

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1990)
Heft: 26

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Hirsbrunner, Theo / Heister, Hanns-Werner / Deiss, Erika

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

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

1944 für eine Oper mit dem Titel «Niobe» war jedenfalls von eminenter politischer Bedeutung; hier konnte es sich nicht einfach um die Gestaltung eines griechischen Mythos im erwähnten ästhetischen Freiraum handeln, auch wenn sich dessen der Komponist vielleicht gar nicht bewusst war. Zu Beginn der GV erhoben sich die Anwesenden wie jedes Jahr zu Ehren der Verstorbenen von ihren Sitzen. Diesmal gehörte auch Conrad Beck dazu. Conrad Beck, Jahrgang 1901, war als 32-jähriger ein international anerkannter, auch in Deutschland häufig aufgeführter Komponist, mit dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, durch einen Generalvertrag verbunden. Nach der Machtübernahme Hitlers weigerte sich Beck, den von ihm verlangten Ariernachweis zu erbringen. Seine Musik wurde daraufhin von den Nazis als entartet gebrandmarkt und verschwand aus den deutschen Konzertsälen. Beck, dem damit ein wesentlicher Teil seines Einkommens als Komponist entzogen war, musste seinen Wohnsitz Paris verlassen und in die Schweiz zurückkehren. Seine Komponistenkarriere hatte einen schwerwiegenden Einbruch erlitten. Dass es in derselben GV als Skandal bezeichnet wird, die Jahre 1933–1945 in der Biographie Sutermeisters kritisch zu erwähnen, ist im Grunde eine Verhöhnung des toten Komponisten Conrad Beck.

Jacques Wildberger

Peinliche Selbsttestimonianzen

Betr.: Gottfried H. Wagner, *Als ein Wagner in Israel*, Nr. 25 S. 4ff.

Der Besuch von Deutschen in Israel ist meist einfach peinlich, und man braucht hier nicht auf jene nach oben hin sich verjüngende Gestalt zu verweisen, jene Nachgeburt, die immer noch Kanzler heisst. Da gibt es auch noch andere Nachgeburten, so den Urenkel von Richard Wagner, Dr. Gottfried Helferich Wagner, dessen Urteil «mit Israel und seiner Geschichte» er uns zwar verweigert, nicht jedoch jenes mit seinem Urgrossvater. Das Ergebnis ist verblüffend: Wagner war ein Jude.

Oder so ähnlich. Auf jeden Fall ist der Urenkel durch keine anderen als die genetischen Bande – er zählt jedenfalls keine anderen auf, ausser man akzeptierte sein Videoclip zum «Ring» als solches – dazu legitimiert, den Juden nun endlich reinen Wein einzuschenken darüber, welch kolossales Missverständnis die Rezeption der Musik seines Vor-Erzeugers durch die Nazis und welches Missverständnis damit das gesamte Nazitum vermutlich überhaupt gewesen. Israel erwache!, brüllt Gottfried H. Wagner, Wagner ist rein! – Und dann folgt eine Serie der peinlichsten Selbsttestimonianzen, der völlig neben-sächlichen Aussagen darüber, was der Gottfried H. alles erlebt und mit wem er

welche dussligen Gespräche geführt hat, der Wahnfried, der Helnwein, der Bloch, der Koch, Ach!

Er lässt nix aus und bringt dies alles auch noch in den Kontext. Nicht mal mit seiner – G.H.s – Abiturarbeit verschont er einen: Arnold Zweigs «Sergeant Grischa» – ein Milestone in der Wagner-Rezeption. Weiter: «Bloch, dessen Fremdenbegriff ich als Zentrum meiner 'Weill-Brecht'-Studie [seiner Doktorarbeit] nahm, verstand als einziger sofort die Absicht meiner scheinbar rein 'antiwagnerschen' Arbeit über Weill.» Das nur vom Genie (Bloch) verstandene Genie (GHW) rülpst in den Aschenbecher. Absoluter Unfähigkeit zur Distanz gegenüber den zweien Vaterbildern Bloch und Willibald, äh, Wieland Wagner («Ich folgte vertrauensvoll dem leuchtenden, alttestamentarischen Propheten, der es in wundersamer Weise verstand, das gute Erbe [m.a.W.: sich selber, den Ururenkel] in Wagner wieder freizulegen») folgt das dumpf billige Dreingedresche auf Sekundärfiguren, welche die Weltgeschichte schon längstens dem verdienten Vergessen überordnet hat – was unternimmt der Kerl denn hierin?

Es steht doch einfach soviel fest: Was ist, ist, bzw. Was war, war; kein Zweifel irgendwelcher Sorte, dass Wagner eine, wenn nicht die Begleitmusik zum Judenmord war. Was für'n Mensch muss man aber sein, um nun den Juden genau diese Musik schmackhaft machen zu wollen, unter Bemühung eines Argumentariums, das genau jenen apolitischen – und konsequenterweise akulturellen – Charakter von Musik stipuliert, wie er sub Sutermeister, ein Artikel hinterher, bösestens gegeisselt wird?

Die wirklich persönlich-engagierte Verteidigung gegen Anwürfe, denen er gar nie ausgesetzt war, hebt den Nicht-Musiker G.H. Wagner nicht von anderen peinlichen Erscheinungen des deutschen Luft- und Geistesraumes ab. Dass er aber in der *Dissonanz* publiziert wird – wie erwähnt gleich ante Sutermeister –, des frappiert mich scho.

Albert Jörimann

Livres Bücher

Theodor W. Adornos Erben

John Cage II, Musik-Konzepte, Sonderband, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn

Edition Text und Kritik, München, Mai 1990, 361 S.

Neulich erklärte Heinz-Klaus Metzger, dass ihn musikalische Analysen zunehmend langweilen. Dennoch veröffentlichte er nun zusammen mit Rainer Riehn einen stattlichen Band von Unter-

suchungen zum Schaffen von John Cage. Mit gutem Grund, so darf man sagen, nachdem man die verschiedenen Aufsätze durchgelesen hat. Denn es handelt sich hier bei weitem nicht um nacherzählende Werkbeschreibungen, sondern vielmehr um Überlegungen, die hinter die akustische Oberfläche der Musik zurückgehen und nicht nur das Wie, sondern auch das Warum erhellen helfen.

Die Analyse – auch die der klassischen Werke – liegt darnieder. Neben der Biographie und der Philologie verschwindet sie, weil die Musikwissenschaftler nach und nach der «Teilhabe», wie sie Hans-Georg Gadamer beschwor, verlustig gehen. Die Kontinuität der Tradition, in der man noch vor kurzem mit gutem Gewissen ein Bildungsprivileg sehen konnte, wird immer dünner. Die Überzeugung, dass ein Kunstwerk nicht nur ein Dokument einer bestimmten Epoche ist, sondern stets noch unter uns wirkt und deshalb immer wieder neuen Deutungen offen steht, wird nur noch von wenigen geteilt. Nicht nur in den Vereinigten Staaten – dort aber ganz besonders – macht sich Skepsis breit gegenüber dem, was ich nachschöpfende Betrachtung eines Kunstwerkes nennen möchte.

Deshalb ist dieser Band über John Cage zu begrüßen, und doch müssen gleich wieder Zweifel angemerkt werden: Auf der untersten Stufe zeigt eine Analyse, wie ein bestimmtes Stück «gemacht» wurde. Doch schon Arnold Schönberg nannte seine Reihentechnik eine «Familienangelegenheit», etwas, das Aus-senstehende nichts angeht, was viele Analytiker nicht daran hindert, immer wieder fleissig von 1 bis 12 zu zählen. Solche «Buchhaltungen» finden sich in dem zu besprechenden Band auch, einige Male von bedauernden Bemerkungen begleitet, dass ein bestimmtes technisches Prozedere bis jetzt von anderen noch nicht begriffen oder nicht adäquat nachgeahmt worden sei: Geht es aber überhaupt darum, dass Cage Schule machen sollte? Während der fünfziger Jahre brach er tatsächlich verheerend wie ein Orkan in die europäische Musik ein. Er wurde oft nachgeahmt, auch von minderen Talenten, die sich plötzlich im Besitz einer Freiheit glaubten, die ihnen die lästige gewordene Verantwortung beim Komponieren abzunehmen schien. Wie sehr sich aber europäisches Musikdenken von dem Cages unterscheidet, wird hier gerade anhand von Boulez' Zweiter Klaviersonate und der *Music of Changes* gezeigt. Cage liebte das Stück des Franzosen, in dem er frohlockend den Ausbruch des Chaos festzustellen glaubte. Das dem nicht so ist, wird hier vor allem durch die vollständig andere Konzeption der Zeit begründet: bei Boulez ist sie quasi der Musik inhärent und führt zu Ballungen und Entwicklungen, während sie sich bei Cage den akustischen Phänomenen gegenüber neutral verhält und keinen zielgerichteten Verlauf nimmt. Das hat, soviel ich weiss, kein europäischer Komponist je auf diese radikale

Weise zustande gebracht. Auch Karlheinz Stockhausens Momentform nährt sich noch aus affektiven, gestischen Quellen; die einzelnen Momente sind voll verantwortlich, in ihnen kristallisieren sich Elemente heraus, die sich nicht im Augenblick erschöpfen, sondern allgegenwärtig sind und trotz der Disparatheit der Oberfläche Einheit stiften.

Wenn diese erwähnten «Buchhaltungen» etwas beweisen können, so vor allem das eine: Cage hat es sich, um es banal zu sagen, nie leicht gemacht. Leicht machen es auch nicht die Autoren dieser Analysen ihren Lesern, was mit ein Grund sein könnte, dass sie von einem breiten Publikum ungern gelesen werden und gerade Metzger sich ihnen gegenüber reserviert zeigte. Doch wenn schon Schönberg seine Technik als eine «Familienangelegenheit» bezeichnete, die aus sich heraus noch kein sinnvolles Komponieren garantierte, so gilt das für Cages Tüfteleien in verstärktem Masse: sie sind unwiederholbar, einmalig. Obwohl der klassisch-romantische Werkbegriff für sie nicht mehr gilt, so setzt sich in ihnen doch der europäische Individualismus fort, der in voller Stärke mit Beethovens *Eroica* begonnen hat. Dass aus dem ursprünglich so stolzen Individuum vor allem beim jungen Cage ein scheinbar nur spintisierender Clown geworden ist, gehört auch in die europäische Tradition. Man denke an Erik Satie, dessen Musik Cage schon während seines ersten Pariser Aufenthaltes um 1950 kennen und bewundern lernte.

Der Cage-Band enthält aber nicht nur schwierig zu lesende, sondern auch mehr feuilletonistische Beiträge, wofür viele dankbar sein dürften, die nach den ersten paar Sätzen einer Analyse das Buch mutlos beiseite legen möchten. Ein chronologisches Werkverzeichnis, eine sehr umfangreiche Auswahlbibliographie und eine Diskographie runden die Aufsatzsammlung ab. Zu loben ist auch, wie es den beiden Herausgebern der *Musik-Konzepte* immer wieder gelingt, eine grosse Schar von Autoren zu Arbeiten zu motivieren, die kaum je gleichgültig lassen. Zu tadeln ist aber, dass sich diese Reihe auf Komponisten beschränkt, die von Theodor W. Adorno «abgesegnet» wurden, wobei auch des streitbaren Philosophen zwei «liebste Feinde», Richard Wagner und Igor Strawinsky, nicht fehlen. Das Ganze zeigt ungefähr das Spektrum der Interessen, wie es an den Darmstädter Kursen für Neue Musik bis in die Mitte der sechziger Jahre bestand. Die neueren Entwicklungen in Europa und Amerika bleiben vollständig ausgeklammert. Dass sich aber gerade in jüngster Zeit Dinge ereignet haben, vor denen der Analytiker vorerst sprachlos wird, sollte zu neuen Versuchen ermutigen. Mut braucht es immer wieder, wenn man von Musik sprechen will. Die *Musik-Konzepte* laufen sonst Gefahr, einen Heroenkult von Adornos Gnaden zu betreiben.

Theo Hirsbrunner

Lacune enfin comblée

Jean-Michel Nectoux: «Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur»
Flammarion, Paris 1989, 616 p.

Non seulement dans les pays de langue allemande, mais même en France, Fauré est souvent considéré compositeur aimable, mais sans la stature d'un Debussy ou d'un Ravel, grands innovateurs musicaux au tournant du siècle. Il faudrait cependant remarquer le chemin parcouru des romances et pièces de salon au quatuor à cordes de 1924. Fauré n'était pas qu'un humble accompagnateur et un improvisateur brillant lors des soirées données par des dames distinguées. Et quand cela serait! Les réunions de Madame de Saint-Marceaux et de la princesse de Polignac étaient d'un niveau très élevé. Que Fauré n'ait pu approuver l'évolution musicale après la Première Guerre n'étonnera personne de la part d'un musicien né sous Louis-Philippe et qui avait grandi sous le Second Empire.

En 1980, Nectoux publiait déjà une thèse sur la musique de Fauré pour la scène, qui culmine dans l'opéra *Pénélope*. Depuis, il n'a cessé de revenir à Fauré. Après des années au service de la Bibliothèque Nationale, Nectoux organise aujourd'hui les concerts et expositions spéciales du Musée d'Orsay. Ce dernier présente les tableaux, sculptures et objets d'art de 1848 à 1914. Du dernier Ingres et de Delacroix à Henri Rousseau et Pierre Bonnard, on y montre tout ce qui a eu de l'importance pour cette époque (et qui l'a perdue après pour longtemps): la peinture historique et celle de salon, les bibelots et les articles de mode. Le visiteur qui ne connaissait autrefois que les noms les plus fameux – Daumier, Rodin, les Impressionnistes – y redécouvre des merveilles oubliées depuis longtemps et qui ont aujourd'hui un charme tout neuf.

C'est pourquoi Nectoux a entrepris de ne pas étudier seulement la musique de Fauré, mais aussi tout son contexte socio-culturel. Son livre est l'aboutissement d'un long travail de patience, tel que ne pouvait y parvenir qu'un auteur amoureux de son sujet. Qu'on ne s'attende pas, pourtant, à une tentative de sauvetage, comme il s'en fait beaucoup sur des objets qui n'en méritent pas tant. Nectoux reste objectif et sans préjugés. Sa connaissance des sources est impressionnante. Paris regorge de documents, et on s'étonne parfois qu'à part Nectoux, seul Yves Gérard, professeur de musicologie au Conservatoire, les exploite de façon si profitable... Les grandes réussites ne proviennent pas toujours des universités, mais aussi d'outsiders. Nectoux en est un, qui sait comment rédiger un livre qui «fera un malheur». D'une part il est bien écrit à en donner le vertige, de l'autre des tableaux chronologiques, un index des personnes et des œuvres permettent d'étudier le sujet à fond. Nectoux ne lésine pas non plus sur les illustrations

et les exemples musicaux. Quiconque désire étudier en détail la musique française de la seconde moitié du XIX^e siècle, et ne pas s'arrêter qu'aux grands noms, ne pourra faire l'économie de cet ouvrage.

Theo Hirsbrunner
(trad. J. Lasserre)

Erste umfassende Darstellung

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil, Band 4. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche
Hg. Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli
Laaber-Verlag, Laaber 1990, 415 S.

Wenn in der Titelei die Namen gleich beider Herausgeber falsch gedruckt sind, stimmt das wenig hoffnungsvoll. Aber insgesamt hält sich die Zahl der Druckfehler in erfreulich engen Grenzen. Das ist durchaus beachtlich angesichts des komplexen Textes mit seiner Datenfülle. Es handelt sich um die deutschsprachige Ausgabe der *Storia dell'opera italiana, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze* von 1987. Von der Übersetzung (Claudia Just und Paola Riesz) lässt sich als grösstes Lob sagen, man merke kaum einmal, dass es sich um eine Übersetzung aus dem Italienischen handelt – oft genug macht da sonst z.B. die Vetternwirtschaft mit «falschen Freunden» die Texte zu einem hochgestochenen Kauderwelsch. (Dass *pentagramma* hier nicht den Drudenfuss meint und daher nicht mit Pentagramm, sondern bloss mit [fünf] *Notenlinien* zu übersetzen wäre, wiegt demgegenüber nicht sehr schwer.)

Am meisten und längerdauernd irritiert ein Satzfehler gleich auf der ersten Seite des ersten Beitrages. Franco Piperno umreisst hier das *Produktionssystem bis 1780*. Er unterscheidet hierbei drei Personengruppen und gliedert sie nochmals in drei (soziale) Ebenen bzw. Schichten. Als «Initiatoren» betätigen sich Fürst bzw. Hof, akademische oder städtische Vereinigung und Impresario. «Ausführende» sind festangestellte (vorwiegend höfisches) Personal, Wandertuppen, Fachkräfte auf einem «freien Markt». «Adressaten» schliesslich sind höfisches Publikum, städtische Aristokratie (eben als Mitglieder der Vereinigungen) und ein «zahlendes Publikum unterschiedlicher sozialer Herkunft». Es heisst nun, diese Ebenen seien «untereinander undurchlässig»; Piperno und auch die späteren Beiträge zeigen aber gerade, dass sie durchlässig sind und dass ein Movens der Entwicklung nicht zuletzt eine Durchdringung der verschiedenen Sphären ist.

Das Beispiel illustriert zugleich die komplexe und doch übersichtliche Anlage des Bandes. Zunächst wird, gegliedert in drei Hauptepochen, das Produktionssystem mit seinen einzelnen Kom-

ponenten dargestellt. Etwas problematisch ist die Festlegung des Beginns. Was die Anfänge anlangt, so sprechen die AutorInnen immerhin nicht mehr von der «Erfindung» der Oper, aber doch noch von der «Entstehung»: der höfischen Oper 1589 in Florenz, der öffentlich-kommerziellen 1637 in Venedig. Die *processioni, cortei, trionfi*, Intermedien usw., die ganze Fülle der weltlichen und geistlichen Theater-Spiele mit Musik bleiben völlig ausgeblendet. Sie mögen nur zur Vorgeschiede gehören, gehörten dann aber doch wenigstens erwähnt.

Auf die (kompositionsgeschichtlich mehrere Epochen umfassende) Darstellung des Systems bis 1780 folgen 1780 bis 1880 (John Rosselli) und *Von der Einigung Italiens bis heute* (Fiamma Nicolodi) – letzteres vor allem auch eine Verfallsgeschichte, Entspezifizierung und Angleichung an internationale Verhältnisse der Produktion. Deutlich wird sowohl die zentrale Rolle des Impresarios, dessen Hauptfunktionen erst im späteren 19. Jahrhundert teils auf den Verlag übergehen, teils von kommunal-staatlichen oder «autonomen» (vergleichbar den öffentlich-rechtlichen) Institutionen übernommen werden.

Daran schliessen sich als zweiter Hauptteil Darstellungen einzelner Komponenten des Systems «italienische Oper» an. Fabrizio Della Seta akzentuiert in *Der Librettist* die Seite des Selbst- und Fremdbildes. *Der Opernkomponist* (Elvido Surian) enthält unter anderem (leider etwas knapp ausfallende) Ausführungen über *schöpferischen Prozess, Arbeitsweise und Arbeitsrhythmus*, die interessante Übergänge und Verzahnungen zwischen Sozialgeschichte der Musik und Kompositionsgeschichte erhellen. Auch Sergio Durantini integriert seiner historiographischen Darstellung des Sängers eine ästhetisch-systematische Reflexion der *idealen und realen Bedingungen einer italienischen «Schule»* sowie des *Belcanto als Markt und Mythos*.

Bemerkenswerter und merkwürdigerweise liegt hier die «erste Geschichte der italienischen Oper» vor, nachdem diese als Gattung wie als Institution längst historisch geworden ist – offensichtlich entfaltet die «Eule der Minerva» ihre Flügel auch anderswo erst in der Dämmerung. Die zugrundeliegende Forschungs- und Darstellungs-Methode ist differenziert. Sie fasst «Oper als eine Sonderform des Theaters». Sie verbindet für die Analyse dieses heterogenen Gegenstands «Diachronie» (Ereignisse) und «Synchronie» (Systeme) sowie Produktions- und Rezeptionsästhetik und nimmt als «Interpretationsmodell» die Reihe «Autoren – Theaterereignis – Zuschauer». Die daraus folgende Anlage des Bandes, die eben eine simple chronologische Darstellung «von» Peri «bis» Puccini verbietet, ergibt gelegentlich sachte Überschneidungen, die aber tolerabel sind.

Wegen der Fremdheit des Systems und der Eigenständigkeit der Entwicklung wäre der Nutzen gerade für ein deutsch-

sprachiges Publikum noch grösser, wenn der Anteil strukturell-analytisch gebündelter Darstellung gegenüber der Ausbreitung einzelnen Materials noch gesteigert worden wäre. So erscheinen in der notwendig begrenzten «nationalen» Perspektive der AutorInnen Sachverhalte, wie z.B. die Organisationsform «Ente autonomo» als allzu selbstverständlich und werden daher schlicht vorausgesetzt statt präzise erläutert. Aber auch so werden wesentliche Prinzipien einsichtig, umso mehr, weil die Beiträge des Bands System und Geschichte der italienischen Oper immer im Hinblick auch auf ihre gesellschaftlichen Grundlagen durchsichtig machen. Auf die weiteren Bände dürfen die LeserInnen gespannt sein.

Hanns-Werner Heister

Gut gemeintes Unternehmen

*Ethel Smyth: Ein stürmischer Winter
Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*

Herausgegeben von Eva Rieger
Bärenreiter Verlag Kassel/Basel 1988,
260 S.

«Ein Nachwort auf eine unter Fachleuten wie Laien gleichermaßen Unbekannte zu schreiben, ist eine prekäre Angelegenheit», schreibt Eva Rieger nicht zu Unrecht. Aber eine Unbekannte vorzustellen: darin liegt für ihre Kennerin ja auch die Chance, ihren Schützling ins verdiente rechte Licht zu setzen – was der Rezensent nur mit beschränkter Haftung referieren bzw. reflektieren kann, da von den gut drei Dutzend Schöpfungen der Smyth, die Riegers Werkverzeichnis nennt, derzeit auf Schallplatte nicht eine greifbar ist¹ und ich die Komponistin auch nicht kenne. Blicke über die Autorin Smyth bzw. Riegers Edition zu reden, deren Untertitel ein in sich geschlossenes Memoirenwerk erwarten lässt, fälschlicherweise. Vorgelegt hat Eva Rieger nämlich sechs Passagen, die sie aus fünf Büchern Smyth², der 1919 in zwei Bänden erschienenen Autobiographie «Impressions that remained», sowie drei zwischen 1921 («Streaks of life») bzw. 1928 («A final burning of boats») und 1933 («Female pipings in Eden») veröffentlichten Essaysammlungen ausgewählt hat, wobei jedem dieser Texte eine knappe Einführung vorangestellt ist. Das ist zwar, wie das ganze Unternehmen, fraglos gut gemeint, ob es der Smyth jedoch gerecht wird, bleibt die Frage ... Doch wer ist das überhaupt, die Smyth? Die MGG bzw. *The New Grove* gibt an:

«Smyth, (Dame) Ethel Mary, *23.4.1858 London, †9.5.1944 Woking. Ihr Vater war Generalmajor der Royal Artillery. Nach einer für eine viktorianische junge Dame aus gutem Hause charakteristischen Erziehung entschloss sie sich zum Missvergnügen ihrer Familie, Musik als Beruf zu ergreifen. 1877 bezog sie das Leipziger Konservatorium. Sie verliess das Institut jedoch schon ein Jahr darauf und ging als Privatschülerin zu H. von Herzogenberg, zu dessen Frau sie eine tiefe Zuneigung gefasst hatte. Im kultivierten und gastfreien Hause

der H.s traf sie mit vielen führenden europ. Musikern, u.a. mit Grieg, Tschaiakowsky und Brahms zusammen, von denen sie Rat und sogar aufrichtigen Beifall empfing; besonders Brahms schien von der Idee eines weiblichen Komp. überrascht.»

Von jenen Studienjahren plaudert auch die erste ausgewählte Textpassage; über Wohnungsfragen, Zimmernachbarn, grosse Wäsche, kleine Katastrophen und den Leipziger Konzertbetrieb erzählt Smyth amüsante Anekdoten, die ein freches kleines Brahms-Portrait – ihre Revanche für dessen zweifelhafte Scherze

«... und gab mir den Spitznamen «Die Schmeissfliege»... ich konnte nie verstehen, warum seine Anhänger eine solch überzogene Meinung von seinem Intellekt hatten»²

– beschliesst. Wie überhaupt die Skizzen prominenter Zeitgenossen Smyth' Konversationstalent beweisen: «Zwei kurze Eindrücke von Königin Victoria», «Ein stürmischer Winter» (nämlich 1901/02 zu Berlin, wo die Autorin Wilhelm II. begegnet war) bzw. «Weibliche Töne im Paradies», eine Hommage à Emmeline Pankhurst, legen davon Zeugnis ab. Sie sind mit leichter Hand geschrieben und mit wachem, kritischem Verstand plus einem ausgeprägten Sinn für komische Begebenheiten; die bekannte Eitelkeit des Hohenzollern, die «erbärmliche Untertänigkeit» der Preussen wie der Geist der deutschen Gründerjahre überhaupt gingen der emanzipierten Britin spürbar auf den Nerv. Gleichwohl scheint Smyth vorzüglich in den *upper classes*, bei den Bülow's, Balfours, den «Freundinnen» Kaiserin Eugénie und Prinzessin Edmond de Polignac verkehrt zu haben – launige Erinnerungen von bescheidenem Erkenntniswert, trotz treffend eingefangener Atmosphäre. So macht sich denn am Ende eine leichte Unzufriedenheit bemerkbar. Gewiss, von Musik war auch die Rede. Nur dass die sich zwischen soviel «königlichem Essgeschirr», «berühmten kaiserlichen Reitern» und «perfektem Hofknicks» eher aschenputtelhaft, wie eine ärmliche Staffage ausgenommen hatte. Zwar hat man einiges erfahren, insbesondere über Smyth' Aktivitäten, ihre Messe sowie ihre zweite Oper aufzuführen (wobei jene *VIPs* und ihre Protektion wohl unentbehrlich waren). Aber angesichts der Memoiren einer Komponistin fragt sich eben doch: *Where is the meat?* Und bedenkt man, dass die Smyth nicht weniger als 10 veröffentlichte Bücher hinterlassen hat, so fragt sich weiter... – Halt! Im Überfliegen des Getippten fällt mir eine Unterlassung auf: S.' schizophrener Urteil steht zu ihrem scharfen Blick und der privaten Toleranz befremdlich quer. Die streitbare Dame ist, trotz ihres Suffragetten-Engagements, politisch so konservativ gewesen, dass sie der fatalen bürgerlichen Kriegerromantik nicht entkam – die doch gerade in den *politisierten* Frauen der Epoche – Suttner, Zetkin, Luxemburg! – auf ihren schärfsten Feind gestossen war. So kommentiert sie, eine eher egozentrische denn prinzipiell emanzipierte Zeitgenossin, die bekannten lästig-unver-

meidlichen Begleiterscheinungen des Phänomens Karriere:

«Das ist genau die Art von Irrsinn, von der ich mir wünsche, dass der Krieg (= I. Weltkrieg!) die Welt davon reinigt.»³

Auch die Verehrung Dame in spe's (DBE 1926) für den verjagten weiland *Willem Zwo* gehört in diesen Kontext:

«... Hofknicks ... – keine geringe Leistung. Der Kaiser winkte formell zurück, dann stützte er, wirbelte auf seinem Sitz herum und winkte mir so freundlich zu, wie es schon vor wenigen Jahren die hochgeborene englische Dame in Berlin offensichtlich überwältigt hatte. Und ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, dass ich tief geschmeichelt und erfreut war, wie neunundneunzig von hundert Lesern⁴ dieser Seiten es sicherlich an meiner Stelle genauso gewesen wären!»⁵

Sicherlich: «Meinungen sind Interessen», «Sachliche Meinungen sind Vorurteile a.D.» und «Memoiren sind persönliche Fiktion»⁶ – was zu der Frage: Warum wird hier was (und: wie?) für wen zusammenkompiliert? zurückführt. Vergleicht man Hurds⁷ und Weissweilers⁸ differenzierte Darstellungen mit dem Nachwort Riegers, dann befremdet die diskrete Art, mit der HgIn durchgängig die Erfolge ihrer Schutzbefohlenen herunterspielt. So berichtet Hurd anlässlich der «erste(n) engl. Auff. (...) der Orch.-Serenade» über deren «enthusiastische Aufnahme» (Folge: noch im selben Jahre bringt ihr Dirigent ein weiteres Werk der S., und zwar laut Eva W. «mit einigem Erfolg» zur Aufführung, so dass H. kommentiert: «E. S.' Ruf als führende Komp. ihrer Zeit wurde nach der Auff. der *Mass in D* im Jan. 1893 in der Royal Albert Hall endgültig gefestigt», was das Statement Eva W.s bestätigt, dass besagte Messe «jahrzehntelang zum englischen Standardrepertoire gehörte», was für «The Wreckers», ebenfalls laut W., «bis heute» gilt. Anders die *chronica mala-ventura* Riegers:

«In den Annalen der Musikgeschichte ist sie nicht eingetragen ... Sie ist aus dem Konzertsaal wie aus dem Opernhaus verbannt ... Das offizielle Musikleben hat sie fallengelassen⁹ (...) Als Frau fällt sie eigentlich aus dem musikkulturellen Diskurs heraus, liess sie sich doch weder in die Salon- noch in die Liederecke stellen.¹⁰ (...) E.S.' Musik fällt aus dem Rahmen der Musikgeschichtsschreibung, ebenso wie ihr Schaffen rezeptionsgeschichtlich gesehen Neuland ist. Die Entdeckungsfahrten haben noch gar nicht begonnen.»¹¹

Dagegen wieder Eva W. zur Rezeption der Smyth nach 1918:

«Es entstanden die ersten Schallplattenaufnahmen, die auch Ethels Musik ... gern ins Programm nahmen ... Ethels Stücke galten nicht mehr als merkwürdig und kurios, sondern beinahe als ausgesprochene Klassiker. Von 1920 an wurden ihr Streichquartett, ihr Liederzyklus und einzelne Szenen aus ihren Opern viele Male aufgeführt. Es folgten zahlreiche Rundfunkproduktionen, an denen Ethel voller Interesse für das neue auditive Medium mitwirkte.»¹²

So ergab sich denn das kuriose Paradox, dass es eher Eva W. als Eva R. gelang, Interesse für die Komponistin S. zu wecken – auch weil sie deren Werke *musikalisch* (ein Totalausfall bei R.!) viel ausführlicher vorstellt. Übrigens (dies insbesondere an *frau*, da HgIn wohl auf ein überwiegend weibliches Publikum spekulieren dürfte): S.' An-

sichten über Frauen im allgemeinen und über «weibliche Komponisten» im besonderen sind m.E. reichlich dürftig; sie gehen über Gemeinplätze

«... dass die Welt den Verstand und die Weitsicht beider Geschlechter benötigt»¹³

und Glaubenssätze – leider! – nicht hinaus:

«Ich stelle mir vor, dass eine Frau eine grössere innere Freiheit aufweist als Männer, dass sie weniger konventionell und andererseits als Künstlerin oder Schriftstellerin weniger von der Bedrohung betroffen ist, möglicherweise nur durchschnittlich zu sein.»¹⁴

Fragt sich, ob S. mit *einem* ungekürzten Text (in einer stilistisch etwas besseren



Übersetzung als der streckenweise reichlich holperigen Michaela Hubers) nicht mehr gedient gewesen wäre als mit diesem zweifelhaften Medley, das zu forciert ans schwesterliche Mitleid appelliert – dass es Smyth als Komponistin schwer genug gehabt hat, ist schliesslich nicht zu übersehen!

Erika Deiss

¹ Laut Eva Weissweiler («Komponistinnen aus 500 Jahren», Ffm 1981, S. 314) wurde die Oper «The Wreckers» mehrmals auf Platte eingespielt; leider fehlt jegliche Quellenangabe.

² vgl. S. 49 bzw. S. 45

³ vgl. S. 19; zuerst in: «Impressions that remained»; erstmals erschienen 1919

⁴ Her mit dem Kaktus für den 100.!

⁵ vgl. S. 136

⁶ Wolfgang Herbst, in: «Gedanken m.b.H. Aphorismen». Unverf. Ms. 1969; zit. nach: Lothar Schmidt: «Das grosse Handbuch geflügelter Definitionen», Wiesbaden 1985

⁷ Michael Hurd ist der Verfasser der Smyth-Artikel in der *MGG* und im *New Grove*

⁸ a.a.O., S. 297–323

⁹ op. cit., S. 227

¹⁰ ebd., S. 249

¹¹ ebd., S. 245

¹² a.a.O., S. 320

¹³ vgl. S. 152f.

¹⁴ vgl. S. 159

Disques Schallplatten

Déjà plusieurs versions d'œuvres contemporaines

Discographie comparée de Berio, Carter, Ferneyhough et quelques autres

Pour une fois, les progrès de la technologie dans le domaine de la reproduction du son servent une musique qui leur est contemporaine: l'avènement du disque laser (appelé aussi numérique ou compact) a permis une très nette amélioration de la «fidélité» aux œuvres – gain dynamique évident et meilleure transparence des plans lorsque le disque est bien enregistré. Il a aussi engendré une floraison de productions concernant la musique actuelle qui est tout à fait réjouissante: on ne se contente pas d'enregistrer de nouvelles œuvres, on réenregistre des œuvres gravées autrefois sur les anciens microsillons. Dès lors, il devient possible, dans un domaine où jusqu'à maintenant l'enregistrement d'une œuvre contemporaine servait le plus souvent de référence unique, de procéder à des comparaisons, d'écouter les œuvres dans des perspectives différentes. Certes, la différence technique fausse en partie le jeu; mais il existe, hélas, bien des disques compacts mal enregistrés ou pour lesquels le travail de montage est tout simplement aberrant. En ce domaine, il est regrettable de dire qu'Erato détient la palme. Les récents enregistrements d'œuvres de Boulez, comme ceux faits sous sa direction dans cette marque, sont pour la plupart médiocres; ils ne servent pas la qualité des œuvres, quand ils n'escamotent pas tout simplement un mouvement de l'une d'entre elles (le *Trio pour cor* de Ligeti!).

Nous pouvons regrouper ici, dans un petit panorama comparatif, les œuvres de trois compositeurs appartenant à trois générations successives: Elliott Carter (né en 1908), Luciano Berio (né en 1925) et Brian Ferneyhough (né en 1943). Leurs univers de référence sont extrêmement divergents, même si l'on peut tracer des lignes de convergence entre Carter et Berio d'un côté, entre Carter et Ferneyhough de l'autre.

La révélation de la musique d'Elliott Carter est relativement récente en Europe. Loin des cercles de nos avant-gardes musicales, ce compositeur a développé son propre style d'une manière extraordinairement cohérente, à partir de prémisses lointaines, celles du néoclassicisme de Nadia Boulanger (dont Carter fut l'élève, comme tant de compositeurs américains). Son développement hors des sentiers du sérialisme, mais sur une voie qui n'en était pas trop éloignée dans l'esprit, lui a