



**HANNS EISLER**

Ernste Gesänge  
Lieder with piano

**MATTHIAS GOERNE**

Ensemble Resonanz  
Thomas Larcher, piano



# HANNS EISLER (1898-1962)

## Ernste Gesänge für Instrumentalensemble & Bariton

1		Vorspiel und Spruch	1'21
2		1. Asyl	2'36
3		2. Traurigkeit	1'52
4		3. Verzweiflung	0'47
5		4. Hoffnung	1'04
6		5. XX. Parteitag	0'39
7		6. Komm ins Offene, Freund!	1'43
8		7. Epilog	2'54

## Lieder mit Klavier

*\* über Gedichten von /on poems by /sur des poèmes de Bertolt Brecht*

9		Hotelzimmer 1942*	1'51
10		Die Flucht*	0'48
11		An den kleinen Radioapparat*	0'48
12		In der Frühe	1'23
13		Frühling*	1'11
14		Speisekammer 1942*	1'07
15		Die Heimkehr*	1'59
16		Die Landschaft des Exils*	1'19
17		Und es sind die finstern Zeiten*	0'24
18		Über den Selbstmord*	2'21
19		Verfehlte Liebe*	0'49
20		Ostersonntag*	1'30
21		Vom Sprengen des Gartens*	0'57
22		Der Kirschdieb*	1'13

## Sonate op.1

23		I. Allegro	5'17
24		II. Intermezzo. Andante con moto	3'32
25		III. Finale. Allegro	4'04
26		Lied von der belebenden Wirkung des Geldes*	4'03
27		Ballade vom Wasserrad*	3'26
28		Solidaritätslied*	2'42

Matthias Goerne, baritone  
Thomas Larcher, piano (9-28)

Ensemble Resonanz (1-8)

Violins 1	Juditha Haeblerin, Barbara Bultmann, Tom Glöckner Christine Krapp, Hannah Weirich
Violins 2	Swantje Tessmann, David-Maria Gramse, Benjamin Spillner Florian Mausbach, Paul Valikoski
Violas	Tim-Erik Winzer, David Schlage, Maresi Stumpf, Hannah Klein
Violoncellos	Saskia Ogilvie, Jörn Kellermann, Saerom Park, Andreas Voss
Double basses	Anne Hofmann, Tobias Grove, Erik Higgins, Tobias Lampelzammer

## Chanter pendant les sombres temps...

Être élève d'Arnold Schoenberg signifiait avant tout deux choses : avoir le privilège de compter parmi le tout petit nombre d'élus à qui était donné d'être initiés à une théorie et une esthétique de la musique radicalement nouvelles, mais au prix d'un lourd tribut, à savoir d'être contraint de voir sa propre créativité orientée, pour ne pas dire conditionnée de manière décisive. Il ne fait aucun doute que la pédagogie de Schoenberg était autoritaire et ses élèves bien inspirés de se garder d'idées trop personnelles. Pour un esprit non-conformiste et intelligent comme l'était Hanns Eisler, il y avait là plus qu'un défi. Fils du philosophe autrichien Rudolf Eisler, il était né en 1898 à Leipzig et s'installa à Vienne, la ville natale de son père, alors qu'il était encore enfant. C'est là que le chemin du jeune autodidacte croisa au lendemain de la Première Guerre mondiale celui de l'École de Vienne et qu'il prit des cours privés auprès de Schoenberg, entre 1919 et 1923 – au moment même où l'évolution stylistique de celui-ci connaissait son tournant le plus décisif, de l'atonalité libre vers le dodécaphonisme. Dans un premier temps, rien ne parut venir troubler les rapports entre le maître et l'apprenti. Schoenberg considérait même Eisler comme son élève préféré, qu'il accueillait un temps chez lui, allant jusqu'à faire de lui son assistant personnel. Ce n'est que lorsqu'Eisler engagea une discussion ouverte sur les destinataires de la musique – "pour qui écrivait-on finalement?" –, dénonçant les conceptions défendues par Schoenberg, qu'il jugeait élitistes et petites-bourgeoises, que la situation se dégrada rapidement. Ce sont deux visions du monde inconciliables qui s'opposaient là, renforcées par un conflit de générations qu'il ne faut pas sous-estimer non plus, et qui, en dépit de l'estime réciproque que les deux artistes se portaient, finirent par mener à une rupture inévitable.

La **première sonate pour piano** d'Eisler est encore largement préservée de ces conflits. C'est "avec la plus grande admiration" qu'Eisler dédia à son maître cette pièce composée durant la dernière phase de son apprentissage, entre mars 1922 et mars 1923, et qui porte fièrement le numéro d'opus 1. C'est une œuvre librement atonale, dont le style et la facture ne rappellent pas par hasard les pièces pour piano opus 11 de 1909 de Schoenberg. Eisler tente d'y donner une ossature formelle forte à une expression fantastique pour le moins exubérante. Ainsi, il ouvre et conclut son œuvre par deux mouvements principaux de sonate classiques, presque scolaires, comprenant même la répétition de l'exposition, et qui soumettent la succession fébrile et nerveuse de pensées vivement contrastées à une évolution aussi complexe que logique, décrivant le chaos et l'ordre comme les deux faces d'une même médaille. Le 2<sup>e</sup> mouvement, incidemment intitulé *Intermezzo*, se rapporte lui aussi à un modèle formel traditionnel. Sous l'aspect d'une marche lente à la partie médiane très chantante, il développe une passacaille rigoureuse dont le travail de détail motivique suit consciencieusement le principe très brahmisien du développement par variation. Il n'est donc pas étonnant que

Schoenberg, ardent admirateur de Brahms, ait accueilli avec enthousiasme cette première sonate d'Eisler. Il s'investit non seulement pour qu'elle soit créée au *Verein für musikalische Privataufführungen* de Prague (l'"Association pour les représentations privées"), où Eduard Steuermann joua la pièce pour la première fois en public le 10 avril 1923 avec beaucoup de succès, mais la recommanda aussi aux célèbres éditions *Universal* de Vienne pour qu'elle soit imprimée. Il posait ainsi la première pierre d'un parcours singulièrement triomphant qui, en l'espace de deux ans, allait valoir à Eisler et à sa sonate non seulement le Prix des Artistes de la ville de Vienne mais aussi plus de vingt concerts dans le monde entier, notamment à Moscou, Paris et New York.

La rupture qui allait suivre avec Schoenberg, et qui commença à se dessiner quelques mois à peine après la création de la sonate, conduisit bientôt la musique d'Eisler sur des voies radicalement différentes. Bien que la musique instrumentale traverse son œuvre comme un fil rouge, c'est finalement pour la musique vocale qu'il se passionna. Grâce au lien qu'elle entretient avec les mots, elle était selon lui la plus à même de donner à un art tendant à l'autarcie un rapport concret à son époque ainsi qu'une direction aisément compréhensible, à la portée de tous, ce qui correspondait parfaitement aux intentions d'un esprit critique comme le sien. "*C'est parmi les artistes vivants l'un des esprits les plus efficaces, les plus décidés et les plus clairs*", écrit alors le très influent critique musical Hans Heinz Stuckenschmidt. *Car il essaie avec succès d'assumer la responsabilité de la musique devant l'époque présente.*" En septembre 1925, Eisler part s'installer à Berlin. Deux ans plus tard, il y rencontre pour la première fois Bertolt Brecht, qui aura sur sa conscience politique une influence décisive et encouragera cette soif d'améliorer le monde que Schoenberg critiquait ouvertement. Ce sera le début d'une symbiose artistique sans égale de près de trente ans – elle ne fut interrompue que par la mort de Brecht en 1956. Eisler composa de la musique pour les pièces et les *Lehrstücke*, les "pièces didactiques", de son ami, une musique moqueuse, acerbe, une musique de lutte des classes. Et son index moralisateur se transforma bientôt en poing levé. Tandis que le *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* ["Chanson sur l'action vivifiante de l'argent"] et la *Ballade vom Wasserrad* ["Ballade de la roue et de l'eau"] font partie de la musique de scène écrite pour *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* ["Têtes rondes et têtes pointues", ou "Pauvres gens ne sont pas riches"], le célèbre *Solidaritätslied* ["Chant de la solidarité"] est issu de la bande originale du film *Kuhle Wampe* ["Ventres glacés"], épopée prolétarienne tournée en 1931 par Sláta Dudow et interdite dès sa sortie officielle, dont Brecht avait écrit le scénario en collaboration avec Dudow et Ernst Ottwalt. Dans le collimateur des nationaux-socialistes depuis le début des années 1930 et soumis à une énorme pression, Brecht et Eisler prirent presque en même temps le chemin de l'exil après l'accession au pouvoir des nazis en 1933. Après diverses étapes, Eisler se retrouva finalement en 1942 à Los Angeles, où Brecht s'était installé un an auparavant. Sa productivité artistique connut alors une renaissance immédiate.

Son nouveau cheval de bataille : des **lieder avec piano** sur des textes de Heine, Hölderlin, Pascal et surtout Bertolt Brecht. C'est ainsi qu'outre quelques œuvres pour orchestre et des compositions pour le cinéma ("pour passer le temps", disait Eisler), la première moitié des années 1940 vit naître un ensemble imposant, bien que jamais défini précisément, intitulé *Hollywooder Liederbuch* en hommage aux modèles romantiques. Un titre de travail, qu'Eisler supprimera d'ailleurs plus tard. Les pièces, au nombre d'une cinquantaine, dévoilent une qualité d'écriture du lied totalement nouvelle, très éloignée des accents stridents de la musique combattante des années berlinoises et que le terme de néo-romantisme semble le plus à même de décrire de manière adéquate. Les emprunts d'Eisler auprès de Schumann, de Brahms et de Wolf sont évidents, mais des ruptures, des arrêtes acérées, des procédés et effets de détournement ("Verfremdung") ironiques, des ambivalences et ambiguïtés voulues ou encore des aphorismes surprenants les transforment en autant d'outils au service d'un artiste contemporain. Les échanges aux reflets changeants entre la poésie plutôt sèche, en tout cas dénuée de tout sentimentalisme des courts vers de Brecht et le romantisme à double tranchant de la musique d'Eisler laissent apparaître de profondes failles dans le prétendu paradis de l'exil et rend perceptible ce que leur bien involontaire patrie élective, la Californie, représentait aux yeux des deux artistes : une vie derrière une façade, celle d'une idylle fraîchement repeinte en blanc, fausse et hypocrite. "C'est l'endroit classique pour écrire des élégies, explique le compositeur. On ne vit pas à Hollywood sans en payer le prix, il faut décrire cela aussi dans ce qu'on écrit." C'est ainsi que les petits lieder d'Eisler, quelque inoffensifs et légers qu'ils paraissent, reflètent la schizophrénie d'une époque difficilement supportable aussi pour les observateurs à l'écart des grands champs de bataille. Ils invitent à chanter bien que les temps soient sombres, mais peuvent aussi rester en travers de la gorge.

L'ange du destin de tous les exilés allait être fidèle à Eisler pour le restant de ses jours. Même après son retour d'Amérique, en effet, qui après une étape à Vienne le conduisit en 1950 à Berlin-Est, il resta un étranger dans son propre pays, vivant la vie d'un idéaliste de gauche convaincu, rêvant d'un communisme humain, tandis qu'il avait à souffrir encore et encore de la mise sous tutelle et de la répression exercée par le régime en place. L'expression de ce rapport blessé et jamais complètement cicatrisé à sa patrie se retrouve dans les **Ernste Gesänge** [*Chants Graves*] pour baryton et cordes achevés en août 1962, quelques semaines avant sa mort, qu'Eisler écrivit en réaction aux révélations choquantes du XX<sup>e</sup> Congrès du Parti Communiste d'Union Soviétique. Eisler avait travaillé plus d'un an et demi sur cette partition qui, selon ses propres dires, lui avait donné le plus grand mal. Alors qu'on l'interrogeait sur son contenu, il s'en expliqua de la manière suivante: "Voilà : Méditation – réflexion – dépression – sursaut – et méditation à nouveau. [...] C'est comme cela qu'il faut procéder, sinon, cela ne vaut rien. On ne peut pas toujours écrire des chansons optimistes, il faut aussi, dans les situations concrètes, décrire l'ascension et la chute, la chanter ou en rendre compte." Le style des sept chansons très étroitement imbriquées les unes dans les autres, sur des textes d'origines très différentes, est évidemment tout sauf un compte-rendu objectif. Présent, toujours : le "romanticisme" brisé des années d'exil, encore plus clairement contourné ici par l'intégration de moyens d'expression expressionnistes ainsi que la juxtaposition de tonalité et d'atonalité. Ont disparu, en revanche, l'esprit et l'ironie : expression de la distance artistique, ils n'ont plus leur place dans ces amers états des lieux marqués par la résignation plus que par l'espoir. Eisler y jette un regard rétrospectif sur les évolutions de la politique et de la société, sur les erreurs de l'après-guerre et sur sa propre existence. "Qui veut que l'avenir lui appartienne doit surmonter son passé, tel était son credo. Il faut se purifier du passé pour avoir sur l'avenir un regard propre et clair. [...] Qui s'en dispense cédera sans discussion à un optimisme fallacieux." Voilà un soupçon qui n'a jamais pesé sur lui.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

## Singing in dark times

To be a pupil of Arnold Schoenberg basically meant two things: one could count oneself among a hand-picked group of the elect, who had access to the higher mysteries of a fundamentally new theory and aesthetics of music; but one paid for the privilege with the heavy burden of a resolute orientation, indeed fixation of one's own creativity. Schoenberg's teaching style was unquestionably characterised by its authoritarianism, and his pupils were well advised to abstain from having ideas that were too personal. For a clever nonconformist like Hanns Eisler, this was certainly no mean challenge. The son of the Austrian philosopher Rudolf Eisler was born in Leipzig in 1898 and moved to Vienna, his father's birthplace, while still a child. There, in the years after the First World War, the young self-taught musician fell under the spell of the Second Viennese School and studied with Schoenberg as a private pupil between 1919 and 1923 – in those same years when he took the crucial step in his stylistic development from free atonality to the twelve-note technique. At first the relationship between master and apprentice seemed untroubled. Schoenberg even described Eisler as his favourite pupil, let him live in his house from time to time, and made him his personal assistant. It was only when Eisler began to initiate an open discussion as to whom they were actually writing music for, and dismissed Schoenberg's views on the topic as elitist and petty bourgeois, that the atmosphere speedily deteriorated. Here was a clash between incompatible worldviews, reinforced by the by no means negligible factor of a generational conflict, which for all the two men's mutual artistic appreciation must ultimately lead to separation.

Eisler's **First Piano Sonata** is still largely untouched by these conflicts. Composed in the final phase of his period of study, between March 1922 and March 1923, it is dedicated to his teacher 'with the greatest admiration', and proudly boasts the opus number one. The work is in a free atonal idiom, its overall style – hardly by coincidence – reminiscent of Schoenberg's Piano Pieces op.11 of 1909. Here Eisler strives to give the barely restrained expressive fantasy a strong formal backbone. Hence he opens and closes the work with two almost schoolbook sonata-form movements, complete with exposition repeat, which subject the hectically pulsating sequence of sharply contrasting ideas to an evolution as complex as it is logical, depicting chaos and order as two sides of the same coin. The second movement, somewhat over-casually headed *Intermezzo*, also refers to a time-honoured formal model. Beneath the concealing mantle of a slow march with cantabile middle section, it unfolds a strict passacaglia, whose detailed motivic working conscientiously follows the Brahmsian principle of developing variation. No wonder, then, that Schoenberg, the ardent apostle of Brahms, responded enthusiastically to Eisler's First Sonata. He not only

did all he could to arrange its world premiere at the Verein für musikalische Privataufführungen (Society for Private Musical Performances) in Prague, where Eduard Steuermann gave the highly successful first public performance on 10 April 1923, but also recommended it for publication by the renowned Universal Edition of Vienna. This laid the foundation for a surprisingly triumphant career, which in the space of two years earned the work the Künstlerpreis (artists' prize) of the City of Vienna as well as more than twenty performances worldwide, notably in Moscow, Paris, and New York.

The subsequent break with Schoenberg, already looming a few months after the sonata's premiere, was soon to steer Eisler's music in totally new directions. Although instrumental compositions run like a guiding thread through his entire body of work, it was ultimately vocal music that was his true passion. Because of its association with words, it seemed to him the type of music best suited to providing an art that tended towards self-sufficiency with concrete points of reference to its period, and to giving it an intelligible purpose commensurate with the intentions of a critical mind like his. 'Among living composers, he is one of the most effective, most decisive, and clearest thinkers', wrote the influential music critic Hans Heinz Stuckenschmidt. 'Because he successfully attempts to make music responsible to the present age.' In September 1925 Eisler moved to Berlin. There, two years later, he had his first meeting with Bertolt Brecht, who was greatly to influence the political consciousness of his exact contemporary and inspire in him that urge to make a better world of which Schoenberg openly disapproved. This was the beginning of an unprecedented artistic symbiosis that lasted almost thirty years, right up to Brecht's death in 1956. Eisler composed music for his friend's plays and *Lehrstücke* ('learning' or 'teaching' plays) that was mocking and spiteful, reflecting the class struggle. And his admonitory forefinger rapidly became a raised fist. While the *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* and the *Ballade vom Wasserrad* come from the incidental music he wrote for *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Round Heads and Pointed Heads*), the famous *Solidaritätslied* is from the soundtrack to the proletarian epic *Kuhle Wampe*, filmed in 1931 and officially banned immediately after its release; it was directed by Sláta Dudow from a screenplay written by Brecht in collaboration with Dudow and Ernst Ottwalt.

Viewed with suspicion by the Nazis since the early thirties and placed under massive pressure, Brecht and Eisler fled abroad almost simultaneously after Hitler took over the reins of power in 1933. Eisler's road to exile, after numerous intermediate stages, finally took him in April 1942 to Los Angeles, where Brecht had arrived a year earlier. Immediately his artistic productivity was rekindled. Its new focus: **songs with piano** on texts by Heine, Hölderlin, Pascal, and especially Bertolt Brecht. Thus in the first half of the forties, alongside a few orchestral works and scores for the cinema ('to pass the time', as Eisler put it), he produced

a extensive, though never precisely defined collection entitled *Hollywooder Liederbuch* (Hollywood Songbook) in reference to Romantic models. A working title, which in any case Eisler was subsequently to delete. The pieces it contains, around fifty in number, reveal a completely new quality of song composition, very far removed from the strident militancy of the Berlin years, which can be best described by the term neo-Romanticism. Eisler's echoes of Schumann, Brahms, and Wolf are unmistakable, but are re-forged by jagged edges, ironic alienation or estrangement (*Verfremdung*) effects, ambiguities or aphorisms into tools for a contemporary artist. The shimmering interplay between the brittle, for the most part wholly unsentimental poetry of Brecht's lean verse and the double-edged Romanticism of Eisler's music reveals deep fissures in the supposedly peaceful paradise of exile and makes clear what their involuntary adopted land of California meant to the two men: a life behind the facade of an idyll bleached lily-white, false and hypocritical. 'It's the classic place where one has to write elegies', the composer explained. 'One does not live with impunity in Hollywood, one must simply describe that too.' Hence these little Eisler songs, harmless and light-footed as they seem, sometimes appear to reflect the schizophrenia of a period that was difficult to bear for observers even outside the major theatres of war. They invite one to sing in dark times, yet at the same time have the potential to stick in the throat.

The angel of destiny of every expatriate remained faithful to Eisler for the rest of his life. Even after his return from America, which in 1950 led him by way of Vienna to East Berlin, he remained a stranger in his own country, living the life of a convinced left-wing idealist who dreamt of communism with a human face while repeatedly suffering under the tight control and repression of the state regime. An expression of this seriously injured and never completely healed relationship with his homeland is to be found in the **Ernste Gesänge** (Serious songs) for baritone and strings, completed in August 1962, a few weeks before his death, and written as a direct response to the shocking revelations of the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union. Work on this final composition stretched over a year and a half, and by Eisler's own admission cost him 'the greatest pains'. When asked about their content, he explained: 'It's reflection – deliberation – depression – recovery – and reflection again . . . It has to be done that way, otherwise it's no good. You can't always write optimistic songs; in concrete situations you must describe the ups and downs, extol or report them.' The style of these seven closely interwoven songs on texts of various origins, however, is anything but sober reportage. They still bear the stamp of the crushed Romanticism of the years of exile, although here this gains still sharper contours from the incorporation of expressionist devices and the juxtaposition of tonality and atonality. Gone, however, are wit and irony, which as an expression of artistic distance no longer have their place in these bitter inventories, certainly characterised more by resignation than by hope. In these songs, Eisler looks back. Back on the political and social developments and mistakes of the post-war period, and on his own life. 'He who wants to possess the future must overcome the past', was his credo. 'He must purge himself of the past in order to look clearly and cleanly to the future. . . Anyone who does not do so will unquestioningly regurgitate a smarmy optimism.' That was one thing Eisler was never suspected of.

ROMAN HINKE

*Translation: Charles Johnston*

## Singen in finsternen Zeiten

Ein Schüler Arnold Schönbergs zu sein, bedeutete grundsätzlich zweierlei: Man durfte sich zu einem handverlesenen Kreis Auserwählter zählen, die Zugang zu den höheren Weihen einer fundamental neuen Musiktheorie und -ästhetik besaßen, bezahlte dies aber mit der schweren Bürde einer entschiedenen Lenkung, ja Fixierung der eigenen Kreativität. Schönbergs Lehrstil war ohne Frage autoritär geprägt, und seine Eleven gut beraten, sich allzu eigener Ideen zu enthalten. Für einen klugen Querkopf wie Hanns Eisler gewiss mehr als eine Herausforderung. Der Sohn des österreichischen Philosophen Rudolf Eisler wird 1898 in Leipzig geboren und übersiedelt noch als Kind nach Wien, die Geburtsstadt seines Vaters. Dort gerät der junge Autodidakt nach dem Ersten Weltkrieg in den Bannkreis der Zweiten Wiener Schule und wird von Schönberg zwischen 1919 und 1923 als Privatschüler unterrichtet – in eben jenen Jahren, als sich in dessen stilistischer Entwicklung der entscheidende Schritt von der freien Atonalität zur Zwölftontechnik vollzog. Zunächst schien das Verhältnis zwischen Meister und Lehrling ungetrübt. Schönberg bezeichnete Eisler gar als seinen Lieblingsschüler, ließ ihn zeitweise in seinem Haus wohnen und machte ihn zu seinem persönlichen Assistenten. Erst als Eisler begann, eine offene Diskussion darüber anzustoßen, für wen man eigentlich Musik schreibe und Schönbergs Ansichten diesbezüglich als elitär und kleinbürgerlich abtat, trübte sich die Stimmung rapide ein. Hier prallten unvereinbare Weltanschauungen aufeinander, verstärkt durch einen nicht zu unterschätzenden Generationenkonflikt, die, aller gegenseitigen künstlerischen Wertschätzung zum Trotz, letztendlich zur Trennung führen mussten.

Von diesen Konflikten noch weitgehend unbehelligt zeigt sich Eislers **erste Klaviersonate**. Komponiert in der letzten Phase seiner Studienzeit, zwischen März 1922 und März 1923, wird sie dem Lehrer *in größter Verehrung* gewidmet und mit der stolzen Opuszahl Eins versehen. Es ist ein Werk in freier Atonalität, dessen Duktus kaum zufällig an Schönbergs Klavierstücke Opus 11 von 1909 erinnert. Hierbei unternimmt Eisler den Versuch, der kaum gezügelten Phantastik des Ausdrucks ein starkes formales Rückgrat zu geben. So eröffnet und beschließt er das Werk mit zwei beinahe schulmäßigen Sonatenhauptsätzen samt Expositionswiederholung, die die hektisch pulsierende Folge scharf kontrastierender Gedanken einer ebenso komplexen wie logischen Evolution unterziehen, Chaos und Ordnung als zwei Seiten ein und derselben Medaille beschreiben. Auch der zweite Satz, allzu beiläufig mit *Intermezzo* überschrieben, beruft sich auf ein althergebrachtes Formmodell. Unter der Tarnkappe eines langsamen Marsches mit kantablem Mittelteil wird eine strenge Passacaglia entfaltet, deren motivische Detailarbeit sich gewissenhaft am brahmsschen

Prinzip der entwickelnden Variation orientiert. Kein Wunder also, dass Schönberg, der glühende Brahms-Apostel, begeistert auf Eislers Sonatenerstling reagierte. Er setzte sich nicht nur für die Uraufführung im Prager *Verein für musikalische Privataufführungen* ein, in dem Eduard Steuermann das Stück am 10. April 1923 mit großem Erfolg erstmals öffentlich spielte, sondern empfahl es außerdem der renommierten Wiener Universal Edition zum Druck. Grundstein für einen überraschenden Siegeszug, der dem Werk binnen zwei Jahren nicht nur den Künstlerpreis der Stadt Wien einbrachte sondern auch mehr als zwanzig Aufführungen weltweit. Unter anderem in Moskau, Paris und New York.

Der spätere Bruch mit Schönberg, der sich bereits wenige Monate nach Uraufführung der Sonate abzuzeichnen begann, sollte Eislers Musik bald in völlig neue Bahnen lenken. Wenngleich sich Instrumentalkompositionen wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen ziehen, war es letztlich die Vokalmusik, der seine eigentliche Passion galt. Sie schien aus seiner Sicht durch die Verbindung mit dem Wort am besten geeignet, einer zur Selbstgenügsamkeit neigenden Kunst konkreten Zeitbezug und jene fassliche Zielrichtung zu geben, die den Intentionen seines kritischen Geistes entsprach. *Unter den Lebenden ist er einer der wirksamsten, entschiedensten und klarsten Köpfe*, befand der einflussreiche Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt. *Denn er versucht mit Erfolg, die Musik vor dieser Gegenwart zu verantworten*. Im September 1925 übersiedelt Eisler nach Berlin. Hier trifft er knapp zwei Jahre später erstmals mit Bertolt Brecht zusammen, der das politische Bewusstsein des Gleichaltrigen stark beeinflussen und seinen von Schönberg offen missbilligten Weltverbesserungsdrang beflügeln wird. Es ist der Anfang einer beispiellosen Künstlersymbiose, die fast dreißig Jahre Bestand haben wird – bis zu Brechts Tod 1956. Eisler komponiert Musik zu Dramen und Lehrstücken seines Freundes, spöttisch, boshaft, klassenkämpferisch. Und sein mahnender Zeigefinger wird rasch zur erhobenen Faust. Während das *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* und die *Ballade vom Wasserrad* zur Bühnenmusik für *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* gehören, stammt das berühmte *Solidaritätslied* aus der Filmmusik zu dem 1931 gedrehten und unmittelbar nach seinem Erscheinen offiziell verbotenen Proletarierepos *Kuhle Wampe* in der Regie von Sláta Dudow, für den Brecht gemeinsam mit Dudow und Ernst Ottwalt das Drehbuch verfasst hatte.

Von den Nationalsozialisten seit Beginn der Dreißigerjahre argwöhnisch beäugt und massiv unter Druck gesetzt, flüchteten Brecht und Eisler nach der Machtübernahme 1933 nahezu zeitgleich ins Ausland. Eislers Weg ins Exil führte über zahlreiche Zwischenstationen im April 1942 schließlich nach Los Angeles, wo Brecht bereits ein Jahr zuvor eingetroffen war. Sofort flammt seine künstlerische Produktivität wieder auf. Ihr neuer Schwerpunkt: **Klavierlieder** nach Texten von Heine, Hölderlin, Pascal und vor allem Bertolt Brecht. So



entsteht in der ersten Hälfte der Vierzigerjahre neben einigen Orchesterwerken und Arbeiten für den Film (*zum Zeitvertreib*, wie Eisler sagt) eine umfängliche, gleichwohl niemals klar umrissene Sammlung, die in Anlehnung an romantische Vorbilder den Titel *Hollywooder Liederbuch* erhält. Einen Arbeitstitel, den Eisler später übrigens wieder austreichen wird. Die enthaltenen Stücke, knapp fünfzig an der Zahl, offenbaren eine völlig neue, der grellen Kampfmusik der Berliner Jahre weit entfremdete Qualität der Liedkomposition, die sich am ehesten mit dem Begriff Neoromantik beschreiben lässt. Eislers Anleihen bei Schumann, Brahms und Wolf sind unüberhörbar, werden aber durch scharfe Bruchkanten, ironische Verfremdungen, Doppeldeutigkeiten oder überraschende Aphorismen zu Werkzeugen eines Gegenwartskünstlers umgeschmiedet. Das schillernde Wechselspiel zwischen der spröden, zumeist gänzlich unsentimentalen Poesie in Brechts knappen Versen und der zweischneidigen Romantik in Eislers Musik lässt tiefe Risse aufbrechen im vermeintlichen Friedensparadies des Exils und macht verständlich, was beiden ihre unfreiwillige kalifornische Wahlheimat bedeutete: ein Leben hinter der Fassade einer blütenweiß getünchten Idylle, falsch und heuchlerisch. *Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muß*, erklärt der Komponist. *Man lebt nicht ungestraft in Hollywood, man muß das einfach mitbeschreiben*. So kommt es, dass Eislers kleine Lieder, so harmlos und leichtfüßig sie mitunter aufzutreten scheinen, die Schizophrenie einer Zeit widerspiegeln, die auch für Beobachter abseits der großen Kriegsschauplätze nur schwer erträglich war. Sie fordern auf zum Singen in finsternen Zeiten und besitzen doch zugleich das Potential, im Halse stecken zu bleiben.

Der Schicksalsengel aller Exilanten sollte Eisler für den Rest seines Lebens die Treue halten. Denn auch nach seiner Rückkehr aus Amerika, die ihn 1950 über Wien nach Ost-Berlin führt, bleibt er ein Fremder im eigenen Land und lebt das Leben eines überzeugten linken Idealisten, der von einem menschlichen Kommunismus träumt, während er wieder und wieder unter der Bevormundung und Repression des Staatsregimes zu leiden hat. Ausdruck dieses schwer verletzten und nie verheilten Verhältnisses zu seiner Heimat sind die im August 1962, wenige Wochen vor seinem Tod vollendeten **Ersten Gesänge** für Bariton und Streicher, die als unmittelbare Reaktion auf die schockierenden Enthüllungen des 20. Parteitag der KPdSU entstanden. Über anderthalb Jahre hatte sich die Arbeit an seiner letzten Partitur hingezogen, dem Komponisten erklärtermaßen *größte Mühe* bereitet. Nach ihrem Inhalt befragt, erläuterte Eisler: *Das ist: Besinnung – Überlegung – Depression – Aufschwung – und wieder Besinnung [...] Das muß halt so gemacht werden, sonst ist es nicht gut. Man kann nicht immer optimistische Lieder schreiben, man muß eben in den konkreten Situationen das Auf und Ab beschreiben, besingen oder referieren*. Der Stil der sieben eng miteinander verwobenen Lieder auf Texte verschiedenster Herkunft wirkt freilich alles andere als nüchtern referierend. Nach wie vor prägend ist der gebrochene Romantizismus der Exiljahre, obschon hier durch Einbeziehung expressionistischer Mittel sowie das Nebeneinander von Tonalität und Atonalität noch weit schärfer konturiert. Verschwunden hingegen sind Witz und Ironie, die als Ausdruck künstlerischer Distanz im Zusammenhang mit diesen bitteren, wohl doch mehr von Resignation als Hoffnung bestimmten Bestandsaufnahmen keinen Platz mehr haben. In ihnen blickt Eisler zurück. Zurück auf die politischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen und Fehlentwicklungen der Nachkriegszeit, zurück auf sein eigenes Leben. *Wer die Zukunft haben will, muß die Vergangenheit bewältigen*, lautet sein Credo. *Er muß sich reinigen von der Vergangenheit, um klar und sauber in die Zukunft zu blicken. [...] Wer das nicht macht, wird einen schmierigen Optimismus widerspruchslos übergeben*. In diesen Verdacht ist Eisler nie geraten.

ROMAN HINKE



Né à Weimar, Matthias Goerne a étudié le chant avec Hans-Joachim Beyer à Leipzig, puis avec Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau.

Applaudi pour la chaleur de son timbre de baryton, la fluidité de son chant et la qualité de ses interprétations, Matthias Goerne est l'invité des festivals et salles de concert les plus prestigieuses : Carnegie Hall, Wigmore Hall, Scala de Milan... Il collabore avec des orchestres et des chefs de premier plan comme Valery Gergiev, Lorin Maazel, Seiji Ozawa ou Simon Rattle, ainsi que des pianistes comme Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Alfred Brendel ou Christoph Eschenbach. Ces dernières années, il s'est produit à travers toute l'Europe, aux États-

Unis, en Asie et en Australie.

Depuis ses débuts à l'opéra, au Festival de Salzbourg en 1997, Matthias Goerne s'est produit sur les plus grandes scènes lyriques à travers le monde, au Royal Opera House de Covent Garden, au Teatro Real de Madrid, à l'Opéra de Paris, au Staatsoper de Vienne ou au Metropolitan Opera de New York. Soigneusement sélectionnés, ses rôles vont de Papageno (*Zauberflöte*) et Wolfram (*Tannhäuser*) aux rôles-titres de *Wozzeck*, *Mathis der Maler* de Hindemith et *Lear* d'Aribert Reimann.

La plupart de ses enregistrements ont été primés par la presse internationale.

De 2001 à 2005, Matthias Goerne a été professeur honoraire d'interprétation du lied à la Hochschule Robert Schumann de Düsseldorf. En 2001, il a été nommé membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres.

Born in Weimar, **Matthias Goerne** studied singing with Hans-Joachim Beyer in Leipzig, then with Elisabeth Schwarzkopf and Dietrich Fischer-Dieskau.

Much praised for his warm baritone timbre, his fluent vocalisation and the quality of his interpretations, he is a regular guest at the most prestigious festivals and concert halls, among them Carnegie Hall, the Wigmore Hall, and La Scala in Milan. He appears with top orchestras and conductors including Valery Gergiev, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, and Simon Rattle, and pianists such as Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Alfred Brendel, and Christoph Eschenbach. In the past few years he has performed throughout Europe and in the United States, Asia, and Australia.

Since his operatic debut at the Salzburg Festival in 1997, Matthias Goerne has sung at the world's leading opera houses, including the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro Real de Madrid, the Opéra National de Paris, the Vienna Staatsoper, and the Metropolitan Opera New York. His carefully selected repertoire ranges from Papageno (*Die Zauberflöte*) and Wolfram (*Tannhäuser*) to the title roles in Berg's *Wozzeck*, Hindemith's *Mathis der Maler*, and Aribert Reimann's *Lear*.

Most of his recordings have won awards from the international press.

From 2001 until 2005 Matthias Goerne was honorary professor of song interpretation at the Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. In 2001 he was elected an honorary member of the Royal Academy of Music in London.

Der gebürtige Weimarer **Matthias Goerne** studierte bei Hans-Joachim Beyer in Leipzig, bei Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau.

Mit seiner warmen, geschmeidigen Baritonstimme und seinen tiefgründigen Interpretationen hat sich Matthias Goerne international höchstes Ansehen erworben. Er ist regelmäßiger Gast der renommiertesten Festivals und Konzertsäle: Carnegie Hall, Wigmore Hall, Mailänder Scala... und arbeitet mit führenden Orchestern und Dirigenten wie Valery Gergiev, Lorin Maazel, Seiji Ozawa und Simon Rattle zusammen und mit Pianisten wie Pierre-Laurent Aymard, Leif Ove Andsnes, Alfred Brendel und Christoph Eschenbach. In den letzten Jahren ist er in ganz Europa, den Vereinigten Staaten, Asien und Australien aufgetreten.

Seit seinem Operndebüt bei den Salzburger Festspielen 1997 war Matthias Goerne auf den bedeutendsten Opernbühnen der Welt zu Gast, am Royal Opera House Covent Garden, am Teatro Real Madrid, an der Pariser Oper, der Wiener Staatsoper und der Metropolitan Opera in New York. Das Spektrum seiner sorgfältig ausgewählten Rollen reicht von Papageno (*Zauberflöte*) und Wolfram (*Tannhäuser*) bis zu den Titelrollen in Alban Bergs *Wozzeck*, Hindemiths *Mathis der Maler* und Aribert Reimanns *Lear*.

Die meisten seiner Einspielungen sind von der internationalen Kritik mit Preisen ausgezeichnet worden.

Von 2001 bis 2005 unterrichtete Matthias Goerne als Honorarprofessor für Liedgestaltung an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Seit 2001 ist er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music London.

Né à Innsbruck en 1963, **Thomas Larcher** étudie le piano et la composition à Vienne. En 1994, il fonde le festival Klangspuren. Quand il démissionne du poste de directeur en 2003, celui-ci est reconnu comme l'un des plus importants festivals de musiques nouvelles d'Europe.

Alors qu'il jouit d'une haute estime en tant que pianiste et directeur de festival, Thomas Larcher se tourne de plus en plus vers la composition devant le nombre grandissant des commandes. Ses œuvres sont interprétées par des artistes tels que Leif Ove Andsnes, Kim Kashkashian, Thomas Demenga, Heinrich Schiff, Till Fellner, Natalie Clein, Christian Tetzlaff, Juliane Banse ou Martin Fröst. Parmi ses compositions, citons *Die Nacht der Verlorenen* pour Matthias Goerne et le London Sinfonietta ; un concerto pour violon et orchestre pour Isabelle Faust ; *Red and Green* pour le San Francisco Symphony et Osmo Vänskä ; et un Double Concerto commandé par les BBC Proms et conçu pour Viktoria Mullova et Matthew Barley.

Ses enregistrements le présentent à la fois comme interprète et compositeur. Ses trois disques dans cette dernière catégorie sont *Naunz* (2001), nommé Editor's Choice par *Gramophone* ; *IXXU* (2006), qui a reçu le Preis der Deutschen Schallplattenkritik ; et *Madhares* (2010), qui comprend son troisième quatuor à cordes et ses concertos pour alto et pour piano.

Son vaste répertoire pianistique s'étend d'un CD Schubert/Schoenberg au *Schwanengesang* de Schubert aux côtés de Mark Padmore. Ses interprétations de la musique de notre temps sont considérées comme particulièrement éclairantes.

---

Born in Innsbruck in 1963, **Thomas Larcher** studied piano and composition in Vienna. In 1994 he founded the Klangspuren festival. By 2003, when he stepped down as director, it was recognised as one of Europe's most important new music festivals.

Highly regarded as a pianist and festival director, Thomas Larcher turned increasingly to composition as the number of commissions grew. His works have been taken up by such artists as Leif Ove Andsnes, Kim Kashkashian, Thomas Demenga, Heinrich Schiff, Till Fellner, Natalie Clein, Christian Tetzlaff, Juliane Banse, and Martin Fröst. They include *Die Nacht der Verlorenen* for Matthias Goerne and the London Sinfonietta, a violin concerto for Isabelle Faust, *Red and Green* for the San Francisco Symphony and Osmo Vänskä, and a Double Concerto, commissioned by the BBC Proms and composed for Viktoria Mullova and Matthew Barley.

His recordings have showcased him as both performer and composer. His three CDs in the latter category are *Naunz* (2001), named Editor's Choice by *Gramophone*; *IXXU* (2006), which received the Preis der Deutschen Schallplattenkritik; and *Madhares* (2010), named after his third string quartet and also featuring performances of his viola and piano concertos.

As a pianist his repertoire is broad, ranging from a Schubert/Schoenberg CD to accompanying Mark Padmore in Schubert's *Schwanengesang*. His performances of the music of our time are regarded as particularly illuminating.

**Thomas Larcher**, 1963 in Innsbruck geboren, hat in Wien Klavier und Komposition studiert. 1994 gründete er das Musikfestival Klangspuren. Als er 2003 die musikalische Leitung aufgab, hatte es sich zu einem der wichtigsten Festivals Neuer Musik in Europa entwickelt.

Thomas Larcher, als Pianist und Festivalleiter gleichermaßen hochgeschätzt, verlegte sich angesichts der wachsenden Zahl von Kompositionsaufträgen mehr und mehr auf die Komposition. Seine Werke wurden von Künstlern wie Leif Ove Andsnes, Kim Kashkashian, Thomas Demenga, Heinrich Schiff, Till Fellner, Natalie Clein, Christian Tetzlaff, Juliane Banse und Martin Fröst aufgeführt. Unter seinen Kompositionen sind insbesondere *Die Nacht der Verlorenen* für Matthias Goerne und die London Sinfonietta zu nennen, ein Konzert für Violine und Orchester für Isabelle Faust, *Red and Green* für das San Francisco Symphony Orchestra und Osmo Vänskä sowie ein von den BBC Proms in Auftrag gegebenes und für Viktoria Mullova und Matthew Barley bestimmtes Doppelkonzert.

In seinen Einspielungen tritt er als Interpret wie auch als Komponist in Erscheinung. Die drei CDs in seiner Eigenschaft als Komponist sind *Naunz* (2001), die mit einem Editor's Choice der Zeitschrift *Gramophone* geehrt wurde, *IXXU* (2006), die den Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhielt, und *Madhares* (2010), die sein drittes Streichquartett und seine Konzerte für Bratsche und für Klavier vereint.

Sein breites Repertoire als Pianist reicht von einer Schubert/Schönberg-CD bis zu Schuberts *Schwanengesang* als Begleiter von Mark Padmore. Seine Interpretationen von Werken der zeitgenössischen Musik gelten als besonders erhellend.





L'Ensemble Resonanz représente une nouvelle génération de musiciens. Il comble le fossé entre les musiques classique et contemporaine, cherchant à mettre en lumière à la fois les différences et les liens entre les maîtres anciens et les compositeurs modernes. Ses musiciens se consacrent avec passion à la promotion et au développement d'un nouveau répertoire pour cordes et d'interprétations actualisées des œuvres classiques.

Se produisant à la fois comme orchestre de chambre et comme ensemble de solistes, le groupe est très présent dans les saisons d'abonnement des salles les plus prestigieuses ainsi que dans les festivals de musique contemporaine. Au cours de ses tournées régulières en Allemagne et à l'étranger, il a déjà enchanté le public dans des villes comme Vienne, Paris, Venise, Amsterdam, Copenhague, New York ou Mexico.

De 2010 à 2013, le violoncelliste Jean-Guihen Queyras est artiste en résidence à Ensemble Resonanz. En septembre 2013, c'est Tabea Zimmermann qui reprend cette position et présente une série de concerts avec l'ensemble dans les deux rôles de soliste et de directrice musicale.

En 2002, Resonanz s'est installé comme ensemble en résidence à la Laeiszhalle de Hambourg. Il y crée la série de concerts très applaudie "Resonanzen", qui propose des contrastes saisissants dans des programmes conjuguant œuvres rares ou classiques des siècles passés et musique moderne, dont des œuvres commandées par l'ensemble et des créations mondiales.

Ensemble Resonanz represents a new generation of musicians. It bridges the gap between traditional and contemporary music and seeks both to contrast and to connect the old masters with modern composers. Its musicians dedicate themselves with passion to the promotion and development of new string repertoire and up-to-date interpretations of classical works. Performing as both a chamber orchestra and an ensemble of soloists, the group is well represented in the subscription seasons of leading concert halls as well as at modern music festivals. It tours regularly in Germany and abroad and has enraptured audiences in Vienna, Paris, Venice, Amsterdam, Copenhagen, New York, and Mexico.

From 2010 until 2013, the cellist Jean-Guihen Queyras was Artist in Residence with Ensemble Resonanz; in September 2013 Tabea Zimmermann takes over this position and presents a series of concerts with the ensemble as both soloist and musical director.

In 2002 Resonanz settled at the Laeiszhalle in Hamburg, where it is Ensemble in Residence, and established the highly successful 'Resonanzen' concert series. This offers striking contrasts in programmes that combine rare and classic works of earlier centuries with modern music, newly commissioned works, and premiere performances.

Das Ensemble Resonanz verkörpert eine neue Musikergeneration. Es überbrückt die Kluft zwischen Klassik und zeitgenössischer Musik und ist bestrebt, das Trennende wie auch das Verbindende zwischen den alten Meistern und den Komponisten unserer Zeit deutlich zu machen. Die Musiker setzen sich hingebungsvoll dafür ein, das Streicherrepertoire zu erweitern und neue Werke bekannt zu machen und das klassische Repertoire in neuem Licht zu interpretieren.

Das Ensemble Resonanz, das sich an der Schnittstelle zwischen Kammerorchester und Solistenensemble sieht, ist sehr präsent in den Abonnementreihen der renommiertesten Konzertsäle wie auch bei den Festivals zeitgenössischer Musik. Auf seinen Konzertreisen, die es regelmäßig in Deutschland und im Ausland unternimmt, hat es das Publikum in Wien, Paris, Venedig, Amsterdam, Kopenhagen, New York und Mexiko überzeugt und begeistert.

Von 2010 bis 2013 war der Cellist Jean-Guihen Queyras Artist in residence des Ensembles. Im September 2013 übernimmt Tabea Zimmermann diese Stellung und präsentiert als Solistin und musikalische Leiterin des Ensembles eine Reihe von Konzerten.

Das Ensemble Resonanz etablierte sich 2002 als Residenz-Ensemble der Laeiszhalle in Hamburg, wo es die sehr erfolgreiche Konzertreihe Resonanzen ins Leben rief. Es sind dies kontrastreiche, spannende Programme, in denen selten gespielte oder bekannte Werke älterer Zeit Werken der Neuen Musik (häufig sind es vom Ensemble selbst in Auftrag gegebene Werke und Welterstaufführungen) gegenübergestellt werden.





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement septembre 2012 & février-mars 2013

Hamburg, Friedrich-Ebert-Halle

Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Breitkopf und Härtel (9, 12, 17, 22, 26)

© Deutscher Verlag für Musik Leipzig GmbH (1-8, 10, 11, 15, 16, 18, 19, 21, 23-25, 27)

© Litolf Henry Verlag (Peters) (13, 14, 20)

© Universal-Edition (28)

Page 1 : Rainer Ehrt, *Die Emigranten (Abfahrt)*, 2012 - Eisler, 7th from left

© akg-images / Ehrt

Photos : Marco Borggreve (Matthias Goerne), Richard Haughton (Thomas Larcher)

Tobias Schult (Ensemble Resonanz)

Maquette Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 902134