

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz = Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (2015)
<b>Heft:</b>	130
<b>Rubrik:</b>	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:** 19.02.2026

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

## Musikalische Interpretation als «tour de force». Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis

Hartmut Hein

Wien – London – New York: Universal Edition 2014  
(*Studien zur Wertungsforschung*, Band 56), 496 S.

Wie der Haupttitel erahnen lässt, geht der vorliegende Band Fragen zur musikalischen Interpretation vor dem Hintergrund von Theodor W. Adornos in dessen *Ästhetischer Theorie* formulierter Idee des «tour de force» an. Dieses von Adorno als Prozess ästhetischer Selbst-reflexion angelegte Konzept erkennt in der Mehrdeutigkeit eines Notentextes und den hieraus resultierenden unterschiedlichen klanglichen Umsetzungen, dass sich die mit einem Werk assoziierten Sinn-Vorstellungen in Bezug auf einen Text jeweils als gegenwärtige und situativ bedingte Momente des Werk-verständnisses äussern. So ist jede performative Interpretation nicht nur als Reproduktion werkimanenter Strukturen zu verstehen, sondern gibt zugleich auch aktuelle Muster kollektiver, hauptsächlich unbewusster «Musik-Konsumtion» wieder. Oder in den Worten Adornos gesprochen: «[Musik] richtig interpretieren heißt, sie als Problem formulieren: die unvereinbaren Forderungen erkennen, mit welchen die Werke im Verhältnis des Gehalts zu seiner Erscheinung den Darstellenden konfrontieren. Die Wiedergabe von Kunstwerken muß, indem sie das tour de force in jenen aufdeckt, den Indifferenzpunkt finden, wo die Möglichkeit des Unmöglichen sich birgt. [...] Die Aufgabe sachgerechter Wiedergabe ist prinzipiell unendlich.»

In mehreren «Einführungen», die den Teil I des als Habilitationsschrift an der Universität zu Köln entstandenen Buches darstellen, taucht der Leser in verschiedene grundlegende Teilespekte interpretationsbezogener Diskurse ein. Hierzu gehören Diskussion und Definition mass-

gebender Begriffe wie «Interpretation», «Reproduktion», «Aufführung» oder «Interpret». Letzterer erscheint hier etwa als Aufführender, als hermeneutisch interpretierender Musikwissenschaftler oder als Hörer mit ganz unterschiedlichen Interpretationshaltungen, wobei einer Typologisierung des interpretierenden Hörers im Zuge einer Adorno-Lektüre besonderer Raum gegeben wird.

In den Mittelpunkt der Untersuchung stellt Hartmut Hein sodann im Teil II die Differenzierung verschiedener Diskurs-Modelle, durch welche eine übergreifende Beschreibung der Bedingungen gesucht wird, unter denen «klassische» Musik heute aufgeführt wird und Interpretationen gewertet werden. Dies geschieht anhand einer Reflexion spezifischer Formationen von Leitbegriffen aus divergierenden Interpretationsvorstellungen. Prozesse eines Verstehens und Interpretierens von Musik sowie diverse Ebenen dieser Vorgänge werden ebenso wie Wertungsmechanismen aus verschiedenen Positionen veranschaulicht und diskutiert. Adornos Überlegungen dienen hierbei als Ausgangspunkt, dem die Ansätze der diskursübergreifenden Theorien von Hermann Danuser mit dem Modell dreier Zeithorizonte und Modell musikalischer Interpretation und von Jean-Jacques Nattiez mit den Modellen der «semiological tripartition» sowie der rezeptionsästhetische Ansatz von Christoph Hubig zur Seite gestellt werden. Hieraus konstruiert Hein synoptisch seinen eigenen Modellierungsansatz, der Interpretationen in zwei Bereiche unterscheidet: «analytisch-rekonstruktive» und «ästhetisch-diskursive» Zugangsweisen. Beide sind in zwei Kategorien unterteilt: Einerseits umfasst die «ANALYSIS» eine «strukturelle» Ausrichtung («materielle» Analyse der res factae) und eine «archäologische» (Rekonstruktion performativer, rezeptiver Praktiken und historischer Semiosen). Anderer-

seits beinhaltet die «AISTHESIS» eine «kognitive» Herangehensweise und eine «meta-reflexive».

Nach dieser Modellierung musikalischer Interpretation im Allgemeinen fokussiert die Studie spezifisch auf einen der zuvor eingeführten Hörertypen, den «Bildungshörer», anhand dessen Fundament ästhetischer Urteile sie die Entstehung gesellschaftlicher Werthaltungen in Bezug auf Werke und Interpretationen aufzeigt. Hein gelingt es so, die verschiedenen Aspekte der Entstehung eines kanonisierten Repertoires sowie einer Traditionsbildung hinsichtlich Interpretationen zu durchleuchten.

Ein Schwerpunkt des Bandes liegt mit Teil III indes auf einer kritischen Auseinandersetzung mit historistischen Interpretationstendenzen, die für die Jahrtausendwende von Hein als «weitgehend dominant» beschrieben werden. Die genuin dogmatisch gegen jede wirkungs geschichtlich «verfälschende» Tradition musikalischer Interpretation und somit auch gegen eine «Tradition» aktualisierender Sinnverleihung gerichtete Bewegung der historisch informierten Aufführungspraxis entpuppt sich hierin heute als Aufführungsstil mit eigener Tradition, der bedingt durch neuen Wissenszuwachs in der Erforschung «alter» Musizierweisen selbst auch unter ständigem Aktualisierungsdruck steht.

In seiner umfangreichen Anlage und theoretischen Ausrichtung bietet das Buch für interpretationsästhetisch und diskurstheoretisch Forschende im Bereich der Interpretation und Performance Studies eine lohnenswerte Lektüre. Ergiebigen Lesestoff kann der Band auch für interessierte Musikpraktiker darstellen, die grundlegende Fragen zu musikalischer Interpretation «abendländischer Kunstmusik» von ästhetisch-kognitiver Seite her analytisch differenziert reflektieren und vertiefen wollen.

Lena-Lisa Wüstendorfer



**Crosscurrents : American and European music in interaction, 1900-2000**  
Volume édité par Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert et Anne C. Shreffler  
Paul Sacher Foundation Woodbridge: Boydell, 2014, 520 p.

Publié à l'occasion de la conférence internationale qui s'est tenue à l'Université de Harvard puis à l'Université de Munich en 2008 et 2009, ce volumineux ouvrage reprend l'intégralité des contributions et des échanges. L'ambition de vouloir couvrir une période aussi vaste constraint la lecture à une approche diachronique et une connaissance impeccable des faits historiques qui servent de toile de fond aux analyses. Les « interactions » dont il est question dans le titre ne concerne à proprement parler que la question des échanges entre Amérique du Nord et Europe. On ne trouvera guère de références liée à l'influence des musiques savantes et populaires du Brésil ou de l'Argentine par exemple. Il est frappant de constater combien les relations étroites entre musiciens et institutions de part et d'autre de l'Atlantique ont été vitales pour le développement de la vie musicale en général. Que ce soit par choix ou par nécessité (économique ou politique), les musiciens voyagent d'un continent à l'autre dans le but de se perfectionner ou souvent, de faire carrière. Les motivations fluctuent en fonctions des événements politiques, passant d'une nécessité purement pédagogique à des déplacements liés à l'exil, pendant la seconde guerre mondiale notamment. Une partie importante des textes évoque l'importance des tournées au cours desquelles orchestres et solistes sillonnaient l'océan pour donner des concerts ou pour participer à des festivals de musique. Un éclairage intéressant est fait autour de l'importance des publications bilatérales, éditions de textes et de partitions mais également enregistrements sonores, qui

ont permis de mieux faire connaître ce qui se passait des deux côtés de l'Atlantique. On y apprend la différence de regard sur l'actualité et la notion de recherche musicale — différences culturelles également concernant la façon d'appréhender le fait musical avec des références relatives à une éducation et une sensibilité singulière. Ces regards croisés prennent une tout autre dimension avec l'irruption des flux radio-phoniques et audiovisuels dans les années 40 et, par la suite, Internet et les réseaux numériques qui font des réseaux transatlantiques des lieux de débats et d'échanges inédits. En marge des contributions rédigées par des chercheurs et des historiens, on ne manquera pas de s'attarder à la fin du recueil sur les entretiens entre Paul Hillier et Steve Reich d'une part, Vivian Perlis et Betsy Jolas de l'autre. On y retrouve les notions d'identité nationale et de communauté culturelle qui tantôt cohabitent, s'opposent ou se fécondent mutuellement.

David Verdier

### Making Noise: From Babel to the Big Bang and Beyond

Hillel Schwartz  
Cambridge, MA: MIT Press/Zone Books, 2011, 928 p.

Noise is proving to be the anti-Enlightenment concept *par excellence*. In particular, it has become a foil to conventional musicology, with the latter's usual reliance on the stability and order of tones and forms. Noise is errant timbre, arrhythmia, the non-harmonic. Further on, noise is other, imperfection, excess, revolt — socio-cultural rupture, political ferocity, the intercession of the Real, confounder of positivists — always operating somewhere between the cheeky and the terrifying. Noise is methodological, disciplinary and sonic resistance to all those naive, staid and oppressive symbolic systems. Unwanted sound? Says who, Dad?

But you're fairly likely to know all that already. If a series of well-known monographs on the subject (by, among others, Attali, Kahn and Hegarty) hasn't persuaded you, the better part of a century of avant-garde aesthetics, in both popular and non-popular musics, will have. Noise has provided the terra incognita for modernists, the shock factor for punks and that alluring *je ne sais quoi* for postmodern theorists. And as an ex-tensively general subject, very friendly as a broad metaphor and apparently happy to be diagnosed at the discretion of the scholar, the machinations of noise can be read into an almost endless array of cultural, historical and aesthetic scenarios. The discourse on noise has typically provided invigorating helpings of the imagination and provocation its subject is held to provide, but it has often been expressionistically and poetically sketched from within a flurry theoretical and historical reference. Hillel Schwartz's *Making Noise* is the apotheosis of this kind of writing on noise, and makes its antecedents look as sparse and precise



as mathematical treatises. In the process, it encapsulates exactly what has been most frustrating about noise literature, and suggests that a new conception of the subject is pressing.

To be sure, *Making Noise* is a spectacular, extraordinary text. Its 859 pages are each so full of historical reference that citations are made in bulk and the endnotes have to be downloaded from the publishers. Schwartz, an independent cultural historian, cuts a jagged yet usually convincing path through what often feels like every moment of world history and culture. The findings of thousands of potential or already existing monographs are squeezed into his restless tale of tales, and the connections he manages to suggest and by which he roams from point to point are frequently staggering. Though the book lacks a bibliography, the endnotes (or "Reverb") almost certainly amounts to the longest and most comprehensive sound studies reading list in existence, and contains lots more besides. For like many works of sound studies it has a strong interdisciplinary dynamic, much like Schwartz's previous books *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, *Century's End: A Cultural History of the Fin de Siècle from the 990s through the 1990s* and *Never Satisfied: A Cultural History of Diets, Fantasies and Fat*. As he himself puts it, "I shall trespass on aeronautics, aesthetics, anatomy, astronomy, burglary, dentistry, industrial engineering, marine biology, neurology, nursing, oceanography, penology, psychiatry, warfare, and worship, for 'unwanted sound' resonates across fields, subject everywhere and everywhen to debate, contest, reversal, repetition: to history." This roll call is rather an understatement.

Yet for all its bravura thickness and its wealth of fascinating material, *Making Noise* is fatally thin on conclusions. With such a diversity of material

inside it, conclusions might seem impossible, even besides the point. Yet ironically, all of this diversity prompts Schwartz to make wry poetic generalisations about the character of noise after many of his anecdotes. While Schwartz will doubtless introduce all of his readers to an episode in discourses on sound that they had not previously encountered, he offers few new conceptions of noise and essentially no new theory. Instead, *Making Noise* offers a large, amorphous pool of historical evidence that obliquely supports Attali, Hegarty and Kahn (who is often cited). In fact there is little sense of structure beyond this — it's difficult, for example, to determine the thematic separation between the three parts "Round One: Everywhere," "Round Two: Everywhen, Everyone" and "Round Three: Everyhow", or even the reason for their titles. And, just before a brief return to one of the opening themes — noise as a topic in children's literature, which captivated Schwartz as a child — the book's final thoughts amount to further generalisations, still just as entranced by paradox and slipperiness as many of noise's previous theorists: "Timeless and untimely, noise is the noisiest of concepts, abundantly self-contradictory. Profligate. It compels us at every stage to reorganize, take our lives up a notch; or it does us in, deafening us to our relations, obligations. Noise must be what we were waiting for all along, an encounter with the chaotic that loosens the lug-nuts of routine. Or, grating and incessant, it sends us over the edge. Sound and unsound, something or other."

Neither is critique really in Schwartz's toolbox. Other writers and theorists are simply springboards for the historical facts that fly through the air, with little critical awareness of historiography framing the project (repeatedly, Schwartz is content to describe his endeavour as locating "the history of noise"). Sequences

on, for example, witches or colonial encounters ache for a quantum of feminist or post-colonial theory respectively. Along with its historical sprawl, the lack of criticality is another reason why it's difficult to imagine the academic researcher who will benefit significantly from *Making Noise*, barring a chance encounter with a handful of pages on their subject via the index. Rather, the book seems apt to charm the general reader with its surprising constellations and charismatic (if sometimes irritating) language play. If, as the opening pages state, the book is "meant to be read aloud", it could be in the voice of Stephen Fry as host of the British quiz show based on esoteric general knowledge, *QI* ('Quite Interesting') — *Making Noise* could well be an extended episode of the show in another form. Or it could be a film by Peter Greenaway, weaving together multifarious moments of canonical history and culture with the experience of trauma and inviting us to ponder the postmodern pattern recognition.

Although Schwartz well knows the distinction between sound and noise, *Making Noise* is not closely focussed on the latter over the former, and frequently strays from sounds entirely. This is a shame because, as Schwartz keeps pointing out, noise is already a slippery subject. Yet it doesn't have to be written about as elusive, demonic and practically ubiquitous. Schwartz passes through information theory towards *Making Noise*'s end, which has always given one of the clearest accounts of the concept as part of the dialectics of communication. Noise is not anti-Enlightenment but a perfectly locatable aspect of ontology, epistemology and aesthetics, and it is high time to discard the paradoxes and mystifications surrounding it and communicate something new.

Adam Harper



### Victor Fenigstein. Lebensprotokoll – Werkkommentare – Kataloge

Fritz Hennenberg

Saarbrücken: Pfau-Verlag 2013, 290 S.

### Hanns Eisler: Briefe 1944–1951

Maren Köster, Jürgen Schebera (Hrsg.)

Leipzig: Breitkopf & Härtel 2013, 487 S.

### Hanns Eisler – ein Komponist ohne Heimat?

Hartmut Krones (Hrsg.)

Wien: Böhlau Verlag 2012, 486 S.

«I am not a hero, I am a composer».

Hanns Eisler in Hollywood.

Horst Weber

Hildesheim: Olms Verlag 2012, 536 S.

### Hanns Eisler. Angewandte Musik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

München: edition text + kritik 2012

(Musik-Konzepte: Sonderband), 223 S.

### Hanns Eisler Gesamtausgabe VI/10:

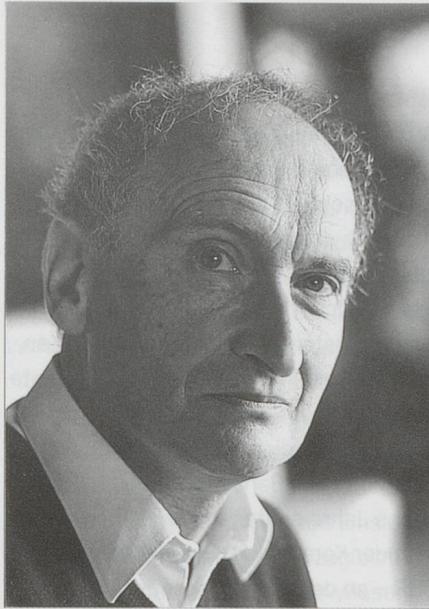
Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* /

*Hangmen Also Die*

Johannes C. Gall (Hrsg.)

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013

Obgleich auch er Texte von Bertolt Brecht vertont hat (ihn sogar 1947 in Zürich kennengelernt hatte), wird er im öffentlichen Bewusstsein dennoch nicht zum engen Kreis der «klassischen» Brecht-Komponisten gezählt. Doch als ein für die sozialen Brennpunkte und Verwundungen mit seismographischem Gespür Ausgestatteter steht er ihnen nahe; seine Werke – die Kompositionen wie die mündlichen und schriftlichen Äußerungen – lassen ihn zu einem Chronisten des 20. Jahrhunderts werden. Die Rede ist von dem 1924 in Zürich geborenen Victor Fenigstein, der nun in einer umfassenden, materialreichen Buchpublikation vorgestellt wird, die Fritz Hennenberg als Autor und Herausgeber zusammengestellt hat. Fenigstein, aus einer jüdischen Familie polnisch-deutscher Herkunft und bürgerlichen Standes stammend, welche wegen der Pogrome gegen Ende des 19. Jahrhun-



Victor Fenigstein

derts aus Polen über Frankreich in die Schweiz geflüchtet war, hatte nach dem Gymnasiumsbesuch seine Ausbildung am Zürcher Konservatorium begonnen. Er studierte dort Klavier bei Emil Frey im Hauptfach und schloss 1945 mit einem Lehrerdiplom ab. Danach besuchte er Meisterkurse bei Edwin Fischer, ging zugleich seinem Broterwerb in ganz unterschiedlichen Beschäftigungsverhältnissen nach, reichend vom Barpianisten und Lehrer bei Musikkursen bis zum Musikkritiker, Korrepetitor und Konzertpianisten. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kommt er auch mit dem Zürcher Brecht-Kreis sowie mit Hermann Scherchen zusammen, die von Einfluss auf seinen weiteren Lebensweg sind. 1952, nach den ersten Anzeichen einer multiplen Sklerose, musste Fenigstein seine inzwischen eingeschlagene pianistische Laufbahn aufgeben (zuvor war er 1948 nach Luxemburg übersiedelt, wo er am dortigen Konservatorium eine Professur für Klavier erhalten hatte) und widmete sich seither dem Komponieren. Das vorliegende Buch über ihn zeigt im Untertitel die Dreiteilung an: «Lebensprotokoll – Werkkommentare – Kataloge». Es stellt eine Mischung dar aus autobiographischen Texten, den Kommentaren Hennenbergs zu 37 Kompositionen Fenigsteins sowie

einem Anhang, bestehend aus Werkverzeichnis (alle Gattungen mit Ausnahme der Oper umfassend), Bibliographie und Diskographie. Das Lebensprotokoll, das ein Mosaik verschiedenster Themen und Betrachtungen darstellt, von Fenigsteins Kindheit bis in die Gegenwart reichend, zeigt ihn als einen die Welt ebenso vielseitig wie kritisch wahrnehmenden Beobachter mit einem ausgeprägten Zug zum Eigensinn. Dieser ist es auch, der ihn bewahrt vor den jeweils herrschenden Moden und angesagten Stilen beim Komponieren. So bekennt er: «Ich wollte auf keinen Fall zur sogenannten Avantgarde gehören. Es geht mir darum, die Gaben, die ich besaß, möglichst ordentlich zu verwalten. Gewiss habe ich mir die Werke der sogenannten Avantgarde angehört und auch das eine oder andere dabei gelernt. Aber nie interessierte mich nur die rein technische Seite. Mir ging es darum, Zeuge meines Jahrhunderts – Zeuge meines Lebens in diesem Jahrhundert – zu sein. [...] Als Komponist wurde ich zunächst von Bartók beeinflusst, dann von Schostakowitsch. Auch Dmitri Kabalewski war wichtig für mich. [...] Schönberg bedeutete eine wichtige Erfahrung für mich. Ich stand ihm aber auch kritisch gegenüber. Mit dem schwülstigen Romantisieren am Beginn seiner Laufbahn habe ich nichts anfangen können. Es hat mich irritiert, dass er oft auch in diesem Sinne die Zwölftontechnik anwendet [...]. Aber mit dieser Technik bekannt zu werden, hat mir viel gebracht. Ich fühlte mich zu Anton Webern hingezogen. [...] Webers Erweiterung der Zwölftontechnik zur Serialität hin hat nicht so sehr auf mich eingewirkt, wohl aber die Art und Weise, wie er die Musik zum «Sprechen» bringt.» (S. 93ff.) Hennenberg hat vor allem Fenigsteins Singspiel nach Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1982–84) sowie die in zwei Fassungen vorliegende Vertonung der 154 Sonette

Shakespeares (1985/86 und 2005-09) in das Zentrum seines Kommentars gerückt.

«Ich bin völlig erschöpft durch diese Hundearbeit» – kaum konnte Eisler den Broterwerb seiner Exiljahre genauer umschreiben: als den Zwang, seinen Unterhalt mit dem Komponieren von Filmmusik für das Traum-Imperium Hollywood zu verdienen. Paradox ist diese Situation schon, denn Eisler hat trotz Übellaunigkeit auch noch Erfolg und wird sogar für seine Filmmusik zu *Hangmen Also Die* 1943 für den Oscar nominiert. Der inzwischen vorliegende zweite Band der Eisler-Briefe, welcher die Jahre von 1944 bis 1951 umfasst, ist kontrastreich. Denn in den Briefen dieses Zeitraums spiegeln sich die konfliktreichen Jahre der Entscheidungen und Weichenstellungen wider, die unter anderem darin bestanden, sich den Marktgesetzen der amerikanischen Filmindustrie anzuziefern (was letztlich ein Stück weit Akzeptanz für den *american way of life* beinhalten musste), den vom HUAC-Ausschuss ausgehenden Gefahren während der Anhörungen listenreich zu entgehen oder die völlig anders gearteten Lebensverhältnisse in der sich bildenden DDR zu meistern. So gibt dieser von Maren Köster und Jürgen Schebera herausgebene Band Einblicke in ein Komponistendasein, das zwischen den politischen und kulturpolitischen Grenzziehungen des Eisernen Vorhangs, den Ansprüchen an die eigene Profession zwischen Brot-erwerbs-Routine und dem Komponieren für den Konzertsaal pendelt und freilich auch durch diese Widersprüche geprägt ist. Oft sind die Briefe kleine Momentaufnahmen Eisler'scher Befindlichkeit. An seinen Freund, den Dirigenten Josef Schmid, schreibt er im Juni 1945: «Der Garten ist grau mit Morgennebeln. Ich habe seitdem ich aus N. Y. zurück bin 11 Sequenzen (das sind ca. 20 Min. hoy

Orchestermusik) komponiert. Heute habe ich Aufnahme, um 10 h vorm. Ich bin völlig erschöpft durch diese Hundearbeit. Wenn ich das finstere Gesicht meines abscheulichen Taktschlägers sehe, abscheulicher noch weil er meine Musik weder versteht noch liebt, werde ich an Dich denken. Was für eine Freude könnte das sein! So ist es eine Nervenmarter. [...] In den Studios herrschen grausam u. kalt die Musik-Banditen» (S. 21). Nur sechs Jahre später, im Mai 1951, wendet sich der Komponist – inzwischen in der DDR – an den Förderungsausschuss Berlin mit der Bitte, einer Erhöhung seiner verordneten Benzin-Ration um 120 Liter stattzugeben (S. 194). Aus dem Land des Ölreichtums in ein anderes mit Brennstoffknappheit wechselnd: Eislers Lebensalltag gerät – beileibe nicht nur hier – in Gegensätze, die grösser nicht hätten sein können. Trotzdem: Er akzeptiert in seinen Briefen die kargen Verhältnisse und beruhigt sich mit dem Gedanken, dass Mangelwirtschaft nicht gleichzusetzen sei mit dem grossartigen Konzept eines neuen Gesellschaftsmodells, an dessen Aufbau er gewillt ist teilzunehmen. Die Briefe geben Auskunft über den Abschied von der alten und vom Eintritt in eine neue, sich eben bildende Welt, der die Hoffnung noch nicht abhanden gekommen war.

In den Jahren 2003 und 2009 veranstaltete das Wiener Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg zwei internationale Eisler-Symposien, und die Referate zum ersten Symposium gingen in erweiterter Form in eine umfangreiche Aufsatzsammlung mit dem Titel *Hanns Eisler – ein Komponist ohne Heimat?* ein. Was die Qualität dieses von Hartmut Krones herausgegebenen Bandes ausmacht, ist die Präsentation von Erkenntnissen und Fakten, die bislang in der Eisler-Forschung fehlten oder nicht genügend ausgearbeitet worden waren.

So beschäftigen sich gleich mehrere Aufsätze mit der Wiener Zeit nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, die für den Komponisten das Scheitern einer erhofften Professur bedeutete und die dann letztlich zur Übersiedlung in die DDR führte. Aber das ist nur bedingt richtig, denn Eisler verbrachte einen beträchtlichen Zeitraum bis zu seinem Tod 1962 immer wieder in Österreich. Diese biografischen Detailuntersuchungen werden zugespielt zu der Fragestellung, wo Eisler, der in Leipzig geborene, in Wien aufgewachsene, in Berlin zum bedeutenden Komponisten sich entwickelnde, ins amerikanische Exil verjagte und schliesslich nach Europa zurückkehrende, zu verorten sei. Dazu wird mit Blick auf den Buchtitel festgestellt, dass der Komponist sich in Ostberlin zwar mit den Verhältnissen arrangiert und dort seinen Platz gefunden hatte, aber dennoch Wien als seinen Heimatort ansah. Dieser Band liefert für die Eisler-Biographik unbekanntes Material, und die Spannbreite ist weit gefasst: Sie reicht von Untersuchungen zum kulturogeschichtlichen Umfeld des jungen Eisler über die Klaviersonaten und zum *Palmström*, den Liedern im Exil, bis zu den *Ernsten Gesängen*, von Untersuchungen zu Eisler in der Wiener Komponistenszene der Nachkriegszeit bis zu neuen autographen Eisler-Materialien, entdeckt im Besitz des österreichischen Regisseurs Wolfgang Glück, inzwischen angekauft und aufbewahrt im Eisler-Archiv der Berliner Akademie der Künste. Dem Band ist eine CD-Einspielung zu Nestroys *Höllelangst* sowie eine DVD mit filmmusikalischen Ausschnitten aus dem österreichischen Spielfilm *Schicksal am Lenkrad* von 1954 beigegeben.

Eine die Leseerwartung vermutlich nicht einlösende Darstellung der amerikanischen Lebensphase Eislers liefert Horst Weber mit seinem Buch *«I am not*

*a hero, I am a composer» – Hanns Eisler in Hollywood.* Was mit Blick auf den Titel eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung zu sein scheint, überrascht den Leser: Weber wählt einen Sprachstil, der romanesk-erzählerisch ist und dadurch eine grosse Nähe zum Gegenstand und zur Person Eislers erzeugt, ohne dass dadurch notwendige Distanz aufgegeben wird. Weber konzentriert sich auf die Jahre des Exils in Hollywood; er setzt mit der Reise Eislers aus New York nach Los Angeles ein und betitelt dieses 1. Kapitel mit *Reisesonate*. Kundig beschreibt er das Leben und die Hölle Los Angeles, die schon in unzähligen Texten beschworen wurde – gerade was das sogenannte «Klein-Weimar» der Exilanten angeht. Aber ihm gelingt es, mit ironisch-amüsantem Tonfall und unterhaltsam-lockerer Darstellung das detailreiche und gründlich recherchierte Material aufzubereiten: Dabei stehen die unterhaltsamen Texte und die Menge der wissenschaftlichen Anmerkungen (und Literaturangaben) in einem bemerkenswerten Kontrast zueinander. Die scheinbar lockere und zugleich wissenschaftlich fundierte Darstellung ist die Königsdziplin. Sie ist Eisler angemessen, aber sie bekommt auch dem Leser, der sich gern darauf einlässt, Eisler und seiner Frau Louise in das verfängliche Labyrinth des *american way of life* zu folgen. Doch geht der Autor nicht streng chronologisch vor, denn immer wieder durchbricht er den linearen Erzählstrang und blendet beispielsweise zurück in die Zeit vor 1933. Seine drei Kapitel (mit jeweils fünf Unterkapiteln), nennt er *Reisesonate*, *Filmmusik* und *Lou*. Immer wieder unterbrechen musikalische Analysen den erzählhaften Ton und schaffen wissenschaftliche Zäsuren. Damit wechselt das Buch innerhalb seiner drei Kapitel von einer biographisch spannend erzählten Momentaufnahme des Lebens in

Hollywood zu analytischen Untersuchungen von Eislers Musik, wobei natürlich dessen Filmmusik im Vordergrund steht. Einzelne Unterkapitel nennt Weber *Lieder vom Hoffen*, *Das Verhältnis zum Wort*, *Abgesang auf die Sonate* oder *Das Verhältnis zum Ton*. Den Schluss bildet das mit «Tribunale» überschriebene Kapitel zu Eislers Verhören vor dem «Ausschuss für unamerikanisches Verhalten». Auch hier wird eine ganze Reihe von Details angeführt, die neue Einsichten ermöglicht. Weber ist ein zugleich kurzweilig-unterhaltsames wie wissenschaftlich-anspruchsvolles Buch über Eisler gelungen.

Unter den Neuerscheinungen zu Eislers 50. Todestag findet sich auch ein Sonderband der *Musik-Konzepte*, der den Titel *Hanns Eisler. Angewandte Musik* trägt. Namhafte Musikwissenschaftler und Musikpraktiker untersuchen hier Aspekte von Eislers Musik, die als angewandte Musik firmiert. Nach einem Einleitungstext von Thomas Phleps zur angewandten Musik bei Eisler schreibt Peter Schweinhardt über Eislers Weg zur *Maßnahme* anhand früher Theaterarbeiten. Gerd Rienäcker untersucht detailliert Musik von Klage und Trauer in der *Maßnahme*. Günter Agde, Wolfgang Thiel und Johannes C. Gall wenden sich der Filmmusik Eislers zu; dabei stehen dessen Arbeiten für die Filme *Heldenlied*, *Die Jugend hat das Wort*, *Komsomol* und *14 Arten den Regen zu beschreiben* im Interesse der Betrachtung. Schliesslich untersuchen Laura Silverberg und Maren Köster musiktheatralische wie schauspielmusikalische Aktivitäten bei Eisler. Alles in allem ist auch dies ein sehr informativer Band zu Eisler, der Einsichten in neue Forschungsstände gibt.

Innerhalb der Eisler-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel ist auf das Erscheinen des neuen Bandes VI/10 zu verweisen. In

dieser, die neue Werkgruppe «Filmmusik» eröffnenden Notenedition werden zwei Filmmusiken präsentiert, von denen zumindest die eine einem breiteren Publikum bekannt sein dürfte: Es handelt sich um Fritz Langs Antinazi-Spielfilm *Hangmen Also Die* aus dem Jahr 1942. Die andere Musik und der dazugehörige Film dürften weniger bekannt sein, denn *The Grapes of Wrath* (nach John Steinbecks gleichnamigem Roman) wurde von Eisler im Rahmen seines Rockefeller-Filmmusik-Projekts (1940–42) ausgesucht, um hier unterschiedliche Möglichkeiten des filmischen und filmmusikalischen Zusammenhangs zu untersuchen und darzustellen. Eisler hatte ungeachtet der bereits existierenden Filmmusik eines Kollegen – Alfred Newman hatte die Originalmusik 1940 komponiert – einige Szenen ausgesucht, um seinen eigenen musikalischen Kommentar als Alternative zu liefern. Natürlich konnte dieses Experiment nicht öffentlich gezeigt werden, da Eisler als Exilant in Hollywood auf das Wohlwollen der Filmindustrie hoffen und es vermeiden musste, den Verdacht einer musikalischen Besserwisserei aufkommen zu lassen. Erst durch umfangreiche Recherchen und Nachlassfunde ist es dem Herausgeber Johannes C. Gall gelungen, die kaum bezeichneten Notenskizzen im Nachlass Eisler zu identifizieren und daraus diese alternative Filmmusik zu rekonstruieren. Damit liegt nun ein erster Band mit Eisler'scher Filmmusik aus Hollywood vor.

Joachim Lucchesi



## Le Monde-Musique. I. L'œuvre musicale et son écoute

François Nicolas  
*Paris, Aedam Musicae, 2014, 259 p.*

Voilà un livre important et ambitieux, aboutissement de réflexions développées par François Nicolas depuis de nombreuses années. Il donne en effet à la musique (et il faudrait dire ici à une certaine musique seulement) un statut qui lui est propre, dans un moment de confusion où les discours sur cet art, souvent démagogiques, manquent singulièrement de pertinence et d'audace. Nicolas appelle cela le « monde-Musique », un monde autonome et singulier, lieu d'une « action-pensée d'un type spécifique nommée écoute », mettant en jeu « l'œuvre musicale ».

Saluons d'emblée un postulat qui, au lieu de dissoudre le phénomène « musique » dans une définition vague et complaisante, le concentre au contraire sur ce qui met en jeu une forme de pensée singulière (on ne peut nier qu'il existe une frontière entre la musique comme forme de pensée et les musiques de divertissement ou d'environnement, qui relèvent au mieux de l'artisanat et au pire de l'industrie). Cette pensée, Nicolas refuse de la rabattre sur celle qui est liée au langage verbal : il trace ainsi une « ligne de démarcation rigoureuse » entre une « pensée musicale (la musique est une pensée, et cette pensée à l'œuvre n'est pas langagière) » et une « pensée musicienne (celle du musicien pensif attaché à projeter cette pensée musicale dans la langue des êtres parlants) ». Toute pensée, nous dit-il, « n'a pas le langage pour constituant ».

Mais cette pensée qui se veut résolument contemporaine ne renvoie pas forcément à celle des compositeurs, qui est ici négligée : « l'acteur véritable est l'œuvre, non le musicien : l'œuvre musicale pense la musique ». Nicolas va

même plus loin : « l'œuvre est simultanément pensée et réflexion musicales ». Elle réfléchit les œuvres auxquelles elle s'adosse, elle se réfléchit elle-même. Il y a donc un « dire musicien » et un « dire musicologique », le premier en « intériorité subjectivante », le second en « extériorité objectivante ». Nicolas fait remarquer que la musique (savante) s'est dotée comme les mathématiques d'une écriture qui lui est propre et qui doit être pensée non comme une « technique de représentation » mais comme un « opérateur logique ». Il y a là une tentative de poursuivre à l'intérieur du domaine musical les formes d'une pensée non anthropomorphique qui se sont développées en France à partir des années cinquante.

Certes, les notions d'écriture et d'œuvres sont restrictives : elles s'appliquent à certaines musiques, même si l'on peut admettre qu'il y a « œuvre » ou « écriture » au sens large là où de telles notions sont absentes. Si le discours du musicologue est en extériorité, n'atteignant jamais le cœur même de la pensée musicale, alors c'est pour Nicolas à travers l'écoute que cette pensée se communique véritablement. C'est elle qui, en s'incorporant au procès de fabrication du sens, peut en saisir la teneur. L'auteur sépare nettement les différentes formes d'apprehension, qu'il regroupe sous le verbe « entendre », et qui restent en extériorité, de l'écoute proprement dite, appelant de ses vœux le passage de l'auditeur à l'écouteur. Cette écoute qui dépasse le relevé des notes dans la partition se met au diapason de la pensée musicale à travers un moment décisif, un moment qui en révèle « l'intension », un néologisme qui renvoie à la dynamique subjective propre à l'œuvre. C'est ce que Nicolas appelle le « moment-faveur ». Il est de l'ordre de la révélation : « l'intension musicale de l'œuvre, jusque-là inaperçue de l'audi-

teur, jaillit tel un bref éclair ou une éruption fugace, en sorte de convertir son auditeur en écouteur selon la lumière d'une nouvelle *intelligence* qui se joue là » (je souligne les quatre derniers mots). Le vocabulaire est de nature théologique. L'écoute ne renvoie pas à l'auditeur, mais à l'œuvre en tant que forme de pensée. On soupçonne qu'il y va de sa Vérité (avec majuscule). Étant en intériorité, elle « récuse tout face-à-face avec le matériau sonore exposé » ; en ce sens, elle se situe sur un tout autre plan que les différentes formes d'apprehension, locales ou totales, d'une forme. L'écoute est « compréhension de la Forme ». Elle apparaît, nous dit Nicolas, comme l'impensé de l'activité musicale, son « trou noir ».

Nicolas assume pleinement cette dimension théologique lorsqu'il rabat l'écoute musicale sur l'écoute propre au fidèle, ce qui le conduit à un long développement à partir de Saint Paul. Le « moment-faveur » est assimilé à une « grâce musicale immanente ». L'écoute « subjective l'auditeur et l'isole du public qui l'entoure » : le rapport au divin — au musical — est individuel et transitif, dans un sens presque piétiste. Ce transfert des catégories religieuses vers celles de l'esthétique, qui marque le tournant du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, est assez bien documenté, l'écoute devenant progressivement une forme de recueillement. François Nicolas n'a donc pas tout à fait raison lorsqu'il considère que l'écoute n'est pas pensée ; mais il faut l'aborder d'un point de vue historique plutôt que d'un point de vue purement théorique. Or, la dimension historique est négligée dans le système de l'auteur : l'œuvre est intemporelle, comme le signalent les exemples choisis à travers une large portion de l'histoire musicale.

La quête de catégories adéquates mène Nicolas, après le modèle de l'écoute religieuse, au modèle mathéma-

tique de l'intégration, afin de cerner ce que signifie l'audition, ici envisagée comme évaluation du jeu instrumental et vocal en regard d'une partition. Si l'écoute fidèle de type religieuse visait l'incorporation, l'audition, qui procède par une « cumulation des détails » et conduit à une « saturation », est une opération objectivante pour laquelle le morceau de musique est moins un sujet qu'un objet.

Mais un troisième paradigme est avancé afin de cerner ce qu'entend veut dire : celui de la psychanalyse, dont Nicolas relève *qu'a priori* il n'est guère pertinent dans la mesure où il repose sur le langage verbal. L'auteur s'intéresse toutefois à l'écoute flottante de l'analyste qui fait en sorte que son inconscient résonne de celui du patient. Cette écoute flottante renvoie à celle de l'auditeur confronté à une œuvre qu'il ne connaît pas, et dont il ne peut saisir d'emblée la signification, laquelle se révélera à travers le « moment-faveur », signe du projet subjectif de l'œuvre elle-même ; sa propre subjectivité finira par s'y dissoudre.

Nicolas définit ce fameux « moment-faveur » comme « *un moment de vertige* ». Franchir ce vertige, nous dit l'auteur, « est la condition pour que l'auditeur se transforme en écouteur ». À partir de là, nous passons de la théorie à des exemples concrets.

Le premier est emprunté à Mozart (symphonie n° 40 en sol mineur) ; il réinstaure curieusement un vocabulaire traditionnel lié à l'idée de la musique comme forme de représentation. Le thème initial est qualifié de gai, le second thème d'enjoué, deux qualificatifs d'autant plus discutables que la tonalité choisie ne prédispose guère à de tels affects ; mais il faut cette entame pour que le « moment-faveur » situé au début du développement joue son rôle de révélateur, et transforme le demi-ton du thème, jugé sautillant et guilleret, en

une faille qui nous fait chuter de *sol* mineur à *fa* # mineur (je ne suivrai pas l'auteur qui voit dans les tierces descendantes déstabilisatrices du début du développement l'effet d'un retrait de la fondamentale dans le premier accord, mesure 102 : car en aucun cas nous n'attendons ici, après l'accord de septième diminuée sur *sol* #, l'accord de *sol* majeur). Le commentaire renvoie *in fine* à un vocabulaire plutôt conventionnel : « la sérénité antérieure se voile d'inquiétude et d'angoisse », nous dit Nicolas, ajoutant que se joue là un drame. Personne ne peut rester insensible à ce passage, bien évidemment, mais d'autres lectures en seraient possibles. La subjectivité de l'œuvre est en fait soumise à la subjectivité de l'analyste, et les mots viennent troubler la pensée proprement musicale, débouchant sur un lyrisme qui tranche avec le reste de l'ouvrage : « Cette césure, tournant de l'œuvre, "moment infini" qui fait apparaître le Divin (autant dire pour nous la musique), ce suspens incalculable dans tout calcul, ce moment qui saisit en un face à face farouche, qui enflamme la seconde moitié de l'œuvre... », etc.

Toutes les difficultés qui existent entre une théorie fondée sur des concepts *a priori* et une mise à l'épreuve dans le concret d'une saisie par le langage de la réalité musicale apparaissent ici crûment. Elles sont objectives, et il faut un certain courage pour les affronter. Mais la démarche d'autorité qui consiste à énoncer d'abord des catégories, puis à les appliquer à la musique, les agrave. Question de méthode ? Ne faudrait-il pas inverser le processus et dégager des œuvres les traductions verbales de leur pensée ? Un tel projet est-il compatible avec l'idée dogmatique (au sens religieux) qui assimile la musique à Dieu, et donc la pensée musicale à un absolu ? Nous aimeraisons soutenir que la musique ne peut pas se réduire à l'unidimensionalité

du raisonnement logique, et que l'on ne peut pas faire fi des contextes historico-esthétiques propres aux œuvres.

De ce « moment-faveur » qui constitue le point fondamental de la théorie de Nicolas, il dit lui-même qu'il y a à discuter, à disputer, « car il en va ici d'une vérité musicale de l'écoute ». Il ne s'agit donc pas de le confondre avec les « beaux passages » d'Adorno (voir *dissonance* n° 125, mars 2014, pp. 74-76), dans la mesure où il est une brèche dans le flux musical, et qu'on ne peut pas, par conséquent, l'isoler du contexte comme on peut le faire d'un moment favori (terme employé à l'origine par Nicolas dans son livre sur Schoenberg). Surgit-il à l'improviste, échappant à la construction de l'œuvre, comme le prétend l'auteur ? C'est ce que l'on pourrait longuement discuter.

Je ne puis détailler les autres exemples musicaux où sont convoqués Brahms, Boulez, Monteverdi, Sibelius, Ravel ou Bach, jusqu'à l'auteur lui-même. Ni non plus détailler les dernières parties du livre, articulées à des notions et des formules mathématiques qui sont au-delà de mes compétences. Nicolas s'y attaque aux notions de temps et de forme, qu'il veut renouveler, et qui mériteraient sans doute de plus amples développements. S'y fait pourtant jour une constante de l'auteur : saisir le procès de subjectivation de l'œuvre, radicalement séparé de la subjectivité de l'auteur, grâce au « moment-faveur », qui serait le moment de vérité de l'œuvre, le lieu où elle s'ouvre à nous dans ce qui fait son essence même. Ainsi oppose-t-il l'*inspect à l'aspect*, empruntant ce néologisme au poète Hopkins pour souligner un processus interne par opposition à une approche externe. Il y a là comme une sorte de platonisme, la recherche d'une adéquation de l'écoute à ce sujet qu'est l'œuvre musicale, à son Idée, un désir d'unité transcendante qui serait la révélation d'une Vérité suprême ; le



terme d'incorporation, avec ses résonances chrétiennes, est à cet égard significatif.

Nicolas, en s'appuyant sur la triple autorité de Saint Paul, de mathématiciens de pointe et du psychanalyste procède d'une manière générale par affirmations, définitions et démonstrations. Mais la foi, les théorèmes et la vérité enfouie dans l'inconscient ne résoudront jamais les questions esthétiques. C'est sans doute là le problème majeur d'une démarche par ailleurs digne d'admiration, et qui entend recentrer le discours « musicien » sur la pensée « musicale », appelant littéralement à une sorte de conversion. On objectera que les œuvres musicales ne sont pas des idées pures : des sujets ou des subjectivités s'y projettent et les enrichissent *a posteriori*; et le matériau de la musique n'est jamais vraiment pur. Il est bon, dans le domaine esthétique, de toujours garder ouvertes les interprétations et de les formuler sous forme d'hypothèses, de lectures possibles mais non définitives. Les positions tranchées de François Nicolas ont toutefois le mérite d'offrir des définitions qui permettent d'engager la discussion. Et ne serait-ce que par sa fougue théorique, cette tentative de repenser le fait musical est extrêmement stimulante.

Cerner le propre de la musique, cette pensée à l'œuvre, avec les moyens du langage verbal est une entreprise périlleuse, peut-être même vouée à l'échec. Mais il est des échecs glorieux. Si tout se joue en effet dans l'écoute, moment de la suprême synthèse, nous dirons avec malice qu'il en va de celle-ci comme de la méditation chez les moines bouddhistes : elle a lieu, elle produit des effets, mais on ne peut en transmettre le contenu.

Ce premier volume doit être suivi de plusieurs autres. Nous les attendons avec impatience.

Philippe Albère

### Giacinto Scelsi: Rito – Pranam I & II, Khoom

Marianne Schuppe (Stimme), Ensemble Phoenix Basel, Leitung: Jürg Henneberger telos music TLS 191

Im Zentrum der vorliegenden Produktion stehen zwei Vokalkompositionen Giacinto Scelsis, mit denen die Vokalistin Marianne Schuppe an ihre vor einigen Jahren veröffentlichte CD mit solistischen Vokalwerken Scelsis anknüpft. Unterstützt vom Ensemble Phoenix Basel unter Leitung von Jürg Henneberger erweitert sie den bereits vormals ausgebreiteten Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten um all jene Feinheiten, die sich aus einer Zwiesprache mit Instrumentalisten ergeben. Gleich der Beginn von *Pranam I* (1972) für Alt, zwölf Instrumente und Tonband macht auf die spezifische Qualität von Schuppes Stimme aufmerksam: Voluminös und resonanzreich formt die Sängerin den Klang aus dem Atemstrom heraus und reichert ihn mit vielfach abgestuften Rauigkeitswerten an, die auf die Körperlichkeit der Stimmerzung verweisen. Schuppe tritt hier in die Fussstapfen von Michiko Hirayama, Scelsis Interpretin der ersten Stunde, braucht sich jedoch nicht hinter deren Einspielung von 1973 zu verstecken, da dank klug eingesetzter vokaler Intensitäten Stimme und Ensemble im Gegensatz

zur älteren Aufnahme viel stärker zur unauflöslichen Einheit werden. So entfaltet sich der Stimmklang in flexiblen Bewegungen um die zentralen Tonhöhen herum und färbt diese durch unterschiedliche Arten der Abweichung ein, während Henneberger wiederum die Instrumente zur Umkreisung der vokalen Linien anleitet und die Stimme dabei gleichsam einhüllt, so dass der Anschein eines permanent fluktuierenden Resonanzraums entsteht.

Konsequent wird dieser Gedanke bei der Wiedergabe der unmittelbar

anschliessenden Komposition *Pranam II* (1973) für neun Instrumente weitergeführt, meint man doch weiterhin, die Intonationen von Schuppes Stimme zu vernehmen, obgleich die Sängerin hier gar nicht beteiligt ist. Harmonisch vielfältiger als in *Pranam I* bilden sich nun bewegtere Texturen aus, die aber allesamt sorgsam nach dem Urbild des strömenden Atems geformt sind. Mit der ausgedehnten Komposition *Khoom* (1962) für Sopran, Horn, Streichquartett und zwei Schlagzeuger, von Scelsi mit dem illustrativen Untertitel «sette episodi di una storia d'amore e di morte non scritta, in un paese lontano» versehen, erreicht die CD ihren Höhepunkt. Dies verdankt sich dem Umstand, dass Schuppe im Verlauf der Abfolge von Klangzonen mit jeweils unterschiedlicher Besetzung ihre Stimme nun auch in höhere Regionen ausgreifen lässt und den Werkverlauf dabei zu einem komplexen «Hörtheater» formt: Die Stimme wird zum Anreger für das instrumentale Geschehen und wirkt sich aufgrund ihrer Ausdrucksvielfalt auf die Artikulation und Wahl der einzelnen Instrumente aus, so dass die sieben Gesänge – von den Interpreten zu geradewegs auratischer Wirkung geformt – sich als zart ausbalancierte kammermusikalische Situationen mit jeweils individueller Atmosphäre erweisen.

Während die ersten drei Werke der Veröffentlichung in ihrer Aufeinanderfolge konsequent durchdacht sind und einen konzentrierten, klanglich subtilen und aus dem Atem heraus entwickelten Bogen bilden, wirken die übrigen Stücke wie ein unpassender Anhang zu diesem Geschehen. Hier hat man – so scheint es – zwei möglichst einfach besetzte, relativ unkompliziert zu realisierende Werke gewählt, um die Spielzeit des Tonträgers ohne Rücksicht auf das Gesamtbild aufzufüllen: Da sind zunächst die *Riti* (1962) für elektrische Orgel, Kontrafagott,

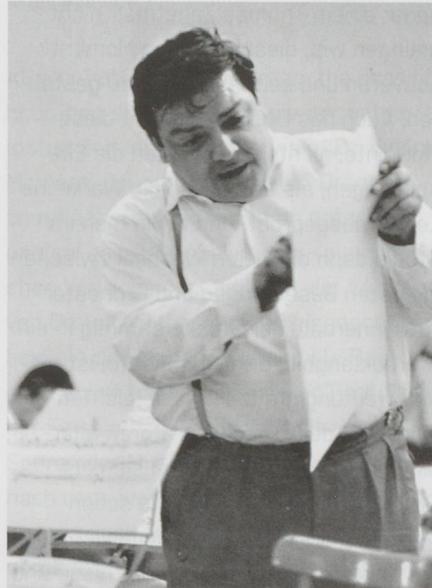


Tuba, Kontrabass und Schlagzeug, eine von Scelsis schwächeren Kompositionen, die in ihren Klangverläufen, vor allem aber aufgrund der verwendeten Instrumentenkombination und deren Möglichkeiten eher ungelenk wirkt, da Instrumentation und Stimmführung einen archaischen und bisweilen gar grotesken Eindruck vermitteln; und da ist schliesslich noch das Trio *Okanagon* (1968) für Harfe, Tamtam und Kontrabass, das aufgrund seiner weitgehend zerklüfteten Klanglichkeit zwar einigermassen zu den *Riti* passt, als Schlussstück der CD aber auch einen etwas unbefriedigenden Eindruck hinterlässt. Eine Differenz zwischen beiden Teilen der Produktion macht sich darüber hinaus auch im Hinblick auf die Tonqualität der Aufnahmen bemerkbar, da es sich bei den zuletzt genannten Nummern nicht – wie bei den übrigen Werken – um Studioproduktionen, sondern um Live-Mitschnitte handelt.

Stefan Drees

### Bruno Maderna: Complete Works for Orchestra Vol. 1–5

hr-Sinfonieorchester, Arturo Tamayo (Leitung)  
Neos 10933-10937 (5 CD)



Bruno Maderna an den 20. Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1965. © HR/IMD/Pit Ludwig

Magische Momente sind etwas Kostbares in der Musik. Sie lassen sich nicht erzwingen. Umso erstaunlicher ist es, mit welch traumwandlerischer Sicherheit es Bruno Maderna in seinen späten Werken gelingt, solche magischen Momente entstehen zu lassen. Etwa bei der Hälfte des Stücks *Ausstrahlung* erklingt eine Kinderstimme von Tonband, die immer wieder die Wörter «so wunderbar» wiederholt. Die Sopranistin greift die Phrase auf, und innert weniger Takte lässt dieses «wunderbar» die Musik selbst stillstehen und über sich selbst staunen. Oder die schicksalhaften Blechbläserpassagen in *Aura*, die keinen Widerspruch zu dulden scheinen und dem Hörer den Defaitismus mit zynischem Zorn ins Gesicht speien. Oder wenn sich unerwartet, gegen Ende von *Giardino religioso*, ein Duo zwischen der Trommel und dem Klavier entspinnt, durch das die Musik sich plötzlich zu befreien scheint aus dem «frommen

Garten» und sich einmal ganz urwüchsig und unbefriedet zeigt. Überhaupt muss man die vielen episodischen Duette im Orchester hervorheben: die Mandoline und die Harfe, die Kontrabässe und die Posaune. Und dann sind da noch diese Schlüsse, bei denen einem der Atem zu stocken scheint: Das Violinkonzert tröpfelt ganz unvermittelt mit einem Solo, mit ganz unspektakulären Spiccati im mittleren Register aus; und das Ende von *Quadrivium* ist in seiner Traurigkeit kaum zu überbieten, wenn die hohen Streicher auf ihre Figuren kein Echo und keinen Widerhall mehr im Orchester finden. Das erinnert, nicht von ungefähr, an die Sinfonien Gustav Mahlers. Schliesslich hat Maderna Mahler ja nicht nur oft als wichtiges Vorbild genannt, er hat seine eigene Musik auch mit jenem Prädikat versehen, mit dem man Mahlers Sinfonien lange meinte, diskreditieren zu können: «Kapellmeistermusik».

Hört man sich heute durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, so muss man sich allerdings fragen, ob das Musikleben aus dem «Fall Mahler» nichts gelernt hat. Denn auch im Falle Maderna ist es bis dato versäumt worden, das Œuvre aufzuarbeiten und in seiner musikhistorischen Bedeutung angemessen zu würdigen. Vor allem von den Orchesterwerken lagen nur wenige bis keine Aufnahmen vor, und vieles dann auch nur in mässigen Produktionen von eher dokumentarischem Wert. Dass sie zwischen 2009 und 2013 das gesamte Orchesterwerk Madernas eingespielt und auf fünf CDs veröffentlicht haben, ist also schon einmal als Verdienst des hr-Sinfonieorchesters, des Dirigenten Arturo Tamayo und des Labels Neos zu verbuchen. (Nur die drei Oboenkonzerte hat man ausgespart, wohl auch, weil sie bereits in guten Einspielungen, etwa mit Heinz Holliger und Gary Bertini, vorliegen.)



Hört man sich durch die 25 Jahre Orchestermusik, die Maderna hinterlassen hat, dann zieht auch ein Vierteljahrhundert Musikgeschichte an einem vorüber, von den noch neoklassizistisch ausgerichteten Werken der vierziger, den seriellen Experimenten der fünfziger, den dramatisch-theatralischen Exkursen der sechziger bis zu den gross und offen konzipierten Werken der siebziger Jahre. Man wird an die Zusammenarbeit mit dem Pianisten David Tudor, dem Flötisten Severino Gazzelloni und dem Oboisten Lothar Faber erinnert, die viele dieser Werke, vom *Klavierkonzert* bis zur *Grande Aulodia*, prägten. Man wird auch daran erinnert, wie verstockt und verbohrt man einst über die Zukunft der Musik sprach und wie ausgleichend Maderna in den ideologischen Grabenkämpfen der Ästhetiken wirkte. Angesichts seiner Leistungen als Dirigent und als Integrationsfigur geriet seine kompositorische Bedeutung oft aus dem Blickfeld. Und vieles wirkte eben auch nicht so, als könnte man es mit den grossen Schöpfungen eines Pierre Boulez oder Luigi Nonos vergleichen.

Von der Hand zu weisen ist in der Tat nicht, dass Maderna schnell und manchmal sogar nachlässig komponierte. Vor allem in seinen letzten Lebensjahren, als er derart unter seiner Alkoholsucht litt, dass er seinen Pflichten kaum mehr nachkam, musste viel improvisiert und spontan reagiert werden. Das Ergebnis dieses Arbeitsprozesses aber sind Werke, in denen viele Brüche zutage treten, Werke, die nicht stromlinienförmig oder aus einem Guss erscheinen, sondern in denen sich eine ausgesprochen heterogene Klangwelt auftut. Und eben diese Brüche führen ja auch regelmässig zu den eingangs erwähnten «magischen Momenten» im Werk.

Gleichwohl stellen diese Brüche im Werk nicht nur die Hörer vor Probleme, sondern natürlich auch die Musiker und

Produzenten. Wenn das Geigensolo im Violinkonzert um Minute 16 herum vor Zagen fast auseinanderbricht, dann muss man festhalten, dass es eben sogar einem Thomas Zehetmair nicht gelingen will, diesen fragilen Moment souverän und selbstbewusst zu gestalten. Auch das Orchester kennt diese Momente; nicht immer wirken die Einspielungen, als hätte man die Werke ins Letzte ausgeprobt. Und wenn man im Studio dann die vielen Wechsel zwischen kleinsten Besetzungen und Orchester-tutti innerhalb der Stücke stimmig in ein Stereoklangbild bringen möchte, ist die Verzweiflung greifbar. Diese leichten Mängel in der Produktion stören allerdings nicht, sondern lassen sich als Bruch innerhalb der Maderna'schen Ästhetik hören. Die Ungleichgewichte, die Unwuchten, die Missverhältnisse und Disproportionen sind, vor allem im Spätwerk, Teil seines Personalstils. Auch tragen die Werke seit den späten sechziger Jahren, und das sind immerhin sieben der neunzehn eingespielten Werke, Züge einer offenen Form, die oft spontan vom Dirigenten während der Aufführung montiert wird. Werke, die jedes Mal aufs Neue eingerichtet und erfunden werden müssen. Da kann man also ohnehin nicht von einer Referenz- oder gar einer endgültigen Einspielung sprechen, sondern es bedarf vieler verschiedener Aufnahmen, um den Stücken wirklich habhaft zu werden. Mit diesen fünf CDs haben das hr-Sinfonieorchester und Neos immerhin einen ersten und wichtigen Schritt in diese Richtung getan.

Björn Gottstein

### Jagoda Szmytka: Bloody Cherries

Diverse Interpreten  
Wergo WER 6414 2



Jagoda Szmytka. Photo: Paulina Otylie Surys

Abendlicher Spaziergang durch die Nachbarschaft mit der neuen und gleichzeitig ersten CD von Jagoda Szmytka auf den Ohren. Ein buchstäblich erster Hördurchlauf, der Szmytkas Klänge, eine Komponistin, die sich mit der Körperlichkeit von Musik auseinandersetzt, mit eigener physischer Betätigung zusammen führt. Die junge Polin bringt die Interpretierenden gerne an körperliche Grenzen, mag es, sie zu triezzen und zu erschöpfen. Dabei macht sie vor sich selbst nicht Halt, denn Komponieren fordere ebenso körperlich heraus, könne sogar schwächen und krank machen. Nur das Publikum harre bislang in der Regel starr auf den Sitzen, wenn es ihre Musik höre.

*Bloody Cherries*, die Sammlung von sieben Ensemblestücken aus den Jahren 2011 bis 2013, nun unterwegs und in Bewegung hören zu können, kanalisiert etwas von der Energie, die sich im Konzert sonst nur auf der Bühne entlädt. Wie von selbst ereignen sich automatischer Mitschritt im Rhythmus – Repetitionen über längere Dauer sind ein wiederkehrender Bestandteil in Szmytkas Musik –, deutlichere Gesten (die «Geste» ist ein zentraler Begriff bei Szmytka) bei den vielen intensiven, dichten Stellen und innehaltende Momente, wenn die Musik leiser und feingliedriger wird.



Endlich darf auch beim Hören Schweiss vergossen werden. «Pores open wide shut», um es mit dem Titel des vielleicht zentralen Stücks auf der CD zu sagen – achtzehn Minuten, die nach Schwerstarbeit klingen, in denen Pianistin Anna D'Errico Muskeln trainiert, von denen sie zuvor noch keinen Schimmer hatte, in denen man das Cello so deutlich wie selten als Körper erfahren kann und die überraschend konkrete Bilder von den Gesten, die zur Erzeugung vieler dieser Klänge geführt haben, im Kopf entstehen lassen. Das funktioniert leider bei den meisten anderen Stücken nur bedingt. Die Transformation auf das Medium CD beschneidet sie um ihren visuell-gestischen Aspekt.

Allerdings bietet die Silberscheibe auch ihre Vorteile: Insbesondere auf Kopfhörern kommen die klanglichen Details, die Szmytka durch die Verstärkung der Instrumente in fast allen Stücken betont, unmittelbar zum Vorschein. Das Kolophonium knistert, der Celloklang flattert, und sogar (gewolltes) Netzbrummen macht sich bemerkbar. In *greetings from a doppelgänger* gesellen sich akustische Pendants zu den Ensembleinstrumenten, wortwörtlich verkörpert durch Kontaktlautsprecher im Innern der Instrumente – LoFi und HiFi im pikanten Wechselspiel.

Neben fünf mittelgross besetzten, ereignisdichten Stücken, interpretiert von den Ensembles Garage und Interface, finden sich zwei Ausreisser auf *Bloody Cherries*: Im frischen *f\* for music* verheddern und entwirren sich E-Gitarre und verstärktes Cello des Duos leise dröhnen. *Sky-me, type-me* für vier verstärkte Stimmen aus dem Pool des Ensemble Garage ist eine Persiflage auf die alltägliche Skype- und Chat-Kultur, auskomponierte Emoticons und Online-Phrasen inklusive: «Did you disappear?» Ob ohne Körper oder mit – Kommunikation ist anstrengend, davon erzählt diese Musik.

Friedemann Dupelius

### Detlev Müller-Siemens: Traces

*Streichtrio, distant traces, ... called dusk, lost traces*  
Mondrian Ensemble Basel (Daniela Müller, Violine; Petra Ackermann, Viola; Martin Jaggi, Violoncello; Tamriko Kordzaia, Klavier)  
Wergo WER 7310 2

«Never but in vanished dream the passing hour long short.» Die Utopie der aufgelösten Zeit, einmal zu verweilen in einem Moment, der sich dem steten Drängen zum Nächsten und Weiteren entwindet, und sei es nur für Sekunden – ein solches Verlangen scheint den vier Werken von Detlev Müller-Siemens eingeschrieben, die das Mondrian Ensemble Basel eingespielt hat. *Traces* ist der Titel dieser Einspielung, und die Arbeit an den Spuren der Musikgeschichte, die Suche nach dem, was in den musikalischen Atavismen noch zum Ausdruck drängt, wird gerne als Schwerpunkt des in Wien und Basel lebenden Komponisten gedeutet. Doch sind die Spuren bloss Reste einer unwiederbringlichen Vergangenheit, auf die man tränenden Auges zurückblickt? Das Klaviertrio *distant traces* (2007), das Müller-Siemens seinem Lehrer György Ligeti widmete, erlaubt vielleicht noch eine solche Deutung: Bruchstücke von Ausdrucksfloskeln sperren sich hier gegen jede Entwicklung, Walzerschatten werden harsch vom grellen Scheinwerferlicht motorischer Repetitionen verjagt; wie feinsinnig und präzise die Instrumente auch ihre Figuren einbringen, die Fragmente lassen sich nicht mehr zusammenfügen, und so verenden sie, isoliert, in lebloser Stille. Das zweisätzige Streichtrio (2002) trägt ähnliche Unvereinbarkeiten aus, auch hier werden Richtungsloses und Rücksichtsloses hart gegeneinander geschnitten. Dieses blockartige Nebeneinander von zaghaft Suchendem und blinder Agitation verwehrt sich jeder auflösenden Vermittlung, jede Ruhe ist scheinbar, sie ist gereizt. Und auch die Stimmen des Klavierquartetts *lost traces* (2007) verlie-

ren sich in einem Spurengewirr, das keine Richtung erkennen lässt: Immer wieder schlägt das Klavier Frequenzspektren auf, in welche die Streicher einzusteigen versuchen, ohne jemals Halt zu finden.

Erst im herausragenden ... *called dusk* (2008–09) für Cello und Klavier weisen die Spuren einen Weg: Der Titel spielt auf den Text *Lessness* von Samuel Beckett an, ein literarisches Experiment, in dem Beckett sechzig Sätze durch Zufallsverfahren in zwei verschiedene Textkonstellationen bringt. Jede dieser Anordnungen trägt in ihrer Kontingenz die Spur unendlicher Möglichkeiten, dieselben Phrasen anders zu ordnen, anders zu meinen. Und so ergeben sich, inmitten schräger Bilder und sinnloser Übergänge, auf einmal Glückfälle, lokale Verdichtungen von ergreifender Schönheit. Anders als Cage, der den Zufall als Prinzip dem Werk zugrunde legt, inszeniert Müller-Siemens vielmehr den Zufall als seltenes Ereignis, als Werfen der Würfel; etwa wenn im ersten der drei Sätze von ... *called dusk* das Cello die tiefen Saiten so beherzt anreißt, dass dem Klavier lose Einzeltöne wie Funken entweichen. Hier wie in der Erstarrung des letzten Satzes verwirklichen sich, inmitten der Unstimmigkeiten, Ruinen der Zeit, ein utopischer Augenblick, eine kurze Endlosigkeit. «In four split asunder over backwards true refuge issueless scattered ruins. He will live again the space of a step it will be day and night again over him the endlessness.»

Christoph Häffter