

Bücher = Livres

Autor(en): **Boehmer, Konrad / Aeschbach, Sebastian / Drees, Stefan**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 96

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Edgard Varèse. Komponist – Klangforscher – Visionär
Felix Meyer und Heidi Zimmermann (Hrsg.)
Mainz: Schott 2006, 507 S.

VARÈSE REVISITED



Jean Manzon: Portrait von Edgar Varèse (frühe dreissiger Jahre). Foto: Katalog

Manche Bücher sind wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Kaum hat man sich bei ihnen in Behandlung begeben, springen sie einem an die Gurgel. Zur grossen Ausstellung des nach langer Fahrt bei der Sacher Stiftung vertäuten Varèse-Nachlasses erschien ein umfangreiches Buch mit Lebens- und Arbeitsdokumenten, ausführlichen Dokumentationsberichten, biografischen Artikeln sowie Artikeln zu Varèses Werk und irdischem Wandel. So schön und so umfangreich sind bislang das Leben und die Arbeit dieses Komponisten noch niemals dokumentiert worden. Für alle, die von Varèses Musik begeistert sind und bereit, sich ihrem glühend heissen Atem zu öffnen, ist dieses Buch nicht nur eine Fundgrube wichtiger Informationen, sondern auch eine *carte du tendre*, ein wahrliches Liebesgärtlein, in dem mit und über Varèse herumzutummeln reinste Lust ist.

Gewiss, zu Varèse hat es seit Jahrzehnten schon viel erleuchtende Information gegeben, wiewohl sie im deutschsprachigen Raum kaum jemals rezipiert wurde. Raymond Ouelettes erster biografischer Versuch wurde 1966 publiziert. Odile Vivier schickte 1973 eine Biografie hinterher, die wenig neue Fakten aber manche neue Einsichten brachte. Wie fragmentarisch Grete Wehmeyers Varèse-Buch (1977) auch erscheinen mochte (vor allem wegen der absolut

schwachsinnigen Grafiken von Varèses Kompositionen, die L. Acopley in dieses Buch hineingepfuscht hatte), hat es die Leser im deutschsprachigen Raum doch zum ersten Mal auf jenen Komponisten aufmerksam gemacht. Zur rechten Zeit, denn die positivistisch-mystischen «doxa» der seriellen Musik befanden sich damals im nicht mehr rückgängig zu machenden Verwesungsprozess und keiner wusste, wie es nun weiter gehen sollte. Gegen die neobiedermeierliche «Neue Einfachheit» war Varèse ein starkes Kraut. Da nun diese Bücher im deutschen Sprachraum so gut wie nicht rezipiert wurden, und auch Malcolm MacDonalds erhellendes und präzises Buch (*Varèse – Astronomer in Sound*, 2003) ein klares Bild Varèses augenscheinlich noch nicht hinreichend auszutragen in der Lage gewesen ist, ist die Publikation zur Sacher-Ausstellung weit mehr als nur ein Lückenbüsser.

Ihre schönste Ingredienz sind die Dokumente der Sammlung selber. Ausstellungen oder Kataloge, die Handschriftliches von Komponisten zeigen, sind meist zweifelhaft. Die einen haben halt eine Sauklaue, wie etwa Beethoven, und die anderen schreiben wie gedruckt wie Strawinsky. Man sieht Noten oder Buchstaben, und der Rest ist Aura oder Einbildung. Ganz anders bei Varèse, der zur Darstellung seiner klanglichen und räumlichen Vorstellungen oftmals zu bildnerischen Mitteln griff. Da er obendrein ein Komponist war, der sich für die Welt um ihn herum interessierte, hatte er viele Freunde auch unter den Malern, die ihre Spuren in Varèses Nachlass hinterlassen haben. Auch die Fotos von Varèses Arbeitsräumen sind erhellend: sie ermöglichen Einblicke in eine Mischung von Studentenklause und Laboratorium. Das sieht ganz anders und substantiell anarchistischer aus als die wohlgeordneten Schreibtische Schönbergs oder Strawinskys. Die Dokumente (selbst die im Buch nicht abgebildeten) sind vortrefflich beschrieben. In dieser Hinsicht hat schon der dokumentarische Teil historischen Wert.

Auch die biografisch-historischen Beiträge tragen viel zu einer Präzisierung des Varèse-Bildes bei. Namentlich über Varèses frühe Jahre werden hier viele Details zugänglich, die in den ersten Biografien seit den sechziger Jahren noch unterbelichtet waren oder fehlten. Das alles ist flüssig und mit Engagement geschrieben. Man liest es mit Freude, da man Einsichten gewinnt,

die dem Bild Varèses präzisere Konturen verleihen. Stark sind diese Beiträge, wo sie sich auf konkrete Dokumente stützen können. Sie werden schwächer, wo die – oft recht subjektiven – Einsichten der Autoren an Werke sich heranmachen, die zum Teil niemals geschrieben wurden. Das Buch wäre dünner und vertrauenswürdiger geworden, wenn hier die Redaktion strengere Regeln beachtet hätte. Der gleitende Übergang von Historiografie zu Interpretation ist dem von Dr. Jekyll zu Mr. Hyde recht ähnlich. Etwa ab der Hälfte des Buches gewinnt man den Eindruck eines Generalangriffs der musikwissenschaftlichen Erklärungsindustrie auf die von dieser bislang ziemlich vernachlässigte terra incognita Varèse. Zum Teil grenzt dort die eifrige Federfuchserie an Schwachsinn, wie etwa in Olivia Mattis' Artikel über die «Jazzeinflüsse in Varèses *Poème électronique*». Gewiss, Varèse hat mal an einem Nachmittag ein paar grafische Skizzen gekritzelt, die er vielleicht für jam-session-g geeignet hielt. Dass er bisweilen auch bei den Jazz-Kollegen hineinhörte und dies mit viel Interesse tat, hinterlässt jedoch im *Poème* keinerlei Spuren. Manchmal ist es besser, der Musik zuzuhören, anstatt aus wenig signifikanten Dokumenten kompositorische Intentionen herauszupressen. Dass Varèse die Klangverteilung in diesem Stück auch grafisch dargestellt hat, ist als Nachweis für «Jazz»-Einflüsse vollkommen unzulänglich. Auch andere Musikologen konstruieren sich da ähnlich Bedenkliches zusammen, vor allem dort, wo in Varèse die besonderen Vorlieben seiner Exegeten hineininterpretiert werden, die sich manchmal, wie etwa im Beitrag Kyle Ganns, in hirnerbranntem Unfug niederschlagen: «Dank dem *Poème électronique* kam die Tonbandmusik zustande und wurde es möglich, Aufnahmen von Alltagsgeräuschen musikalisch zu verarbeiten». Man höre und staune, vor allem angesichts dessen, dass zahlreiche andere Artikel beschreiben, wie Varèse gerade als *Letzter* den Weg ins elektronische Studio fand.

Der erhobene Zeigefinger der Musikwissenschaft schlägt dem Fass den Boden aus. Da zaubert sich Hermann Danuser, von dem wir gewiss schon Besseres gelesen haben, einen «Mythos Varèse» zusammen, von dem bislang niemand etwas geahnt hat. Der Mythos entpuppt sich dann als eine Kette, an die wie Glasperlen eine Reihe von Bemerkungen der Vergan-

genheit zu Varèse aufgeknüpft werden, die vielleicht unpräzise sind, deren Urheber es jedoch gewagt haben, trotz damals brüchiger Quellenlage für Varèse einzutreten, als die Musikwissenschaft noch kaum über Hindemith hinausgekommen war. Der erhobene Zeigefinger ist so krumm wie dumm. Er kann übrigens auch nicht verhindern, dass durch das ganze Buch ein Mythos hindurchgeistert, den Varèse nun wirklich selber heraufbeschworen hat. Es ist jener des berühmten Zitats des Philosophen Hoené-Wronski, welches Varèse in seiner Jugend falsch auffischte («l'incorporation de l'intelligence *qui est dans les sons*»), und welches er sein ganzes Leben lang so falsch mit sich herumschleppte. Bei Hoené-Wronski fehlt jedoch das «*qui est*», wodurch die Textpassage einen gänzlich anderen Sinn bekommt. Bis auf Gianmario Borio, der sich in seinem Artikel über den Einfluss Varèses auf die Nachkriegs-Avantgarde übrigens die noble Zurückhaltung auferlegt, die so manchem

anderen Beitrag wohlgetan hätte, hat die gesamte musikwissenschaftliche Gilde das falsche Zitat unbesehen übernommen. Da täte Entmythologisierung wirklich not!

Da den Herausgebern das Buch aber immer noch zu dünn schien, haben sie ihm noch eine Reihe Statements von Komponisten hinzugefügt, die ein neues (musikalisches?) Genre etablieren, jenes des Sich-an-einen-Prominenten-Herschmeissens. Es gibt Komponisten, die dieses Genre inzwischen schon so perfekt beherrschen, dass sie – sobald da ein Grosser stirbt oder seiner gedacht wird – sofort einige Zeilen parat haben, in denen sie beteuern, wie nahe er ihnen doch gestanden habe oder wie sehr sie immer schon in seinem Geiste komponiert haben. Mit Varèse haben diese Herren und Damen Compositeurs und Compositrices soviel gemein wie eine Mohrrübe mit einer Weltraumrakete. Wäre der Bezug auf Varèse wirklich so innig gewesen, wie die betreffenden Kompo-

nisten uns glauben machen wollen, dann sähe das Bild der zeitgenössischen Musik wahrhaftig weniger trostlos aus. Da, wo Varèse im Sumpf von Besserwisseri und Anbiederung zu ersticken droht, wäre es besser gewesen, einen umfassenden Artikel in das Buch aufzunehmen, der ihn in die Tradition des französischen Sensualismus stellt, eine Tradition, in welcher Rationalismus und Mystizismus einander innig umschlungen haben. Da solch ein tiefgreifender Artikel fehlt, muten manche voluntaristische Exegesen wie Hunde an, die den Mond anbelen.

Zu viel schlägt oft in zu wenig um. Besser hätten die Herausgeber den kritischen Filter schon während der Vorbereitungen zu diesem Buch angesetzt. Das hätte die Aufmerksamkeit des Lesers auf die substantiellen Dokumente und Beiträge konzentriert und ihm einige Hundert Seiten Wortsalat erspart.

Konrad Boehmer

Musique, arts et littérature dans l'œuvre de Michèle Reverdy
Sous la direction de Pierre Michel et Bernard Banoun
Paris, L'Harmattan, 2005, 210 p.

LA PASSION DES ARTS ET DE LA VOIX

A l'exception peut-être de sa pièce pour harpe *Quatorze poignées d'argile*, régulièrement au programme des concours, il est triste de constater que Michèle Reverdy est bien peu connue en Suisse. Née à Alexandrie le 12 décembre 1943, elle a étudié au Conservatoire de Paris, au sein notamment de la mythique classe d'Olivier Messiaen, mais aussi dans celle de Claude Ballif. Elle y obtient ses premiers prix de contrepoint, d'analyse et de composition. Entre 1979 et 1981, elle est pensionnaire à la Casa de Velázquez de Madrid ; en 1993, compositeur en résidence au Conservatoire de Strasbourg et invitée du Festival Musica dans la même ville. Une grande partie de son activité est vouée à la pédagogie, enseignant depuis 1983 l'analyse et l'orchestration au Conservatoire de Paris. Également productrice radiophonique, elle a collaboré avec Radio France de 1978 à 1992.

Pierre Michel et Bernard Banoun lui consacrent un ouvrage collectif intitulé *Musique, arts, littérature dans l'œuvre de Michèle Reverdy*. Voilà un livre qui vient à point nommé, et il est vrai, comme le titre le laisse supposer, que Michèle Reverdy est une artiste éclectique et surprenante. D'abord, elle est une femme ; fait somme toute banal, mais qui dans le milieu très masculin des compositeurs mérite qu'on le relève. Cette condition de femme ne semble pas véritablement la déterminer outre mesure dans ses choix artistiques¹. Deux contributions (l'une de Jacqueline Rousseau-Dujardin et, l'autre, de Marie-Anne Lescouret) reviennent toutefois sur cette problématique, la musique et les femmes. Jacqueline Rousseau-Dujardin plus particuliè-

rement, se basant sur l'« histoire de femmes racontée par une femme » (p. 25) qu'est l'opéra *Le fusil de chasse* (de Reverdy), discute, dans sa contribution, quelques idées intéressantes « suivant lesquelles la musique, en tant qu'art de l'immédiateté et de la perception successive, est l'art féminin par excellence » (p. 25).

Il est ensuite avéré que Michèle Reverdy présente un goût prononcé pour les Beaux-Arts en général. Ils sont pour elle une source d'inspiration inépuisable. Cette importance qu'elle accorde aux autres moyens d'expression, à la composante extra musicale, est un élément constant de son esthétique en même temps que l'objet principal de ce livre. La compositrice « utilise » une très vaste littérature (roman, théâtre, poésie) allant d'Euripide, Lenz, Kafka à Pascal Quignard, son auteur favori. Certains choix demeurent néanmoins plus inattendus comme son œuvre *Sept enluminures* pour voix de soprano, clarinette, piano et percussion écrite sur des textes du peintre et graveur français d'origine russe Serge Poliakoff. Pierre Michel en fait l'analyse — fort bien d'ailleurs — des relations textemusique. Les arts plastiques ne sont pas en reste. Jetant des ponts entre les arts, elle conçoit des correspondances, imagine par exemple que des effets de lumière chez Rembrandt sont « transposés » en musique chez Debussy.

Le théâtre et le roman plus particulièrement la conduisent vers l'opéra, aujourd'hui son genre de prédilection. Comme elle le dit : « si j'écris des opéras, c'est parce que j'ai une passion pour le théâtre [...] et parce que j'adore la voix »². Il semblerait d'ailleurs que cette passion

multiple dédiée tant à l'écriture qu'aux phénomènes vocaux la munissent de cette confiance rare qui permet aux compositeurs d'affronter la très grande forme de l'opéra, de l'affronter sans appréhension face à une si écrasante tâche architectonique. Son catalogue le confirme. Ses dernières années sont marquées par une production intense pour la scène : *Le château d'après Kafka*, *La haute note jaune (vie et mort de Vincent van Gogh)* sur un livret de Michel Siret-Gille, *Le précepteur* — commande de Hans Werner Henze pour la Biennale de Munich — d'après Lenz, *Le fusil de chasse* d'après Inoué, et *Médée* d'après Christa Wolf, créé à l'Opéra de Lyon dans une mise en scène de Raoul Ruiz, en 2003. Michèle Reverdy n'est pourtant pas *que* compositrice. Elle-même fait partie de ces musiciens qui écrivent sur leur art. Elle est l'auteur notamment de deux livres sur Olivier Messiaen : *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen* (Editions Alphonse Leduc, Paris, 1978) et *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen* (Editions Alphonse Leduc, Paris 1988).

L'ouvrage est, dans l'ensemble, bien conçu. Un article de Michèle Reverdy judicieusement choisi l'inaugure et permet à son lecteur de saisir certains éléments fondamentaux de son esthétique. On apprend ainsi que, pour elle, « le processus d'élaboration de l'œuvre commence par le choix d'un matériau unique, volontairement restreint » (p. 17). L'œuvre se déploie alors selon une « transmutation ininterrompue de la matière initiale dans toutes ces composantes » (id.). Elle cherche de la sorte à rendre compte, nous dit-elle, des « temps différents [qui] se

télescopent, [d]es espaces [qui] se succèdent à grande vitesse et [qui] finissent par être perçus concomitamment: tout cela par une conscience unique » (p. 18). Regroupé sous le titre « Musique et théâtre », la deuxième partie de l'ouvrage de Banoun et Michel accorde une belle part à l'art lyrique de la compositrice. L'article de Bernard Banoun revient notamment sur certaines « constantes » des livrets d'opéra de Michèle Reverdy, une clé importante pour la compréhension de son œuvre.

On regrettera tout de même que, sur l'esthétique proprement dite de Reverdy, ses exégètes ne nous en apprennent que très peu, ou de façon vague. On ne saisit que difficilement la manière de faire, de concevoir la musique, de Reverdy. Le texte de Jacqueline Rousseau-Dujardin est une robinsonnade pénible, débordante de références et vainement spéculative. Marie-Anne Lescouret — psychanalyste de son état — aborde la question sous l'angle ô combien délicat de la

biographie. On peut partager ses vues et la rhétorique est soignée. Mais ses considérations restent brumeuses.

Sebastian Aeschbach

1. Voir notamment l'interview réalisée par Marie Dubos lors de la remise du Grand Prix de la SACEM pour l'ensemble de son œuvre à Michèle Reverdy.

2. Michèle Reverdy, « Journal d'un opéra » in *A la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 218.

Luigi Nonos Wende. Zwischen *Como una ola de fuerza y luz* und *sofferte onde serene* ...

Paulo de Assis

Hofheim: *Wolke* 2006, 269 S. und 124 S. (= Reihe «sinefonia» Bd. 2/I und 2/II, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke)

WENDE-STRAPAZEN

Über wenige Begriffe wurde in den vergangenen 20 Jahren so sehr gestritten wie über die in Bezug auf Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/80) konstatierte Wende. Ungeachtet der Tatsache, dass Nono einen ästhetischen Umschwung innerhalb seines Schaffens erst mit dem Einsatz der Live-Elektronik in der Komposition *Das atmende Klarsein* (1980/81) ansetzte, ihn also an ein neues Medium knüpfte und folglich seine vorangegangene Entwicklung als Einheit verstanden wissen wollte, unternimmt Paulo de Assis in einer neuen Publikation den Versuch, den ohnehin strapazierten Begriff der Wende bis weit in die siebziger Jahre hinein auszudehnen. Gegenstand seines Buches sind die bislang kaum thematisierten Klavierkompositionen *Como una ola de fuerza y luz* für Sopran, Klavier, Orchester und Zuspieldband (1971/72) und *sofferte onde serene ...* für Klavier und Zuspieldband (1974-76). Dass letztere aufgrund ihrer intimen Atmosphäre in starkem Kontrast sowohl zum früheren Werk als auch zu der «Azione scenica» *Al gran sole carico d'amore* (1972-74) steht, wertet der Verfasser als Indiz für eine tiefgreifende ästhetische Neuorientierung: Deren Anstoss gehe auf eine Gemengelage zurück, in der Nonos Selbstkritik von *Al gran sole carico d'amore* ebenso eine Rolle spielt wie seine Beschäftigung mit der ästhetischen Position Wladimir Majakowskis und das Überdenken seines eigenen politischen Ansatzes infolge der programmatischen Wende innerhalb der Kommunistischen Partei Italiens vom Sowjet- zum Eurokommunismus. Dies alles habe letztlich zu Nonos Einsicht in die Notwendigkeit eines Neuanfangs mit Rückbesinnung auf seine Studienzeit geführt – insbesondere auf die in den späten vierziger Jahren durchgeführten Studien von Renaissancequellen und damit verbundener konstruktiver Verfahren – und zeichne sich im Kompositionsprozess von *sofferte onde serene ...* deutlich ab, da dieser gerade durch eine erneute Hinwendung zu den Prinzipien der Studienjahre gekennzeichnet sei.

Ogleich es durchaus Gründe gibt, innerhalb der siebziger Jahre gewisse Veränderungen zu konstatieren, überschätzt de Assis den thematisierten Umschwung jedoch stark. Dies hängt offensichtlich mit einer Unkenntnis vieler Entwicklungen jenseits dieses Zeitabschnitts sowie mit einigen empfindlichen Lücken innerhalb der Sekundärliteratur, insbesondere zu dem für die Diskussion von *Como una ola* zentralen Werk *Per Bastiana – Tai-Yang Cheng* für Tonband und drei Orchestergruppen (1967), das von ihm so gut wie ausgeklammert wird, zusammen. So gibt es, etwa in Bezug auf die Zusammenarbeit mit den Interpreten und die Arbeitsweisen mit Tonbändern, weit mehr Konstanten als Unterschiede zwischen den thematisierten Werken und den Kompositionen der sechziger Jahre. Ferner erweist sich die Argumentation, Nono habe sich mit *sofferte onde serene ...* von der strukturellen Organisation seines Komponierens abgewandt, angesichts zahlreicher kompositorischer Details in den Spätwerken als wenig nachvollziehbar. Und die Behauptung, Nono sei in den engagierten Werken seit 1960 von den konstruktiven Grundlagen seiner Studienzeit abgewichen, leugnet schlichtweg die grundlegende Bedeutung von Kanon- und Permutationstechniken für die Kompositionen der sechziger Jahre. Belege für solche Thesen bleibt de Assis denn auch meist schuldig; bezieht man zudem die bislang vorliegenden Forschungsergebnisse mit ein, erweist sich der allzu emphatisch erklärte qualitative Umschwung des Komponierens lediglich als graduelle Differenz, wie sie in Nonos Schaffen auch zu anderen Zeiten beobachtet werden kann.

Hilfreich ist die werkgenetische Darstellung der beiden Kompositionen, basierend auf einer Analyse und einem extensiven Studium aller zugehörigen Skizzen und Vorarbeiten. Die Werkentstehung wird von de Assis, soweit dies anhand der erhaltenen Materialien möglich ist, über verschiedene Notentext- und Skizzenstadien sowie über Arbeitsfassungen der Tonbänder mit

dem später neu montierten und elektronisch manipulierten Material hinweg rekonstruiert, was zum Nachweis fehlerhafter oder zweifelhafter Textstellen ebenso beiträgt wie zu wertvollen Hinweisen für die Aufführungspraxis. Eines der wichtigsten Ergebnisse ist hier der Nachweis, dass die heute benutzte monophone Version des Zuspieldbandes von *sofferte onde serene ...* unbrauchbar ist, da sie das Klangergebnis stark verfälscht und die von Nono eingearbeiteten Mono-Stereo-Wechsel nicht wiedergibt.

So aussergewöhnlich, wie de Assis glauben machen möchte, ist sein methodisches Vorgehen jedoch nicht, denn im vergangenen Jahrzehnt sind viele Arbeiten erschienen, die sich – freilich andere Werke thematisierend – ähnlich akribisch den analytischen und quellenkritischen Details gewidmet haben. Hinzu kommt, dass seine Quellenstudien und Analysen am nachlässigen Umgang mit wissenschaftlicher Terminologie sowie an einem Mangel an der Fähigkeit zur Herstellung übergreifender Kontexte leiden, was das Zustandekommen eines umfassenderen, über beide Werke hinausreichenden Diskurses verhindert. Sichtbar wird dies unter anderem dort, wo der Autor mit erschreckender Unkenntnis historischer Zusammenhänge den Begriff der Programmmusik auf Nonos *Como una ola* anzuwenden versucht. Wenn er darüber hinaus den zentralen Zusammenhang der Musik mit der Idee des «Lamento» als Anknüpfungspunkt an die Tradition auf die Aussage beschränkt, das «Intervall der kleinen Sekunde» habe «in der europäischen Tradition eine lange Geschichte als Seufzermotiv», insofern sei «seine Anwendung hier ein Beispiel von Nonos Verwurzelung in dieser Tradition» (S. 67), lässt sich zu Recht daran zweifeln, dass auf dieser Grundlage brauchbare Aussagen über zwei Werke gemacht werden können, in denen die Anknüpfung an historische Traditionen für Nono ästhetisch wirksam bleibt und unter Bezug auf den Lamento-Gedanken und seine eigenen Trauermusiken

– hier ist vor allem an den *Epitaph für Federico García Lorca* (1951-53) zu denken – eine Neu-
deutung erfährt.

Über solche gravierenden Lücken hinaus
erweist sich die Publikation in editorischer Hin-
sicht als Desaster, denn sie macht schlicht-
weg den Anschein, als sei sie von den Heraus-
gebern der Buchreihe *sinefonia*, Claus-Steffen
Mahnkopf und Johannes Menke, überhaupt
nicht gegengelesen oder lektoriert worden. Zwar

erweist sich der separate Abbildungsband als
gute Idee, der Textband hingegen steckt voller
Schreib-, Grammatik- und Zeichensetzungs-
fehler, enthält viele Passagen mit unpräziser,
schwer oder gar nicht verständlicher Ausdrucks-
weise und wirkt schliesslich aufgrund unkom-
mentierter oder beziehungslos in den Text ein-
gelassener Zitate – mitunter auch fehlerhaft
wiedergegeben – vielfach wie eine blosse Mate-
rialsammlung. Im Hinblick auf die Darstellung

der Werkgenese ist der Informationswert des
Buches durchaus hoch und dürfte vor allem
für potenzielle Interpreten interessant sein; im
Hinblick auf den wissenschaftlichen Diskurs und
vor allem auf die Darstellung von Kontexten ist
das Buch jedoch in vielen Teilen schlichtweg
unbrauchbar und hätte in dieser sprachlich
inkorrekten Form auch nicht publiziert werden
dürfen.

Stefan Drees

Die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik» – Eine Berner Konzertgeschichte 1940-1967

Doris Lanz

Bern, Berlin usw.: Peter Lang 2006, 343 S.

NEUE MUSIK IN ALTEN MAUERN

Die Berner galten während der Jahre nach dem
Zweiten Weltkrieg als nicht sonderlich neugierig.
Wollte man damals zeitgenössische Musik
hören, musste man nach Basel oder ins Ausland
fahren. Eine unscheinbare, von der Presse
kaum beachtete Reihe von Konzerten bedeutete
neben den von Walter Kägi dirigierten Volks-
sinfoniekonzerten einen Lichtblick in jener Zeit:
die Hausabende, die Hermann und Irene Gattiker
zuerst an der Junkerngasse, dann am Nydeg-
stalden in den Räumen des Lyzeum-Clubs und
anderswo veranstalteten. Doris Lanz unternahm
es nun in ihrer Magisterarbeit, das reichlich
vorhandene Material über diese Konzerte zu
publizieren und zu kommentieren.

Die im vollständigen Wortlaut wiedergege-
benen Programme und Tabellen zu ihrer statis-
tischen Auswertung bilden den Anhang, der an
und für sich schon wertvoll ist, weil man dort
auf Namen von Persönlichkeiten stösst, die in
der schweizerischen und europäischen Musik-
geschichte ihre Spuren hinterlassen haben. Die
Autorin bleibt aber nicht bei dieser Aufzählung
von Personen und Fakten stehen, sondern stellt
nach einer Übersicht über die Programme

auch «Aspekte des Repertoires im Kontext von
Musik- und Zeitgeschichte» dar.

Die Gattiker-Hausabende waren immer ein
Forum für Schweizer Komponisten, von denen
einige weltweit bekannt wurden, andere längst
vergessen sind. Auch die Interpretinnen und
Interpreten trugen zum Teil klangvolle Namen,
die man heute noch kennt. Doch von beson-
derer Wichtigkeit war Hermann Gattikers Rolle
während des Zweiten Weltkriegs, als er Exilan-
ten wie Wladimir Vogel, Will Eisenmann und
Arthur Gelbrun die Möglichkeit verschaffte,
gehört zu werden. Vor allem Vogel wirkte auch
als freundschaftlicher Berater für die Konzert-
gestaltung. Einen besonderen Aspekt hat Lanz
ausfindig gemacht, indem sie von Giacinto
Scelsis Aufenthalt in der Schweiz und dem Kon-
zert mit seiner Musik bei Gattiker berichtet. Vie-
les im Leben und Schaffen des italienischen
Conte liegt nach wie vor im Dunkeln. Da ein klei-
nes «Zeitfenster» geöffnet zu haben, ist nicht
das geringste Verdienst dieses Buches.

Wichtig ist die Erwähnung der «geistigen
Landesverteidigung», derzufolge alle russischen
Komponisten und ihre Werke verdächtigt

wurden, kommunistisches Gedankengut zu
transportieren: Gattiker erwies sich als von die-
sem Wahn unberührt und setzte russische Musik
auf seine Programme. Nach dem Krieg traten
auch Luigi Dallapiccola und Ernst Krenek bei
Gattiker auf. Die Zwölftontechnik wurde vorsich-
tig rezipiert, nicht zuletzt dank Gunnar Berg,
einem dänischen Freund des Ehepaars Gattiker.
Berg hatte lange in Paris gelebt und war dort
den Kursen von Olivier Messiaen gefolgt.

Als Hermann Gattiker unerwartet rasch starb
(1959), führte Irene die Konzerte weiter, bis eine
junge Generation von Berner Musikern eine Sek-
tion der IGNM gründete (1967) und die Pro-
gramme auf die Aktualität der im Ausland und
auch in Basel schon lange präsenten neuen
Musik ausrichtete. Die Hausabende aber hatten
Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen je ein-
mal, Luigi Nono und Henri Pousseur jedoch nie
programmiert, da sie sich auf die Ansichten von
langjährigen guten Kollegen und Freunden ver-
liessen. Doch gerade die kollegiale und freund-
schaftliche Atmosphäre jener Konzerte machte
ihren Charme aus.

Theo Hirsbrunner

Musiques vocales en Italie depuis 1945 : esthétique, relations texte / musique, techniques de composition

Pierre Michel et Gianmarco Borio (dir.)

Notre-Dame-de-Bliquetuit, Millénaire III, 2005

L'HÉRITAGE ITALIEN

Des noms aussi prestigieux que Gesualdo,
Palestrina, Monteverdi, Bellini, Rossini, Verdi ou
Puccini, des domaines comme le madrigal,
l'opéra et son hégémonie en Europe, le *bel
canto*, sans oublier la musique vocale sacrée
témoignent de l'importance de la voix au sein du
patrimoine italien. Alors que les genres instru-
mentaux se développent dans d'autres pays,
le XIX^e siècle italien est essentiellement dominé
par l'opéra où la virtuosité de l'interprète joue
un rôle prépondérant. Dès le XVIII^e siècle
d'ailleurs, les grandes « stars » ont imposé leurs
exigences vocales afin de mettre au mieux leur
art en valeur, ce qui a eu des répercussions par-

fois conséquentes sur la physionomie de l'œuvre.

La musique italienne a pu conserver une rela-
tive liberté sous le régime fasciste. Documents
et témoignages à l'appui, Pierre Michel décrit
la situation de Dallapiccola et constate que le
pays reste encore ouvert dans une certaine
mesure à des courants artistiques condamnés
en Allemagne par le même type de régime :
« La musique contemporaine n'était pas spé-
cialement "censurée" (...). Jürg Stenzl insiste
aussi sur la présence des festivals de Venise,
Sienne, Florence et sur le cycle d'opéras contem-
porains débuté en 1942 à Rome, à la demande
du Duce¹ ». Laura Dallapiccola, la femme du

compositeur, et Luigi Nono confirment ces pro-
pos : « On ne procédait pas comme chez les
nazis, la musique était libre : on pouvait jouer
Dallapiccola, Petrassi²... » ; « Il faut distinguer
entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste (...) sur
le plan culturel, l'isolement n'était pas total³ ».

Outre Dallapiccola, des personnalités telles
que Malipiero, Petrassi ou Casella ont gran-
dement contribué au maintien d'une certaine
qualité culturelle dans le domaine de la
musique dans cette période. Ils sont ouverts à
la modernité, mais également au passé. Ainsi,
Dallapiccola est l'un des premiers compositeurs
italiens à utiliser le dodécaphonisme viennois.

tandis que Malipiero fait redécouvrir les madrigaux de Monteverdi. A la fin de la guerre, la génération de Berio, Maderna et Nono saura pleinement profiter de cette double orientation pour s'affirmer.

Cette diversité musicale s'exprime à travers l'opéra et le théâtre, la musique religieuse, le madrigal et son rapport à la poésie, la chanson populaire, sans oublier l'influence de l'interprète sur l'œuvre. Pierre Michel et Gianmario Borio ont justement choisi d'explorer ces thématiques lors du colloque international « Musiques vocales en Italie depuis 1945 : esthétique, relations texte / musique, techniques de composition » qui s'est tenu à Strasbourg les 29 et 30 novembre 2002.

Dans la première partie, Susanna Pasticci s'intéresse au rôle de la voix dans le théâtre musical de Sciarrino et plus particulièrement dans *Perseo e Andromeda*. Elle insiste sur la capacité de la musique à « suggérer l'existence d'un monde extérieur au monde visible sur la scène » (p. 20) tout en organisant le temps et la forme musicale, notamment à travers les « gestes vocaux des personnages » (p. 20), c'est-à-dire des motifs (ou figures) attribués aux chanteurs, et qui caractérisent leurs personnages. Ivanka Stoianova se penche sur les deux orientations formelles opposées de Sylvano Bussotti : « celle de l'œuvre fermée et cohérente en tant que réseau de relations dans l'optique de la tradition occidentale selon son modèle narratif, téléologique, et celle de l'œuvre éclatée, dissipée ou en dispersion qui réinvente dans de nouveaux contextes et en utilisant souvent des technologies nouvelles, des stratégies compositionnelles ouvertes proches des pratiques improvisationnelles » (p. 29). Enfin, Geneviève Mathon clôt ce premier volet avec l'étude de

l'écriture dramaturgique dans le *Satyricon* de Maderna, à travers les citations, les fragments de bandes magnétiques, le caractère polyglotte et ouvert du livret.

Le second chapitre met en avant les rapports entre la musique d'un compositeur et la poésie d'un auteur. Angela Ida de Benedictis présente le vif intérêt de Nono pour Cesare Pavese en analysant les annotations portées par le compositeur sur textes de l'écrivain et estime que Nono voit en Pavese « l'expérimentateur d'une nouvelle écriture poétique, le modèle de l'artiste engagé dans un renouveau de la langue et des contenus » (p. 103), ce qui le concerne au plus haut point. David Osmond Smith présente la riche collaboration entre Berio et Edoardo Sanguineti, tandis que Ute Schomerus étudie l'impact de Friedrich Hölderlin dans les œuvres des compositeurs italiens.

Le chapitre suivant s'intéresse aux traitements de la voix, du point de vue de l'interprète, du compositeur, ou tout simplement à son essence. Nicola Scaldaferrri se penche sur Cathy Berberian et son implication dans la musique contemporaine. A l'aide de sonagrammes, Marinella Ramazzotti étudie le timbre de la voix dans les œuvres de Clementi et Evangelisti. Dans un entretien avec Pierre Michel, Stefano Gervasoni évoque ses œuvres vocales et son intérêt pour les langues, considérant la voix non comme un instrument mais comme « le moyen de dire un texte » (p. 218).

Le dernier chapitre est consacré à la musique religieuse. Cependant, cette spiritualité ne s'exprime pas exclusivement par la mise en musique de textes sacrés. En effet, dans le cas de Dallapiccola, Mila de Santis montre que « la veine religieuse innerve ses thèmes les plus

chers : la solitude de l'individu, la prise de conscience douloureuse de la fragilité, de la faillibilité et de la caducité de la vie humaine face à l'immobilité et à l'éternité ; l'élévation du regard vers le haut ou l'aspiration à se libérer des limites humaines et à tendre vers le divin ; le désir de réconciliation et la foi en un dessein supérieur insondable (...). D'où le témoignage incessant des souffrances humaines qui se transmutent en une aspiration à un "divin" libérateur et réconciliateur » (p. 230). Raffaele Pozzi montre le rôle joué par Petrassi à travers son œuvre pour la réhabilitation de la musique liturgique, dans l'esprit du plain-chant et de la polyphonie romaine. Pierre-Albert Castanet clôt l'ouvrage avec une réflexion sur l'universalité de la prière selon Scelsi, dont l'œuvre n'est « composée que pour des fins de représentation spirituelle (...) orchestrée par une famille de serveurs pluriels » (p. 276).

A travers cet ouvrage, on constate que la musique vocale italienne contemporaine a su profiter au mieux de toute la richesse de son patrimoine. Les grands domaines investis par le passé sont toujours sollicités par les compositeurs d'aujourd'hui, même s'ils s'expriment selon de nouvelles modalités. Ni le fascisme ni la guerre n'ont créé de véritable rupture. Il y a plutôt une évolution, qui leur permet d'aborder les esthétiques d'après-guerre avec plus de sérénité.

Olivier Class

1. Michel (Pierre), *Luigi Dallapiccola*, Genève, Contrechamps, 1996, p. 27

2. Dallapiccola (Laura), citée par Pierre Michel, *ibid.*, p. 28

3. Albèra (Philippe), « Entretien avec Luigi Nono », in *Musique en création* (dir. Philippe Albèra), Genève, Contrechamps, s.d., pp. 87-101.

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975

Hanns-Werner Heister (Hrsg.)

Laaber: Laaber 2005 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 3), 381 S.

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945

Albrecht Riethmüller (Hrsg.)

Laaber: Laaber 2006 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 2), 352 S.

KEINE SCHEUKLAPPEN (MEHR)

Dass Geschichte immer wieder neu geschrieben werden muss, gehört zu den hermeneutischen Gemeinplätzen. Offen bleibt aber, wann der Zeitpunkt gekommen ist. 22 Jahre ist es her, dass Hermann Danuser seine in der Laaber-Reihe «Neues Handbuch der Musikwissenschaft» erschienene Habilitation *Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* vorlegte. Etwas verfrüht, denn das letzte Viertel eines so schnelllebigen Jahrhunderts vermisst man heute. Schon deswegen wäre die Publikation der umfassenden Laaber-Reihe «Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert» angebracht. Hinzu kommt der Mauerfall. Dieser öffnete nicht nur Einblicke in eine östliche Forschungstradition – die beispielsweise in

Christian Kadens Musiksoziologie zumindest anbaufähige Standpunkte bietet –, sondern auch in eine Musiksphäre, die im Rahmen einer umfassenden, betont unideologischen Musikgeschichtsschreibung bisher kaum berücksichtigt wurde.

Band 3: 1945-1975

Im dritten Band, der den Zeitraum von 1945-1975 umfasst, wird die Musikgeschichte der ehemaligen DDR in wohl angemessenem Rahmen behandelt. Die – zuweilen überpointierte – politische Ausrichtung des Herausgebers Hanns-Werner Heister trägt dazu bei. Sie führt auch zur Anwendung einer Methodik,

die an die Kulturgeschichte Hermann Glasers erinnert. Heister vertritt das Konzept einer «relativen Autonomie», bemüht sich aber stets um die Einbettung der Musik in übergeordnete mentalitäts- oder sozialgeschichtliche Zusammenhänge. Dies ist gerade im Vergleich zu Danusers *Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* erfreulich, zumal die dort oft zitierte «Verspätung der Musik» sicher auch Ergebnis eines Diskurses ist, der sich innerhalb einer oft verschlossenen Musikwissenschaft ergab. In anderer Hinsicht stösst man wiederum auf Ärgerliches: so ist der stete Verweis auf eigene Publikationen so auffallend, dass man an einen Scherz des Herausgebers denkt.

Selbst da, wo offensichtlich mehrere Quellen zur Stützung einer These zur Verfügung stehen, entscheidet sich Heister für die eigene Publikation als Referenz (S. 201).

Der grosse Deutungsraum, den Werke des 20. Jahrhunderts offenbaren, spiegelt sich in der grundlegenden Konzeption wieder, verschiedene Autoren zu Wort kommen zu lassen. Abgesehen vom Gewinn, dass der Leser von souveränen Spezialisten profitiert, werden bisher vernachlässigte Themengebiete pluralistisch, durchaus auch mit sich widersprechenden Thesen, verhandelt. Institutionsgeschichtliche Fragen berührt Matthias Tischer in seinem überzeugenden und notwendigen Beitrag *Musik zwischen totaler Determination, interkulturellen Fusionen und Tradition*. Tischer bezieht – nicht von allen Autoren des Bandes kann man das behaupten – auch entlegene Quellen ein, um seine These zu stützen, dass die Voraussetzungen jener Institutionen, die nach 1945 Foren für die Neue Musik boten, im Wesentlichen auf Mechanismen des Kalten Kriegs fussten: die Darmstädter Ferienkurse dienten, so Tischer, als «Aushängeschild der selbsternannten freien westlichen Welt» – unterstützt von «US-Kulturverantwortlichen», die, um dem östlichen Vorwurf des «kulturlosen erzkapitalistischen US-Amerikaners» entgegentreten, «eine Politik der vollen Brief-

tasche mit relativ wenigen direkten Eingriffen in Inhalte der Strukturen» betrieben (S. 31). Unbequeme, aber triftige Erkenntnisse.

Band 2: 1925 – 1945

Dass die Gegenwart die Sicht auf Vergangenes stark beeinflusst, zeigt sich auch in dem von Albrecht Riethmüller herausgegebenen Band, der den Zeitraum von 1925 bis 1945 umfasst. Unter dem Eindruck der Postmoderne-Diskussion – die sich schon bei Danuser in seiner Vorstellung unterschiedlicher Musik-Kulturen der Musik nach 1970 bemerkbar machte – sind sich die Autoren des Bandes des mehrgleisigen Musikgeschichtsverlaufs der zwanziger und dreissiger Jahre wohl bewusster geworden. Dieser äusserte sich beispielsweise in zeitgleichen, jedoch stark divergierenden Werkkonzeptionen: neben Anton Weberns Konzert op. 24 (1931-34) sind zurecht erwähnt Edgard Varèses *Ecuatorial* (1932-34, rev. 1961), George Gershwins *Porgy and Bess* (1934-35) oder Dmitri Schostakowitschs 5. Sinfonie (1937). Eine sich in dieser internationalen Auflistung ankündigende Vernachlässigung der «Kunsthöhe» zu Gunsten einer eher rezeptionsorientierten, mentalitätsgeschichtlichen und musikpolitischen Geschichtsschreibung ist im Rahmen des Untersuchungszeitraums von 1925 bis 45 ein Muss: zu verbreitet

waren die – einleuchtend von Friedrich Geiger erläuterten – Funktionalisierungen von Musik in den Diktaturen Mussolinis, Stalins und Hitlers. Aber auch der Bereich der Technik bestimmte das Musikleben. Fundiert und unter Einbeziehung vieler Quellen aus der angloamerikanischen Musikforschung – die Berücksichtigung dieses mittlerweile wohl bedeutsamsten Forschungsbetriebs vermisst man im dritten Band schmerzlich – gelingt es Guido Heldt, ein umfassendes Bild der Radio- und Filmwirkung zu zeichnen und die frühen Versuche mit elektroakustischem Instrumentarium zu schildern.

Die Abkehr von minutiösen, langatmigen Werk-Analysen lässt auch Platz für bis heute aktuelle Selbstbefragungen Neuer Musik. Michael Custodis beschreibt das Selbstverständnis des Schönberg-Kreises als eines, das durchaus eine gehörige Portion Elitarismus, wenn nicht Antidemokratismus verrät (Eislers Flucht in die künstlerische Selbstbescheidung einer funktionalen Musik hat hier unter anderem seine Ursache). Es sind solche Fragen und Aspekte, die man noch vor etwa 20 Jahren schmerzlich vermisste. In ihrer Öffnung zur Kultur- und Mentalitätsgeschichte scheint die nicht immer progressive und weltzugewandte Musikwissenschaft auf einem guten Weg. *Torsten Möller*

Jüdische Musik?: Fremdbilder, Eigenbilder

Eckhard John, Heidy Zimmermann (Hrsg.)

Köln: Böhlau Verlag 2004 (Reihe jüdische Moderne, Bd. 1), 416 S.

IDENTITÄT ALS NICHT-IDENTITÄT

Unter mehreren Aspekten hat dieses Buch Pionierqualitäten. In nicht weniger als 19 Beiträgen kommen 20 AutorInnen zu Wort, die während der Biennale Bern 2001 im Rahmen der «Freien Akademie» der Hochschule für Musik und Theater über «jüdische Musik» referierten und diskutierten. Aus der Sicht von Geschichts- und Musikwissenschaft, Judaistik und Ethnologie setzt sich ein vielschichtiges, in seiner Faktenfülle kaum aufnehmbares Bild zusammen. Dass es fragmentarisch bleibt, steht dazu nicht im Widerspruch: Das Fragezeichen im Titel bleibt auch am Schluss bestehen, das den mittlerweile verstorbenen Musikwissenschaftler Alexander Ringer, selbst noch ein Nazi-Opfer, überhaupt zur Teilnahme an diesem Projekt bewogen hatte. «Jüdische Musik» ist so kompliziert und weitläufig auseinanderstrebend wie die Geschichte und Situation der Juden selber. Auch dass sich das ganze Projekt einer «Konjunktur des Jüdischen» verdankt, wie die Herausgeber Heidy Zimmermann (Paul Sacher Stiftung, Basel) und Eckhard John (deutsches Volksliedarchiv Freiburg) in Reaktion auf Henryk M. Broders bissigen Schlussartikel zugeben, lässt sich noch zum Pluspunkt umwerten: die Sachlichkeit und Sen-

sibilität ist vorbildlich, in welcher an einem bisher vornehmlich jüdischen Forschern vorbehaltenen Diskurs auch nichtjüdische Wissenschaftler teilnehmen. Nicht minder verdienstvoll der Versuch, einen Wissenschaftszweig wiederzubeleben, der sich durch den Bruch des nazistischen Terrors nur in den USA und Israel weiterentwickeln konnte.

Doch was kann an Musik «jüdisch» sein? Geht es um Musik «von Juden für Juden» oder um Musik, die «jüdische Themen» verwendet, wie die traditionelle Musikwissenschaft einzugrenzen versuchte? Der Untertitel «Fremdbilder – Eigenbilder» weist auf interessengeleitete Wahrnehmungsdiskrepanzen hin. «Wer hat Angst vor jüdischer Musik?», fragt Eckhard John im gleichnamigen Aufsatz und macht damit deutlich, dass auch die Musik von Vertreibung und Vernichtung, Selbstbehauptung und Überleben geprägt war – und ist. Die Vorstellung von einer «jüdischen Musik» bildete sich erst im 19. Jahrhundert im Zuge einer antisemitischen Publizistik aus, welche die Bewertung künstlerischer Qualität mit «Rassenzugehörigkeit» verknüpfte, gegen die sich eine bis zum Kulturzionismus reichende Gegenbewegung erhob. So ist es nur

folgerichtig, wenn Anselm Gerhard von einer «Erfindung des Jüdischen in der Musik» spricht und dabei besonders Richard Wagners unselbiges Pamphlet einer differenzierten Untersuchung unterzieht, die erstaunliche Erkenntnisse über die zwischen Hass und Liebe schwankende Seelenlage des für die Nazis so brauchbaren Komponisten zutage fördert. Wie ein assimiliertes Bürger durch antisemitische Schikane erst eigentlich zum Juden gemacht und auf den «biblischen Weg» gebracht wird, führt Matthias Henke am Beispiel Arnold Schönbergs vor. Faszinierend dabei, wie seine Analyse des *Survivor from Warsaw* die Transformation der ursprünglich christlich gefassten Semantik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen in ein Bekenntnis zum Judentum nachvollziehen lässt. Die Gegenüberstellung von Franz Werfels am New Yorker Broadway uraufgeführtem Drama *Der Weg der Verheißung* (in der Vertonung von Kurt Weill) mit Schönbergs Sprechdrama *Der biblische Weg* nimmt Alfred Bodenheimer zum Anlass, gegensätzliche, noch heute jüdisches Selbstverständnis berührende Überlebensstrategien zu diskutieren. «Visionen vom Osten und westliches Erbe» stellt Jehosh Hirshberg

anhand von Kompositionen der Israel-Einwanderer Stefan Wolpe und Paul Ben Haim dar, deren Ringen um einen spezifisch israelischen Klang – sei es kompromisslose Avantgarde oder «östlicher Mittelmeerstil» – ebenfalls konträre Positionen jüdischer Selbstfindung wiedergibt.

Macht die Holocaust-Thematik eine Musik jüdisch? Die «Musik der Shoah» befreit Guido Fackler von Widerstandsmythen und stellt ihre ambivalente Rolle im NS-Lagersystem dar. «Holocaust-Kompositionen in Israel» – von Ödön Partos, Abel Ehrlich und Verdina Shlonsky – dagegen sieht Habakuk Traber bruchlos als Versuch, Musik als «Sprache des Humanen» wiederzubeleben. Die Holocaust-Komposition *pnima ... ins innere* von Chaya Czernowin – die 1957 in Haifa geborene Komponistin war «composer in residence» bei der Biennale – analysiert Friedrich Geiger als Überschreitung der konkreten Erfahrung ins Allgemeine, als musikalisch sinnfällig gefasstes Gegenüber kollektiver (zusammengesetzter) Gesten und individueller autonomer Verläufe, die sich im Ausscheren aus linearer Zeiterfahrung behaupten. Das Verhältnis von Individuum und Kollektiv hält Czernowin als Israelitin der zweiten Generation für sehr bedeutsam, «gespaltene» Identitäten und erhöhte Lebensintensität angesichts von Bedrohung finden ihr besonderes Interesse – «jüdische» Themen?

Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann
Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.)
Mainz: Schott Music 2006 (= Edition Neue Zeitschrift für Musik), 188 S.

Auf(-) und zuhören: 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns
Hans-Peter Jahn (Hrsg.)
Hofheim: Wolke Verlag 2005, 245 S.

Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann
Jörn Peter Hiekel, Siegfried Mauser (Hrsg.)
Saarbrücken: Pfau 2005, 170 S.

GOTTESANBETUNG PASSÉ

Jubiläen eines Künstlers sind markante Wegweiser der Rezeptionsgeschichte. An Geburts- oder Todestagen wird gesammelt, geschrieben, kritisch hinterfragt, viel gewürdigt, das Bild des Besprochenen enorm vergrößert. Beethoven erging es so, zu seinem 200. Geburtstag 1970: Damals gab es noch rauchgeschwängerte Talkrunden im Fernsehen, in denen es um die Problematik einer kommerziellen Vereinnahmung, über Wirkungszeiten von Kunstwerken, über die Inszenierung Beethovens ging. Nun also feiert Helmut Lachenmann seinen Siebzigsten: zwar keine TV-Talkrunde, extrapoliert man aber allein von der Quantität der Beiträge über und von ihm – Aufführungen seiner Werke eingeschlossen –, scheint es eine ausgemachte Sache, dass er sich seinen Platz im imaginären Museum der Musikgeschichte gesichert hat. Wie dieser Platz aussehen, in welche Kiste Lachenmann verstaut wird, darauf kann man zu seinem 70. Geburtstag natürlich keine gültigen Antworten erwarten. Nimmt man jedoch die drei Sammelbände, die

«Zeitgenössische Musik in Israel», führt Yuval Shaked aus, lege auf das Etikett «jüdisch» kaum mehr Wert. Andererseits werde die Zugehörigkeit zur Nation «allmählich zur gern gehissten Fahne» – jüdische Versatzstücke wie übermäßige Sekunden und stereotype Klarinettenklänge sind einer konservativen Öffentlichkeit gut verkäuflich. Die zeitgenössischen KomponistInnen Chaya Czernowin, Josh Levine, Ruben Seroussi, Yuval Shaked und Ammon Wolman zeigen sich im Gespräch mit Stephan Schmidt frei von solchen Anbiedereien, erklären sich vielmehr für «zufällig jüdisch» und an «nationaler Identität» nicht sonderlich interessiert. Auch die Situation der Neuen Musik als Minderheitenkultur präsentiert nichts spezifisch Jüdisches.

All diese Statements kümmern sich mehr um Kontext als um Text: von Musik als Mittel zur Identitätsstiftung ist viel, von ihrem spezifischen Klang weniger die Rede. Wenn einige Autoren ihn an den Wurzeln aufzufinden versuchen, kommen sie bei aller Akribie doch über Bekanntes kaum hinaus. Heidi Zimmermann entdeckt an «Musik und Gesang in der Synagoge» Zeichen einheitsstiftender Traditionen in der Diaspora im 19. Jahrhundert. Philip V. Bohlman erblickt in jüdischen Volksliedsammlungen den Spiegel der Geschichte und der Lebenswelten als Raum jüdischen Selbstverständnisses. Derselbe Autor, selbst auch Pianist und Leiter des jüdischen

Kabarettensembles New Budapest Orpheus Society, steht dem grossen Erfolg der Klezmer-Musik in jüngster Zeit höchst kritisch gegenüber, die als Symbol einer untergegangenen Geschichte eine Verengung der Wahrnehmung «jüdischer Musik» bedeute. Doch innerhalb der Enthistorisierungswelle kann sich auch das Konservative mit neuen Klangwelten verbinden. So beeinflusste Klezmer unter anderem auch die New Yorker Jazzszene: In «Jazz and Jewish roots» findet Peter Niklas Wilson vielleicht doch so etwas wie ein Charakteristikum, eine Haltung und zugleich einen Klang. Es ist die negative Denkfigur der Maskierung, personifiziert im Blackface-Star, der seine Identität mit der einer anderen, der schwarzen Minderheit kostümiert. Sie zeigt sich nur noch in der «Träne in der Stimme», im dem Synagogalgesang entstammenden «cry to God», der dem Blues der Schwarzen verwandt ist.

Identität als Nicht-Identität scheint also ein Merkmal zu sein, das die Ratlosigkeit des Lesers nur beflügelt. Dabei hilft vielleicht der Israeli Yuval Shaked weiter: «Jede gute Musik ist religiös», meint der Komponist und Direktor des Feher Jewish Music Center im Diaspora-Museum Tel Aviv. Dabei befolge sie das Bilder-Verbot, weil sie sich mit Klängen befasse. «Also: Jede gute Musik ist jüdisch.» Dem ist nichts hinzuzufügen.

Isabel Herzfeld

zum Jubiläum erschienen, als Ausgangspunkt, ergeben sich zumindest Richtungen der Lachenmann-Exegese.

Fast allen Autoren ist erfreulicherweise der Wille zur Emanzipation von den Äusserungen Lachenmanns gemein; das Problem, dass Komponisten wie Musikwissenschaftler und vor allem Journalisten die Zitatpraxis in die «Exegese» zu verlängern pflegen – der beeindruckende Sammelband *Musik als existenzielle Erfahrung* (Schriften 1966-1995, hrsg. von J. Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel 1996) kam meist zu Hilfe – ist mittlerweile also erkannt. Ironischerweise wiederum bedingt durch Lachenmann selbst, dem die Tendenz zur Verkrustung seines Bildes ziemlich missfiel.

Unter dem Titel *Der Atem des Wanderers* gab der Musikjournalist Hans-Klaus Jungheinrich einen Sammelband heraus, der die Beiträge eines Symposions in der Alten Oper Frankfurt am Main vom 17. und 18. September 2005 bündelt. Es überwiegen Deutungen aus philosophisch-her-

meneutischer Sicht. Martin Kaltenecker verankert *NUN* für Flöte, Posaune und Orchester (1999-2002) in fernöstlicher Philosophie, Albrecht geht der Musikphilosophie Lachenmanns auf den Grund, bemerkt dabei selbst, dass er den Wandlungen des Musikdenkens wenig Beachtung schenkt. Inwieweit dort tatsächlich «gewisse Konstanten» (S. 131) zu entdecken sind, ist jedoch trotz Josef Häuslers Standpunkt in der Einleitung zu *Musik als existentielle Erfahrung* fraglich – erinnert sei an die Revision von Lachenmanns früheren Äusserungen und an seine Adaption fernöstlicher Philosophie, die anfangs des 21. Jahrhunderts einsetzt und die Jörn Peter Hiekel 2002 als «noch viel zu wenig wahrgenommene Dimension» beschreibt.

Eine Uneinheitlichkeit, ja Widersprüchlichkeit zeichnet sich auch innerhalb des im Rahmen der Edition Neue Zeitschrift für Musik erschienenen Sammelbandes ab. Auffällig wird dies bei Vergleichen mit anderen Komponisten: erstaunlich schon der Vergleich Lachenmanns mit György

Ligeti, den Reinhart Meyer-Kalkus präsentiert. Befremdlicher noch die Interpretation des einstigen Lachenmann-Schülers Jan Müller Wieland, dem es häufig gelingt, die eifrigen Streithähne Hans Werner Henze und Lachenmann in einem Atemzug zu nennen. Gerhard R. Koch macht schliesslich noch in der aufgrund eines technischen Versagens leider arg gekürzten Podiumsdiskussion Analogien zwischen Lachenmanns *Accanto* (1975/76) und Luciano Berios *Sinfonia* (1968/69) aus, wohlgermerkt mit Einspruch Lachenmanns. Mehr Gemeinsamkeiten der elf Autoren ergeben sich in der Auswahl der angesprochenen Werke, wobei die Dominanz der textbezogenen Arbeiten auffällt. Angesichts eines Komponisten, den Jürg Stenzl als «genuinen Instrumentalkomponisten» bezeichnet hatte, ist dies ein überraschender Befund – erklärbar vielleicht dadurch, dass es der Lachenmann-Forschung bisher kaum gelang, den ausgeprägten Rätselcharakter der viel zitierten *Musique concrète instrumentale* analytisch aufzuhellen.

Schon bei der Auswahl der Autoren legte Hans Peter Jahn, Herausgeber des beim Wolke Verlag Hofheim erschienenen Sammelbandes *Auf(-) und zuhören*, besonderen Wert auf kritische Ansätze. Wichtig war ihm, «unterschiedliche Standorte und Positionen zu finden, die konträr, provokativ, wenig auf «Schmusekurs» ausgerichtet und differierender musikästhetischer Herkunft sind» (S. 9). Dass dabei gelegentlich über das Ziel hinausgeschossen wurde, ist Jahn nach der Lektüre der zugesandten Texte wohl schon bewusst geworden: «Der Versuch einiger Texte, Rückschlüsse vom Werk auf die Person und von der Person auf das Werk zuzulassen, grenzt manchmal an Snobismus.» (S. 10) Jahn dürfte unter anderem den Text des Komponisten und Musikwissenschaftlers Claus Steffen Mahnkopf im Blick gehabt haben. Nach skeptischen und einleuchtend begründeten Bemerkungen zu einigen Werken Lachenmanns schlägt Mahnkopf einen Tonfall an, der stark an Adornos Pseudopsychologie erinnert, mit der dieser manchen Komponisten zu verunglimpfen pflegte. Wenn Mahnkopf schreibt, es sei «interessant», dass Lachenmann ihm noch nicht das «Du» angeboten habe, und er seiner älteren Schwester einen Brief Lachenmanns zeigte,

«die, als Psychologin, ohnehin das alles schon zu wissen glaubte» (S. 21), ist dieses Niveau leider erreicht.

Unter den Aufsätzen befinden sich allerdings auch berechtigte kritische Anmerkungen. Ralf-Alexander Kohler fragt nach der Historizität der bis zum Überdruß und allerorten zitierten *Musique concrète instrumentale*. Berechtigt ist die Anmerkung, dass das Gedankengebäude Lachenmanns zum grossen Teil auf Adornos emphatischem Kunstbegriff und somit auf Hegels Idee, Kunst als Ort der Wahrheitsfindung zu etablieren, beruht. Ob diese philosophischen Voraussetzungen in Zeiten der Globalisierung noch ein «Erklärungspotenzial» besitzen, bezweifelt Kohler jedoch recht rigoros: «Ich glaube, dass sowohl die geistesgeschichtlichen als auch die gesellschaftlichen Bedingungen, auf deren Grundlage Lachenmann seine «*musique concrète instrumentale*» entwickelt hat, so in der Gegenwart nicht mehr gegeben sind.» (S. 115)

Der essayistische Charakter des bei Wolke erschienenen Bandes und die letztlich übertriebene philosophisch-hermeneutische Ausrichtung des im Rahmen der Edition Neue Zeitschrift für Musik publizierten Kongressberichts findet einen erfreulichen Gegenpol im bodenständigeren Sammelband *Nachgedachte Musik*, herausgegeben von Jörn Peter Hiekel und erschienen im Saarbrücker Pfau-Verlag. Reinhold Brinkmann, ebenso wie Helmut Lachenmann ausgezeichnet mit dem Ernst von Siemens Musikpreis, nähert sich dem Oeuvre Lachenmanns aus der Hörperspektive. Ausgehend von zahlreichen Schlüsselwerken entdeckt er Widersprüchlichkeiten zur oft zitierten Ästhetik der Verweigerung, deren Wirkung als kompositionsästhetische Kategorie er generell hinterfragt. Brinkmann plädiert, erfahren im Umgang mit der von der Literaturwissenschaft ausgehenden Rezeptionsästhetik, für einen selbstbewussten, eigenständigen Umgang mit Lachenmanns Œuvre. Dass dieser Aufruf nichts mit einer Relativierung von Lachenmanns Verdiensten zu tun hat, betont er mehrfach, als verstünde dies sich nicht von selbst.

Stichhaltige Kommentare, die dazu beitragen könnten den ausgeprägten Rätselcharakter der *Musique concrète instrumentale* aufzuhellen, sind

in Pietro Cavallottis aufschlussreichem Text *Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von «Mouvement – vor der Erstarrung»* zu finden. Warum *Mouvement* oder auch das neuere, furiose Orchesterwerk *Schreiben* (2003/04) bei all ihrer klanglichen und geräuschhaften Zerrissenheit einen so frappant schlüssigen Eindruck hinterlassen, blieb in den oben genannten Sammelbänden weitestgehend unbeantwortet – merkwürdig insofern, als kaum einer an Lachenmanns Festhalten am integralen, in sich geschlossenen Werk zweifelt. Ausgehend von Skizzen des Komponisten gelingt es Cavallotti jedenfalls, sowohl den – werkübergreifend bedeutenden – Schaffensprozess von *Mouvement* zu erläutern, vor allem aber das Wirken eines «Strukturnetzes» zu demonstrieren. Zwar wird es von Lachenmann recht frei angewendet, dennoch ist hier, in der Präformation der zeitlichen Abläufe, eine wesentliche Ursache für die Konsistenz nicht nur des Werks *Mouvement* zu erblicken.

Dass Lachenmann zum marmornen Abgott à la Beethoven 1970 erstarrt, ist durch die weitestgehende musikologische Emanzipation von seinen Kommentaren nicht zu befürchten. Nichtsdestotrotz war im Jubiläumsjahr eine Deutung dominant, die in der philosophisch-hermeneutischen Methodik verwurzelt, gelegentlich leider auch von etwas laxer Essayistik geprägt ist. Ein Desiderat bildet beispielsweise der Bereich der (aufführungspraktischen) Interpretation, ein weiteres die Frage, wie oder ob Lachenmanns Ästhetik des «einkomponierten» Hörers funktioniert. Statistische Methoden der systematischen Musikwissenschaft, eine angewandte Rezeptionsästhetik in Form von Hörerbefragungen hätten als kompensatorischer Aspekt gut getan. Letztendlich sind diese Leerstellen aber ein übergreifendes Problem der musikwissenschaftlichen Forschungstradition in Deutschland. Übrigens gab es in allen Sammelbänden nur einen Aufsatz aus angloamerikanischer Perspektive (von Frank Cox) – bemerkenswert angesichts der mittlerweile sehr innovativen amerikanischen und englischen Musikforschung. *Torsten Möller*

Frequenzen #02 – Rudolf Kelterborn, Rolf Urs Ringger, Peter Wettstein, Ernst Pfiffner
Susanne Kübler
Zürich: Rüffer+Rub 2005, in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Kammerorchester, 141S. + CD

DISKURS IN DER WERKSTATT

Selten nur noch wird der Versuch riskiert, hiesige Kulturschaffende unter dem Aspekt ihres Schweizer-Seins zu erfassen: Zuviel Schulterklopfen im nationalen Heimatschutzgebiet läge dabei in der Luft, sei dieses nun patriotisch motiviert oder ex negativo dem verstaubten obli-

gaten Enge-Diskurs verpflichtet. Insofern entspricht es dem Geist der Zeit ebenso wie den herrschenden Verhältnissen, dass die Klappen-textfrage «Wie klingt zeitgenössische Schweizer Musik?» nur mit einem «Zum Beispiel» beantwortet wird: Mit Portraits von vier Musikschaf-

fenden, deren Nachbarschaft denn auch von denkbar grosser Heterogenität geprägt ist. «Rudolf Kelterborn, Rolf Urs Ringger, Peter Wettstein, Ernst Pfiffner» heisst der Band – und so heissen auch die portraitierten Komponisten, die jegliches Schulterklopfen selbstredend

ohnehin nicht nötig haben. Dennoch kann sich die Autorin Susanne Kübler, Musikredaktorin beim Tages-Anzeiger, einen Einstieg mit einigen allgemeinen Gedanken zu den Eigenheiten des Schweizer Neue-Musik-Lebens erlauben. Denn daraus resultiert keineswegs die prekäre Suche nach Universalien helvetischen Komponierens, sondern eine differenzierte Bestandesaufnahme der konkreten gegenwärtigen Lebensbedingungen für die zeitgenössische Musik, besonders in Zürich und Basel, woher die vier – biografisch unterschiedlich miteinander verbundenen – Portraitierten stammen. In der Folge jedoch zielt das Buch schnell aufs Eigentliche: auf die Musik. Denn zum Konzept der vom Zürcher Kammerorchester (ZKO) herausgegebenen Reihe «Frequenzen» gehört das ausdrückliche Ziel, eine allgemein verständliche Hörhilfe zu bieten. Auf der beigelegten CD können, vom ZKO unter Howard Griffiths eingespielt, die vier Werke kennen gelernt werden, die Susanne Kübler im Text gründlichen «Höranalysen» unterzieht.

Diese dienen der Beschreibung und der Orientierung im Stück, sie setzen gelegentlich an zu interpretierenden Deutungen an, wollen aber keineswegs die Klangrede der Musik durch umfassende Versprachlichung ersetzen. Musikologisches Fachvokabular ist nicht zu befürchten, ebenso wenig feuilletonistische Schaumschlägerei, und wo es um motivische Details geht, werden diese dank Partiturausschnitten für jeden des Notenlesens Kundigen evident. Vier Werken also kann man begegnen: den dramatisch dichten *Passions* von Rudolf Kelterborn, den malerisch verspielten *Steps in the Night* von Rolf Urs Ringger, der Musik der Dämmerung *Blaue Stunde* von Peter Wettstein und Ernst Pfiffners Kantate *Biblische Szenen* nach Texten aus dem Markus-Evangelium. Vier Werke von vier Exponenten einer reiferen Komponistengeneration, deren künstlerische Entwicklungen zwar einige gemeinsame Wurzeln aufweisen, sich aber zu markant unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen fortbewegt

haben. Darüber geben essayistische Portraittexte Auskunft, und in ausführlichen Interviews kommen die Altmeister in ganz unpräzise und sympathisch offenem Tonfall selber zu Wort. Alles zusammen ergibt einen vertiefenden Einblick in hiesiges Musikschaffen, wie er mit solch leicht zugänglicher Gründlichkeit selten in der einschlägigen Neue-Musik-Literatur anzutreffen ist. Wer also Rudolf Kelterborn beim entspannten Philosophieren, Rolf Urs Ringger mit der musikalischen Leichtigkeit kokettieren, Peter Wettstein beim Nachdenken über Klangfarbenstudien und den heute zu selten aufgeführten Ernst Pfiffner bei der Postulation kirchenmusikalischer Grundsätze erleben will, kommt hier auf seine Kosten. Und wer lieber Musik hört, desgleichen: So lesenswert das Buch, so hörensenswert sind die vier Werke. Beispiele schweizerischen Schaffens, die keines Heimatschutzes bedürfen.

Michael Eidenbenz

Der fixierte Klang. Zum Dokumentcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten klassischer Musik

Herfrid Kier
Köln: Dohr 2006, 809 S.

FIXE MUSIK

«My concerts come and go, but records are there. It's perhaps one of the secret wishes of a noncomposer [...] that there be a means by which he can be traced in history, just as writers or composers can be traced.» Der Wunsch des holländischen Flötisten und Dirigenten Frans Brüggen ist verständlich. Bis heute ist der Interpret wegen des transitorischen Charakters seiner Arbeit schlecht weggekommen. Gewiss, es gibt einige Interpreten-Starportraits. Andererseits hat sich die Arbeit vieler Musikwissenschaftler in Analyse der Partitur, also des so schön handfesten Werks, meist erschöpft – ohne besonders zu beachten, dass Musik gehört wird. Gehört wird sie sogar meistens – und oft über Tonträger.

Mit Vermittlungsprozessen zwischen der Partitur und dem (Wohnzimmer-)Hörer setzt sich Herfrid Kier in *Der fixierte Klang* auseinander. Ab 1969 baute Kier die Marketing-Abteilung für klassische Musik der EMI, damals als Plattenfirma weltweit führend, mit auf. Seit 1982 war er dort künstlerischer Direktor, nach seinem Ausscheiden war er Medienwissenschaftler. Aufgrund seines langjährigen Wirkens in der Praxis kommen im Buch Aspekte zur Geltung, die von der etablierten Musikwissenschaft oft missachtet werden: Zahlreiche Interviews unter anderem mit Barenboim, Fischer-Dieskau, Menuhin, Sawallisch oder der Frau Furtwänglers, Elisabeth, sorgen für «Bodenhaftung». Der Blick auf diese Generation hat mit Kiers eigenen Kontakten zu tun, aber auch mit seiner nachvollziehbaren Auffassung, dass mit der drastischen Krise

des Klassikmarkts eine Epoche abgeschlossen und damit historisch abgrenzbar ist.

Kier geht das unerforschte Themengebiet aus der Vogelperspektive an: Die im Dienst der Vergleichsmöglichkeit standardisierten Fragestellungen betreffen unter anderem die Motivation der Interpreten, sich mit der Tonträgerproduktion auseinanderzusetzen. Furtwängler sträubte sich wegen der schlechten Ton-Qualität lange dagegen. Erst aufgrund finanzieller Engpässe und besserer Technik interessierte er sich stärker für Schallplatten-Aufnahmen. Kommende Generationen zeigten sich begeistert von den technischen Möglichkeiten: Fischer-Dieskau erkannte nicht nur die Möglichkeit des Karriereschubs durch die Schallplattenproduktion, sondern nutzte wie viele andere auch das Potenzial von Einspielungen, den eigenen interpretatorischen Standard zu verbessern. Von Karajan wird berichtet, dass er manchmal aus Zeitgründen das Hören von Platten dem Partitur-Studium vorzog.

Ein grosses Plus des mehr als 800-seitigen Wälzers (500 Seiten dokumentieren die Interviews) besteht darin, dass der Götze des Komponisten nicht durch den des Interpreten ersetzt wird. Es gibt eben nicht *die* wahre Standard-Einspielung. In Zeiten, in denen 35 Komplett-Einspielungen der Sinfonien Beethovens und etwa 80 Aufnahmen der *Vier Jahreszeiten* greifbar sind, hat sich die Bedeutung einer Aufnahme, also *einer* Lesart eines Werks, relativiert. Kier beschneidet den Kultstatus der «Stars»

Karajan, Rattle oder Gould auch dadurch, dass er die Schallplattenproduktion als Teamwork begreift; mit dabei sind auch Tonmeister, Tontechniker und schliesslich der wirkungsmächtige Produzent als «Hebamme der Aufnahme». So griff Walter Legge, einem sehr einflussreichen Kunst-Kurator vergleichbar, als Produzent in Diensten der EMI nach dem Krieg nicht gering in die Musikgeschichte ein. Er verhalf Furtwängler und Karajan zum Durchbruch, viele Interpreten lobten seine Musikalität, manchmal betrafen die Instruktionen des Produzenten sogar strukturelle Fragen der Interpretation.

Kiers Buch ist eine reichhaltige Informationsquelle mit hohem dokumentarischem Wert. Zu den längeren Interviews gesellen sich wichtige Fotografien, die die enge Verquickung von Technik und Ästhetik unterstreichen. Unmittelbar einleuchtend ist die von Kier betonte Differenz zwischen dem «gut ausgeleuchteten Portrait» einer Studioeinspielung, der schnappschussartigen Liveaufnahme, die seit den achtziger Jahren verstärkt eine Rolle spielt aufgrund finanzieller Engpässe der Tonträgerindustrie, und dem als steril empfundenen Studioklang, wenn zu sehen ist, dass Orchester-Produktionen auf einer unorthodoxen Trennung von Instrumentengruppen basieren. Interpretationsanalysen sind in *Der fixierte Klang* nicht zu finden. Mithilfe des Buchs können diese aber fortan auf hohem Niveau stattfinden.

Torsten Möller