

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 107

Buchbesprechung: Bücher = Livres ; DVD
Autor: Albèra, Philippe / Keller, Kjell / Drees, Stefan

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.04.2025

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

Olivier Messiaen

Peter Hill et Nigel Simeone (traduit de l'anglais par Lucie Kayas)
Paris, Fayard, 2008 (592 pages)

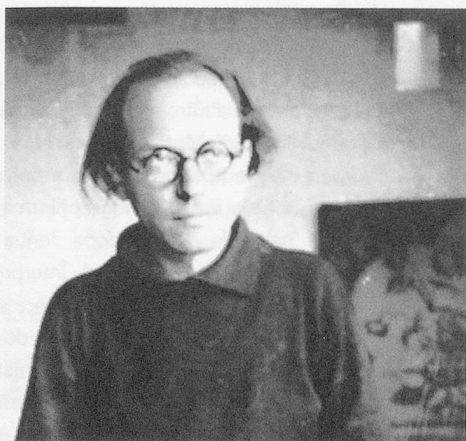
L'œuvre d'Olivier Messiaen

Harry Halbreich
Paris, Fayard, 2008 (595 pages)

Olivier Messiaen, le livre du centenaire

Anik Lesure, Claude Samuel (éd.)
Lyon, Symétrie, 2008 (294 pages), avec CD audio

CENTENAIRE MESSIAEN : UN BILAN



Olivier Messiaen 1945 Photo : Nigel Simeone

L'année Messiaen n'a pas seulement été l'occasion de nombreux hommages sous forme de concerts, elle a aussi encouragé quelques publications nouvelles. Harry Halbreich a ainsi mis à jour sa monographie publiée en 1980 aux éditions Fayard. Le même éditeur a fait paraître la traduction d'une biographie détaillée réalisée par deux Anglais, Peter Hill et Nigel Simeone, publiée pour la première fois chez Yale University Press en 2005. Enfin, les jeunes éditions Symétrie proposent un très beau livre collectif intitulé « le livre du centenaire », sous la direction d'Anik Lesure et Claude Samuel

L'un des écueils de tout commentaire à propos de Messiaen tient au fait que le compositeur a lui-même imposé ses vues avec tant de persuasion et de façon apparemment si exhaustive qu'il est difficile de ne pas répéter ses propos et d'aborder son œuvre sans partir du cadre qu'il a fixé. Sa musique semble ne pas pouvoir échapper au prisme de la foi, de la nature, des sons-couleurs, des modes à transposition limitée, des constructions rythmiques élaborées, des emprunts à l'Inde, à la Grèce antique, au chant grégorien, etc. À un tel constat fait dès les premières pages de leur biographie, Hill et Simeone ajoutent que « les écrits de Messiaen révèlent autant de choses qu'ils en cachent. Son approche de sa propre musique s'avère plus

descriptive qu'analytique : il nous dit ce qui se trouve dans la musique mais rarement pour quelle raison, pas plus qu'il ne donne d'informations sur les difficultés rencontrées pour parvenir à ce résultat ». Aussi les deux auteurs cherchent-ils à « explorer l'univers intérieur que le compositeur a tenté de dissimuler », dans l'idée que cette part obscure de l'œuvre sera dévoilée. C'est postuler que le travail biographique, avec la mise à jour du contexte, permettrait de comprendre une œuvre, voire d'en révéler les fondements (Claude Samuel, dans le livre qu'il a codirigé, défend une position contraire...).

On apprendra ainsi beaucoup de choses nouvelles et on lira beaucoup de fragments inédits en lisant cette biographie précise, minutieuse, extrêmement documentée et faite sur un ton qui évite l'hagiographie habituelle aux exégètes de Messiaen. Grâce à leur complicité avec Yvonne Loriod, les deux biographes ont en effet entrepris un immense travail sur les sources, étudiant les carnets du compositeur (plus de 200 !), ainsi que sa correspondance, suivant jour après jour un itinéraire à la fois factuel et spirituel, marqué par les combats pour la reconnaissance, les drames de la vie (l'emprisonnement dans un camp de prisonniers en Allemagne au début de la Seconde Guerre, ou la longue agonie de sa première épouse, la violoniste Claire Delbos), mais aussi une hostilité publique qui culmine chez certains critiques (les articles au vitriol de Claude Rostand, qui se ravisera un certain nombre d'années plus tard, sont à cet égard effarants), les voyages à travers la France puis à travers le monde durant lesquels Messiaen collectait ses chants d'oiseaux, enfin la reconnaissance officielle, avec notamment sa nomination (tardive) comme professeur de composition au Conservatoire de Paris, les commandes de Malraux (*Et expecto...*) puis de Liebermann pour l'Opéra de Paris (*Saint-François*), enfin, une reconnaissance officielle faisant apparaître un homme qui aime les honneurs et les récompenses, ce que Hill et Simeone ne cachent pas. Il faudrait y ajouter l'idylle avec Yvonne Loriod et

le détail des maladies qui vont accabler le compositeur à la fin de sa vie, mais aussi le récit de son travail titanesque sur l'opéra, le sentiment d'écrire un chant du cygne qu'il n'entendra peut-être jamais, puis la renaissance au moment où l'œuvre prend forme en vue de sa création.

Messiaen dérangeait. Il ne s'imposa que lentement à l'intérieur de la vie musicale française. Le mélange de théologie et d'audace musicale reste un problème peu étudié, comme son rapport au surréalisme ; les deux biographes ont esquissé l'analyse politique du catholicisme français qui s'est développé après la Première Guerre et qui a joué un rôle important dans la vie artistique, comme ils ont laissé de côté l'analyse plus approfondie des propres positions politiques de Messiaen (mais aussi celles de son père), de la bulle idéologique qui enveloppe ses prises de position éthiques et esthétiques. À bien des égards, le livre se contente de suivre le compositeur au jour le jour, en utilisant une grande masse de documents inédits.

On ne peut détailler la somme des informations nouvelles ici livrées : les nombreuses citations des textes écrits par le compositeur (et curieusement jamais publiés en volume), ainsi que ses notes personnelles ou ses lettres. Dévoilent-elles vraiment quelque chose d'essentiel jusque-là resté caché ? La question mérite d'être posée, même si l'homme apparaît finalement plus complexe qu'il n'a voulu le laisser entrevoir, laissant deviner des zones d'incertitude, des moments de doute, des ambiguïtés. Les deux auteurs saisissent quelque chose d'essentiel en évoquant chez lui deux forces complémentaires « qui l'ont soutenu et lui ont permis de toujours se renouveler au cours d'une vie créatrice particulièrement longue: l'amour artisanal du détail et le sens du sublime ». C'est un joli raccourci pour définir le style du compositeur !

Harry Halbreich, qui fut l'un des nombreux élèves de Messiaen, a comme la plupart d'entre eux subi la fascination d'un professeur hors

norme. Dans la préface à la nouvelle édition de son livre, il révèle que c'est Messiaen qui, avec Thérèse de Lisieux, l'a conduit à se convertir au catholicisme : il est ainsi devenu, dit l'auteur, son « parrain au Ciel ». On ne peut donc s'attendre, de sa part, à une vision critique, au sens d'une interprétation personnelle : Halbreich parcourt la vie et l'œuvre avec respect et dans une forme d'enthousiasme qui confine à la grâce, comme il le confie lui-même en avouant que sa première version — soit tout de même 500 pages de texte — fut écrite en un seul mois ! On retrouve la totalité de ce texte déjà ancien dans la nouvelle version, augmentée des œuvres qui devaient encore être créées. Parmi elles, l'imposant *Saint-François d'Assise*, dont Halbreich considère qu'il « domine toute l'œuvre » de Messiaen, « et sans doute toute la fin du XX^e siècle musical » (on lira avec amusement les mots assassins de Jacques Drillon, cités dans l'ouvrage des éditions Symétrie, pour mesurer la relativité de tels jugements esthétiques !). Pour Halbreich, « l'itinéraire musical et spirituel de Messiaen est d'une rectitude exemplaire, sans reniements ni volte-face d'aucune sorte » et orienté « vers une richesse et une perfection [toujours] plus grandes ». Si les premières périodes, jusqu'à la trilogie de *Tristan et Yseult* après la Seconde Guerre, apparaissent comme une « jeune maturité » (il est vrai que le compositeur fut instantanément en possession de son propre style), la période plus expérimentale qui suit, à la fois stimulée par la jeune génération et marquant celle-ci en profondeur, est définie comme une « ascèse », avec les « pages les plus austères et les plus spéculatives » de son catalogue. Appartient encore à une telle ascèse l'engouement pour les chants d'oiseaux, restitués par le « piano-roi », avant une « synthèse » qui conduit à une dernière période riche de pièces monumentales pour lesquelles Halbreich n'hésite pas à parler d'un « *Spätstil* authentique » que Messiaen aurait été seul, ou presque, à atteindre en son siècle.

La présentation synthétique des principaux aspects du langage de Messiaen, qui témoigne d'une connaissance exacte de son langage, est suivie d'une étude de chacune de ses œuvres, étude consciencieuse et bien informée. Si elle

constitue une bonne introduction à l'œuvre du compositeur, elle génère aussi une certaine frustration, car tout y est vu dans l'optique de Messiaen lui-même, largement cité par ailleurs, et les analyses en restent, comme Hill et Simeone le signalent à propos du compositeur, au niveau de la description plus que d'une exégèse critique (la description étant souvent celle des procédés techniques, des chants d'oiseaux utilisés, des structures employées). Serait-ce que Messiaen, comme paré des vertus d'un saint, ne laisserait aucune prise à une interprétation critique ? Il serait temps désormais que son œuvre soit abordée en-dehors des catégories qu'il avait lui-même édifiées et codifiées, comme pour la protéger de tout sacrilège, et, notamment, que l'on ose poser quelques questions sur son emploi obsessionnel des chants d'oiseau, sur toutes les distorsions qu'il a fait subir aux modèles empruntés ici et là, sur la véritable cohérence d'un langage tiraillé entre l'hédonisme et la foi, entre la séduction immédiate et l'éternité, et sa conception de la forme — sujet peut-être le plus problématique, sur lequel Boulez avait émis dès les années cinquante quelques sérieuses réserves. Il s'agit en effet que l'œuvre vive, et pour cela elle aurait besoin d'être revisitée et bousculée plutôt qu'encensée et momifiée. Malgré tout, l'ouvrage de Halbreich, d'une totale honnêteté, demeure une excellente introduction au compositeur.

L'ouvrage collectif conçu par Anik Lesure et Claude Samuel (ce dernier avait déjà publié de précieux entretiens avec Messiaen) se veut comme un « bilan d'étape », centré sur les questions musicales plutôt que sur les vicissitudes de l'existence ou de la personnalité que Messiaen, comme l'indique Claude Samuel, s'est ingénié à garder secrètes. Organisé par thèmes — les clés de l'héritage, les certitudes de la foi, les aléas de la modernité, penser le rythme, l'univers coloré, les oiseaux, la transmission du savoir, etc. — ce livre offre des contributions d'inégales longueurs, certaines sous forme de témoignages, d'autres plus élaborées, flanquées de très belles images et de textes de l'auteur, ainsi que d'une chronologie détaillée,

commentée et illustrée. Les contributions sont signées par Pierre Boulez, Pierre-Laurent Aimard, Gianfranco Vinay, François-Bernard Mâche, Peter Hill, Betsy Jolas, Philippe Albèra, Gilbert Amy, Michel Fano, Myung-Whun Chung, Olivier Latry, Loïc Mallié. On feuillette ce bel objet comme un livre enluminé destiné à prendre place sur un lutrin ; le disque joint au livre permet d'entendre la voix du Maître.

L'ouvrage est pourtant inégal, car les textes en formes de témoignages dominent trop ceux qui se veulent plus approfondis. Certains sujets sont un peu escamotés. Peut-être devrait-on parler plus simplement d'éclairs sur... Olivier Messiaen ! Sans doute les éditeurs ont-ils pensé au fait que ce livre devait accompagner les célébrations du centenaire et ne pouvait les alourdir de textes trop spécialisés ; mais sans doute, aussi, ont-ils pensé qu'un tel ouvrage pourrait servir au mélomane d'introduction, d'incitation à entrer dans l'univers Messiaen, qui n'est pas encore, peu s'en faut, si populaire. La polyphonie des textes et la riche iconographie rendent cet univers palpable. Les propos tenus par les anciens élèves, collègues et interprètes, réfractent tout à la fois un certain mystère lié au personnage, à l'amalgame complexe de ses penchants, de ses influences, de ses constructions imaginaires — quelque chose de composite comme le souligne Boulez —, et la fascination qu'il exerçait sur tous, prolongée aujourd'hui par sa seule musique. Même si l'on pense que la tâche critique impose de retourner les catégories des auteurs que l'on vénère, on doit approuver Claude Samuel lorsqu'en préambule il rappelle que Messiaen « se voulait hors du monde matériel », qu'il était « inscrit dans sa propre musique, et si peu dans l'écume d'une vie assumée sans illusion excessive ». En quoi cet ouvrage choisit une option opposée à celle de Hill et Simeone, tout en donnant paradoxalement la place centrale à l'image, dans une mise en page somptueuse.

D'une certaine manière, les trois ouvrages se complètent : ils serviront de références pour les études futures, lesquelles ont désormais pour tâche de renouveler une approche désormais bien balisée.

Philippe Albèra

Klaus Huber. *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamt-schaffen*
Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf
Hofheim: Wolke Verlag 2009, 341 S.

VERFLECHUNGEN UND VERNETZUNGEN

Zurzeit wird Klaus Huber – vorab im Ausland – viel Ehre erwiesen mit hohen Auszeichnungen in Salzburg und München und mit der gut getimten Herausgabe des vorliegenden Bandes. Mahnkopf, ehemals Schüler von Huber, hält in seiner Vorbemerkung zur Entstehung des Buches fest, die Idee sei bereits 2003, nach der

Veröffentlichung eines Gesprächs mit Huber gekommen. «Ich fasste den Plan systematischer Interviews, die sowohl das gesamte musikalische Werk umfassen sollten als auch das Wirken Klaus Hubers und seine künstlerischen Einstellungen; nicht zuletzt sollten kompositionstechnische Details in den Mittelpunkt gerückt werden.»

Grundlage bildeten zahlreiche Gespräche in Basel und Panicali. Mahnkopf zeichnete sie auf, transkribierte sie und schrieb sie redaktionell um. «Die Textfassungen gingen danach zwischen Klaus Huber und mir einige Male hin und her, bis eine endgültige Fassung gefunden wurde. Die Gespräche können somit als authentisch

gelten, auch wenn sie so nicht wörtlich geführt wurden.»

Der zeitliche Aufwand, bis diese endgültige Fassung fest stand, dürfte immens gewesen sein, und für Mahnkopf war es wohl nicht immer leicht, in der Fülle des Materials den Überblick zu behalten. In einer langen Zeitspanne von über 55 Jahren schuf Huber ein umfangreiches Œuvre mit weit über 100 Einzelwerken; dazu kommen zahlreiche abgeleitete Werke, Nebenfassungen, Bearbeitungen, Rekompositionen, Reduktionen usw. Eine der schwierigen Fragen, der sich Mahnkopf gegenüber sah: Wie gliedert er sein Buch, damit in dieser Überfülle von Informationen Klarheit und Verständlichkeit gewährleistet sind? Auf ein leicht zugängliches erstes Kapitel, das Hubers Lehrtätigkeiten schildert, folgt eine chronologische Darstellung einzelner Werke bis zu *Quod est pax? Vers la raison du cœur* von 2007. Etliche ausgewählte Werke erhalten gesonderte Kapitel. Das führt – was mich nicht weiter stört – gelegentlich zu Überschneidungen und Verdopplungen. Die musikali-

schen Analysen gehen oft so stark in Details, so dass überfordert ist, wer die Partituren nicht näher kennt und vor sich hat. Bei den Erläuterungen von Elementen der arabischen Musik wäre es sinnvoll gewesen, einen kompetenten arabischen Musiker zu konsultieren. Da haben sich einige Fehler eingeschlichen. So ist die Umschreibung des Taqsim (S. 84), einer zentralen instrumentalischen Improvisationsform der arabischen Musik, ungenau. Gerade der von Huber hoch geschätzte irakische Oud-Spieler Munir Baschir bezeugt, neben vielen andern Musikern, die hohe Kunst der oft kühnen Modulationen. Solche Improvisationen gehen gelegentlich weit über die Dauer von zwei bis vier Minuten hinaus.

Das anschließende Kapitel beleuchtet vier «Aspekte», unter anderem Hubers Reflexionen über die musikalische Zeit und seine kompositorische Auseinandersetzung mit Mozart. Hier ist Mahnkopf präsenter als anderswo, gelegentlich mit eigentümlichen Fragen wie «Lieber Klaus, bist du ein Manierist, oder was könnte bei dir Manierismus bedeuten?» Etwas gar schulmeis-

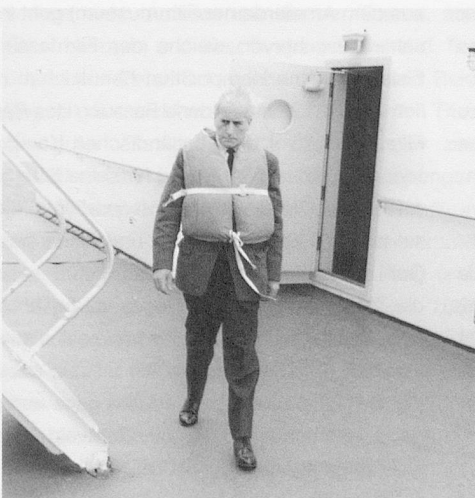
terlich wirkt auf mich das Schlusskapitel «Musik-ästhetischer und musikethischer Horizont», in dem Mahnkopf einen früheren Vortrag von Huber gleichsam seziert. Im Anhang findet sich eine Werkliste (Stand Dezember 2008). Auf Bibliographie und Diskographie wurde (leider) verzichtet.

Trotz kleiner Einwände: Es ist ein kostbares Buch, das eine Fülle bislang kaum bekannter Informationen, insbesondere kompositorischer Erläuterungen vermittelt; Pflichtlektüre für jeden, der sich ernsthaft mit Hubers Werk befasst. Für mich die vielleicht wichtigste Erkenntnis: Wie stark die inneren Bezüge zwischen einzelnen Werken sind, wie oft kompositorische Elemente für spätere Stücke fruchtbar werden, wie das ganze Œuvre durch Verflechtungen und Vernetzungen geprägt ist, war ich mir bisher nicht bewusst.

Als Zugabe: Dem Buch liegt eine grosse mehrfarbige Formskizze zum Werk ... von Zeit zu Zeit ... bei, natürlich auf Hubers geliebtem Millimeterpapier. Kjell Keller

Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher
Doris Lanz und Anselm Gerhard (Hrsg.)
Kassel u.a.: Bärenreiter 2008, 203 S.

EMPFEHLENSWERTES VERESS-KOMPENDIUM



Sándor Veress 1965, auf dem Transatlantik-Dampfer «United States». Foto: zVg

Was diesen Band, Ergebnis einer Tagung zum 100. Geburtstag von Sándor Veress (1907–1992), so erfreulich macht, ist, neben der hohen Qualität der in deutscher und englischer Sprache abgedruckten Beiträge vor allem das Zusammenwirken zweier Details: Zum einen liegt hier ein Kompendium vor, das die unterschiedlichsten Bereiche der Forschung zu Veress auf aktuellem Stand bündelt und sich – die detaillierte Bibliographie trägt dazu entscheidend bei – hervorragend als Einstieg in die Beschäftigung mit dem Komponisten, Pädagogen und Volksmusikforscher eignet. Zum zweiten aber werden

einige der angesprochenen Phänomene von verschiedenen Autoren durchaus widersprüchlich beurteilt, was dazu beiträgt, dem Leser ein geschärftes Problembewusstsein für bestimmte Fragestellungen zu vermitteln. Der hiermit verbundene kritische Blick trägt daher entscheidend zum Ansatz der Herausgeber bei, am Beispiel von Veress Kompositionsgeschichte als «Teil allgemeiner Kulturgeschichte und insbesondere auch politischer Geschichte» (S. 7) erzählen zu lassen. In diesem Sinne setzt sich vor dem inneren Auge des Lesers aus vielen Details ein mosaikartiges Bild von Veress' vielschichtiger Persönlichkeit zusammen, in dem auch manche scheinbar paradoxe Facette aufscheint.

Eine Reihe von Beiträgen befasst sich zunächst mit der engen Verklammerung von Lebenssituation und Schaffenskontext. So lokalisiert Rachel Beckles Willson in ihrem Aufsatz «A New Voice and a New Twentieth Century?» den Komponisten in den Einflussbereichen von Nationalismus, Kommunismus und Entwurzelung durch die Exilsituation und versucht, die Konsequenzen dieses Dreiecks in seinem Schaffen aufzuspüren. In ihrem zweiten Beitrag («Veress and the Steam Locomotive in 1948») entwirrt sie anschließend einige Voraussetzungen zu diesem schwer durchschaubaren Geflecht und gewinnt dabei differenzierte Einsichten in die für Veress prägende gesellschafts- und kulturpolitische Situation Ungarns nach

dem Zweiten Weltkrieg. Hieran anknüpfend zeichnet Claudio Veress einen komplexen Zusammenhang zwischen politischen Intentionen und ästhetischen Positionen des Komponisten und liefert in diesem Kontext eine beeindruckend differenzierte Betrachtung der Musik zu dem Film *Talpalatnyi föld*, die Veress gemeinsam mit Ferenc Farkas schrieb. Andreas Traub widmet sich in seinem Beitrag dem Versuch, Veress' Arbeit mentalitätsgeschichtlich aus den beiden Polen Verlust und Utopie heraus zu bestimmen und erschliesst auf diese Weise gleichfalls einige scheinbare Widersprüche der Persönlichkeit. Doris Lanz wiederum stellt die Frage nach den Ursachen für Veress' Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik um 1950 und betrachtet, analytisch und durch Quellen vertieft, die damit verbundenen Konzeptionen vor dem Hintergrund eines Vergleichs mit dem Ansatz von Wladimir Vogel. In zwei analytischen und werkgenetischen Beiträgen befasst sich Bodo Bischoff dann noch mit unterschiedlichen Aspekten des *Glasklängspiels* und ermöglicht dem Leser so Einblicke in die Werkstatt des Komponisten.

Auch die Lehrerpersönlichkeit Veress, deren scharfen Blick auf Details schon Roland Moser in einem kurzen Beitrag zu Beginn des Bandes charakterisiert, wird in verschiedenen Facetten dargestellt. In gewissem Sinne kontrovers verhalten sich die Aufsätze von Simone Hohmaier und Friedemann Sallis zueinander, die sich beide

mit der Frage der kompositorischen Rezeption von Veress' Arbeiten durch seine Schüler stellen: Während Hohmaier mit starken Argumenten die prinzipiellen Schwierigkeiten verdeutlicht, bei späteren Kompositionen von György Ligeti und György Kurtág zwischen einer Veress- und einer Bartók-Rezeption zu differenzieren, sieht Sallis einen entsprechenden Bezug zwischen Veress' genuin pädagogisch motivierten Klavierstücken *Billegetómuzsika* (1940-46) und den vier Bänden der ersten Serie von Kurtágs *Játékok* (1973-78)

als gegeben an. In einem ausführlichen Gespräch mit Heinz Holliger erkundet Michael Kunkel verschiedene Aspekte der Prägung des Musikers und Komponisten Holliger durch seinen Lehrer. Ein Aufsatz von Péter Laki befasst sich zudem auch mit der Rolle von Veress als Ethnomusikologe und Volksmusikforscher. Am Ende versammelt der Band schliesslich mehrere substanziale Beiträge, die der Erstveröffentlichung und Einschätzung wichtiger biographischer Quellen gewidmet sind und sich daher

auch immer wieder in unterschiedlich starkem Masse den Fragen nach der Emigration stellen. Andreas Traub und Claudio Veress kommentieren die 1947 in London entstandenen Briefe von Veress an seine Ehefrau, Melinda Berlász dokumentiert die Korrespondenz zwischen Veress und Zoltán Kodály aus den Jahren 1930 bis 1967, und Doris Lanz rundet die ausgezeichnete Publikation mit einer Präsentation der Dokumente aus dem Umfeld von Veress' Einbürgerung in der Schweiz ab. *Stefan Drees*

Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film

Johannes C. Gall (Hrsg.)

Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, 190 S., mit DVD «Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940-1942»

Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik

Peter Schweinhardt (Hrsg.)

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2008, 280 S. (Eisler-Studien, Band 3)

Hanns Eisler: Hollywooder Liederbuch / Hollywood Songbook

Korrigierter Reprint der Erstausgabe mit Anmerkungen von Oliver Dahin und Peter Deeg

Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 2008

Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?

Slatan Dudow

Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, 57 S. und DVD mit Kommentar und Materialien von Heinrich Geiselberger (filmedition suhrkamp 2)

Bertolt Brecht Edition: «Abschied – Brechts letzter Sommer», «Brecht – Die Kunst zu leben» und «Mysterien eines Frisiersalons»

Jan Schütte, Joachim Lang, Erich Engel

Leipzig: ARTHAUS 2008, DVD-Box

REGENLYRIK

Nun sind sie für jedermann hörbar, die lang verschollenen, etwas geheimnisumwitterten Schellackplatten, die Adorno bei einem privaten Treffen mit Eisler und Brecht am 24. April 1942 im amerikanischen Exil abspielte: «Höre bei Adorno Eislers Platten mit der Regenlyrik», notiert Brecht. «Sie ist sehr schön, hat etwas von chinesischer Tuschzeichnung. Während die Platten gespielt werden, denke ich: die europäische Musik wird sich entwickelt haben in grossartigen Werken durch drei Jahrhunderte, und eines Tages werden die Chinesen sagen: Jetzt ist es Musik.» (GBA 27, S. 87) Jene «Regenlyrik», wie Brecht sie im *Journal* nannte, ist die Kammermusik *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*, die Eisler 1941 für sein Rockefeller-Filmmusik-Projekt komponiert und mit dem Filmgeschichte schreibenden Stummfilm *Regen* (1929) von Joris Ivens verbunden hatte. Natürlich gibt es, so werden manche Leser fragen, schon längst Eislers op. 70 auf CD, das zugleich auf den 70. Geburtstag seines Lehrers Arnold Schönberg anspielt und ihm gewidmet ist. Und vielleicht werden sich auch manche Leser daran erinnern, die Musik zusammen mit dem Ivens-Film schon einmal in einer Rekonstruktion gesehen zu haben.

Doch all dies waren, wie wir nun aus der Suhrkamp Sonderedition von Eislers/Adornos Buch *Komposition für den Film* erfahren können, nur gutgemeinte, aber aufgrund der desolaten Quellenlage zum Scheitern verurteilte Bemühungen, den Stummfilm und die Musik zu einem Tonfilm

zusammenzufügen. Dies hing von mehreren Faktoren ab: Die originale Film-Ton-Fassung war wohl nur, wie der Herausgeber sowie Autor des kundigen Nachworts, Johannes C. Gall, ausführt, zweimal zu hören gewesen, nämlich zu Eislers Abschiedskonzerten 1947 in Los Angeles und 1948 in New York (S. 178). Die dort verwendete Filmfassung sowie die filmsynchrone Originaleinspielung waren nach Eislers Rückkehr aus den USA verschollen; die Partitur und die in Filmarchiven vorhandenen (verschiedenen!) Schnittfassungen des Films fügten sich nicht schlüssig zusammen. Doch die intensiven Versuche, Partitur, Musik und Filmfassung miteinander in die von Eisler beabsichtigte Synchronität zu bringen (ein Unternehmen, das schon seit den 1980er Jahren auch durch die Spurensuche des Dirigenten Berndt Heller wesentlich befördert wurde), konnten erst vor einigen Jahren zum Abschluss gebracht werden. Als nämlich die filmsynchrone Originaleinspielung von 1941 in Form zweier Schellackplatten wiederentdeckt wurde, und zwar in den Nachlässen von Louise Eisler-Fischer und Arnold Schönberg. Dirigiert wurde damals diese Aufnahme von dem ebenso bedeutenden wie auf zeitgenössische Musik spezialisierten Geiger (und Schwager Schönbergs) Rudolf Kolisch, den Klavierpart spielte der nicht minder namhafte Eduard Steuermann ein, als Geiger wirkte Tossy Spivakovsky mit, der ehemalige Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Aus diesem und anderem ab Ende 2002 schrittweise entdeckten

Material (dazu gehört auch ein Lichtton-Positiv aus dem Amsterdamer Filmmuseum) geht inzwischen klar hervor, welche der Filmfassungen Eisler für seine Komposition benutzt hat: nämlich eine 1932 entstandene Fassung des *Regen*-Films, die zuvor dem holländischen Komponisten Lou Lichtveld als Bezug für seine (überhaupt erstmalige) Vertonung des Ivens-Films diente; sie ist mit Flöte, Streichtrio und Harfe besetzt. Gall schlussfolgert: «Demnach repräsentierten die *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* eine Alternative zu Lichtvelds impressionistischer Partitur» (S. 179). Bedauerlich ist nur, dass auf der dem Buch beiliegenden und ganz hervorragend gemachten DVD die Lichtveld-Fassung nicht mit aufgenommen wurde. Sie hätte ein aufschlussreiches Dokument des Vergleichs zwischen Lichtvelds traditionell gemachter Filmmusik und dem kritischen Resultat Eislers sein können. Doch die DVD ist mit dem vorliegenden Inhalt beeindruckend genug: Erstmals sind die Filmstreifen *White Flood* von 1940 in der Originalfassung sowie in einer hervorragenden Neueinspielung der Musik durch das Kammerensemble Neue Musik Berlin unter Roland Kluttig zu sehen; weiterhin *A Child Went Forth* von 1941, *Regen* (1929) und einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath* von 1940, der gleich in drei Fassungen vorliegt (einer mit der Musik Alfred Newmans und zwei alternative von Eisler). Das zusammen ergibt erstmals einen völlig neuen und praxisbezogenen Einblick in Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt sowie in film-

musikalische Postulate des daraus resultierenden Buchs *Composing for the Films* (1947).

Doch diese DVD ist nicht die einzige Novität, die es hier zu vermehren gibt. Auch das Buch *Komposition für den Film* ist keineswegs ein Nachdruck der 1949 im Henschelverlag, 1969 bei Rogner & Bernhard, 1976 bei Suhrkamp oder 1977 im Deutschen Verlag für Musik Leipzig erschienenen Ausgaben, zumal sich diese in zum Teil wesentlich abweichenden Fassungen, durch Eingriffe, Ergänzungen, Zensurstreichungen etc. voneinander unterscheiden. Hier, in der von Gall verantworteten Edition ist der Versuch gemacht worden, der komplizierten Autorschaft Adornos und Eisler gerecht zu werden, mit alten und zählbaren (Vor-)Urteilen aufzuräumen und eine Fassung zu erstellen, die dem heutigen Erkenntnisstand entspricht. Dass auch diese Fassung Raum für eine künftige quellenkritische Edition lässt, darauf hat der Herausgeber in seinem sehr aufschlussreichen Nachwort verwiesen.

Wer sich mit einer detaillierten Analyse der Musik zum Film *Regen* befassen möchte, dem sei der Beitrag *A Rediscovered Way to Describe Rain* von Gall empfohlen, der in den *Eisler-Studien*, Band 3 (*Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*) erschienen ist. Neben ihm beschäftigen sich weitere zehn Autoren mit diesem Thema, auf Eisler bezogen und über ihn hinausreichend. So untersucht Peter Schweinhardt in seinem Beitrag mit dem nicht nur rhetorisch gemeinten Titel *Ein guter Filmkomponist? Überlegungen zur Spielfilmmusik Hanns Eislers* das Spannungs- und Widerspruchsverhältnis zwischen dem filmästhetischen Postulat (im von Eisler mitverantworteten Buch *Komposition für den Film*) und den praktischen Resultaten seiner Musik zum Film. Statt aber diesen Widerspruch (womöglich mit leichter Häme) herauszustreichen, plädiert Schweinhardt fair dafür, Eislers «Arbeit für den Film als lebenslanges Projekt mit einer ebenso langen, in kompositorischer Suche gründenden Entwicklung zu betrachten.» (S. 41) Andere Autoren widmen sich einzelnen Filmen mit Eislers Musik, so Tobias Fasshauer dem Film *Niemandsland*, Thomas Ahrend dem Fernsehfilm *Esther* oder Oliver Dahin dem *Rat der Götter*. Andere wiederum, wie Roberto Kolb lassen Filmmusiken des mexikanischen Kompo-

nisten Silvestre Revueltas und Eislers in einen vergleichenden Dialog miteinander treten. Die im Buch verhandelten vielschichtigen Themen lassen die in der neueren Eisler-Forschung erreichten Positionen und Perspektiven sichtbar werden; für jene, die sich mit dem Medium Filmmusik auseinandersetzen, ist diese Publikation der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft sehr empfohlen.

Parallel zu seiner filmmusikalischen Arbeit (und Broterwerb) in Hollywood, bei der er bis 1947 zu acht grossen Filmen die Musik schrieb, komponierte Eisler zwischen 1942 und 1947 das *Hollywooder Liederbuch* (47 Lieder für Gesang und Klavier nach Texten von Brecht, Blaise Pascal, Eisler, Goethe, Eichendorff, Anakreon u. a.), das nun als ein von Oliver Dahin und Peter Deeg besorgtes und korrigiertes Reprint der 1976 von Manfred Grabs verantworteten Notenedition vorliegt. Es sind Lieder des Exilanten, die ebenso von der Sehnsucht nach dem verlorenen Leben in Europa und seiner Kultur zeugen wie von der Langeweile, dem «easy going» und der über allem waltenden Korruption im Herzland der amerikanischen Medienindustrie. Somit liefern sie auch einen persönlichen Kommentar Eislers zu seiner filmmusikalischen Schaffensphase im amerikanischen Exil.

Auch der Suhrkamp Verlag hat, wenngleich auch etwas spät, die Zeichen des medialen Marktes verstanden und den 1932 in Berlin uraufgeführten Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* herausgegeben. Erschienen in der neuen Reihe *film meditation suhrkamp* (zusammen u. a. mit Filmen von bzw. über Samuel Beckett und Alexander Kluge), ist der ebenfalls Filmgeschichte schreibende Film Brechts, Slatan Dudows, Eislers und Ernst Ottwalts nun erstmals auf DVD erhältlich und somit einem breiteren Publikum zugänglich. Erweitert wurde diese DVD um Dudows thematisch ergänzenden Filmbeitrag *Zeitprobleme: Wie der Berliner Arbeiter wohnt* von 1930 und dem Film Christa Mühls und Werner Hechts *Feigenblatt für Kuhle Wampe*, der 1975 bei der DEFA entstand und der am namentlichen Beispiel die Filmzensur in der Weimarer Republik eindrucksvoll beleuchtet. Zeichneten sich jedoch die auf DVD vorliegenden und oben genannten Filme aus Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt durch eine sorgfältige Bearbeitung und Wiedergabequalität aus,

so scheint der Filmmusik Eislers in der originalen Einspielung durch die hochqualifizierte Lewis Ruth Band nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden zu sein. Hätte man doch mit Hilfe modernster Studioteknik in der damals stellenweise akustisch unzureichend aufgenommenen, durch Schwankungen der Lautstärke und durch fehlende Transparenz bestimmten Filmmusik restaurierend eingreifen können: nicht das originale Klangbild verfälschend, wohl aber stellenweise vorsichtig aufbessernd. Der mögliche Hinweis auf die «Echtheit» dieses manchmal wie aus einem Keller dumpf heraufschallenden Sounds befriedigt da kaum, zumal dann nicht, wenn man an Eislers differenziert und gekonnt eingesetztes Instrumentarium denkt.

Schliesslich wäre noch die thematisch ergänzende DVD-Edition mit Jan Schüttes *Abschied – Brechts letzter Sommer* (2000), Joachim Langs Dokumentation *Brecht – Die Kunst zu leben* (2006) sowie Brechts und Erich Engels *Mysterien eines Frisiersalons* (1923) zu nennen. Am Drehbuch von *Mysterien eines Frisiersalons* hatte Karl Valentin mitgearbeitet, der dann auch zusammen mit anderen Stars der Weimarer Republik (und des Brecht-Theaters) wie Blandine Ebinger, Liesl Karlstadt, Carola Neher, Erwin Faber oder Max Schreck als Akteur zu sehen ist. Für alle, die einen Eindruck von Brechts (schwarzem) Humor haben möchten, ist dieser kurze Spielfilm (leider ohne Musik, also wirklich «stumm») sehr zu empfehlen. Die vieldiskutierte und hochgelobte Dokumentation Joachim Langs *Brecht – Die Kunst zu leben* schliesslich ist eine exemplarische Zusammenfassung der Debatten in den letzten Jahre (aber auch weitgreifender: der letzten Jahrzehnte) um einen neuen Zugang zu Brecht und seinem Werk. Von diesem Bemühen um neue Zugänge ist auch der Spielfilm *Abschied – Brechts letzter Sommer* geprägt. Dieser Film ist, wie auch Literatur, fiktional, das heisst, man darf ihn nicht beim Wort nehmen: Weder haben sich die gezeigten Ereignisse historisch so zugetragen, noch beanspruchen «Brecht» sowie seine in Buckow versammelten Frauen und Mitarbeiter deckungsgleiche Identität mit den historischen Personen. Auch hier sollte an ein Wort Brechts erinnert werden: «Zeigt, dass ihr zeigt!» *Joachim Lucchesi*

Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Simon Obert

Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 63), 307 S.

ZWEI GESICHTER DER KÜRZE

«Ist Musik denn eine Sparkasse?», fragte Schönberg 1909 seinen Kollegen Busoni und nahm die Antwort schon vorweg: «Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern ausdrücken!»

Busoni wollte nicht verstehen, doch Schönberg liess sich nicht beirren. Eben noch hatte er mit Werken wie den *Gurreliedern* oder *Pelleas und Melisande* selbst aus dem Vollen geschöpft, jetzt

sollte Komposition nur noch eines: verdichten, konzentrieren, auf den Punkt kommen. Und er war nicht der einzige, der so dachte: Satie, Strawinsky, Ives und natürlich auch Webern

drückte fast zeitgleich der Schuh an derselben Stelle. Und er drückte längst nicht nur die Komponisten: Wer mit Simon Obert die Gemütslage des Musiklebens um 1910 sondiert, wundert sich nicht so sehr über die paar, die sich radikal kurz fassen wollten, als vielmehr über die, die es nicht taten – wo doch allenthalben aus dem Feuilletons kräftig losgedroschen wurde auf den «Mammutismus» einer in den letzten Zügen immer schwerer atmenden Romantik. Die Aufblähung nicht nur der schieren Mittel («Sinfonie der Tausend»), sondern auch der zeitlichen Ausdehnung ihrer Anwendung brachte Kritik wie Publikum reihum in Rage, zudem man beim langen Hören immer weniger noch verstand. Bruckners Vorschlag für Dirigenten, die eigenen Werke vorerst einfach zu kürzen und die Originalversionen für «spätere Zeiten» und «Freunde und Kenner» aufzusparen, kamen Schönberg und Co. um 1910 mit einem besseren entgegen: nämlich von vornherein nur noch das Notwendigste zu sagen. Und zwar nicht oder nicht nur in den ohnehin kleinen Gattungen wie dem Lied oder dem Klavierstück, sondern bewusst auch in der Kammer- und Orchestermusik. Strawinskys *Drei Stücke für Streichquartett* (1914), Schönbergs *Drei Stücke für Kammerorchester* (1910) oder Saties *Cinq Grimaces* für Orchester (1915) sind einige der wichtigsten Folgen.

Doch die Kürze hat, so zeigt Obert in seiner glänzenden Untersuchung, wie so vieles zwei Gesichter: Selbst wenn sie ästhetisch gelingt – und dieses Gelingen weist Obert an Beispielen

der genannten fünf Komponisten analytisch im Einzelnen nach –, selbst dann ist sie immer auch «zu kurz». In ihrer Allergie gegen zeitliche Ausdehnung rüttelt die ins Werk gesetzte Kürze an der Bedingung von Musik schlechthin: dass sie zeitliche Ausdehnung braucht, um überhaupt sein zu können. Doppelgesichtig ist Kürze aber auch, weil sie Fasslichkeit verspricht, das Versprechen nicht aber notwendigerweise einlöst – Kürze kann halt auch komplex sein. Nicht einmal, was sie selbst ist, ist so einfach fassbar: Obert räumt der Diskussion, wie Kürze überhaupt als solche wahrgenommen wird, weiten Raum ein, zeigt ihre Abhängigkeit von der Konvention, die sie ablehnt und doch als massstabgebende Kontrastfläche notwendig braucht.

Dem fundierten Abgleich seiner Argumentation mit philosophischen Zeitwahrnehmungstheorien vor allem von Bergson und Husserl im ersten Teil und einer Betrachtung der spezifischen musikgeschichtlichen Situation vor und um 1910 folgt die paarweise Gegenüberstellung von acht Kompositionen, in denen die zuvor theoretisch hergeleitete «dichotomische Ten-

denz sowohl zu (reduzierter) Wenigkeit wie zu (konzentrierter) Vielheit» (S.37) solcherart musikalischer Kürze aus dem Notentext selbst induziert wird. Man mag sich fragen, ob es dafür Bergson und Husserl bedurfte, doch der enorme wissenschaftliche Ertrag dieser Arbeit steht letztlich ebenso ausser Frage, wie die Gewissenhaftigkeit und Umsicht der Methodik, der er sich verdankt. Dass Obert selbst im formal strengen Rahmen einer Dissertation genug Platz findet für sprachliche Originalität und gedanklichen Eigenwillen, ist da mehr als ein Detail am Rande: Es stärkt die Souveränität, mit der der Gegenstand verhandelt wird. Das schlussendliche Plädoyer (so darf man es wohl verstehen), entgegen mancher Selbstaussage der Komponisten in der Kürze nicht bloss den Ausdruck einer Krise zu sehen (nämlich der Krise der explodierenden Tonalität), sondern zu allererst eine eigentümliche Leistung (nämlich das Freisetzen eines dem abendländischen Komponieren innewohnenden Potentials), ist nur einer von zahlreichen Gedanken, mit denen man sich nach der Lektüre weiter beschäftigen will.

Raoul Mörchen

Dissonanz

Termine für Inseratenabgabe

Ausgabe März: 1. Februar
Juni: 1. Mai
September: 1. August
Dezember: 1. November

Dissonanz, Postfach 96, 4009 Basel
dissonance@swissonline.ch

GNOM grupe für neue musik baden

in Zusammenarbeit
mit dem Historischen Museum Baden

Projektwettbewerb

**Das Ohr der Zeit – Klangintervention
im Historischen Museum Baden**

Preissumme CHF 15 000

Projekteingabe bis 31. Oktober 2009
Ausführung erste Jahreshälfte 2010

Teilnahmebedingungen auf
www.gnombaden.ch
www.museum.baden.ch