer sind Handbücher über grosse Gebiete wie die «Musikwissenschaft», «Gattungen der Musik», «Kirchenmusik», wo Verlag und Bandherausgeber insgesamt ganze Heere von «Spezialisten» anheuern, damit diese zu irgendeinem noch so kleinen Gebiet etwas verfassen. Standen hier einst Persönlichkeiten wie Carl Dahlhaus dahinter, so ist dieses Geschäft mit den Jahren abgeflacht zu einer Massenproduktion von rasch hingeworfenen Textpartikeln, die entweder einzelnen Phänomenen oder Persönlichkeiten gewidmet sind, oder von Überblickskapiteln von Lohnschreiberinnen und -schreibern, die kaum über die erforderliche Detailkenntnis über alle Winkel des von ihnen darzustellenden Wissensgutes verfügen. Immer mehr sind diese Unternehmungen zur Sache des Verlags geworden, ohne dass dahinter die ordnende Hand einer sachkundigen Herausgeberfigur stehen würde, ja gewisse Herausgeber haben die eigentliche Arbeit entweder dem Verlag ganz überlassen oder dazu eingesetzten, zumeist im Vorwort nur verdankten «ghost editors».

Umgekehrt gibt es Reihen von Handbüchern über einzelne Komponisten, zu denen der Verlag nur einen losen Rahmen vorgibt, den jeweiligen Herausgeberinnen und Herausgebern eines Einzelbandes jedoch die grösstmögliche Freiheit

in der Festlegung eines inhaltlichen Konzepts und in der Auswahl der Autorinnen und Autoren gelassen hat. Die Komponisten-Handbücher des Bärenreiter-Verlags – etwa jüngst über Bruckner, Verdi und Wagner – weisen denn auch offenkundig eine grosse Vielfalt an Lösungsmöglichkeiten auf – wiewohl auch hier die persönliche Beziehung zwischen Herausgebenden und Schreibenden manchmal eine grössere Rolle zu spielen scheint als die wirkliche Detailkompetenz der Autorinnen und Autoren der einzelnen Kapitel. Auch hier kommt es also zu der oben genannten Art und Weise der Kurz-«Lohnschreiberei».

Am schlimmsten steht es mit den mehrbändigen Handbüchern über einzelne Komponisten, die häufig von einem «Lexikon»-Band ausgegangen sind – als könne bündig abgegrenzt werden, was in einem «Lexikon der Violine», einem «Bach-Lexikon» oder einem «Lexikon der Renaissance» verhandelt zu werden habe. Die Vorgänge, die dann zur Produktion der weiteren Handbuch-Bände führen, stehen unter dem Druck, wartende Subskribenten zu befriedigen. Darum muss in Windeseile ein Stab von Gesamt-Herausgebern (als Garanten für eine nicht näher zu definierende Qualität) und von entweder möglichst anderweitig renommierten oder mit genügend freier Zeit gesegneten Band-Herausgebern zusammengetrommelt werden. Konzepte für einzelne Bände müssen begutachtet, einander angeglichen und mehrfach überarbeitet werden. Auch hier spielen die «politischen Kriterien» bei der Auswahl der vorgesehenen Autorinnen und Autoren einzelner Kapitel eine zentrale Rolle. Bei alledem redet der Verlag ein gewichtiges Wort mit, schart gefügte Autoren um sich und schliesst andere aus, denn er koordiniert letztlich die von unterschiedlichen Personen betreuten Einzelbände, und er hat ja auch enthusiastisch und verfrüh Werbung betrieben

für ein Produkt, das sich zu jenem Zeitpunkt höchstens in Umrissen erst erahnen liess. Darum hat der Verleger auch, kaum hat er sich mit den Konzepten der einzelnen Bände einverstanden erklärt, mit den Autoren und Autorinnen einen Vertrag unterschrieben, d.h. er hat sie so in die Pflicht genommen, dass er sie nun zur Schnellschreiberei antreiben darf. Das kann dann das Ende aller Phantasie und aller fachlichen Auseinandersetzung bedeuten, da sich nun bereits die physische Buchproduktion und der -vertrieb am Horizont abzeichnen.

Neben dem Zeitdruck – ich weiss es aus eigener Erfahrung – werden auch unerwartete quantitative Massstäbe gesetzt. Dass es nicht allzu ausufernd sein soll, läge auf der Hand. Das Gegen teil aber ist der Fall: Der Verlag multipliziert die vom Bandherausgeber vorgesehene Zeichenzahl pro Einzelkapitel, um den Subskribenten und Käufern möglichst umfangreiche, «gewichtige» Bücher und Reihen mit einheitlicher Rückengestaltung ins Regal zu drücken. Schliesslich ist das Ganze nur eines: ein Geschäft. Die Schnellschreiberei wird auch zur Vielschreiberei, was der Bewältigung des jeweiligen Themenfelds weder inhaltlich noch sprachlich etwas nützt. Um Papier zu vermehren und Seiten zu füllen, werden in diesen Büchern gewisse Sachverhalte mehrmals verhandelt, manchmal sogar unter gegensätzlichen Sichtweisen. Klar ist, dass die Reihen von den Autoren so abgeschlossen werden müssen, wie sie dem geneigten Käufer vom Verlag einst angeboten worden sind. Es wäre schlechterdings undenkbar, unter dem Druck der Wissensdesiderate einen Teilbereich entweder ganz auszuklammern oder dessen Erörterung eine etwas ausgedehntere Reifungszeit angedeihen zu lassen. Darum enden die Produktionen solcher Reihen eigentlich immer mit Auseinandersetzungen zwischen Autoren und Verlag, die auf die

zuletzt publizierten Bände meistens les- und spürbar negative Auswirkungen haben.

Warum gibt dies alles Anlass zur Kritik? Man könnte ja postulieren, der (Musikbuch-) Markt bestimme über Erfolg und Misserfolg solcher Unternehmungen. Das stimmt nur eingeschränkt, denn bislang scheint es sich noch keine Bibliothek einer Universität, Musikhochschule oder Musikschule erlauben zu können, auf diese Papierfluten zu verzichten. Nach gut dreissig Jahren Erfahrung mit solchen mehrbändigen, mehrjährigen «Handbüchern» lässt sich aber erkennen, dass diese Bücher die berechtigten Interessen einer musikbegeisterten oder -kundigen Leserschaft nicht befriedigen. Letztlich kann man mit geringem Suchaufwand alles irgendwo kompetenter und authentischer erfahren als in den unsinnig aufgeplusterten und mittlerweile graphisch überfrachteten Handbuch-Bänden. Wesentliches sucht man als Leser oder Leserin darin ohnehin vergebens oder nur mit grossem Zeit- und Leseaufwand. Betrachtet man die hier dargelegten Vorgänge, die zu einer solchen Veröffentlichung führen, etwas genauer, so kommt man zum Schluss, dass es mehr Argumente gegen den Kauf als dafür gibt. Den mit Handbüchern verbundenen Platzverschleiss kann man sich also mit guten Gründen sparen. Die Institutionen, welche sich zur Abnahme dieser Produkte verpflichtet fühlten, sollte die Lehren aus den bisherigen Erkenntnissen ziehen und zumindest keine neuen Subskriptionsangebote mehr prüfen. Nur so kann der Markt seine berechtigte Antwort auf die Tatsache geben, dass solche Handbuch-Reihen mit wenig Ertrag für die Autoren, dafür zur Gewinnsteigerung des Verlags und letztlich auf Kosten der übermäßig zahlenden Leserschaft geschrieben werden.

Dominik Sackmann



Hanns Eisler, Bertolt Brecht: Die Maßnahme

Götz Schulte, Angelica Domröse, Gottfried Richter, Christoph Zapatka, MDR-Kammerphilharmonie, MDR-Rundfunkchor, Johannes Kalitzke (Leitung) MDR Klassik/Naxos MDR1207, Volume 07 (1 CD)

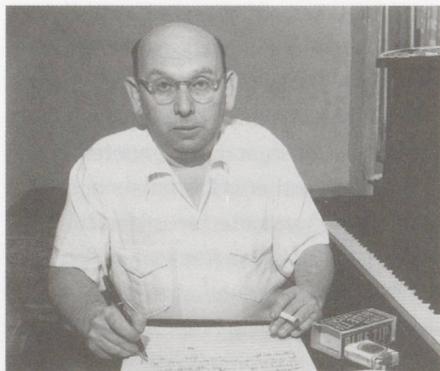
Hanns Eisler: Keenen Sechser in der Tasche. Songs und Balladen für Singstimme und Klavier

Oliver Dahn, Peter Deeg (Hrsg.) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 2012

Hanns Eisler: Nonette

Thomas Ahrend, Volker Helbing (Hrsg.)

Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IV / Instrumentalmusik, Bd. 7. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012



Hanns Eisler im Jahr 1943. © Internationale Hanns Eisler Gesellschaft, Archiv Dr. Schebera, Berlin

Rechtzeitig zum 50. Todestag Hanns Eislers im September 2012 ist erstmals eine seiner bedeutendsten Kompositionen auf CD erschienen, nämlich die Musik zum Brecht'schen Lehrstück *Die Maßnahme*. Jahrzehnte herrschte dazu ein eklatantes Missverhältnis vor, denn Brechts Lehrstück-Text war ebenso bekannt, rezipiert und weltweit verbreitet, wie Eislers kongeniale Musik dazu völlig unbekannt blieb (selbst Fachleuten!), bis heute noch ungedruckt ist und auch nach Kriegsende über ein halbes Jahrhundert nicht aufgeführt worden ist. Dafür gibt es zwei Gründe: Nach der Uraufführung am 13. Dezember 1930 in der Berliner Philharmonie bestand kaum noch ein Zeitfenster für ein Weiterwirken des Werks, denn zum einen waren bereits

die Premiere und wenige nachfolgende Aufführungen – neben entschiedenem Beifall – von heftiger ideologischer Ablehnung aus den eigenen Reihen bestimmt. Der Inhalt des Stückes, in dem kommunistische Agitatoren vor einem Parteigericht begründen, weshalb sie einen zu mitleidigen Kollegen mit dessen Einverständnis töteten, provozierte schon bei der Uraufführung. Doch vor allem wirkte sich ab 1933 das Totalverbot durch die NS-Herrscher auf die weitere Werkgeschichte aus.

Zwar hätte es bald nach 1945 eine Neuentdeckung dieses oratorienhaften Lehrstücks geben können, vor allem zu Lebzeiten Brechts und Eislers in der jungen DDR. Doch wiederum verschärfte geschichtliche Ereignisse die Neubelebung der *Maßnahme*: Da waren zum einen die Moskauer Prozesse von 1937, zum anderen der ab 1945 international beginnende Kalte Krieg, zu dessen Opfern auch Eisler und Brecht in mehrfacher Hinsicht zählen sollten. Denn beide Zeiteignisse befestigten die öffentliche Einschätzung, Brechts und Eislers *Maßnahme* als ein Machwerk linksradikalen Terrors einzustufen, zumal ausgezählt auch Eislers Schwester Ruth Fischer in ihrem 1948 in den USA (und zwei Jahre später in Westdeutschland) erschienenen Buch *Stalin und der deutsche Kommunismus* die *Maßnahme* und ihre Schöpfer stark diskreditiert hatte. Brecht untersagte deshalb kurz vor seinem Tod aus Sorge vor politischer Instrumentalisierung jegliche Aufführung dieses Lehrstücks; die Brecht-Erben setzten dieses Aufführungsverbot nach dessen Tod fort. Allerdings stand damit einer internationalen Verbreitung des Brecht-Textes als Lesetext nichts im Wege, ging es doch vor allem um das weltweite Verbot von Aufführungen. Das eigentliche «Opfer» brachte somit Eisler, dessen Partitur wegen des von ihm mitgetragenen Aufführungsverbots in den Schubladen

seines Musikverlags verschlossen blieb. Erst im September 1997 erfolgte im Berliner Ensemble und in Vorbereitung des 100. Geburtstags von Brecht die erste Berliner Nachkriegsinszenierung mit Eislers kompletter Musik (Regie: Klaus Emmerich; mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin unter Leitung Roland Kluttigs und dem Konzertchor der Deutschen Staatsoper). Die Aufführung stieß nicht nur auf grosse Zustimmung des Publikums, sondern auch auf bewunderndes Erstaunen: Ich erinnere mich an Äusserungen von Brechtologen, die nun (nämlich durch Eislers Musik) mit einem völlig neuen, unbekannten Bühnenwerk konfrontiert wurden – obwohl sie vorab meinten, das Werk (sprich: den Text) gründlich zu kennen. Sie mussten feststellen, dass die Musik als eine eigene, gleichberechtigte und selbständige kommentierende Grösse das theatralische Ereignis entscheidend mitbestimmt, umformt, ja sogar dem Text widerspricht.

Es ist deshalb höchst begrüssenswert, dass das komplette Lehrstück durch diese CD-Produktion erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und damit dieses in grosser Musiktradition von Bach und Händel stehende oratorienhafte Lehrstück medial «verlebt» wird. Die Mitwirkenden sind Götz Schulte (der schon in der Berliner Aufführung 1997 bravurös agierte), Angelica Domröse, Gottfried Richter und Christoph Zapatka, der MDR-Rundfunkchor und Musiker der MDR-Kammerphilharmonie unter der Leitung von Johannes Kalitzke. Die vorliegende Aufnahme ist ein Mischschnitt der Aufführung vom 3. Oktober 1998 im Festspielhaus Hellerau. Als Bonustrack sind zwei Songs aus der *Maßnahme* beigelegt, die Ende 1930 in Berlin unter Mitwirkung Eislers und Brechts für die Schellackplatte entstanden. Der Tenor Erik Wirl singt, Eisler dirigiert und Brecht spricht die Zwischen-Texte ein.

Ebenfalls zum 50. Todestag Eislers erschien im Deutschen Verlag für Musik Leipzig ein Eisler-Songbuch mit dem Titel *Keenen Sechser in der Tasche*, der auf den Textbeginn von Robert Gilberts *Stempellied* verweist. Aufgenommen ist in diesem Band eine Reihe populärer Songs und Balladen, die durch die zahlreichen Re-Editionen historischer Tonaufnahmen von Ernst Busch, Hanns Eisler, Irmgard Arnold, Gisela May und natürlich auch jüngerer Interpreten inzwischen weite Verbreitung gefunden haben. So kann jetzt mit diesem Songbuch (für Singstimme und Klavier) auch der Notentext benutzt werden: zum nachschlagenden Studium, zum häuslichen Ausprobieren oder zum professionellen Vortrag. Doch der von Oliver Dahn und Peter Deeg sorgfältig edierte und mit einem Kommentar versehene Band versammelt nicht nur Bekanntes wie *Die Ballade von den Säckeschmeißern*, das *Kuppellied*, *Mutter Beimlein* oder den *Kälbermarsch* aus den 1930er und 1940er Jahren, sondern hält auch Überraschungen und Entdeckungen bereit, wie das weithin unbekannte, 1929 nach den blutigen Maiaufständen in Berlin, dem «Blutmai», von Erich Weinert geschriebene Lied *Mutter Kulkes seliges Ende*, das Eisler zwar vertont hatte, doch zu dem kein Notenmaterial überliefert ist. Tobias Fasshauer hat die Musik von einer Schellackplatte aus dem Jahr 1930 mit dem singenden Dichter und dem am Flügel begleitenden Eisler abgehört und danach einen Notentext erstellt, der hier erstmals veröffentlicht ist. Aber auch Eislers vermutlich letztes Klavierlied vor seinem Tod, das auf den 15. Mai 1962 datierte *Bleib gesund mir, Krakau* (der Text stammt von dem 1942 ermordeten jiddischen Dichter Mordechaj Gebirtig), ist allgemein kaum bekannt und beschliesst die Sammlung. So stellt dieses 20 Kompositionen enthaltende Songbuch eine gelungene Mischung aus Bekanntem

und Unbekanntem dar – es ist für den breiten Gebrauch hiermit ausdrücklich empfohlen.

Zudem erschien 2012 innerhalb der Eisler-Gesamtausgabe des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel der Band 7 aus der Serie IV (Instrumentalmusik) mit den *Nonetten*. Diese für neun Instrumente komponierten Werke haben ihren Ursprung in Filmmusiken Eislers, die im US-amerikanischen Exil entstanden. Die gleiche Anzahl Musiker und der filmbezogene Anlass sind jedoch das einzige gemeinsame Merkmal dieser ansonsten sehr heterogenen Kompositionen, denn in ihrer Besetzung und formalen Anlage differieren sie deutlich voneinander. Auch ist ihnen eine noch nicht in allen Einzelheiten geklärte und komplizierte Werkgeschichte eigen.

Eislers Filmmusik zu *The Living Land* entstand Mitte November 1939 in New York; sie bezieht sich auf einen aus dem selben Jahr stammenden kurzen Film des amerikanischen Landwirtschaftsministeriums, der über die zunehmende Bodenerosion als Folge falscher Agrarpolitik informieren und für ökologische Gegenmassnahmen werben soll. Eislers Werk gehört zu seinen ersten dodekaphonon Filmmusiken – mit allerdings auch aufscheinender Tonalität. Wann Eisler den Plan fasste, diese Filmmusik für den Konzertgebrauch umzuformen, ist nicht bekannt. Jedoch fand die vermutlich erste Aufführung innerhalb eines Kammerkonzerts im Oktober 1957 an der Deutschen Staatsoper Berlin statt, damals noch unter dem Titel *Variationen für Streichquartett, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass* (1939). Wahrscheinlich erst nach dieser Aufführung fügte Eisler den Zusatz *32 Variationen über ein fünftaktiges Thema* an, wohl eine Anspielung auf Beethovens *32 Variationen über ein eigenes Thema* für Klavier. Erst nach 1960 entstand schliesslich der Titel *Nonett Nr. 1*, unter

welchem das Werk nach Eislers Tod im Herbst 1962 beim Leipziger Verlag Peters veröffentlicht wurde.

Das *Nonett Nr. 2* ist ebenfalls aus Filmmusik – zu dem etwa einstündigen semidokumentarischen Spielfilm *The Forgotten Village* – gewonnen worden und wird in dieser Edition in zwei separaten Fassungen wiedergegeben (als *Suite for Nine Instruments* und als *Nonett Nr. 2*). Der Film, zu dem Herbert Kline die Regie führte, handelt von Problemen der medizinischen Versorgung in einem mexikanischen Dorf, wo Naturreligion und medizinischer Fortschritt in heftigen Konflikten miteinander geraten. Das Drehbuch schrieb John Steinbeck, das in Teilen übrigens an den *Jasager*-Stoff Brechts erinnert – auch formal, denn fast alle Rollen werden durch Laiendarsteller (sprich: Dorfbewohner) gespielt. Ursprünglich war der mit Eisler befreundete mexikanische Komponist Silvestre Revueltas für die Filmmusik vorgesehen – doch nach seinem plötzlichen Tod im Oktober 1940 übernahm Eisler die Arbeit, für die er aus New York nach Mexiko reiste. Am 20. Januar 1941 beendete er die Filmmusik und notierte – nach offensichtlich harten Wochen des Komponierens – in die Partitur: «Es war eine scheußliche Arbeit und mit 9 Instrumenten war es nicht angenehm (70 Minuten Musik in 30 Tagen). Ich bin nicht gerade betrübt, daß ich endlich fertig bin!!» Jascha Horenstein dirigierte dann die Aufnahme der Musik; die Filmpremiere fand am 18. Oktober 1941 in New York statt, nachdem zuvor die staatliche Filmzensur Schnitte verlangt und einen früheren Premierentermin verhindert hatte. Doch öffentlicher Protest – darunter auch von Roosevelts Gattin Eleanor – liess den Film mit einer nunmehr medial gesteigerten Erwartungshaltung in die Öffentlichkeit gelangen. Aus seiner umfangreichen Filmmusikpartitur kopierte Eisler um die Jahreswende 1941/42 einige Teile,



um sie bearbeiten zu können und als *Suite for Nine Instruments* auch für den Konzertbetrieb nutzbar zu machen. Trotz nachweislicher Bemühungen des Komponisten kam es wohl zu keiner Aufführung der Suite im amerikanischen Exil. Erst nach seiner Rückkehr aus den USA entwickelte Eisler ab 1948 in einer weiteren Bearbeitungsstufe seine *Suite für neun Instrumente*, die dann, ab 1959, schliesslich in das *Nonett Nr. 2* umgeformt wurde. Aufgeführt wurde es am 3. Januar 1960 an der Deutschen Staatsoper Berlin. Dazu vermerkte das Programmheft: «Hanns Eisler [...] schrieb sein zweites Nonett 1939 in Mexiko, wo er ein halbes Jahr als Austausch-Professor an der Musik-Akademie in Mexiko-City tätig war. Mexiko mit seinen landschaftlichen Schönheiten, aber auch mit seinen sozialen Gegensätzen beeindruckte ihn tief. Besonders die Armut der indianischen Bevölkerung erregte sein Mitgefühl. In einigen [...] Sätzen des zweiten Nonetts haben derartige Empfindungen ihren Niederschlag gefunden.» Erst 1965, also drei Jahre nach Eislers Tod, wurde das Nonett im Verlag Neue Musik Berlin erstmals veröffentlicht.

Den Herausgebern Thomas Ahrend und Volker Helbing ist eine äusserst sorgfältige, sachkundige und alle verfügbaren Quellen gründlich auswertende Edition gelungen, die diese drei Kammermusiken Eislers erstmals auf einem weitgehend gesicherten neuen Stand präsentiert.

Joachim Lucchesi

Chopin, âme des salons parisiens (1830-1848)

Jean-Jacques Eigeldinger
Paris, Fayard, 2013, 335 p.

Il y a dans cet ultime travail de Jean-Jacques Eigeldinger sur Chopin une délicatesse qui s'accorde admirablement avec son sujet. Même lorsqu'il lance des piques aux *gender studies*, il le fait avec distinction, distillant par ailleurs la somme d'informations qu'il a accumulées toute sa vie durant avec légèreté et prodigalité, n'y ajoutant que les commentaires indispensables, de façon précise et elliptique. On y suit l'exil polonais dans ces réunions de belles âmes où mondains et artistes se côtoient, prolongeant la sociabilité du siècle passé par-delà les effets bouleversants de la Révolution.

Dans une première partie de son livre, Eigeldinger peint une galerie de portraits, ceux des habitués des salons, que Chopin côtoyait. Il s'attarde dans un chapitre du plus haut intérêt sur le rôle de l'improvisation pour le compositeur pianiste. Fontana, son copiste et secrétaire (il avait travaillé le piano en Pologne avec le même professeur), ne dira-t-il pas qu'il y avait chez lui une « inspiration spontanée [qui] était comme un torrent intarissable de matières précieuses en ébullition », et que « ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation » (p. 64) ? Eigeldinger rappelle cette note de Delacroix dans son *Journal*, rapportant les propos d'un compatriote de Chopin : « ses improvisations étaient beaucoup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela sans doute comme de l'esquisse du tableau comparée au tableau fini » (p. 65). Et le commentateur d'éclairer cette part d'improvisation intégrée aux compositions, en quelques lumineuses notations, rappelant par ailleurs la difficulté qu'avait Chopin à fixer ses idées à travers l'écriture (d'où

les divergences dans les éditions de ses œuvres). Est-ce pour cela qu'il jouait « ses compositions pendant des années avant de les mettre par écrit » (p. 54), comme s'en plaint un agent de l'éditeur allemand Breitkopf & Härtel ?

Dans une deuxième partie du livre, Eigeldinger met à notre disposition toute une série de témoignages, dont beaucoup inédits, faisant défiler les intimes, les invités d'un jour, les artistes fascinés par cette personnalité insaisissable, dont la « patrie véritable », comme l'écrit Heine, « est le pays de la poésie » (p. 114). Dans une troisième partie, l'auteur recense les différents *topoi* de cette réception de Chopin, que l'on associe aux fées, aux sylphes, aux elfes, aux anges et archanges, et jusqu'aux figures d'Ariel et de Trilby : « Chopin apparaît comme un pur esprit qui transcende la matière de son médium », écrit-il pour résumer cette impression de surnaturalité ressentie par ses contemporains (p. 272). Berlioz quant à lui parlera de sa « grâce capricieuse », de sa « finesse » et de son « originalité », mais aussi de sa « hardiesse harmonique » et de la « suavité de ses mélodies » (p. 197). J'aime cet extrait d'une lettre de George Sand citée à la page 279 : « Ce Chopin est un ange. Sa bonté, sa tendresse et sa patience m'inquiètent quelquefois, je m'imagine que c'est une organisation trop fine, trop exquise et trop parfaite pour vivre longtemps de notre grosse et lourde vie terrestre. Il a fait à Majorque étant malade à mourir de la musique qui sentait le paradis à plein nez. Mais je suis tellement habituée à le voir dans le ciel qu'il ne me semble pas que sa vie ou sa mort prouvent quelque chose pour lui. Il ne sait pas bien lui-même dans quelle planète il existe. » On comprend dès lors qu'il se crispât et se fit tout petit lorsque le poète Mickiewicz, après qu'il ait joué, lui lança : « Comment, au lieu de développer ce don d'émouvoir les âmes, tu te



pavanes au Faubourg Saint-Germain ! Tu pourrais soulever les foules, et tu te donnes la peine de chatouiller les nerfs des aristocrates ? » (p. 244). Schumann avait avancé une idée semblable en parlant, à propos de sa musique, de « canons sous les fleurs » et du danger qu'elle pourrait représenter pour les monarques si on la comprenait ! Mais dans les salons, Chopin se protégeait d'une époque déprimante, sauvant le poétique de l'emprise grandissante du prosaïque. L'élan de sa musique, sa violence même, que Liszt liait à une « nature nerveuse à l'excès » et qui « comprimait ses passions » (p. 100), n'étaient-ils pas pourtant un cri de détresse et un appel secret à l'insurrection faisant écho aux révoltes de toute une génération ?

Philippe Albère

La Musique du temps réel. Entretiens avec Omer Corlaix et Jean-Guillaume Lebrun.

Philippe Manoury
Editions MF, collection Parole. Juin 2013, 157 p.

Divisés en sept chapitres, les entretiens d'Omer Corlaix et Jean-Guillaume Lebrun avec le compositeur Philippe Manoury explorent les enjeux de la technique du « temps réel », langage musical fait de sons acoustiques et de sons de synthèse qui constituent une transformation simultanée dans l'espace temporel du concert. En parallèle du geste musical se dessinent des zones de « non écriture » qui constituent autant de « partitions virtuelles » venant nourrir son utopie sonore. Derrière l'aspect purement expérimental se dégage au fil des réponses une approche intime de l'événement musical. La démarche de Manoury est empirique et fuit la conception purement formaliste. La perception psychologique, voire biologique, entre en ligne de compte dans la définition de la composition musicale. L'ouvrage paraît pour les soixante ans du compositeur, date à laquelle il revient en Europe après plusieurs années d'enseignement à l'université de San Diego. On revient sur les nombreuses étapes qui ont jalonné son parcours, depuis les premières recherches à l'IRCAM autour des outils informatiques jusqu'à l'écriture de son opéra *Gutenberg*, créé au festival Musica de Strasbourg. On aborde le quatrième chapitre par un clin d'œil au « bal des têtes » du *Temps retrouvé*. C'est l'occasion pour ses interlocuteurs d'interroger Philippe Manoury sur les grandes figures de son temps. On y croise les personnalités de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen mais également Lachenmann, Xenakis ou Ligeti, sans oublier la présence tutélaire de Debussy ou de plus jeunes compositeurs parmi lesquels ceux qui s'interrogent sur la question de

la saturation. Il sera intéressant de lire son analyse du monde musical contemporain saisi d'un point de vue extra-européen (Amérique, Japon), ce qui permet de relativiser au passage bon nombre d'idées reçues sur le sujet. La réalité de la musique dite « savante » en France y gagne de précieux éléments de réflexion sur la question de sa survie et de son développement.

David Verdier



Jürg Frey: Piano Music

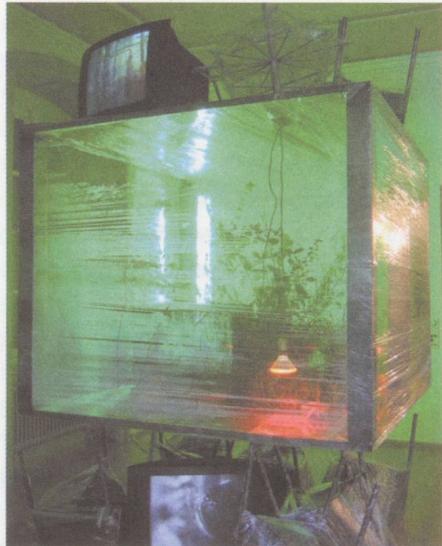
R. Andrew Lee, Klavier
Irritable Hedgehog Music IHM006

Werkbetrachtungen, Reflexionen, Gespräche. Zum 60. Geburtstag von Jürg Frey

Eva-Maria Houben (Hrsg.)

Zürich: Edition Howeg 2013 (Reihe Wandelweiser Bd. 3), 210 S.

Wandelweiser und so weiter: Werke von Antoine Beuger, Sam Sfirri, Michael Pisaro, Jürg Frey, Manfred Werder, James Saunder, Stefan Thut u.a.
Diverse Interpreten
another timbre at 56x6, 6 CDs



Moments musicaux Aarau, 2007: die Klanginstallation «Ich zeige den Steppen-Grillen meinen Wald» von Marcus Kaiser. Foto: Marcus Kaiser

Erstaunlicherweise habe ich mich nicht verzaubert: 468 Mal wird (wie das Booklet bestätigt) die eine Quart e¹-a¹ im Lauf des *Klavierstückes 2* angeschlagen, genau zwischen 5:06 und 12:33. Eine lange Zeit. Das herkömmliche Kritikerargument wäre nun, nach der Differenzierung im Anschlag zu horchen, aber das ist in diesem Fall gar nicht vordringlich. Wichtiger ist sogar die Gleichmässigkeit, obwohl beim Hören plötzlich noch anderes drüber und drunter mitzuklingen scheint. Jedenfalls entsteht eine geradezu hypnotisierende Wirkung.

Die Klänge leuchten auf stille und freundschaftliche Weise. In der Musik des Aarauer Komponisten und Klarinetten Jürg Frey ist das nicht selten, ja fast üblich. Dabei ist er kein Meditationsmusiker, er arbeitet einfach mit wenig Material, mit dem er unser Hören in den Bann zieht. Zuweilen mit sehr wenig Material. Leicht wäre es zu sagen, es sei leicht zu komponieren wie Jürg Frey: einfache Intervalle oder Akkorde hintereinander setzen, regelmässig, ja sich wiederholend. Aber dann geschieht doch etwas: Er schenkt diese Intervalle und Akkorde der Zeit, und diese offenbart sich darin unserem Hören. Oder anders gesagt: Diese Musik hat ein präzise erfasstes Timing.

Diese Einfachheit widersteht allen Veredelungssüchten und entkleidet die Töne ihrer Besonderheit. So enteignen sie sich ständig, wir wissen nicht mehr, wohin (wem? niemandem?) sie gehören. «Töne sind Allgemeingut, man kann soviele davon nehmen, wie man will, und niemand hat einen besonderen Anspruch», so eine Notiz Freys im neuen, anregenden Sammelband zu seinem Œuvre. Was machen wir also damit? Wir versuchen, sie uns wieder anzueignen. Zum Beispiel durch ein Vorhören: Wohin könnte der nächste Akkord gehen? Gelegentlich wird solches Vorhören sogar bestätigt, geradezu auf konventionelle, «allgemeingütige» Weise; oft aber auch nicht – egal, denn es ist etwas dazwischen geschehen, etwas Aktives. Dahin führt die Musik Jürg Freys. Aber vielleicht ist das auch schon zu viel getan; vielleicht sollte man, wie er schreibt, das Leervolumen in der Musik nicht füllen und verstopfen, sondern die «schweigsame Architektur» zulassen und sich darin aufzuhalten. Das könnte schon reichen.

Hier sind es zwei Klavierstücke, die diesen Raum bieten. Der amerikanische Pianist R. Andrew Lee spielt sie behutsam

und ohne Hast: das *Klavierstück 2* und den Zyklus *Les tréfonds inexplorés des signes* (daraus die Nummern 24–35). Erschienen ist die CD bei der Irritable Hedgehog Music aus Kansas City. Der Name bezieht sich auf das häufig zitierte Archilochos-Fragment, wonach der Fuchs viele Dinge, der Igel aber nur eines wisse. Und mag der griechische Lyriker und Krieger dabei auch an Kampfstrategien gedacht haben, so passt es doch vorzüglich auf die Musik. Dass dieses Sich-Einigeln (trotz diversen ebenfalls vorhandenen füchsischen Eigenschaften) bekanntlich auch eine helvetische Besonderheit ist, muss nicht eigens betont werden. Dass dabei manchmal (etwas gar) die Stacheln aufgestellt werden, ist die eine Konsequenz, aber Jürg Freys Musik hat dieses Stadium längst hinter sich gelassen. Seine Musik ist, das sei zuletzt gesagt, gelöst und heiter – oder sollen wir sogar anfügen: weltoffen?

Auf jeden Fall ist es bezeichnend, dass sich Jürg Frey nicht hierzulande in einer Gruppe organisiert hat, sondern seit langem einem Komponistenkollektiv angehört, das 1992 in Berlin entstanden ist und einige Minimalisten, Konzeptionalisten oder auch Cage-Nachfolger aus verschiedenen Ländern vereinigt: Wandelweiser ist sein Name, dahinter steht ein Verlag, den man hier nicht mehr vorstellen muss. Geleitet vom Holländer Antoine Beuger, steht er für eine einzigartige ästhetische Ausrichtung.

Wie Wandelweiser beschreiben? Der Name allein regt ja zum Nachdenken an: Wandelt sich Wandelweiser weiser? Eigentlich wenig oder zumindest unmerklich, denn die Philosophie scheint doch ähnlich geblieben zu sein. Wandelt Wandelweiser weiser? Ja, tatsächlich, ressourcenorientiert und sparsam: Wieso also einen Akkord verändern, wenn man ihn nochmals benutzen kann, um bei Freys Klavierstück zu bleiben; wieso nicht

Alltagsgegenstände oder Geräusche aus der Umwelt für die Musik verwenden? Das ist ein geradezu ökologisches Verhalten, ohne unnötigen Verschleiss. Die Stücke sind eigentliche *Perpetua mobilia*, die ohne extreme Dynamik auskommen. All das wird immer wieder in einer CD-Sammelbox deutlich, die zum 20. Geburtstag des Kollektivs herausgekommen ist und die den schönen Titel «wandelweiser und so weiter» trägt. Erstaunlicherweise ist sie nun eben nicht bei der Wandelweiser Edition selber, sondern beim englischen Label Another Timbre erschienen.

Es war Labelchef Simon Reynell, der die erste Idee hatte, die Initiative ergriff, aus dem Wandelweiser-Katalog eine persönlich geprägte, aber auch sehr aussagekräftige Auswahl zu treffen und daraus diese 6-CD-Box zu produzieren. Ein Idealfall geradezu. Reynell spricht im Fall der Wandelweiser-Ästhetik von einem «body of water, that can be more or less defined by what surrounds it, but which doesn't move in a single, linear direction; which appears almost static, but is constantly shifting and reconfiguring itself. [...] a passage of water [...] between two larger bodies of water», something without precisely defined boundaries.» Das drückt schon Wesentliches aus, aber die Wasser-Assoziation, so schön sie ist, gefällt mir doch nicht ganz. Fließt diese Musik, fließt sie? Seltsamerweise fehlt ja gerade diese Geschmeidigkeit des Flusses oder des Felles. Viele dieser Musiken scheinen sich dem sogar zu verweigern. Antoine Beugers Klarinettenkonzertchen *Lieux de Passage* von 2008, eine Hommage übrigens an Jürg Frey, ist ein solches Stück. Bewegt sich diese Musik? Tatsächlich spürt sie keiner Dynamik nach, jede Tendenz in eine Richtung scheint aufgegeben, doch sie bleibt nicht am Ort. Vielleicht bewegt sich ja auch der Ort ... Ach Quatsch, es handelt sich hier schlicht

um eine heil- und wundersam sorgfältig komponierte, ruhige, zutiefst einnehmende Musik.

Damit ist zumindest ein Höhepunkt aus der Box genannt (so deplatziert dieses Wort in dem Zusammenhang wirkt). Die sechs CDs enthalten außerdem Werke der Engländer Phil Durrant und James Saunders, der Deutschen Eva-Maria Houben, des Österreichers Radu Malfatti und der Amerikaner Michael Pisaro und Sam Sfirri. Aus der Schweiz sind neben Frey der in Zürich lebende Manfred Werder und der aus Solothurn stammende Stefan Thut vertreten. Etliche Zeitstücke sind darunter, die sich quasi intentionslos in Zehnminüttern oder halben Stunden ausdehnen. «Timescraper» – Zeitkratzer, Zeitscharrer – ist ja der Name der Wandelweiser-Homepage. Pisaros Ensemblestück *fields have ears* (2010) etwa, Freys *Time Intent Memory* (2012) oder Sfirris elektronische Ensemblemusik *little by little* (2010) sind gehaltvolle Beispiele dafür aus den letzten Jahren. Mitglieder des Komponistenkollektivs sind daneben auch immer wieder als Interpreten oder Improvisatoren zu erleben.

Eigens zu erwähnen sind in dieser nun wirklich grossartigen Box aber auch jene kleinen, unscheinbaren, «nützlichen» Werke: Zum Beispiel James Saunders' *various distinct spatial or temporal locations* – mit der Anweisung, einen Takeaway-Kaffeebecher über irgend eine Oberfläche zu schieben und damit Geräusche zu produzieren. Oder Manfred Werders mit Jahreszahlen übertitelte Fundstücke aus dem Überfluss der Natur, wie zufällig versammelt in musikalischen Gebilden. Am schönsten ist in diesem Zusammenhang aber John Whites *Drinking and Hooting Machine*, ein Klassiker aus dem Jahr 1971: Die Performer blasen dabei in Flaschen und trinken sie zwischen den Tönen allmählich aus – na denn nachträglich

noch ein Prost dem und so weiter umso weiser wandelnden Geburtstagskind.

Thomas Meyer

PS: Am 15. September 2013 klang in Aarau eine Konzertreihe aus, die über 33 Jahre hinweg einen leisen Akzent nicht nur in die Aargauer, sondern in die gesamte helvetische Musikszenen setzte: die Moments musicaux. Gegründet hatte sie einst der Pianist und Komponist Jean-Jacques Dünni in Unterentfelden. Nach ein paar Jahren übernahm sie Jürg Frey und überführte sie nach Aarau. Als *Spiritus rector* schuf er damit einen Musikort ganz eigener und sehr radikaler Prägung, an dem er seine Schöpfungen mit denen anderer Komponisten kombinierte. Natürlich waren die Werke der New York School darunter, gelegentlich jene der Berliner Szene, dann wurde aber auch sehr deutlich gewandelweisert. Dieses ideelle musikalische Dreieck New York-Aarau-Berlin blieb über all die Jahre zentral. Hinzu kamen andere zugewandte Orte wie Paris (Tom Johnson), Bern (Ensemble Neue Horizonte), Montreal (Bozzini Quartet), Los Angeles (Calarts) oder Düsseldorf (Klangraum) – und auch immer wieder die Klassiker. Performance und Klangkunst fanden hier ihren Platz. Zeitweilig gab es ein eigenes Moments Musicaux-Ensemble, das auf Tournee ging. Gastensembles kamen von fern, zuweilen wirkten Orchester mit. Wer die Jahre Revue passieren lassen möchte, sei auf die Website verwiesen:

www.mom-aarau.ch

Manchem Neue-Musik-Freak wird also Aarau im Gedächtnis bleiben: eine Legende der Neuen Musik bald wohl. Jürg Frey fand zu seinem Sechzigsten, dies sei ein geeigneter Zeitpunkt, um diese Konzertreihe abzuschliessen. Es war keine Entscheidung aus heiterem Himmel. Schon länger spielte er mit dem Gedanken, aber zunächst wollte er noch diverse Projekte realisieren. Nachfolge gibt es keine, und



es ist zu befürchten, dass die finanzielle Unterstützung, die die Moments musicaux zuletzt vom Aargauer Kuratorium und von der Stadt Aarau erhielten, nicht anderweitig der Neuen Musik zugute kommt, sondern Budgeteinsparungen zum Opfer fällt. Nicht nur in Aarau wird die Reihe fehlen, denn Frey betrieb sie nicht wie ein Festivalleiter, der möglichst viel Verschiedenes und Neues vorstellen will, sondern eher wie ein Galerist, der eine Linie verfolgt, der konsequent programmiert und für eine Ästhetik einsteht. Und diese Linie blieb stets klar erkennbar, sie war keineswegs nur persönlich ausgeformt, sondern Teil eines internationalen Diskurses, der sich, stichwortartig zusammengefasst, um die Zeitgestaltung, die Stille und die Konzeptarbeit nach Cage drehte. Möglich, dass dieser Diskurs nun bei einer jüngeren Generation auf andere Weise und an anderem Ort stattfindet. Wir würden uns freilich freuen, wenn er irgendwo in der Schweiz wieder ein so einzigartiges Forum finden würde wie bei den Moments musicaux.

Dedalus – Antoine Beuger – Jürg Frey

Werke von Antoine Beuger und Jürg Frey
Ensemble Dedalus: Didier Aschour (Gitarre), Antoine Beuger (Flöte), Cyrien Busolini (Bratsche), Jürg Frey (Klarinette), Stéphane Garin (Schlagzeug/Vibraphon) und Thierry Madiot (Posaune)
Potlatch PI13

Musik kann uns packen, um die Ohren gehauen werden, schwülstig umschlingen oder giftig entgegenspritzen, oder sie kann uns gewissermassen von hinten wie eine Geisterhand den Nacken emporziehen. Die Musik von Jürg Frey und Antoine Beuger entspricht eher der letzteren Vorstellung. Vorsichtig gesprochene, gespenstisch geflüsterte Textfragmente, interpretiert von dem Ensemble Dedalus, tragen den Hörer in diese CD hinein. Zunächst ertönen nur einzelne Silben, dann lang gezogene Worte, später verdichten sich die Texte, mehrere Sprecher aus dem Ensemble kommen hinzu. Darunter liegt eine Schicht von zunächst kurzen einzelnen Tönen, die sich später ebenso zu länger gehaltenen Klangflächen verdichten. Die Musik steigt auf wie ein fast unsichtbarer Rauch, wir müssen sie zunächst mühsam erahnen. Gebrochene und gesäuselte Klänge machen den Eindruck einer Zaghaftigkeit, die wie ein verletzliches Pflänzlein mit Sorgfalt begriffen werden muss. Wer sich auf diese *Médiations poétiques sur quelque chose d'autre*, das erste, rund 30-minütige Stück von Antoine Beuger, einlässt, mag die beruhigende, kontemplative Kraft erfahren, die davon ausgeht. Wer eher nach Action und Thrill sucht, wird eher unruhig auf seinem Stuhl herumrutschen.

Die beiden Komponisten Antoine Beuger und Jürg Frey gehören der Wandelweiser-Gruppe an, die für improvisierte Musik bekannt ist. Auf der CD liegt ihre Musik in einer Live-Aufnahme vor, die nach Angaben der Komponisten nicht nachbearbeitet wurde. Dabei wird die Musik permanent von einer ziemlich lärmigen

eindringenden Aussenwelt kontrastiert. Der Konzertort war eine alte Brauerei, die offensichtlich nicht speziell akustisch isoliert ist und die sich in einem sehr belebten Vorort von Paris befindet. Strassengeräusche von Fahrzeugen platzten so immer wieder in die ruhigen, zerbrechlich wirkenden Klangflächen herein. Bei zwei der drei Werke kommen noch die Geräusche eines stark prasselnden Regens hinzu. Umstände, die zunächst einmal verwirren. Da die CD ohne Booklet geliefert wird, bleiben wir als Hörer mit dieser Verwirrung allein. Es wäre dann naheliegend zu vermuten, dass in dieser Musik die Geräusche der Aussenwelt nicht nur geduldet, sondern auch willkommen sind. Auf Nachfragen bei den Komponisten stellt sich diese These jedoch als falsch heraus. Entgegen der Cage'schen Handhabung würden die Klänge der Aussenwelt hier nicht als Teil der Komposition gesehen, so Jürg Frey. Bleibt die Frage: Was machen sie dann auf der Aufnahme?

Nehmen wir an, die Aussengeräusche sind die lärmigen Leumünder der Behauptung, dass sich diese improvisierte Musik nicht von der Aussenwelt abkapseln möchte. So schliesst sich doch ziemlich prompt die Frage an: Warum geht die Musik, gehen die Musiker dann nicht auf die Geräusche der Aussenwelt ein? Die Klangflächen strömen nämlich unbeirrt vorwärts. Wie in einer meditativen Übung wird die Aussenwelt von den Musikern unbeachtet gelassen, obwohl sie doch lautstärkemässig die Musik an einigen Stellen für Sekundenbruchteile komplett überdeckt. Erhält dann die Musik durch dieses hohe Mass an Ignoranz gegenüber den Aussengeräuschen eine grössere Dringlichkeit, weil sie ihr Konzept konsequent durchzieht? Wohl kaum, und das ist kein Anzeichen von Schwäche. Die Begriffe «dringlich» und «konsequent» passen einfach nicht zu dieser Musik, die jegliche Form der Festlegung zu



umgehen scheint. Sie lebt von einer gewissen Mystik. Das Versprechen von Flüchtigkeit sickert mit melancholischer Schwere aus der Musik und wird hier auf einen Tonträger gebannt. Die Musik, die eigentlich in dem Moment bereits verschwunden ist, in dem sie entsteht, wird plötzlich wiederholbar gemacht. Diesen Widerspruch, der schon so oft im Zusammenhang mit improvisierter Musik besprochen wurde, mag auch die vorliegende CD nicht lösen.

Anja Wernicke

Barbara Lüneburg: *Weapon of Choice. Solo Works for Violin, Electronics and Visual Media*

Kompositionen von Henry Vega/Emmanuel Flores Elias, Alexander Schubert, Yannis Kyriakides, Dai Fujikura/Tomoya Yamaguchi, Marko Ciciliani
DVD Ahornfelder AH21

Sämtliche Werke der vorliegenden, vom Label Ahornfelder in Kooperation mit dem ZKM Karlsruhe und dem Deutschlandfunk Köln produzierten DVD sind zwischen 2007 und 2010 auf Anregung der Geigerin Barbara Lüneburg entstanden, die derzeit neben ihrer interpretatorischen Tätigkeit auch über die kreative Rolle des Interpreten als «Interface» zwischen Instrument, Komponist und Publikum in der zeitgenössischen Musik forscht. Dem hierin aufscheinenden Selbstverständnis der Musikerin, als Interpretin nicht nur nachschaffende Künstlerin, sondern zugleich auch kreative Mitschöpferin neu entstehender künstlerischer Konzepte zu sein, ist es zu verdanken, dass Lüneburg von Anfang an die Aufgabenstellung einer kompositorischen Auseinandersetzung mit medialer Technik im visuellen Bereich – also mit Film und Lichtprojektionen – in den Mittelpunkt gerückt hat. Im Gegensatz zur nachträglichen Visualisierung, die immer eine Interpretation bereits bestehender Musik ist und diese daher um eine Dimension zu ergänzen versucht, die ihr (zumindest auf diese Weise) nicht angehört, handelt es sich bei den hier präsentierten Kompositionen demnach um Kunstwerke, bei denen die Audiovisualität zum konzeptionellen Grundgedanken gehört.

Die Produktion dokumentiert daher zunächst einmal, auf welche Weise sich Komponisten mit unterschiedlichem ästhetischen Hintergrund der Problemstellung einer Verknüpfung auditiver und visueller Wahrnehmungsvorgänge verschreiben. Dass in zwei Fällen Kooperationen zwischen Komponisten und

Videokünstlern entstanden sind, um dieser Aufgabenstellung gerecht zu werden, gehört diesbezüglich zu den wichtigsten Ergebnissen. Weil das genutzte Reproduktionsmedium jedoch wiederum eine Anpassung der fertigen, ursprünglich für den Konzertaal entstandenen Werke an die Möglichkeiten einer DVD erfordert, gibt die Veröffentlichung auch Aufschluss über den Umgang mit den Gegebenheiten der medialen Technik. Grundsätzlich wurde eine den einzelnen Kompositionen entsprechende Art der Darstellung gesucht, so dass die fünf realisierten Projekte jeweils in einem ganz eigenen Licht und unter Wahrung ihrer besonderen künstlerischen Eigenschaften erscheinen. Somit zeugt Lüneburgs DVD auch vom gelungenen Nachdenken darüber, wie sich die Bedingungen unterschiedlicher Werke adäquat medial repräsentieren lassen, und wie diesen Repräsentationen ein individueller Kunstcharakter zu verleihen ist, selbst wenn die daraus resultierende mediale Fixierung der eigentlichen Machart des Komponierten mitunter widersprechen mag. Und genau dies macht die Veröffentlichung so herausragend und bedeutsam gegenüber vergleichbaren Produktionen wie der früher bei Wergo erschienenen DVD *Spectral Strands*, auf welcher der Bratschist Garth Knox und der Videokünstler Brian O'Reilly sich an einer Kombination von bewegten Bildern und Musik unterschiedlichster Provenienz versucht hatten, ohne zu einer wirklich überzeugenden Koexistenz beider Aspekte zu gelangen.

Unabhängig von den stark differierenden Lösungsansätzen erweist sich Lüneburg als ideale Sachverwalterin für die hier dokumentierte Musik, weil sie sich mit ihrem phänomenalen geigenischen Können, unter Hinzuziehung unterschiedlicher Instrumententypen wie akustischer und elektrischer Violine, aber auch unter Einsatz einer

das herkömmliche Violinspiel erweiternden Schicht von körperlichen Bewegungsverläufen auf die Substanz und die Erfordernisse der Werke einlässt. In drei der fünf Kompositionen tritt sie dabei lediglich durch ihren aufgezeichneten Vortrag in Erscheinung, wodurch das Videobild eine relativ starke Eigenständigkeit erhält. Dies ist etwa in der konventionellsten Arbeit der DVD, dem Stück *Fluid Calligraphy* für Violine und Video (2010) des Komponisten Dai Fujikura und des Videokünstlers Tomoya Yamaguchi der Fall, bei der sich am ehesten auf die Bildebene verzichten liesse: Der Violinpart wird, der kompositorischen Idee einer Analogie zwischen Bogenbewegungen und japanischer Kalligraphie verpflichtet, aus einer Reihe von gestischen Elementen zusammengefügt, die sich nicht wirklich einer Gesamterscheinung unterordnen; das damit verknüpfte Video visualisiert das Violinspiel mittels eines an Saiten gemahnenden, horizontal durch das monochrome Bild verlaufenden Streifens, der gelegentlich zur Welle geformt wird und sich als recht simple visuelle Transformation von musikalischen Intensitäts- oder Dichteänderungen erweist. Dass eine ähnliche Konzeption jedoch auch aufgehen kann, zeigen Henry Vega und Emmanuel Flores Elias in *Stream Machines and the Black Arts* für E-Violine, Soundtrack und Video (2010): Der im Video sichtbare geometrische Körper wird einer vergleichbaren Wandlung unterzogen wie der im Instrumentalpart auskomponierte harmonische Raum, auf den sich das Violinspiel in unterschiedlichen Graden der Erkennbarkeit und unter Einbeziehung elektronischer Komponenten bezieht. So kommt es auf beiden Ebenen zu medien-spezifischen Varianten des anfangs präsentierten Grundmodells, ohne dass man dabei das Gefühl einer Verdopplung der musikalischen Ebene durch die visuelle hat und im Prozess der Wahrnehmung beides zu einer Einheit synthetisiert wird.



Videostill aus «Alias» von Marko Ciciliani.

© DVD Ahornfelder

Weitaus komplexer sind die Zusammenhänge zwischen den Modi visuellen und auditiven Erlebens in *Re: Mad Masters* für fünfsaitige E-Violine, akustische Violine, Live-Elektronik, Soundtrack und Video (2010) von Yannis Kyriakides: Der Komponist fordert den Zuschauer, indem er ihn einer semantisch aufgeladenen Überkreuzung divergierender Medienformen und -inhalte aussetzt, der zur Überschreibung und Verdeckung klar definierter Aussagen führt: So bezieht sich Kyriakides im Video auf den Film *Les maîtres fous* von Jean Rouch und befasst sich über Texteinblendungen mit dem kolonialen Subtext des Werkes, den er wiederum mit den Aufnahmen eines Hauka-Rituals aus Ghana aus den fünfziger Jahren konfrontiert. Die musikalische Schicht des klanglich ausgefeilten Violinparts tritt zwar insgesamt hinter den Primat des Visuellen zurück und wird so zu einer Art Filmmusik, weitert sich jedoch immer wieder zu einem eigenständigen musikalischen Kommentar aus. Ergebnis ist ein vielschichtiges Kunstwerk, das dem Hörer allerdings auch einige Geduld abverlangt.

Am faszinierendsten sind jene Werke, die erfordern, dass Lüneburg ihr musikalisches Agieren einbringt, was für die DVD-Realisierung besondere Ansprüche mit sich bringt. Dass hier konzeptionell neue Wege eingeschlagen werden, lässt sich an Alexander Schuberts Kompositon *Weapon of Choice* für Violine und Bewegungssensor, Live-Elektronik und Live-

Video (2009) ablesen, deren Umsetzung nicht vollständig festgeschrieben, sondern teils der Interpretin und ihrer Kreativität überantwortet wird: Ein am Bogen befestigter Bewegungssensor dient als Mittel zur Erzeugung visueller Spuren und zieht damit eine Erweiterung des instrumentenspezifischen Bewegungsrepertoires nach sich, deren gestische Verläufe von der eigentlichen Tonproduktion unabhängig sind und zu völlig neuen Erfordernissen eines um die mediale Ausdrucksform ergänzten Violinspiels führen. In Bezug auf die mediale Umsetzung des Stücks erscheint die Geigerin hier vor den abstrakten Farb- und Lichtspuren, die durch ihre Aktivitäten auf einer Projektionsfläche erzeugt werden. Filmtechnisch sind fast ausschließlich Wechsel zwischen Grossaufnahme, Halbtotale und Totale sowie verschieden rasche Schnitte eingesetzt worden, wodurch sich das Ergebnis deutlich von der eher statischen Wiedergabe einer Live-Aufführung – als Vergleich bietet sich ein Konzertmitschnitt auf der Website des Komponisten an – unterscheidet.

Höhepunkt der Produktion ist Marko Cicilianis Komposition *Alias* für E-Violine, Live-Elektronik, Licht und Laser (2007), eine kurzweilige Melange aus zahlreichen heterogenen Einflüssen, zu denen japanischer Manga und Populärmusik-Elemente ebenso zählen wie melodische und rhythmische Loops oder die kompositorische Ausarbeitung von farbigen Lichtprojektionen und Laserspuren. Die ausserordentliche Qualität der visuellen Umsetzung mit ihrem Einsatz unterschiedlichster Split-Screen-Unterteilungen unterstreicht den Charakter dieses gleichermassen unterhaltsamen wie musikalisch anarchischen Stücks: Die Vortragssituation, einzelne Bewegungen, Details des Instruments oder Vergrößerungen aus dem räumlichen Ambiente sind mit abweichender Akzentuierung



der Bildinhalte in verschiedenen Dichtestadien sowie aus wechselnden Perspektiven gegeneinander gesetzt, so dass der Zuschauer mit einem ganz eigenartigen, in einzelne Facetten aufgespaltenen Blick auf die gesamte Vortrags situation konfrontiert wird. Nirgendwo sonst tritt das innovative Potenzial der Produktion deutlicher hervor als hier.

Ganz gleich also, wie man die einzelnen Kompositionen auch bewerten mag: Hier ist eine ausgesprochen wichtige DVD entstanden, die wie nur wenige andere zuvor die medialen Möglichkeiten reflektiert und eine durchdachte Verbindung von auditiven und visuellen Gehalten bietet.

Stefan Drees

Pierre Boulez : Œuvres complètes

Deutsche Grammophon 4806828, 13 CD

La publication par Deutsche Grammophon d'un coffret de treize disques réunissant, comme l'indique le titre, les « œuvres complètes » de Pierre Boulez, suscite un réel plaisir et une certaine mélancolie — cette œuvre serait-elle achevée ? Le terme est particulièrement problématique s'agissant d'une démarche créatrice qui, sans peut-être que cela ait été voulu *a priori*, a fini par se constituer sous la forme d'un *work in progress* (titre inscrit au dos du coffret, en miroir de celui d'œuvres complètes...), laissant ouverts de multiples chantiers dont on sait maintenant qu'ils ne seront jamais refermés. Paradoxe d'un travail compositionnel dont la virtuosité et la maîtrise paraissent sans limite et qui ne trouve pourtant pas facilement sa complétude, comme si l'idéal et l'exigence qui le sous-tendent l'en empêchaient. D'une telle singularité, il serait possible de déduire la dimension métaphysique de l'œuvre, sa confrontation avec une idée si haute qu'elle ne peut se présenter que sous la forme du fragment, de l'instantané, et non de la forme accomplie (si tant est que le fragment ne puisse pas revendiquer l'accomplissement). Nous ne sommes plus au temps des cathédrales ! Ce qui traverse l'œuvre de Boulez, ce sont précisément les contradictions et les apories de notre temps, qu'il aura tenté de sublimer dans une musique de cristal, irradiante et pure. Saisir le fugace, capter l'instant et le multiple, qualités que Boulez a su reconnaître chez Debussy, mais à l'intérieur d'un parcours formel, d'une unité et d'une architecture qui s'appuient sur les modèles de la tradition germanique. Le choc des deux cultures a produit une œuvre à la fois grandiose et marquée par l'inachèvement.

D'emblée, le flux de l'inspiration, la violence revendiquée de l'expression,

provenant d'une nécessité intérieure mais aussi exaltés par l'hostilité et la médiocrité de l'environnement, ont été canalisés par le souci d'une forme rigoureuse : en témoignent la *Sonatine pour flûte et piano* et la *Première Sonate pour piano*, puis la *Deuxième*, torrent de lave maîtrisé, enfin le lyrisme des deux grandes œuvres vocales sur les textes de René Char, *Le Soleil des eaux* et *Le Visage nuptial*, qui ne seront fixées qu'après de multiples révisions. Mais, trop vite peut-être, est venu le souci d'une rigueur accrue, où la dimension transcendante du langage cherchait à se substituer à une subjectivité déchaînée, déchirée (Messiaen parlait du jeune Boulez comme d'un « écorché-vif ») ; cette recherche déboucha sur des pièces problématiques que l'auteur, insatisfait, a retiré ou songea à reprendre : *Polypyphanie X* disparaît du catalogue après sa création houleuse à Donaueschingen ; *Dubli*, *Signal lapidé* pour chœur suit le même chemin ; le *Livre pour quatuor* survit bien que Boulez en ait réécrit les deux premiers cahiers pour orchestre à cordes (mais il ne semble pas prêt à reprendre la partie IV pour l'instant soustraite à l'ensemble) ; d'autres pièces restent à l'état d'ébauches, dans lesquelles le compositeur puisera du matériau pour d'autres morceaux ; toutes sont couronnées par une œuvre qui marque l'aboutissement de cette recherche d'absolu et qui constitue en même temps son retournement (presque de façon ironique) : les *Structures I*, qu'on s'évertue encore aujourd'hui à prendre pour une œuvre représentative de son auteur (c'est le parti-pris plus que réducteur de Taruskin dans sa monumentale *Histoire de la musique*, dont le dernier volume est plus que discutable).

Mais cette confrontation avec l'impassé d'une logique de pensée qui ne s'incarne pas dans la réalité musicale va conduire Boulez vers d'autres horizons.

Il reconquiert le son, en élargit considérablement le domaine, et repense l'harmonie à partir des procédures sérielles qu'à la même époque à Darmstadt on envisage encore sous un angle post-wéberniens. Le décalage avec sa propre génération est patent, même s'il est rarement souligné. Il est vrai que Boulez avait bénéficié de l'enseignement de Messiaen et de Leibowitz, passeurs de la modernité du siècle. *Le Marteau sans maître* ouvre alors un chemin qui sera poursuivi jusqu'à aujourd'hui et qui n'était que préfiguré dans les premières œuvres. La composition repose désormais sur la dialectique des sons résonants et des sons entretenus, qui conduit à celle du temps lisse et du temps pulsé, de la forme ouverte et de la forme fermée, d'une poétique de l'instant et d'une construction à longue portée. La rencontre en profondeur de la tradition occidentale avec celle de civilisations lointaines, d'Asie ou d'Afrique, s'y réalise magistralement. *Le live-electronics* ne fera que démultiplier les moyens d'une telle conception. Dans le grand œuvre ainsi façonné, ou tissé, il n'est plus alors nécessaire que les moments particuliers soient achevés : ils constituent les différentes parties d'une constellation qui peut s'étendre infiniment. Ils sont à la fois tout et moment.

Il n'y a guère dans ce coffret d'inédits : nous connaissons déjà les enregistrements, parus en disques séparés. Les œuvres retirées ou problématiques sont écartées. L'interprétation, pour l'essentiel, est celle du compositeur ; elle servira de référence, ou de point de repère, à ceux qui aborderont par la suite sa musique. Mais pour ceux qui l'ont entendue tout au long de sa longue carrière de chef, elle demeurera incomparable, tant elle mène l'auditeur au cœur du phénomène et de la pensée. Il est en ce sens intéressant que Claude Samuel, l'instigateur de ce coffret, ait proposé deux

versions du *Marteau sans maître* : l'une, datée de 1964 avec Jeanne Deroubaix et les solistes du Domaine Musical ; l'autre, réalisée en 2005 avec les musiciens de l'Intercontemporain et la voix d'Hilary Summers. La première, anguleuse, explosive, violente même, donne une image peut-être plus juste de ce que fut l'œuvre dans l'esprit du compositeur d'alors — il était âgé d'à peine trente ans ! —, et elle répond à la violence de la poésie de Char, enclose dans une écriture elliptique. Les indications de la partition y sont mieux respectées que dans la version plus récente, qui par souci de la sonorité et de la souplesse du phrasé, mais aussi d'un meilleur équilibre instrumental, n'hésite pas à ralentir les tempi et à laisser la musique respirer. La comparaison est en tous cas instructive.

Cette urgence de l'expression, typique de Boulez, et qui saisit l'auditeur à travers une rhétorique qui lui est propre, a été enrobée de figures quasi ornementales, qui donnent à ses œuvres récentes un caractère plus séduisant. Mais l'ornementation, chez lui, est organique et fonctionnelle, elle réalise une sorte de baroque musical moderne. On est frappé, à distance, de la force d'une musique qui, en traversant le temps, se révèle à nous dans sa plus grande clarté, quand d'autres restent obscurs ou perdent leur attrait. Il faut y voir l'effet conjugué d'une sensibilité exceptionnelle au son — combien l'harmonie boulézienne est belle et euphonique, on ne le dira jamais assez ! — et d'une réflexion profonde sur le fait compositionnel, qui l'a protégé de certaines errances propres à ses contemporains. On perçoit aussi la formidable unité de cette œuvre où les deux extrêmes peuvent se donner la main, et la reprise, le développement des idées d'une pièce à l'autre. Nul doute que cette œuvre grandira encore dans le futur et restera comme l'un des monuments de notre temps.

Dans ce coffret, le chiffre douze est évité grâce à un treizième disque dans lequel Claude Samuel s'entretient avec le compositeur ; réalisé en 2011, il porte essentiellement sur sa première période créatrice et sur l'inachèvement de certaines œuvres. On regrette non seulement que la musique récente soit peu abordée, mais aussi que l'éditeur n'ait pas ajouté quelques documents des interventions plus anciennes de Boulez. En tout état de cause, on peut compléter cette somme discographique avec le disque publié en 2000 sous le label col legno, regroupant les enregistrements historiques des créations de *Polyphonie X* et de *Poésie pour pouvoir*, sous la direction de Hans Rosbaud, et l'interprétation de *Structures II* par le compositeur avec Yvonne Loriod (s'ajoute le *Tombeau à la mémoire du Prince Max Egon zu Fürstenberg*, source de *Tombeau*). Ce sont des témoignages intéressants, et ils font regretter que Boulez n'ait pas immédiatement repris ces œuvres, car elles possèdent de nombreux moments qu'on aurait aimé voir sauvés !

Mais la constellation boulézienne, dont on espère qu'elle va continuer à s'étendre, est ainsi faite que certains astres s'y sont refroidis, ou n'étaient pas viables aux yeux de leur créateur. Un jour, le coffret des œuvres de jeunesse et des œuvres retirées, avec les différentes versions de nombreuses pièces (on aimerait pouvoir comparer celles du *Visage nuptial*, par exemple, ou réentendre le premier *explosante-fixe*, qui avait belle allure), permettront d'aborder cet arrière-monde d'une œuvre qui apparaît aujourd'hui dans toute son unité comme l'une des plus belles aventures spirituelles de notre temps.

Philippe Albère



Michel Roth: Mr. Wint and Mr. Kidd, Die auf dich zurückgreifende Zeit, HOAX, Der Spaziergang, Tête – Crâne
Diverse Interpreten
Musiques Suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 136



Michel Roth. Foto: www.michelroth.ch

Eine Musik wie ein Auftragsmord im Film. Eine Musik wie die Zeitschichten einer Landschaft. Eine Musik wie eine Falschmeldung, wie eine Skulptur und eine Musik wie ein Spaziergang. Michel Roth betitelt seine Werke so, dass man sich fragt: Wie soll das gehen? In der Reihe Grammont Portrait ist eine CD mit fünf Werken von Michel Roth erschienen, die alle einen starken aussermusikalischen Bezug anzeigen. Und die Platte wäre nicht eine so gelungene, wenn sie nicht genau diese Trennung des Aussen vom Innen der Musik in Frage stellen würde.

Die auf dich zurückgreifende Zeit ist eine Musik für Stimmen und Ensemble, in der Michel Roth die Texte des mit ihm befreundeten Dichters Peter Weber vertont – und zwar Passagen aus dem Roman *Silber und Salbader*, die sich wie Phantasien über die Kulturlandschaft des Schweizer Mittellands ausnehmen: Die glühenden Steinmassen des vor Urzeiten sich bildenden Mittelmeerbeckens, die

sich wie Saiten einer Harfe durchs Limmatal spannenden Kupferbahngleise, die Brücken und Kurhotels, die Industrieanlagen und Promenaden – mit dem distanzierten Blick eines Geologen, dem, Jahrtausende überblickend, alles in Bewegung gerät, studiert Weber die Landschaft. Und im selben Geiste, jede Form als Gefüge widerstreitender Gewalten zu verstehen, vertont Michel Roth wiederum den Text Webers, stört seine Geschlossenheit und lässt die in ihm wirksamen Kräfte hervorbrechen: Die verschiedenen Tonfälle und Jargons, die widerstreitenden Sprachbilder, die konkurrierenden semantischen Felder. Eine Vertonung, die nicht nur an das Musikalische des literarischen Textes und die Vielstimmigkeit der Rede anknüpft, sondern zugleich jene Musikalisierung der Landschaft weitertreibt, die sich bereits in Peter Webers Text vollzieht.

Wenn Roth hier, wie ein Geologe die Gesteinsschichten, den Text aufbricht und verzeitlicht, so geht er in *Der Spaziergang* noch einen Schritt weiter: Zwei Baritone singen, begleitet von einem Orchester, je eine andere Fassung von Robert Walsers gleichnamiger Erzählung. Die zweite Fassung von 1917/18 ist schlanker, Walser hat einige sperrige Konstruktionen rausgestrichen oder in elegantere Formulierungen verwandelt. Roth lässt die beiden Fassungen sich ergänzen, ineinander verschränkt kommt mal der eine, mal der andere Bariton zu Wort. Damit macht er die Selbstkorrektur Walsers wieder rückgängig, die in der Erzählung thematisiert wird: «Man möchte jedoch den Herrn Verfasser sehr ergeben gebeten haben, sich vor Witzen wie sonstigen Überflüssigkeiten ein wenig in acht zu nehmen. Hoffentlich hat er dies ein für allemal verstanden.» Roth markiert ebendiese Einbrüche des Über-Ichs, indem er sie von den Sängern durch ein Megaphon vortragen lässt. Er sabotiert musikalisch die Selbstzensur, auf

dass das Triebhafte Walsers überquillt; so singen die Baritone: «(Erster Bariton) Ein bis zwei Damen in verblüffend kurzen Röcken und überraschend (Zweiter Bariton) feinen hohen farbigen (Erster Bariton) hohen, engen, feinen, eleganten, zarten, farbigen Stiefelchen machen sich (Zweiter Bariton durchs Megaphon) doch wohl hoffentlich (Erster Bariton) so gut bemerkbar wie irgend etwas anderes.» Roth interpretiert den Text klar und mit viel Witz, kommentiert diese sich selbst ständig kommentierende Rede und macht so eine ganz andere Vielstimmigkeit als bei Weber erfahrbar: Jene gebrochenen Klänge der Ironie und des dichterischen Selbstzweifels. Denn «Bücher locken Besprechungen hervor, (B2) die manchmal so grimmig ausfallen, dass das Buch unverzüglich verschwinden und der bedauerliche arme, nichtswürdige (B1) Verfasser (B2) jämmerlich erstickt und zweifellos (B1) verzweifeln muss.» Die Freude, mithilfe der Gesangstexte Roths virtuose Arbeit an der Sprache nachzuvollziehen, tröstet dabei über die Tatsache hinweg, dass beide Vokalwerke wohl zu grossem Teil auch von ihrer Theatralik leben und durch die Lautsprecher manche feine Ironie ins Ulkige oder gar Hämische kippt.

Dabei scheint es mir gerade diese ironische Distanz zu sein, die das Komponieren von Michel Roth auszeichnet. Beim holprigen Schrammen etwa der mikrotonal gegeneinander verstimmten Gitarren in dem Duo *HOAX* – eine Falschmeldung – weiss man nie recht, ob man sich nicht selbst etwas vormacht, wenn man feingebaute Harmonien zu vernehmen glaubt, wo einer sich vielleicht nur einen Scherz erlaubt. Und selbst in dem in sich gekehrten Werk *Tête – Crâne* für Soloklarinette, das Reto Bieri mit einer unfassbar gespannten Ruhe interpretiert, ist diese Distanz zu vernehmen: Die langgezogenen Klangwogen werden von Kurztrillern, Akzentpunkten und Staccato-



Kaskaden durchbrochen, als höre man jenen Totenschädel kichern, zu dem der Kopf der titelgebenden Skulptur Alberto Giacomettis je nach Blickpunkt gerät. Die Doppelbödigkeit der Sprache, die Distanznahme des Kommentars, das Lächelns des Todes – eng verwandt sind diese Figuren in Michel Roths Musik, gerade auch in seinem «Imaginären Ballett», benannt nach den beiden skurrilen Auftragsmördern *Mr. Wint and Mr. Kidd* aus dem James Bond-Film *Diamonds are forever*. Klavier und Schlagzeug bilden das musikalische Gegenstück zu dem Killerpaar, das seine Coups jeweils minutiös choreographiert und niemals ohne makabren Kommentar zu Ende bringen würde: Als James Bond – musikalisch bleibt für diesen Part nur die Flöte, die naturgemäß auch das letzte Wort hat – auf dem Förderband lebendig im Sarg gefangen dem Ofen entgegenfährt, kommentiert Mr. Wint: «Very moving!» – «Heart-warming, Mr. Wint!» – «A glowing tribute, Mr. Kidd!» Ist das nicht auch ein Dialog zwischen Roths Musikern? Seine musikalischen Protagonisten und die Killer teilen das Verlangen, scharzfüngige Kommentare aus der Hüfte zu schiessen, jede Bewegung des anderen voraus zu ahnen und bei alledem niemals die Leichtigkeit preiszugeben, oder, wie es Robert Walser im *Spaziergang* schreibt: «Gibt es ja bekanntlich Schurken, die die Lieben und Guten spielen, die das schreckliche Talent haben, zu den Untaten, die sie begehen, verbindlich und artig zu lächeln.»

Christoph Haffter

Márton Illés: scene polidimensionali xvi
 «... körök», scene polidimensional i xv
 «mániákus vonalak», scene polidimensional ix «szintek», scene polidimensional x «vonalterek», torso III, torso II
Ensemble Modern, Franck Ollu (Leitung), Magdalena Burkot-Rybakov, Lars Heusser, Georg Paltz, Boglárka Pece, Kyrill Rybakov, Elizaveta Shklyaver (Klarinetten), Márton Illés (Klavier), Eva Fodor (Leitung), Chaim Steller (Viola), Markus Bellheim (Klavier)
Wergo 6584

Márton Illés' Musik fällt auf. Seine Kompositionen zeigen einen klaren Personalstil, und wohl auch deshalb finden die Werke des ungarisch-deutschen Komponisten (Jahrgang 1975) in letzter Zeit viel Beachtung. Illés unterrichtet an deutschen Musikhochschulen (Musiktheorie in Karlsruhe, Komposition in Würzburg) und ist schon mit vielen Preisen bedacht worden. Jetzt hat ihm das Label Wergo eine Portrait-CD gewidmet.

Mit dem pulsierenden Energiestrom, der sich durch alle Stücke zieht, hat Márton Illés sein Thema gefunden, das er wie eine *idée fixe* schon fast obsessiv verfolgt und vertieft. Das macht das Zuhören von Anfang an aufregend, reibt aber auch an den Nerven. In ... *körök* (zu Deutsch: Kreise), dem Eröffnungsstück der CD, zischen kaum zu bremsende Tonkaskaden durch die Luft, und die Instrumentalstimmen werden zu engen Clustern zusammengepresst, so dass sie einzeln kaum noch wahrnehmbar sind. Ähnlich geht es in den folgenden Kompositionen weiter (neben einem Klavierwerk sind es vor allem Ensemble-Stücke). Besonders auffällig ist dabei das Stilmittel des rhythmischen Unisono: Klanglinien, die sich mit extremem Schub in die gleiche Richtung bewegen. Diese energetischen Aufladungen werden allerdings immer wieder von plötzlicher Stille unterbrochen. Diese Stille ist für die Konzeption der Stücke von grosser Bedeutung, sie ist das Gegenstück zur Überspanntheit der Musik; hier kann die

Überintensität nachhallen, es sind «Energieschatten», wie Márton Illés es selber nennt. Die Musik bricht zwar ab, wirkt aber weiter.

Hört man sich die 66 Minuten Musik der CD an, entsteht ein Gefühl des «Zuviel von allem»: Zu viele Töne, zu viel Spannung, zu viel Druck. Und doch ist es genau dieses «Zuviel», das fasziniert. Es führt zu einer Art Übersensibilisierung, als schaue man nach tiefer Dunkelheit plötzlich ins helle Licht. Aber auch umgekehrt: als schliesse man nach einem zu langen Blick in grelles Licht die Augen, so dass nun im «blindem Schatten» die Komplementärfarben tanzen. Genau darum geht es Márton Illés in seinen Kompositionen: Eine Energie so stark, dass sie sich physisch auf den Zuhörer überträgt und ihn wie elektrisch auflädt.

Das Ensemble Modern unter der Leitung von Franck Ollu setzt diese Idee eindrücklich um. Mit unglaublicher Präzision und grandiosem Zusammenspiel zeichnen die Musiker die Klanglinien nach, realisieren die Partitur aber auch mit der für diese Musik notwendigen Direktheit und fast manischen Überspanntheit. Auch die anderen Interpreten (nicht zuletzt der Komponist selbst, der auch Pianist ist) machen diese CD dank ihrer filigranen Virtuosität und ihrer vehementen Ausdruckskraft zu einem eindrücklichen Hörerlebnis.

Cécile Olshausen