

Zeitschrift: Dissonance
Band: - (2000)
Heft: 63

Buchbesprechung: Livres

Autor: Albèra, Philippe / Darbon, Nicolas

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: 08.11.2024

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

Vie de Johann-Sebastian BACH

Johann-Nikolaus Forkel (traduit de l'allemand par Geneviève Geffray)
 Flammarion, 1981/1999 (200 pages, 58 FF).

ACTUALITÉ DE J.S. BACH

L'édition musicologique française offre parfois des surprises: alors que bien des ouvrages historiques attendent une traduction, le même titre apparaît dans deux collections différentes: celle d'«Harmoniques» chez Flammarion réédite ainsi la première biographie de Bach, écrite par Forkel, que l'on peut se procurer depuis 1982 (Hachette) rééditée et augmentée en 1997 (Fayard), dans le recueil *Bach en son temps* sous la direction de Gilles Cantagrel. Ceci dit, la lecture de cet ouvrage historique reste d'actualité en une période de liquidation des valeurs; car l'une des motivations de Forkel, qui apparaît constamment dans son livre, est d'opposer la figure géniale du grand Bach aux «conceptions étroites du goût du jour». «L'esprit du temps», nous dit Forkel, «est actuellement plus porté vers les bagatelles et le plaisir immédiat que vers les grandes choses». «L'époque moderne devrait véritablement avoir honte de sa pauvreté», continue le musicologue, en «comparaison avec notre Bach» (p. 46). On retrouve cette pensée pleine de résonances actuelles dans la conclusion de l'ouvrage, lorsque Forkel affirme que Bach «travaillait pour lui-même, comme tout vrai génie» (p. 160): «Un artiste qui se laisse aller à ne créer ses œuvres que pour plaire à telle ou telle classe d'amateurs manque de génie artistique ou en abuse. Pour se conformer au goût dominant du public, il n'est besoin tout au plus que d'une certaine habileté dans la manière imparfaite de traiter les sons. (...) Bach n'a jamais cédé à ces conditions. Il était d'avis que l'artiste peut certes former le public, mais que le public ne saurait en aucun cas diriger l'artiste» (p. 161). Où il est question d'«idéal», et d'une certaine éthique de l'art. L'idée d'élever un monument à Bach, qui comporte un fond de nationalisme, apparaît comme une des premières

réactions vis-à-vis du goût bourgeois contre lequel s'élève au même moment la génération romantique (et c'est elle qui confirmera la place centrale de Bach dans la culture musicale). Il n'est pas étonnant que Forkel ait dédié son livre au baron van Swieten, qu'il connaissait bien, lui qui exerçait depuis les années quatre-vingt une résistance éclairée aux nouvelles tendances à la mode en organisant notamment dans ses salons des soirées consacrées aux œuvres de Bach et de Haendel: il avait soutenu Mozart, et il soutiendra Beethoven dans l'idée d'un art élevé. La glorification de Bach par Forkel est liée à l'exigence de l'œuvre d'art autonome contre une musique fonctionnelle destinée au divertissement, le concert public prenant le relais des salons dans lesquels s'était développé le style galant. Socialement, c'est l'élitisme contre le goût populaire, l'aristocratie de sang contre le bourgeoisie montante. Esthétiquement, c'est l'art qui se détermine par lui-même (selon la définition de Kant) et non à travers des circonstances extérieures. De fait, Forkel insiste sur ce qui va définir l'œuvre d'art autonome, privilégiant chez Bach les pièces instrumentales au détriment des œuvres vocales (qu'il ne connaissait que très partiellement): la cohérence d'une écriture où chaque note est nécessaire, où chaque idée est non seulement liée à celles qui la précèdent et qui la suivent, mais menée jusqu'à son terme, avec une richesse d'invention incomparable, une forme unitaire et organique. Selon Forkel, Bach suit moins les règles qu'il ne les invente, la puissance de son originalité et sa maîtrise technique l'autorisant à transgresser les limites de la convention. «Toutes les notes sont transformées en esprits» (p. 107), écrit-il en préfiguration de la fameuse phrase d'Hoffmann à propos de la *Cinquième Sympho-*

nie de Beethoven: «l'esprit qui parle à l'esprit» (écrite peu après en 1806). En désignant Bach comme un «classique», comme un modèle qui dépasse son temps, Forkel accompagne le mouvement de pensée romantique, lequel choisit dans l'Histoire les figures tutélaires des génies qui élèvent l'art au-dessus d'un temps médiocre, voué déjà à l'utilitarisme. On retrouvera cette exigence d'un art autonome et libre jusqu'à nos jours. Les pamphlets stériles sur «la musique contemporaine qui n'intéresse pas le public», revendication populiste et démagogique d'un art «prosaïque» contre un art «poétique», selon les termes de Schumann, ont leurs racines dans ce moment historique signalé par Forkel. Ne serait-ce que pour cela, son livre est un document indispensable. L'aspect «engagé» de cette musicologie naissante fut d'ailleurs signalé et contesté en son temps, notamment par Zelter, comme le signale Alfred Dürr dans sa préface. On peut en effet reprocher à Forkel d'avoir négligé de mener une enquête plus poussée auprès de ceux qui avaient connu le Cantor, de proposer une vision partielle des œuvres (avec l'idée morale d'un progrès entre les œuvres de jeunesse, imparfaites, et celles de la maturité, pleinement abouties), et d'utiliser Bach pour défendre une certaine idée de l'art («Quiconque a étudié quelque temps ses œuvres saura faire la différence entre les simples flonflons et la véritable musique» écrit-il dans sa préface). Mais ses remarques sur le caractère organique de la composition, sa comparaison entre les fugues de Bach et celles de Haendel, ou sur la souplesse des tracés mélodiques (Debussy parla plus tard d'«arabesques») sont fort bienvenues.

Philippe Albèra

W. A. Mozart: Correspondance, vol VII
Traduction et édition par Geneviève Geffray
Flammarion «Harmoniques», Paris 1999 (604 pages, 195 F).

ACHÈVEMENTS MOZARTIENS

L'édition intégrale, en français, de la correspondance de Mozart, reprise de l'édition de la Fondation Internationale Mozarteum Salzburg réalisée au début des années soixante, se termine par un volume réunissant les notes de voyage du compositeur et de son père, le journal de Nannerl (la sœur), une impressionnante série de témoignages, le catalogue des œuvres commencé par Mozart en 1784, et un index thématique qui ren-

voie aux sept volumes de cette vaste entreprise. Il faut saluer le courage de l'éditeur, la ténacité et la précision de la traductrice, pour un travail de si longue haleine, dans un contexte plutôt défavorable. Certes, cet ultime volume vaut davantage comme couronnement de l'ensemble de la correspondance qu'en tant que tel. Mais la lecture des témoignages sur l'enfant prodige, les documents liés aux œuvres et aux créations, les an-

notations de Mozart en forme de catalogue décrivant ses journées, toutes choses que l'on connaît plus ou moins partiellement lorsqu'on a lu des biographies du compositeur, où ils sont cités, sont toujours à la fois intéressants et émouvants. L'habitude ne fait-elle pas oublier la singularité du génie à l'état pur que fut Mozart?
Philippe Albèra

Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, tome V, vol. 1
Olivier Messiaen
Leduc, Paris 1999 (655 pages, 495 F).

Permanences d'Olivier Messiaen, dialogues et commentaires
Claude Samuel
Actes Sud, Arles 1999 (485 pages, 199 FF).

LA COULEUR MESSIAEN

La publication posthume de l'immense ouvrage sur le rythme de Messiaen, qui était comme un trésor caché du compositeur, se poursuit avec un volume entièrement consacré aux chants d'oiseaux de l'Europe. Le goût du catalogue propre à Messiaen trouve ici une forme d'apothéose. Classés en fonction des reliefs géographiques – haute montagne, forêts, vignes, déserts et garrigues, étangs, côtes marines, etc. –, défilent des centaines d'oiseaux qui forment la généalogie de cette musique immémoriale que Messiaen aura passé sa vie à traduire dans le langage de la *musica humana*. L'entreprise est radicale. Le chant d'oiseau n'est pas perçu à travers une esthétique de l'imitation de la nature, comme un effet, mais de façon structurelle, comme un réservoir inépuisable de mélodies, de rythmes et de caractères expressifs qui ont fourni à Messiaen la matière de son propre style. Plus philosophiquement, il représente un degré intermédiaire entre le monde divin et le monde humain; c'est un intercesseur... ailé. Le compositeur a beaucoup insisté sur l'exactitude de son travail, qui comporte une dimension ornithologique: il a pris soin de noter les caractéristiques des oiseaux étudiés, de préciser la nature de leur territoire, et dans ses œuvres, il reconstitue bien souvent leur contexte, leur habitat. Toutefois, cette dimension de son travail est trompeuse. Car Messiaen n'a cessé de transformer le matériau donné par la nature dans des formes musicales inventées: la réduction du chant original dans la tessiture et le tempérament des instruments constitue un premier acte important de ce travail de transcription. A travers le processus compositionnel proprement dit, la figure du chant d'oiseau devient ensuite une figure musicale intégrée au tissu de l'écriture, avec ses transformations, ses développements, son intégration dans la rhétorique musicale, son harmonisation

et sa couleur sonore spécifique (timbre et dynamique). On pourrait parler de «personnages mélodiques et rythmiques» en paraphrasant Messiaen lui-même dans son approche du *Sacre du Printemps* de Stravinsky: son art de la composition provient en partie du compositeur russe, de cette construction en mosaïque où les figures, les phrases, les blocs sont juxtaposés, opposés, additionnés, loin de cet art linéaire de la transition qui venait de Wagner et qui reposait sur la dimension psychologique de la musique. Le matériau des chants d'oiseaux a une fonction similaire, chez Messiaen, à celui des chants populaires russes pour Stravinsky: ils forment une base à partir de laquelle s'élabore la composition; ils assurent une expressivité qui évite toute sentimentalité, toute psychologisation, au profit d'une revalorisation du geste (lié à la dimension rythmique).

Parcourir les pages de ce volume, c'est remonter aux sources du travail compositionnel de Messiaen. D'un point de vue presque conventionnel, c'est étudier comment un motif engendre le discours musical. Tout autant qu'un ouvrage à la gloire des oiseaux, c'est un livre à la gloire de l'écriture musicale (d'une redoutable précision). Au passage, il est permis d'admirer la finesse d'oreille du compositeur, capable de noter, parfois dans des conditions périlleuses, des chants d'une grande complexité. Mais on peut aussi apprécier, tout au long de ces pages éminemment techniques, les descriptions que fait Messiaen des sites traversés: la nature s'y donne de façon épiphane, et l'acuité de la contemplation, qui conduit à la sublimation de l'individuel, constitue une métaphore de son art de la composition: «Le 23 septembre 1955, j'embarque à Brest sur le bateau Enez-Eusa (ce qui veut dire Ouessant) pour aller dans l'île d'Ouessant entendre les oiseaux de mer... La mer est belle: bleu marine,

bleu Nattier, bleu de Prusse à reflets argentés et dorés. Mer plissée, ridée, le sillage du bateau laisse une écume blanche et soulève de grosses vagues: collines devenant vallons, vallons transformés en collines, en un échange incessant. Dans le bleu de la mer, le soleil trace des 8, gris orange, avec au centre un cercle glauque vert pâle. Falaises, rochers abrupts couverts d'une végétation basse vert foncé avec quelques taches rouge brique à la base. Maintenant la mer tourne au bleu argenté pour les parties éclairées, au vert noirâtre pour les parties foncées.» (p. 629) On peut entendre, dans ces lignes, la musique de Messiaen. Certaines descriptions sont réellement très belles: célébration d'un monde touché par la grâce, qui s'inscrit dans la résonance instrumentale.

Cette question de la *résonance* est justement abordée dans les entretiens que Messiaen avait accordés à Claude Samuel en 1967 d'abord, puis à nouveau en 1986. Il y critique le «système sériel», qui «a supprimé le phénomène de la résonance» (p. 401), et qui ne semble pouvoir exprimer que «l'épouvante, la terreur, la nuit». Or Messiaen est l'homme de la lumière, d'un monde d'avant le péché, ou de la transfiguration par l'Esprit. Il n'exprime pas la face tragique de l'humain, ses abîmes intérieurs, mais sa foi. Ce qui l'amène à constater, dans ses entretiens, qu'il existe «quatre drames permanents» dans sa vie de compositeur: «musicien croyant, je parle de la foi à des athées; ornithologue, je parle d'oiseaux à des gens qui vivent dans des villes, qui ne se sont jamais levés à quatre heures du matin pour écouter un réveil d'oiseau dans la campagne. (...) En entendant des sons, je vois intellectuellement des couleurs. J'ai beau mettre des couleurs dans ma musique, dans mes harmonies, dans mes complexes sonores et dans mon orchestration, les auditeurs entendent, mais ils ne voient rien...

Quant à mon quatrième drame, il est moins terrible, mais il repose sur un formidable malentendu: je suis rythmicien, et je tiens à ce titre. (...) Or, la plupart des gens pensent que le rythme se confond avec les durées égales d'une marche

militaire. Alors que le rythme est en fait un élément inégal, qu'il suit des fluctuations, comme les ondulations de la mer, comme le bruit du vent, comme la forme des branches d'arbres...» (pp. 411-412). Cette édition regroupée des entre-

tiens avec Messiaen, où il retrace son évolution et explicite sa pensée, comporte également de brefs commentaires-souvenirs de Claude Samuel, une liste des œuvres et une discographie. *Philippe Albèra*

La perception du temps musical chez Henri Dutilleux

Maxime Joos
L'Harmattan, Paris 1999 (255 pages).

La transcription dans Boulez et Murail; de l'oreille à l'éveil

Eric Humbertclaude
L'Harmattan, Paris 1999 (93 pages).

DUTILLEUX, BOULEZ, MURAIL

Deux approches analytiques différentes: le texte de Maxime Joos tend à la fois à circonscrire la thématique du temps dans l'œuvre de Dutilleux, et à faire apparaître le flot des connaissances et des références qui fondent tout travail universitaire. Le discours oscille entre les remarques sur la structure compositionnelle, exemples musicaux à l'appui, et les réflexions esthético-philosophiques, qui ont un caractère plus général, sans que l'articulation entre les deux niveaux soit toujours très claire ou très logique. Aussi la lecture n'est-elle pas aisée, comme si manquait une hiérarchisation entre éléments de détail et éléments plus globaux, ou le sens d'une progression dans l'approche des problématiques. L'ouvrage s'attache particulièrement à certaines œuvres, comme les *Métaboles*, le quatuor à cordes *Ainsi la nuit*, ou *The Shadows of Time*, qui servent à analyser les rapports entre les différents paramètres (hauteurs, timbres, durées) et le temps, les différentes réalités du temps musical à

l'œuvre dans la musique de Dutilleux (linéaire, suspendu, discontinu), et le rôle de la mémoire dans la constitution de la forme.

Le travail d'Eric Humbertclaude semble plus abouti et plus circonscrit, en ce qu'il tente de cerner, à travers l'idée de transcription, le rapport divergent à l'écriture chez Boulez et Murail. Le premier, nous dit l'auteur, écrit ses partitions de deux manières différentes: l'une, destinée au compositeur, permet de visualiser les enjeux de l'œuvre par une présentation structurale: elle adopte la forme du diagramme; l'autre, destinée à l'interprète, les voile par une présentation conventionnelle. Humbertclaude greffe autour de ce constat des remarques et des réflexions qui sont plus centrifuges que centripètes, ce qui laisse une réelle insatisfaction de lecture. Le repérage de quelques transferts de figures musicales d'une œuvre (en général non publiée) à une autre, déjà signalés par Piencikovski, ou le recours à un célèbre sophisme de Lacan, semblent

les fragments d'une démonstration qui n'a pas été menée jusqu'au bout. Si, chez Boulez, «l'acte de création prime toute perception de l'œuvre» (p. 55), une réflexion qui demanderait à être déséquilibrée et discutée, chez Murail, l'écriture n'a plus qu'une «simple valeur fonctionnelle», elle est un «médium plus ou moins commode (voire encombrant) dont l'idéal était de rester le plus neutre possible» (p. 87). Cette opposition entre la conception musicale, qui relèverait de la combinatoire, et la perception, qui aurait une dimension plus concrète, où l'on retrouve celle de la note et du son, demanderait à être dépassée de façon dialectique: toute bonne musique la transcende, établissant une relation vivante entre les deux. Le petit livre d'Humbertclaude a le mérite d'esquisser une réflexion importante, dont on aimerait lire des développements plus approfondis.

Philippe Albèra

Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale

Pierre Albert Castanet (Préface de Hugues Dufourt)

Michel de Maule, Paris 1999, 464 pages

A L'ABORDAGE DE LA COMPLEXITÉ MUSICALE: VERS UNE NOUVELLE MUSICOLOGIE.

Pour la jeune génération, celle qui n'a pas encore 35 ans, les livres récents sur la musique contemporaine charrient des évidences dans un langage assez lisse ou confus, en tous cas convenu, sans force ni style, sans âme. Face à ces émanations du ventre-mou de la musicologie, l'ouvrage de Pierre Albert Castanet est décalé et fait écho au courant prometteur de la *New Musicology* américaine (ainsi que le souligne Hugues Dufourt dans sa préface).

Castanet prend sa meilleure plume et la trempe dans l'encre lourde de ses convictions. Elle est loin, l'épure syntaxique flashant l'œuvre désossée. Comme pouvait l'être Bachelard, Castanet est un lexical logorrhéique, il explique, contourne, enveloppe l'idée d'un drap froissé, frippé, mal foutu – si personnel, avec ses tournures bien à lui, ses néologismes, ses rapprochements sémantiques inattendus. Quelle coulée de lave, quel torrent de boue, quelle puissance !

De quoi s'agit-il exactement ? Du bruit, de la subversion, de la souillure... L'auteur annonçait, dans un article paru deux ans plus tôt («Pop music et perception : dit et non-dit»), que l'aire sur laquelle il travaillait était «la parasitose sonore des musiques d'aujourd'hui en tant que maladie patente de notre société-fin-de-siècle». La notion charnière est le *son sale*. Au crible d'une «sociologie du sonore», sont examinés pêle-mêle : maladie, merde, parasitose, bruit, satanisme, sexe, *love parade*... comme extensions naturelles de la consommation, l'audimat, des clivages ville / campagne, pureté / impureté, simplicité / complexité...

Et voici le mot lancé, la complexité. Ce qui fait la force de l'ouvrage de Castanet – certainement en raison du ton et du style employés –, c'est à mon sens sa capacité à tisser des liens extrêmement serrés entre toutes ces notions antagonistes. «Ce réseau inextricablement dense mais infor-

matif», dit-il, «offre un complexe de relations comparatistes». Au point qu'on ne sait plus vraiment quel est le point de vue de l'auteur, ses convictions, ses valeurs, alors même qu'on le sent furieusement engagé à soutenir une thèse... Laquelle ? Ne soyons pas dupe, son combat est la modernité, son moulin à vent, le postmodernisme. Mais en bon moderne, son discours est... postmoderne. (De la difficulté d'une définition...). *Tout est bruit pour qui a peur*, malgré ses contradictions, ses prises de positions, ses indécisions, a le mérite de présenter un regard ni simplifiant, ni disjonctif. «Complexus : ce qui est tissé ensemble» (Morin). La réalité est complexe, notre raison tente d'y mettre de l'ordre en éliminant les autres caractères du complexus – voilà pourquoi elle est aveugle si souvent !

Castanet s'appuie sur les concepts moriniens de *crise* et de *paradoxe*. Bien que fervent héritier d'Adorno, de Dufourt, progressiste, moderniste,

le crisologue n'en critique pas moins ceux qui, négligeant la diversité des faits, s'appuient «sur une base idéologique cristallisée», et oublient qu'«au cœur du vrillement sans fin qui taraude inexorablement l'histoire, les méga-cycles et les micro-variations se succèdent»...

En tous cas, voici enfin un livre de 450 pages compactes où la musique *populaire* est presque autant représentée, respectée que la création savante ! Voici enfin une étude où toutes les catégories de la pensée sont convoquées : analyse, esthétique, psychologie, histoire, philosophie, politique... Combien d'universitaires se sont-ils intéressés à leur époque en parlant ainsi de la musique comme d'un phénomène *global* sans pour autant produire un livre de stricte linguistique, sémiologie, sociologie ou technique musicale – une toile d'araignée ample et multiple à

l'image de leur art ? Et cela sans structuration trop brutale : de façon naturelle, jusqu'au cœur d'une langue militante chargée de poésie ?

Souvent, ce sont des listes d'exemples, de faits qui, donnés tels quels, parlent d'eux-mêmes, mieux que toute glose. Quelle somme ! Que de compositeurs, de mouvements rappelés à notre connaissance ! Que de connexions enrichissantes, comme par exemple dans le chapitre sur la stylistique urbaine, où Castanet s'interroge sur la culture Tag, le Rap, le Web, l'arabesque multicolore, la jouissance éphémère, et il renvoie côte-à-côte, à titres divers, Archie Shepp, Olivier Messiaen, George Oldziey, Alain Louvier, John Adams...

Cette somme est un pamphlet ; ce pamphlet est une histoire sociale. Sociale, car elle est loin des définitions catégoriques chères à la théorie

musicale ; au contraire, elle côtoie sans cesse les significations socio-politiques. Par ailleurs, Castanet est un compositeur. (Mais pourquoi «ailleurs» ?). La souillure est au cœur de sa pensée créatrice récente : *Obsena Mystica* (1995), *Amor* (1997), etc. Compositeur mais aussi clarinettiste du Nouvel Ensemble Contemporain. C'est donc de l'intérieur qu'il vit cette histoire sociale du son sale. Et si l'on met en question son «objectivité», c'est tout à son honneur : un nouveau mode de pensée complexe s'impose pour l'historien du très contemporain, une Nouvelle Musicologie peut-être. *Nicolas Darbon*

Livres en allemand

Les livres suivants ont fait l'objet d'une critique dans la version en allemand de *Dissonance* # 63 :

The Temptation of Paul Hindemith. «Mathis der Maler» as a Spiritual Testimony Siglind Bruhn *Pendragon Press, Stuyvesant 1998, 418 S.*

Images and Ideas in Modern French Piano Music. The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen Siglind Bruhn *Aesthetics in Music No. 6, Pendragon Press, Stuyvesant 1997, 425 S.*

Verklärte Nacht. Einübung in Jahrhundertwenden Otto Brusatti *Niederösterreichisches Pressehaus (NP) Buchverlag, St. Pölten-Wien 1998, 200 S.*

Vom Denken des Herzens. Alice und Nikolaus Harnoncourt. Eine Biographie Monika Mertl *Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1999, 301 S.*

Zu Problemen der «Heroen» – und der «Genie»-Musikgeschichtsschreibung Nico Schüler (Hg.) *Von Bockel Verlag, Hamburg 1998, 165 S.*

Krzysztof Meyer. Ein Komponistenportrait Maciej Jabłoński / Martina Homma (Hg.) *Bela Verlag, Köln / Ars nova, Poznań 1998, 183 S.*

Musik-Kultur heute. Positionen – Profile – Perspektiven Bärenreiter-Almanach *Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998, 191 S.*

Das Clavierspiel der Bachzeit. Ein aufführungspraktisches Handbuch nach den Quellen Paul Heuser *Schott Musik International, Mainz 1999, 178 S.*

Haydn – the «Paris» Symphonies Bernard Harrison *Cambridge University Press, Cambridge 1998, 124 S.*

Busonis «Doktor Faust» und die Ästhetik des Wunderbaren Susanne Fontaine *Bärenreiter Hochschulschriften, Kassel usw. 1998, 320 S.*

Aktenzeichen «unerwünscht». Dresdner Musikerschicksale und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933-1945 Agata Schindler *Lebenszeugnisse – Leidenswege Heft 9, Stiftung Sächsische Gedenkstätten, Dresden 1999, 158 S.*

Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten Jürgen Schebera *Schott, Mainz 1998, 336 S., mit 235 Abb.*

Hans Eisler. s'müsst dem Himmel Höllenangst werden Maren Köster (Hg.) *Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Wolke Verlag, Hofheim 1998, 302 S.*