

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Artikel: Kontrollierter Wahnsinn : Interpretation - Notation - Komposition: Eine vertrackte Dreiecksbeziehung = Folie contrôlée : interprétation - notation - composition: Une relation triangulaire compliquée
Autor: Möller, Torsten
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927594>

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: 12.05.2025

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

Folie contrôlée — *Interprétation – notation – composition : Une relation triangulaire compliquée*

Il n'y a pas un domaine de la musique sur lequel tant de choses sont affirmées que celui du jeu d'échange, complexe, entre l'interprétation, la notation et la composition. A partir de ses discussions avec des interprètes (Jürg Henneberger, Barbara Maurer, Claudia Rüegg, Matthias Würsch), Torsten Möller propose une image de quelques problèmes auxquels une recherche sur l'interprétation devrait s'intéresser.

Einen Pudding an die Wand zu nageln versucht man eher selten. Zuweilen hat man aber dieses Bild vor Augen. Manchmal verschwimmen die Konturen unterschiedlicher Phänomene, Ränder lösen sich auf oder werden bei näherer Betrachtung ziemlich glibberig und zerrinnen zwischen den Fingern, die zupacken wollen. «Kultur», «Politik» oder auch «Kunst» sind solche Phänomene. Und je länger Gedanken um die «Interpretation» kreisen, desto mehr geraten auch hier einst sicher geglaubte Kategorien ins Wanken. Selbst bei Beschränkung auf die aufführungspraktische Interpretation – die von der hermeneutischen nicht völlig zu trennen ist – wird das Thema schnell zum Themengebiet. Der Nagel hilft nicht weiter.

Entlehnt ist Interpretation vom lateinischen *Interpres*, ursprünglich wohl eine Bezeichnung für den Händler, der Güter empfängt und diese – verderbliche Lebensmittel ausser Acht – unverändert weitergibt. Die Vorstellung eines blossen «Weiterreichens», also einer eingerichteten Kommunikationsstruktur à la Hersteller – Händler – Käufer, ist jedoch weder beim Dolmetscher, noch beim Vermittler, Exegeten und musikalischen Interpreten aufrecht zu erhalten. Dass der frei schaltende und waltende Komponist seine Ideen über den Notentext dem Ausführenden nicht 1:1 mitteilen oder ihm aufoktroyieren kann, leuchtet ein.¹ Zwischen Komponist und Interpret, ja im gesamten Komplex Komposition – Notation – Interpretation wimmelt es von gegenseitigen Beeinflussungen – Interpretation und Interpretation liegen nicht nur im Schriftbild nahe beieinander.

TOTE ZEICHEN

Beginnen wir mit einem Modell (Abbildung 1). Der Komponist wendet sich via Notentext an den Interpreten. Die Schrift – einst als Gedächtnisstütze und Kommunikationsmedium konzipiert – hilft ihm dabei. Sie hilft, dem Interpreten Klangvorstellungen so zu übermitteln, dass dieser sie zumindest annähernd realisieren kann (a/a'). Ebenso wie der Aufführungsapparat wirkt die Notation jedoch auch zurück auf kompositorische Erwägungen (b): «Notation entlastet gewissermassen die Memoria vom Zwang der Wiederholung und öffnet den Weg von der Konstanz zur Variabilität», schrieb Kurt von Fischer.² Die grundlegende, jedoch nicht im Sinne einer direkten Übertragung zu denkende Wirkung der Notation auf den Interpreten (a') bestätigt Gustav Mahlers Ausspruch, wonach das «Beste nicht in den Noten stehe».

Hans-Peter Jahn führt aus, dass erst der Interpret für die Vitalisierung «toter Zeichen» in der Live- oder Studiosituation sorgt.³ Dabei könnten auch körperliche, physiologische Faktoren wirksam werden, etwa ein erhöhter Pulsschlag infolge eines überhitzten Saales oder einer reizenden Person in der ersten Reihe. Momentane Befindlichkeiten spielen bei der Live-Aufnahme stärker hinein, ebenso die – wissenschaftlich kaum handhabbare – Atmosphäre im Saal. Aber auch eher kognitive als unmittelbar körperliche oder psychophysiologische Faktoren spielen eine Rolle: das Wissen beispielsweise, das der Interpret aus vorangegangenen Erfahrungen mit dem jeweiligen Komponisten in der Probe, mit Werken ähnlicher Art mitbringt oder, bei älteren Werken, die Kenntnis einer bestimmten Interpretationskultur.

AUF DEN LEIB SCHREIBEN

Die Beeinflussung des Komponisten durch den Interpreten (c) ist aufgrund der romantischen Verklärung des Originalgenies meist vernachlässigt worden – von Hans Pfitzner, selbst eifriger Verfechter romantischer Inspirationsästhetik, war zu hören, dass der «schöpferische Interpret» ein Widerspruch in sich sei.⁴ Pfitzner ignorierte geflissentlich die gegenseitige Befruchtung von Virtuosen und Komponisten im 19. Jahrhundert, aus der jenes «anachronistische Gladiatorentum» oder «feudalistische Zeremoniell»⁵ resultieren kann, dem noch heute in den Konzertsälen gehuldigt wird. Man könnte auch an die *Musique concrète instrumentale* Helmut Lachenmanns denken: Ein wichtiges Motiv zur weiteren Erkundung vermeintlich bekannter Instrumente

1. Siehe Brian Ferneyhough, *Collected Writings*, hrsg. v. J. Boros/R. Toop, Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1978, S. 3.

2. Kurt von Fischer, *Konstanz und Variabilität*, in: Hermann Danuser/Tobias Plebisch (Hrsg.), *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 71-74.

3. Siehe Hans-Peter Jahn, *Perdre la mémoire?*, in diesem Heft, S. 4ff.

4. Siehe Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, Tutzing: Schneider 1969², S. 20f.

5. Ebd.

6. Siehe Siegfried Mauser, *Tendenzen nach 1945*, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, Laaber: Laaber 1992, S. 418.

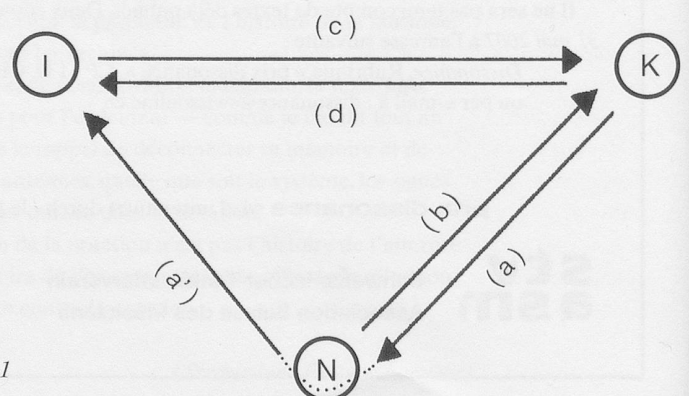


Abbildung 1

György Kurtág,
«12 Mikrolúdium»,
Nr. 1, aus
«Játékok» für
Klavier, Heft II.
© Editio Musica
Budapest



mag sicherlich in seiner Neugierde, seinem Spieltrieb liegen. Dennoch ist auffällig, dass seine Ästhetik Ende der sechziger Jahre aufkam, gerade als Interpreten wie Siegfried Palm, Aloys Kontarsky und David Tudor oder die Komponisten-Interpreten Heinz Holliger oder Vinko Globokar sich mit ihren Instrumenten in unbekanntes Terrain vorwagten und dabei nicht selten die Welt der «zivilisierten» Klänge mit jenen nicht immer ganz leicht domestizierbaren Untönen anreicherten, die für Lachenmann so wichtig werden sollten.

Darüber hinaus sind Einflussnahmen von Interpreten auf Komponisten oft direkt greifbar. Symbiosen zeichnen sich in der gegenwärtigen Musik auffallend oft ab. Häufig ist der «einkomponierte Interpret» bei Auftragswerken anzutreffen. Wie viele Werke sind Interpreten nicht «auf den Leib geschrieben» worden? Dieter Mack, György Kurtág, Jürg Wyttenbach und viele andere bekennen, dass sie beim Schreiben bestimmte Interpreten vor Ohren haben. Letztendlich wölben sich über die Stücke verschiedener Komponisten immer auch die spezielle Interpretationskultur und Klangcharakteristik spielender Interpreten. Und zwar nicht nur in der Art des «einkomponierten Interpreten», sondern auch aufgrund der unmittelbaren klanglichen Präsenz bei der Aufführung.

WERKSTÄTTEN

Hinzu kommt der Einfluss, den Interpreten in der Probesituation oder bei der Zusammenarbeit mit Komponisten auf selbige ausüben: Erfahrene Interpreten geben ihre Erfahrungen an junge Komponisten weiter, geben den einen oder anderen Hinweis zur Notation. Oder sie fühlen sich bei der Probe überfordert und bitten um ein Überdenken mancher Stelle – ist der Komponist kein Starrkopf (die soll es geben), mag er sich darauf einlassen. Jedenfalls erscheint in diesem Licht die Anekdote von der «elenden Geige» nicht mehr als eine Inszenierung romantischer Hagiografie. Nicht zu vernachlässigen ist schliesslich die direkte – also nicht über den Notentext vermittelte – Einflussnahme des Komponisten in der Probe (d). Sie kann sich abspielen wie im gängigsten Fall: der Komponist vergleicht das Gespielte mit seiner Partitur und greift verbal bei offensichtlichen Fehlern der Interpreten ein. Aber es kann auch Fälle geben, in denen er sich ein Klangbild wünschen mag, das er nicht genau zu notieren imstande war. Weitreichende Konsequenzen für die Auslegung des Notentextes hat das Bemühen mancher

Komponisten, in der Probenarbeit eine jeweils eigene Aufführungspraxis zu begründen. Karlheinz Stockhausens Kärtener Interpretationskurse wären hierfür ein frappantes Beispiel, ein weiteres die rigiden Werkstätten – besonders als Schaulproben – von György Kurtág. Es ist eine Ironie, dass die an sich «offenere» orale Überlieferung in solchen Fällen gerade im Dienst der Verfestigung künftiger Lesarten zu stehen scheint. Ob es sich dabei um eine – wie Siegfried Mauser konstatiert – kritische Stärkung des Interpreten⁶, oder, was auch nahe liegt, eine weitere Autoritätszunahme des Komponisten, der den Interpreten als Sprachrohr seiner selbst missbrauchen möchte, handelt – dies erscheint angesichts der drohenden Zementierung der «Werkgehalte» letztlich sekundär. Tröstlich jedoch, dass diese Versuche nach dem Tod des Autors meist ihre Relativierung erfahren.

Der Blick in die «Werkstatt» der Probesituation eröffnet einige Erkenntnisse sowohl hinsichtlich der Interpretation, der Notation und natürlich auch hinsichtlich unterschiedlicher Komponisten-Charaktere. Das Beispiel Lachenmann kann einiges zeigen: Seine minutiöse Arbeit mit den Interpreten spiegelt nicht zuletzt die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit wieder, seine konkreten Klangvorstellungen über die Notenschrift – die im Falle Lachenmanns sogar besonders präzise ist – zu transportieren. Zweitens ist in der Probenarbeit deutlich sichtbar, dass Lachenmann im Bereich der Klangproduktion Prioritäten setzt. Ist eine Stelle spieltechnisch nicht im Tempo zu bewältigen, würde Lachenmann in den meisten Fällen die Horizontale der Vertikalen «opfern».⁷ Drittens steht Lachenmanns auffallend instruktive Arbeit sicher in Zusammenhang mit seiner Ästhetik, seinem unbedingten Willen, die Werkidentität und das kompositorische Subjekt nicht zu schwächen.

STANDPUNKTE

Das Modell von Abbildung 1 ist eine idealtypische Vereinfachung. Natürlich gibt es historische Entwicklungen und charakterliche Unterschiede sowohl seitens der Interpreten wie seitens der Komponisten, die mit dem Schema nicht ohne weiteres vereinbar sind: Morton Feldman sagte einmal, er hielte sich bei Proben stets zurück, um errahnen zu können, wie seine Musik nach seinem Tod klingen würde. Hier wäre (d) eher schwach ausgeprägt oder eben gar nicht vorhanden. In der Probe mit erfahrenen Ensembles oder Interpreten ist wiederum (c) wirksamer, zumal dann, wenn es sich um die

7. Ulrich Mosch kommt zu einem ähnlichen Ergebnis in: *Das Unberührte berühren – Anmerkungen zur Interpretation von Helmut Lachenmanns Werken «Pression» und «Allegro Sostenuto»*, in: J. P. Hiekel (Hrsg.), *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Mainz: Schott 2006, S. 37, Fn. 14.

8. Meine Erkenntnisse stützen sich auf Gespräche mit Interpreten (Barbara Maurer, Bratschistin des Ensemble Recherche, Freiburg; Jürg Henneberger, Dirigent und Pianist des Ensemble Phoenix Basel; Matthias Würsch, Schlagzeuger aus Basel; Claudia Rüegg, Pianistin aus Zürich). Zusätzlich wurden einige Videos und DVDs («... wo ich noch nie war» – *Der Komponist Helmut Lachenmann*. Ein Film von Bettina Ehrhardt, Sendung WDR 20. Juni 2006; «... zwei Gefühle ...» von *Helmut Lachenmann*. Ein Film von Uli Aumüller, Produktion Bayrischer Rundfunk/inpetto filmproduktion 1998; *Furcht und Verlangen*. Ein Film von Peider A. Defilla, Produktion Bayrischer Rundfunk, DVD bei Wergo Schott 2005) berücksichtigt.

9. Zur Frage der Stimmendominanz: würde man den Vorschlag des amerikanischen Musikwissenschaftlers Kurt Stone ernst nehmen und jede Stimme mit Zahlen entsprechend ihrer Priorität markieren, wären die ohnehin schon migränösen Partituren etwa der «New Complexity» noch unüberschaubarer. Vgl. Kurt Stone,

Einstudierung von Werken jüngerer Komponisten handelt. Grosso modo hat sich herausgestellt, dass die Probenarbeit mit Komponisten in jüngerer Zeit vor allem an Bedeutung gewonnen hat – ja manchmal unverzichtbar ist –, gerade wenn instrumentale «Ton-Denaturalisierung» im Vordergrund steht.⁸

Barbara Maurer, seit fast 20 Jahren im Freiburger Ensemble Recherche als Bratschistin tätig, bemerkt vor allem in den achtziger und neunziger Jahren die Problematik einer (oft unnötig) manierten Notation. Zudem gäbe es vor allem bei Werken in der Tradition der *Musique concrète instrumentale* das Problem, dass die Notenschrift oft an ihre Grenzen kam. Die Folge: Maurer hält die Anwesenheit des Komponisten immer für vorteilhaft, um die durch die Partitur aufkommenden Fragen klären zu können. Sie beschreibt dies am Beispiel eines Solostücks von Pierluigi Billone (*ITI KE MI*, 1995), dessen aberwitzige Schwierigkeit und Notationsform zuerst Ratlosigkeit erzeugte. Jürg Henneberger, Dirigent und Pianist des Ensemble Phoenix Basel, stimmt grundsätzlich zu. Er betont die Problematik, nach der Prioritäten im Notentext nicht näher bestimmt sind; schon bei der Auswahl des Instrumentariums entstünden nicht selten Probleme. Hinzu käme das grundsätzliche Problem, dass bei einer komplexen Notationsform nicht klar ist, welche Informationen im Vordergrund stehen sollen – für den Musiksoziologen ein schönes Beispiel für die Desorientierung des Menschen in einer überwuchernden Informationsgesellschaft, für den Philosophen ein klarer Fall eines dialektischen Umschlags von Über- in Unbestimmtheit.⁹ Es bleibt bei der Erkenntnis, dass Werke eines Mark André, eines Helmut Lachenmann, der ja gerne von der «TÜV-Abnahme» seiner Kompositionen in der Probe spricht, oder eines Pierluigi Billone kaum noch ohne verbale Instruktionen seitens des Komponisten – wohl gemerkt in dessen Sinne – realisierbar sind. Dass Billone dem Interpreten rät, die Probe-Arbeit ohne ihn gar nicht erst zu beginnen und dazu übergang, seine Partituren mit Klangbeispielen auf CDs zu versehen, ist ein klares Beispiel sowohl für die begrenzte Leistungsfähigkeit musikalischer Notationsweisen als auch für ein wohl etwas übersteigertes Verständnis von Komponistenautorität – hier nähert sich das Verhältnis von Autor und Exeget der «Direktinterpretation», das heisst der Interpret ist vor keine Verstehensschwierigkeiten mehr gestellt und mutiert

zum Nachahmer. Die Konsequenzen aus solcher allzu engen Bindung von Interpret und Komponist, aus der Ergänzung des Notentextes mit zusätzlichen Medien sowie aus der Existenz von Aufnahmen, die vom Komponisten autorisiert sind oder den Status von «Referenz-Einspielungen» geniessen, sind noch nicht abschätzbar.¹⁰

Spricht man mit dem in Basel tätigen Schlagzeuger Matthias Würsch, so stellt sich heraus, dass es sehr unterschiedliche Annäherungsweisen an Partituren und Zusammenarbeitsweisen mit Komponisten gibt. Im Falle der Musik György Kurtágs hat sich in den Augen Würschs bereits eine gewisse Interpretationskultur etabliert – eine Kultur, die wohl aus den bekannten Interpretationsvorstellungen Kurtágs als auch aus einem recht traditionellen Werkkonzept resultiert, das völlig neuartige Interpretationsweisen nicht unbedingt erfordert. Im Falle experimentellerer Formen bringt sich Würsch stärker ein: Änderungswünsche des Interpreten, die sich bei dem Stück *Food* für Essbesteck, Teller und Gläser (1997-99) des Schweizer Komponisten Max E. Keller ergaben («Ich muss das Werk ja spielen»), hatte der Komponist hinzunehmen, auch wenn er nicht unbedingt der gleichen Meinung war wie der in szenischer Arbeit erfahrene Interpret. Würschs Zufriedenheit mit der Diversität von Notationsformen – bei aufwändigem Schlagwerk unterscheiden sich diese von Komponist zu Komponist ganz erheblich – spiegelt seine Abscheu vor übertriebener Standardisierung musikalischer Codes («Im Grunde bin ich Anarchist»). In den meisten Fällen hält er die derzeitigen Notationsformen für

Matthias Würsch (Schlagzeug) interpretiert Vinko Globokars «Toucher» (1973) beim Lucerne Festival 2006. Foto: Priska Ketterer



Music Notation in the Twentieth Century, New York – London: W.W. Norton & Company 1980, S. 18.

10. Carl Dahlhaus erwähnt den Zusammenhang von Tonträger-Produktion und Interpretation: «Den Ansprüchen gerecht zu werden, die an eine Schallplatteninterpretation gestellt werden, an eine Interpretation also, die für wiederholtes und darum gegenüber Fehlern und Schwankungen unduldsameres Hören bestimmt ist, fordert äusserste Anstrengung. Die Gewöhnung an Schallplatten diktiert, was von einem Orchester erwartet wird.» *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos 2*, Jg. (1976), S. 370; vgl. auch Hermann Gottschewski, *Interpretation als Kunstwerk*, Laaber: Laaber 1996, S. 12 ff.

ausreichend und praktikabel, besonders lobt er Mauricio Kagels klare und unmittelbar zugängliche Anweisungen.

Claudia Rüegg, Pianistin und Konzertorganisatorin aus Zürich, repräsentiert einen besonders selbstbewussten Interpretentypus. Die wäre – orientiert an Hermann Danusers Unterscheidung dreier Interpretationsmodi¹¹ – dem «aktualisierenden» Typus zuzurechnen. Rüegg kritisiert den Komponistentyp, der «sein Kind» nicht in die Welt entlassen kann – eine ebenso instruktive wie autoritäre Probenarbeit etwa unter György Kurtág wäre für sie eine Zumutung. Die Produktivität von Interpretation ist bei Rüegg besonders offensichtlich. Aufgrund ihrer Kritik an einem einschläffernen Konzerttritt tritt bei ihr jedoch auch eine völlig andere Dimension hinzu: die selbstbestimmte Anreicherung ursprünglich «autonom» entstandener Werke mit visuellen Mitteln lenkt die Rezeption in völlig neue Bahnen. Thomas Müllers abstrakte Adaption Bernhardscher Gedanken in *Gehen. 31 vorwärts-rückwärtsbewegungen* für Klavier (1991), eine vor allem rhythmisch unmittelbar zugängliche Komposition, bindet Rüegg konkret an den Alltag an, indem sie übereinander gelagerte Bilder von Passanten und Strassenbahnen einblendet. Schnitte synchronisierte sie selbst mit der Musik und fungiert so als doppelte Interpretin, wobei ihre «zweite» Rolle als Cutterin – die Aufnahmen machte Manuel Hoyer – eher in den Bereich der hermeneutischen Interpretation fällt. Trotzdem zeigt das Beispiel auf drastische Weise, wie weit der Einfluss des Interpreten reichen kann – übrigens auch bei der Zusammenstellung von Konzertprogrammen, die einen nicht unwesentlichen Einfluss auf jeweilige Werkentfaltungen haben. Das Interesse an Vermittlung Neuer Musik durch Präsentationsformen, die über ein eineinhalbstündiges Konzert in gleicher Besetzung und mit Werken ähnlicher Stilistik – ein Problem vor allem der vom deutschen Rundfunk getragenen Festivalkultur – hinausgehen, teilt Rüegg mit Matthias Würsch.

PERSPEKTIVEN

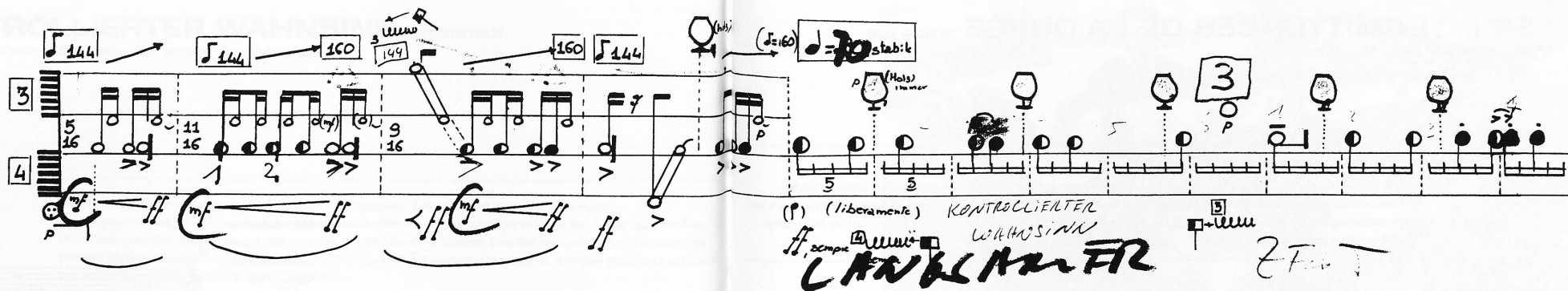
Grundlegende Beiträge zum Thema Interpretation sind sowohl im Bereich älterer, vor allem aber Neuer Musik Mangelware. Dies ist bedauerlich insofern, als die Entwicklung einer Methodik im Bereich Interpretationsforschung dringlich ist. Diese müsste sich emanzipieren vom blossen Erörtern unterschiedlicher Tempi – angesichts der vielen

Unwägbarkeiten des Themas ist die Zuflucht zum Konstatierbaren freilich verständlich – und stattdessen andere Fragen stärker berücksichtigen. Ulrich Mosch hat in neueren Aufsätzen einige Aspekte anreissen können: Ausgehend von Lachenmanns *Pression* für Cello (1969/70) und *Allegro Sostenuto* für Klarinette, Cello und Klavier (1987/88) weist er auf einige Faktoren hin, die bei einer Interpretationsbewertung und -beschreibung zu berücksichtigen sind. Technische Fragen, beispielsweise jene der Mikrophonierung oder die besonderen Bedingungen im Aufnahmestudio und in der Aufnahmesituation, sind nicht zu unterschätzen. Im Fall Lachenmann – sicher eine besondere Herausforderung für den Interpretationsforscher – sind zudem instrumentenbauliche Fragen und sogar physische Voraussetzungen der Spieler von Belang.¹² Hilfreich wäre der Einbezug der digitalen Technik, um sowohl klangliche als auch Tempo-Fragen zuverlässig analysieren zu können. Ein grundsätzliches Problem bleibt davon allerdings unberührt: die Wertungsfrage – also welche Aspekte der Analysierende für die musikalische Deutung als wichtig erachtet¹³ – scheint sehr subjektiv und ist methodisch schwer zu bewältigen, sofern der Analysierende mit den Noten in der Hand nicht, wie üblich, allein als Advokat des Komponisten dastehen will – eine Tücke, die aber niemanden davon abhalten soll, sich mit dieser Materie zu befassen.

11. Hermann Danuser, *Einführung*, in: ders. (Hrsg.), *Musikalische Interpretation*, S. 13-17.

12. Siehe Anm. 7.

13. «Reichardts sprachlich-hermeneutische Deutung der f-Moll Fuge [gemeint ist J. S. Bachs Fuge in f-Moll aus dem I. Band des Wohltemperierten Klaviers] als eines Stückes auskomponierter sanfter Melancholie hat eine bestimmte Art der praktischen Ausführung zur Folge – ebenso beruht sie bereits auf ihr. Dieser Kreislauf von praktischer und theoretischer Interpretation ist nichts anderes als eine besonders sinnfällige Erscheinungsform des so genannten «hermeneutischen Zirkels». H. J. Hinrichsen, «Zwei Buchstaben mehr», *Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?*, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Musikalische Produktion und Interpretation* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43), Wien-Graz: Universal-Edition 2003, S. 24f.



Aus: Pierluigi Billone, «MANI. De Leonardis» für Schlagzeug solo (2004), Partitur mit handschriftlichen Eintragungen von Pierluigi Billone und vom Interpreten Christian Dierstein.