

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 37

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Dümling, Albrecht / Weid, Jean-Noël von der

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: 18.04.2025

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



Foto: Niklaus Stauss

«ewiggültigen» Interpretation strebte. Es ging ihm um eine Begeisterung, die er mit Engagement verband. Immer wieder hat er als Dirigent vernachlässigte Werke vorgestellt, aber auch Neues uraufgeführt. Dabei tauchten auch noch in den letzten Jahren junge Komponisten auf – Brenton Langbein ging mit der Zeit.

Er war ein selten kompletter Musiker und damit als Konzertmeister des Collegium Musicum ein Glücksfall für's Zürcher Konzertleben. Er führte das Ensemble nicht nur sicher, sondern hat für Paul Sacher auch häufig die Probenarbeit übernommen und war in den letzten Jahren gelegentlich ein mindestens so wichtiger Referenzpunkt wie der Dirigent selber. Seit 1954 gehörte er diesem Ensemble an, seit 1956 als Konzertmeister. Gelegentlich hat er solistische Aufgaben übernommen, beim Collegium, aber auch beim Basler Kammerorchester; so 1972 mit Münchhausens Dreispitz auf dem Kopf in der Uraufführung von Hans Werner Henzes Zweitem Violinkonzert. Da hatte er Hans Magnus Enzensbergers Gedicht «Hommage à Gödel» zu rezitieren; der ganze Musikbetrieb zog sich da wie der Lügenbaron gleichsam aus dem Sumpf: virtuos-selbstironisch. Auch diese Grenzüberschreitung hatte Platz in Brenton Langbeins Musizieren. Er hat das Konzert anschliessend an vielen Orten gespielt.

Er stammte vom anderen Ende der Welt: geboren am 28. Januar 1928 im südaustralischen Gawlen, studierte er an der University of Adelaide. 1947 holte ihn Eugene Goossens ins Sydney Symphony Orchestra. In Wien arbeitete Langbein bei Paul Grümmer weiter. 1951 kam er für einen Meisterkurs in die Schweiz – und fand hier seine zweite Heimat. In den ersten Jahren trat er häufig im Duo mit der Pianistin Maureen Jones auf. 1960 gründete er mit Freunden *Die Kammermusiker Zürich*, mit denen er bis zuletzt auch zeitgenössische und unbekannte Musik spielte und neue Impulse gab. Zusammen mit Ottavio Corti schuf er zwei Jahre später die *Orchesterschule der Kammermusiker*. Als Pädagoge war er schliesslich von 1967 an auch an der Basler Musikakademie tätig.

Mit anderen Australiern wie dem Regisseur David Freeman und der Sängerin Leslie Stephenson gründete er 1976 die alternative Opernwerkstatt *Opera Factory*, die vom Musikalischen, vom Szenischen und vom Repertoire her neues Musiktheaterterrain betrat. Hier wirkte er nicht nur als Dirigent und Arrangeur (die Partituren mussten ja meist für kleinere Besetzungen umgeschrieben werden), sondern auch als Komponist, freilich nicht mit dem Anspruch des Avantgardisten: Die Madrigaloper «Arlecchino» zeugte von seinem beachtlichen Können im Umgang mit Stimmen.

Für all diese Tätigkeiten an seinem Wohnsitz Zürich erhielt er 1988 die Hans Georg-Nägeli-Medaille der Stadt. Den Kontakt mit Australien hat er dabei nie verloren. Immer wieder holte er Musiker und Musikerinnen nach Europa, so etwa den jungen Komponisten David Joseph. Jeden Frühling reiste er zur Adelaide Spring Academy, deren künstlerischer Leiter er war, und arbeitete mit dem Adelaide Chamber Orchestra. So scheinbar mühelos wie die Weltenden hat Brenton Langbein Vergangenheit und Gegenwart in seinem Musizieren verbunden.

Thomas Meyer

Zum Andenken an Brenton Langbein spielt das Ensemble Ripieno die «Dialogues» des australischen Komponisten David Joseph am 5./6. September in Zürich bzw. Winterthur.

Livres Bücher

Im Positiven wie Negativen sich treu geblieben

Nuria Nono-Schoenberg (Hg.): *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Ritter-Verlag, Klagenfurt 1992; 468 S., ca. 2000 Abb.

So hoch Arnold Schönberg Konsequenz achtete, so unterschiedlich hat er doch das Verhältnis von Werk und Biographie in seinen verschiedenen Lebensperioden bewertet. Äusserungen, wonach für die Nachwelt nur die Musik von Bedeutung sei, stehen Aussagen vom autobiographischen Charakter aller seiner Werke gegenüber. Es gibt wohl kaum einen anderen Komponisten, der alles, was mit seiner Person zusammenhing, so ernst nahm. Zahllose Notizen, Skizzen, Briefe, Postkarten, Fahrscheine, Quittungen, Rechnungen, Möbel und andere selbstentworfenen Arbeitsmittel hat er gesammelt und für bewahrenswert erachtet. Da er sich auch auf dem Weg in die Emigration nicht von diesen Schätzen trennte, ist der Schönberg-Nachlass heute so reichhaltig bestückt. Trotz aller Ortswechsel hat sich der Komponist damit seine eigene Welt und seine eigene

Identität bewahrt. Die zuweilen banalen Gegenstände tragen ganz im Wortsinne seinen Stempel, dazu die eigenhändige Unterschrift, manchmal zusätzlich noch einen Fingerabdruck.

Kaum jemand durfte tiefer in dieses Reich eindringen als die 1931 geborene Tochter Nuria. Angeregt durch die Wiener Schönberg-Ausstellung von 1974 und ermutigt durch ihren Mann Luigi Nono fasste sie den Plan zu einer Bildbiographie, die an Hand von Dokumenten den Weg des Menschen und Künstlers nachzeichnet. Die «Lebensgeschichte in Begegnungen», die dieser schon 1924 entworfen hatte, erhielt in dem neuen Buch einen chronologischen Rahmen. Kapitel für Kapitel und Jahr für Jahr durchschreitet man mit Primärtexten, mit Bildern und Dokumenten das Leben des Komponisten. Mit Unterstützung des Verlegers Helmut Ritter und der Designerin Catherine Lorenz entstand so ein aufschlussreiches Monumentalwerk, das Zusammenhänge verdeutlicht, das zeigt, mit welcher Leidenschaft und Energie ein Jahrhundertwerk geschaffen und durchgesetzt wurde.

Schon eines seiner frühesten Porträts zeigt den jungen Arnold Schönberg kahlköpfig, mit herausforderndem, aber zugleich ängstlichem Blick. Den für ihn keineswegs selbstverständlichen Zugang zur Musik musste er seinem aus Ungarn stammenden Vater abtrotzen. Er lernte bei den Militärkapellen im Prater, bei seinen Jugendfreunden Oskar Adler, David Josef Bach und Alexander Zemlinsky sowie in der von Josef Scheu geleiteten Arbeitersängerbewegung. Mit der Heirat und der ersten Übersiedlung nach Berlin beginnt das zweite Kapitel (1901-1911). Eine besonders gelungene Doppelseite stellt Fotografien von Mathilde Schönberg gemalten Portraits von Richard Gerstl gegenüber. Während die geistige Begegnung mit den Dichtern Dehmel und George kaum gestreift wird, ist die mit Ferruccio Busoni (anhand der Transkription des Klavierstücks op. 11/2) und mit Gustav Mahler hervorragend dargestellt. Mustergültig verdeutlicht die Dokumentation auch die 1911 einsetzende Beziehung zu Kandinsky, der dem Komponisten seine Schrift «Über das Geistige in der Kunst» widmete und dafür die «Harmonielehre» und den Aufsatz «Verhältnis zum Text» empfing. Ebenso wie mit Busoni, der Schönbergs fluchtartige Übersiedlung nach Berlin nach Kräften unterstützte, fand hier eine von gegenseitiger Achtung getragene Begegnung statt.

Da Schönberg in künstlerischen Dingen Abhängigkeiten fürchtete und so weit wie möglich zu verhindern trachtete, hatte er zu Kritikern und Verlegern ein gespanntes Verhältnis. Seine Korrespondenz mit Emil Hertzka zeigt ihn als einen selbstbewussten, schwierigen Verhandlungspartner. So lehnte er beispielsweise dessen Verträge als «Selbstmord» ab und kommentierte: «Ihn zu begehen, habe ich nicht nötig, weil ich ohnehin nicht lebe.» Nur wenige Monate zuvor hatte der Neuberliner dem gleichen Adressaten selbstbewusst vermeldet: «Sie glauben gar

nicht, wie berühmt ich hier bin. Überall kennt man mich.» Neben Alma Mahler war Alexander Zemlinsky wohl der einzige Briefpartner, der es wagen konnte, den Komponisten auf mögliche Selbstüberschätzung anzusprechen. «Er will offenbar verhüten, dass ich mich grössenwahnsinnig aufführe», notierte Schönberg verständnisvoll in sein Tagebuch. Wie Zeugnisse aus London und Prag belegen, hat er sich vor allem als Dirigent überschätzt.

Historische Wahrhaftigkeit darf auch die «Kriegspsychose», in die er 1914 geriet, nicht verschweigen. In Briefen an Alma Mahler schwang sich Schönberg damals zu ausländerfeindlichen Tiraden auf: «Ich konnte nie etwas anfangen mit aller ausländischen Musik. Mir kam sie immer schal, leer, widerlich, süsslich, verlogen und ungekonnt vor. Ohne Ausnahme. Jetzt weiss ich, wer die Franzosen, Engländer, Russen, Belgier, Amerikaner und Serben sind: Montenegrier!» In seiner Germanophilie wollte auch er in diesen «Kampf der Griechen gegen die Perser» mit der Waffe eingreifen, weshalb er von Berlin nach Wien übersiedelte. Enttäuscht darüber, dass er als ungarischer Staatsbürger nicht in ein österreichisches Regiment aufgenommen wurde, setzte er seine Herrschaftsansprüche wenigstens im Militärschachspiel, im «Verein für musikalische Privataufführungen» («...durch ein solches Publikum ist Österreich auf Jahrzehnte hinaus die Vorherrschaft auf dem Gebiete der modernen Musik gesichert»), im Schülerkreis sowie durch die «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» durch. Auch als designierter Präsident eines Mahler-Bundes, so bedeutete er dem Dirigenten Willem Mengelberg, erwartete er sich autoritäre Vollmachten: «Ich denke einmal; gründlich, und daran darf dann nichts mehr zu ändern sein.»

Von einmal gefassten Entschlüssen liess er sich nur selten wieder abbringen. Er vertraute der Freundschaft Webers trotz antisemitischer Zwischenfälle und heiratete Gertrud Kolisch, obwohl er diese kaum kannte. Die neue Ehe veränderte ihn spürbar. Zusammen mit Gertrud wurde Schönberg ein neuer Mensch: humorvoll, modebewusst, sportlich und kommunikativ. Nicht zufällig entstand damals sein Projekt einer «Lebensgeschichte in Begegnungen». «Ich habe überhaupt nicht gewusst, dass es ein solches Glück gibt», notierte er 1929 in Monte Carlo, wo auch Teile der gemeinsamen Oper «Von heute auf morgen» entstanden.

Die Umstände seines erzwungenen Abschieds aus Berlin sind bekannt. Aber auch noch in Kalifornien, von dessen landschaftlicher Schönheit er schwärmte, hielt er es nicht für ausgeschlossen, eine Lehrstelle in der Sowjetunion zu übernehmen. Hanns Eisler hatte dieses Angebot unterbreitet. Erst 1936 waren Schönbergs Arbeits- und Visumfragen soweit geregelt, dass er sich die gelagerten Bücher und Möbel von Paris nach Los Angeles schicken

liess. Neue Freundschaften entstanden, so beispielsweise zu George Gershwin. Abgedruckt ist auch ein bislang unbekanntes Gedicht, das ihm Bertolt Brecht 1942 zum Geburtstag widmete.

Wie die Idee zu einem Ästhetik-Forum belegt, hat Schönberg auch in Los Angeles seine Musik in grössere kulturelle Zusammenhänge eingeordnet. Trotz einer lächerlichen Pension von 29 Dollars pro Monat blieb sein Selbstwertgefühl ungebrochen. Wohl nicht nur ironisch bezeichnete er sich in Familienbriefen als «super-chief». Das Tennisspiel, für das er ein eigenes Notationssystem entwarf, behandelte er mit gleichem Ernst wie seine Kompositionen. Während er in der McCarthy-Periode die sozialistischen Ansichten von Hanns Eisler und Hermann Scherchen scharf ablehnte, begegnete er angehenden Interpreten, so etwa dem noch unerfahrenen Robert Craft, mit ermutigender Milde.

Dass Schönberg nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte, hatte neben den finanziellen und gesundheitlichen auch politische Gründe: er fürchtete antisemitische Ausschreitungen. Sechs Monate, nachdem er Wolfgang Steinecke diese Befürchtungen mitgeteilt hatte, starb der grosse Komponist am 13. Juli 1951 in Los Angeles. Dass dort nur 80 Menschen an der Trauerfeier teilnahmen, hielt seine Witwe für eine Schande («a disgrace for Los Angeles»). Schönberg selbst hätte dies milder beurteilt. Anlässlich seines 75. Geburtstages hatte er prophezeit: «Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.»

Der vorliegende Band ermöglicht ein realistisches Bild dieses epochemachenden Künstlers und Pädagogen, der sich im Positiven wie Negativen treu geblieben ist. Einige wenige Fehler fallen kaum ins Gewicht (Abbildung 239 ist seitenverkehrt, statt Laurié muss es auf S. 201 Lourié heissen). Englischsprachige Dokumente wurden im Anhang übersetzt. Mit Hilfe des Personenregisters lassen sich auch solche Begegnungen nachvollziehen, die über verschiedene Perioden verteilt sind oder Schönbergs ganzes Leben prägten: an erster Stelle die zu Alexander Zemlinsky, Alban Berg und Anton Webern.

Albrecht Dümmling

Programme de prospection

André Boucourechliev: Le langage musical
Fayard, Paris 1993, 186 p.

Hormis les traités aujourd'hui moisissés et obsolètes de Riemann et de d'Indy – outre qu'ils épluchaient des questions particulières et sclérosaient le langage musical en codes et stéréotypes (il faut toujours penser en termes improbables et incertains) –, personne ne s'était jeté dans l'aventure, périlleuse, «prétentieu-

se» pour d'aucuns, annonce l'auteur, consistant à établir une synthèse de ce dont nul ne parle¹.

Boucourechliev, qui a l'oreille juste et la plume éclatante, s'y risque, dans un petit livre au sujet immense, où chaque phrase est aussi proche du centre que toutes les autres. L'auteur tente, au long de cette histoire de la musique, de montrer «comment ça fonctionne», ce qui se passe dans le temps, fondement de tout phénomène sonore (le propos cardinal de l'ouvrage), d'«interroge[r] la forme musicale comme processus dynamique» singulier et actif, d'étudier de l'intérieur les modèles du langage en train de fonctionner. L'essentiel sera donc de définir le langage musical; une expression terriblement courante: il faut l'agripper terme à terme.

La musique est-elle vraiment un langage? Quel dénivelé peut-on repérer par rapport au langage parlé? Une phrase musicale a-t-elle une autonomie sémantique²? L'interaction de la musique et du langage ferait-elle partie des données irréductibles qui tolèrent l'utilisation de l'analogie entre compréhension musicale et compréhension verbale?

En définitive, lance Boucourechliev, est-il si important de savoir si la musique est un langage ou non? Si elle a un sens? Par perversion ou avachissement, l'auditeur s'évertue à attribuer à la musique des significations plus ou moins subjectives – «le fétichisme de la figure signifiante»³ – sans se douter que ce qu'il entend, à la première écoute, ne s'interprète pas de façon univoque, mais que le rapport demeure ambigu. On ne peut guère plus admettre, à l'instar de Boris de Schloezer, que la musique, quelle qu'elle soit, n'a pas un sens, mais qu'elle *est* elle-même un sens. La subtile distinction que fait Hegel entre *sens* et *signification* s'avère éclairante: «Un objet est signifiant lorsqu'on vise à travers lui un autre objet. En ce cas l'esprit ne prête pas attention au signe lui-même: il le dépasse vers la chose signifiée. [...] Le sens, par contre, ne se distingue pas de l'objet même et il est d'autant plus manifeste que nous donnons plus d'attention à la chose qu'il habite. Je dirai qu'un objet a un *sens* quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d'exprimer adéquatement par aucun système de signes; il s'agit toujours d'une totalité: totalité d'une personne, d'un milieu, d'une époque, de la condition humaine. Ce sourire de la Joconde, je dirai qu'il ne 'veut' rien dire mais qu'il a un sens: par lui se réalise l'étrange mélange de mysticisme et de naturalisme, d'évidence et de mystère qui caractérise la Renaissance.»⁴

Pauvres de nous, qui sommes affligés de deux siècles de vaine quête de la morphologie impure des significations, d'un «sens rationnel de la musique dont le langage serait le 'porteur'... Or en musique, conclut l'auteur, rien n'est porteur d'autre chose.»

Quant à savoir si la musique exprime des affects, des sentiments, et ceux du

compositeur en particulier (ici Boucourechliev cite malicieusement Barthes, pour qui le compositeur n'est jamais qu'un «monsieur»!), cette problématique nous engourdit dans le malentendu. Car faut-il être amoureux pour écrire un chant d'amour? Eduard Hanslick, dans *Du Beau dans la musique*, écrivait que la musique était «impuissante» à exprimer des sentiments, brocardant ceux qui prétendent pouvoir dégager le sentiment qui, d'après eux, constituerait l'essence de telle ou telle œuvre musicale. A quoi la musique vocale apporte une limpide antiphrase. Si, en effet, «ce ne sont pas les sons qui expriment dans une mélodie vocale, mais les paroles», on peut alors avancer qu'un «motif musical a la conscience large», à savoir qu'une même musique peut indifféremment étayer des textes fort divers, voire antagonistes sémantiquement. Certains exemples sont bien connus: l'Orphée de Gluck pourrait, sur sa même mélodie célèbre, tout aussi bien chanter qu'il a «trouvé» et non «perdu» son Eurydice; Bach, lui, ne tergiverse pas lorsqu'il s'agit de déplacer sur des paroles de l'*Oratorio de Noël* une musique qui a déjà servi pour une cantate profane antérieure (Boris de Schloezer s'engouffrera dans cette voie); ou, plus récemment et frivolement, l'héroïne des *Parapluies de Cherbourg* qui, sur la même musique, gazouille son amour ou exige de l'essence pour sa voiture!

La musique, pour Boucourechliev, n'exprime pas des sentiments mais en «engendre»: «C'est de la force d'impact de ces affects, relevant de la composition, qu'il s'agit, non de leur origine réelle ou imaginaire et de leur illusoire transmission.» Aussi la sincérité n'est-elle pas à ranger dans une typologie esthétique, car elle est une catégorie éventée, trompeuse et niaise: «Tout le monde est sincère – à commencer par les imbéciles», ponctue Boucourechliev. Ce qui honore une pensée – dont la valeur se juge aux distances qu'elle prend avec le déjà connu!

La genèse d'une œuvre, ce tabou que nous essayons malgré tout d'affronter fantasmatiquement, restera inviolable, tautologie close sur elle-même et symbole de toutes les puissances diaboliques qui nous attendent. Mais c'est peut-être au sein de cette opacité opiniâtre et indélébile que l'écouteur sera à même de saisir une parcelle de ce mystère foncièrement apeurant, où chacun puise en lui-même le danger de sa vérité la plus profonde. C'est alors, comme a pu l'écrire Rilke, «l'existence du terrible dans chaque parcelle de l'air. Tu le respirez avec sa transparence; et il se condense en toi, durcit, prend des formes pointues et géométriques entre tes organes.»⁵ Plus aucune sécurité si ce n'est sur l'arête de l'inouï intériorisé: nous sommes devenus «l'impression qui va se transposer». Nous sommes lourds – seulement – de tant de musique, maintenant langage de lames affilées, éclatantes et infatigables.

La définition du langage musical sera alors retenue comme «programme de

prospéction»; et si Boucourechliev s'y lance («la musique serait donc un système de différences⁶ qui structure le temps sous la catégorie du sonore»), c'est pour l'approfondir par de nombreux exemples concrets. L'auteur ne porte attention qu'aux créateurs qui, en leur temps, furent des novateurs. Arpentant l'histoire de la musique, qui subit d'abord la fatalité de la séduction progressive de l'harmonie pour, au 20^{ème} siècle, tâcher de fuir cette sirène devenue compromettante, refuser la mémoire, Boucourechliev heurtera sans doute les amoureux de la musique de Vivaldi, voire les «baroqueux», car il passe, avec provocation, de Monteverdi à Rameau et ne veut ranger Bach parmi les baroqueux (les vertus de la Renaissance existent dès les débuts du baroque...). Cette partialité avouée ne peut être reprochée à un compositeur qui n'est pas tenu à l'éclectisme, car il va vers ceux qui ont transfiguré son langage, qui lui ont permis d'inventer une grammaire pour sa propre œuvre: fantasme d'une grande pelletée de silence primordial, comme il le dirait sans doute de Webern.

Jean-Noël von der Weid

1 On peut citer, parmi d'autres rares ouvrages qui, sans pour autant fonder une bibliographie sur la question, sont «d'intérêt supérieur»: *L'introduction à J.-S. Bach* de Boris de Schloezer (1947), davantage un essai d'esthétique musicale qu'une recherche sur le langage; l'autoritaire *Penser la musique aujourd'hui*, de Pierre Boulez (1963), qui concerne le seul sérialisme tel que l'auteur l'a mis en pratique.

2 Lire le contrariant chapitre «Les paroles et la musique» in *Regarder Ecouter Lire*, de Claude Lévi-Strauss, Plon, Paris 1993

3 Par exemple: «Vous ne pouvez lire Lamartine que par une nuit de neige et écouter Wagner qu'en faisant brûler du cinname.» (Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1924, p. 75.)

4 Cité par Raymond Court in *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, sous la direction de Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, Klincksieck, Paris 1992

5 *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduction de Maurice Betz, Editions Emile-Paul Frères, Bruxelles 1949, p. 73

6 Notion primordiale, puisque produisant une petite «blessure» sur le temps musical; la différence, qui établit des rapports (de différences), fait que ça vit. Boucourechliev évoque le concept linguistique de *otherness* (Jakobson), introduit en musique par Karlheinz Stockhausen dans les années cinquante sous le nom de *Veränderungsgrad* (degré de différence).

Empoigner les étoiles

Trois livres récents sur le métier de compositrice¹

L'ouvrage publié par Renate Matthei émane d'une série de manifestations qui eurent lieu dans le cadre du Goethe-Institut de Tokyo au début de l'année nonante, en collaboration avec d'autres institutions japonaises, et dont le thème était «la femme dans l'art et la société». Les compositrices japonaises Harun Miyake et Kikuko Massumoto, ainsi que la musicologue Nobuko Funayama, s'entretiennent avec la compositrice roumano-allemande Adriana Hölszky², Eva Rieger et la fondatrice des éditions Furore, Renate Matthei, sur la situation

des femmes³ qui essaient «d'empoigner des étoiles», c'est-à-dire de composer. Et il s'agit de se poser la question de savoir si l'on peut composer dans un monde musical délimité par une «esthétique masculine» – ne plus faire figure d'«éternelle ironie de la communauté» (Hegel) –, comme jadis, c'est-à-dire en continuant de fouler les sentiers battus de la petite forme, des lieder et pièces pour piano; la réponse est «non». Et Eva Rieger de démontrer ce qu'il y a d'essentiellement féminin dans l'environnement musical: «Notre culture, à dominante masculine, est intoxiquée par la fébrile recherche du nouveau. Les femmes n'éprouvent pas ce besoin de l'inédit à tout prix pour être «célébrées».» En général, c'est au paradigme de la communication qu'elles attribuent le plus d'importance.

Harun Miyake pose, quant à elle, le problème de l'«idée fixe de l'originalité». Celle qui fit ses études à la Juilliard School s'efforce, dit-elle, de relier la musique de notre temps avec la musique traditionnelle japonaise. En fait, il est à constater que ces créatrices d'un monde lointain se trouvent confrontées à des problèmes aussi divers, mais tout aussi proches, que les nôtres.

Tout comme Françoise Tillard (voir ci-dessous), Evelyne Pieiller évite le traquenard du féminisme⁴ revanchard et développe, dans un style plein d'alacrité et élégamment troussé, un essai où se dévoilent des figures d'exception: Francesca Caccini, dont on raffole au point de la rebaptiser la Cecchina, *compositrice, cantante e maestra di canto*, qui, en 1628, signe, pour la première fois, un opéra d'importance, *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina*, internationalement reconnu; Elisabeth Jacquet de La Guerre, la première à écrire pour clavecin accompagné, et dont certains musiciens, même en cette fin du XVII^e siècle, avouent «une superbe alliance de scrupule et d'enthousiasme»; La Maupin, elle (Emilie d'Aubigny), choisit de devenir une étoile «inqualifiable», ce qui est normal, mais le devint, ce qui est plus rare; ou encore Pauline Viardot, la discrète, qui parcourut tout le XIX^e siècle – pour Liszt l'«illustrissime», et pour Schumann «la femme la plus géniale qu'il m'ait été donné de connaître». Le bonheur enjoué qui émane de ce livre n'empêche nullement la profondeur et la rigueur de la réflexion.

Françoise Tillard nous propose une longue biographie, défense sans féminisme militant ni psychanalyse qui eût facilement pu faire irruption, de Fanny Mendelssohn. La sœur aînée de Félix commit la double erreur d'être née femme, et ce dans une opulente famille juive. Déterminée, extrêmement douée pour le piano et «de facultés rares comme compositeur», notera Gounod (elle écrira quelque 400 œuvres), Fanny ne fut pourtant pas prise au sérieux et s'effaça devant celui qui la dépasserait sûrement. Fanny subit les «mécompréhensions» (préjugés archétypiques dénoncés par Eva Rieger), comme le

montre bien cette critique de la *Neue Zeitschrift für Musik* du 15 mars 1837: «L'invention n'est ni manquante ni nouvelle, mais pleine de goût, avenante et libre de cette surabondance du sentiment, qui, à ce qu'il paraît, reste la caractéristique de nos compositeurs modernes mais pas de nos compositrices.» Une femme qui écrit de la musique, et qui publie, est un singe savant, sensible et aimable si elle est sentimentale, dépourvue d'intériorité si elle fait montre de rigueur. Ce travail, qui porte au-delà d'une réhabilitation, nous fait en outre pénétrer dans l'intimité de la sensibilité allemande d'alors, dévoile les relations subtiles entre l'art et la vie.

Jean-Noël von der Weid

1 Renate Matthei (Hrsg.): *Komponistinnen in Japan und Deutschland – Eine Dokumentation*, Furore-Verlag, Edition 853, Kassel 1991, 62 p.
Evelyn Pieiller: *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des*

femmes dans la musique du XVIIIe au XIXe siècle, Editions Plume, Paris 1992, 208 p.
Françoise Tillard: *Fanny Mendelssohn*, Edition Belfond, Paris 1992, 390 p.

- 2 Cf. *Dissonance* n° 36, mai 1993, p. 43 et ce numéro p. 41
3 Renate Matthei et Brunhilde Sonntag publient également la série *Annäherung an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*. Tome I: Barbara Heller, Aleida Montijn, Alice Samter, Eva Schorr, Brunhilde Sonntag, Erna Woll, Ruth Zechlin (Furore-Edition 802, Kassel s.d.); tome II: Alma Mahler, Adriana Hölszky, Ruth Schonthal, Felicitas Kukuck, Myriam Marbé, Violeta Diniescu, Vivienne Olive (Furore-Edition 805, Kassel 1987); tome III: Kerstin Thieme, Ethel Smyth, Mia Schmidt, Verdina Shlonsky, Elisabeth Kuyper, Tu Wen-Hui, Jacqueline Fontyn (Furore-Edition 821, Kassel 1987); tome IV: Barbara Strozzi, Marianne de Martinez, Fanny Hensel-Mendelssohn, Elisabeth Lutyens, Sofia Gubaidulina, Barbara Kolb, Viera Janáčková (Furore-Edition 827, Kassel 1988); tome V: Grazyna Bacewicz, Lili Boulanger, Annette von Droste-Hülshoff, Lucija Garuta, Moya Henderson, Tera de Marez Oyens, Clara Schumann (Furore-Edition 843, Kassel 1988).
4 Le féminisme, c'est au fond assez simple; comme pouvait l'écrire Rebecca West, en 1913: «Je n'ai jamais réussi à définir le féminisme. Tout ce que je sais, c'est que les gens me traitent de féministe chaque fois que mon comportement me permet de ne plus me confondre avec un paillard.»

Disques Schallplatten

Exil ohne Ende

Stefan Wolpe *Stefan Wolpe: «Piece in two parts for six players» / Drei Lieder von Bertolt Brecht / Quartett Nr. 1 für Trompete, Tenorsaxophon, Schlagzeug und Klavier / Musik für «Hamlet» / «Piece for two instrumental units» / «To the dancemaster» für Sopran, Klarinette und Klavier / «Solo piece for trumpet» / «Piece for trumpet and 7 instruments» Ensemble «Parnassus», Leitung: Antony Korf
Koch International Classics 3-7141-2H1*

«Ach, ich halte es manchmal einfach nicht länger aus, sprachberaubt zu leben, in einer dauernden Doppelheit der Zunge und des physischen Sitzes der Sprache.»¹ So formulierte Stefan Wolpe (geb. 1902 in Berlin, gestorben 1972 in New York) 1960 in einem Brief an Wolfgang Steinecke, den damaligen Leiter der Darmstädter *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*, seine Sehnsucht und seine Hoffnung, im Kontakt mit der damals sich in der «Darmstädter Schule» profilierenden Avantgarde ein Ende seines amerikanischen Exils zu finden. «Ich gehöre dazu und zu Euch allen», schrieb er an Steinecke am 1.9.59.² Aber nur einer streckte dem Kommunisten aus der Weimarer Zeit seine Hand entgegen: der Kommunist Luigi Nono. Die übrigen damals führenden Komponisten interessierten sich nicht für ihn. Der 1912 geborene René Leibowitz unterdrückte in seinen um 1949 erschienenen wichtigen Büchern über die Wiener Schule

die Namen Eisler und Wolpe aus politischen Gründen.³ So konnte Wolpe also in seiner alten Heimat nicht mehr Fuss fassen, obwohl er in den Jahren 1956 und 1960-1962 als Dozent an den Darmstädter Ferienkursen wirkte und obwohl 1962 zu seinem 60. Geburtstag ein Konzert mit 10 Widmungskompositionen veranstaltet wurde. Er kehrte nach Amerika zurück, in das Land seiner Zuflucht, das ihm trotz aller Bemühungen nicht eine wirkliche Heimat werden konnte. Dabei hatte er vor allem in New York ein beachtliches Ansehen als Komponist und Lehrer; zu seinen Schülern zählten u.a. Morton Feldman und David Tudor. Als letzter Schicksalsschlag traf ihn 1963 die Parkinsonsche Krankheit, die ihm das Komponieren und Reisen weitgehend verunmöglichte. Sein Exil endete erst mit seinem Tode; in Europa senkte sich der Vorhang des Vergessens über ihn und sein Werk.

Adorno nannte Stefan Wolpe einen «Outsider im besten Sinne des Wortes».⁴ Was immer der Ausdruck «im besten Sinne» hier bedeuten soll: Wolpe war seit seiner Jugendzeit ein Aufbegehrer. Mit 16 Jahren verliess er sein bürgerliches Elternhaus, nach 2 Jahren Theorie- und Kompositionsunterricht wurde er von seinen Lehrern vor die Türe gesetzt; auch beim Schweizer Komponisten Paul Juon blieb er nur ein Semester, das Gymnasium Charlottenburg verliess er kurz vor dem Abitur. Trotzdem spricht er von einer «strengen akademischen Ausbildung, die aber im

Hinblick auf mein Wollen sinnlos war».⁵ Wolpe warf sich in den politisch-künstlerischen Trubel Deutschlands nach dem Krieg. Er knüpfte Kontakte zur Dada-Bewegung («Rumort! explodiert! zerplatzt!»)⁶, ferner zum Weimarer Bauhaus und zur *Novembergruppe*, einer Künstlervereinigung, die sich mit ihrem Namen auf den deutschen Revolutionsmonat 1918 bezog. Wichtige Mitglieder waren u.a. H. H. Stuckenschmidt, Kurt Weill, Wladimir Vogel und Hanns Eisler. Wolpe wirkte, ähnlich wie Eisler, als Komponist von Arbeiterchören und Agitprop-Liedern mit. 1925 trat er in die KPD ein; die letzten Erfahrungen mit einem proletarisch-revolutionären Theaterkollektiv vor Hitlers Machtergreifung machte er in der *Truppe 31*. Der Schlusschor des Tanzspiels *Es wird die neue Welt geboren* fand über den Staatsmusikverlag Moskau einen Platz im Band *Das Arbeiterlied*, Reclam Leipzig, 1975. Das Lied repräsentiert den für jene Jahre typischen Gestus, den wir vor allem von Eisler kennen. Dazu gehören Moll-Tonart und kurz angebundener, alles andere als hymnisch-verklärender Melodieschluss: es ist alles noch unvollendet, noch im Fluss.

Mit der Flucht trennten sich die Wege der ideologisch zusammengehörigen Komponisten. Vogel fand, vorerst knapp geduldet, Unterschlupf in der Schweiz, später aber doch künstlerische Anerkennung und Bürgerrecht, also eine zweite Heimat, wobei er die Spuren seiner Agitpropvergangenheit sorgfältig verwischte, zu Beginn der Emigration auch verwischen musste. Eisler und Dessau knüpften nach dem Untergang des Dritten Reiches wieder an ihre Vorkriegstätigkeit an, jetzt im realen Sozialismus der DDR. Für Wolpe scheint die Übersiedlung in den Osten kein Thema gewesen zu sein. Seine Vorstellung von einer politisch relevanten Musik hätte dort wohl kaum eine Erfüllung gefunden. Da er im deutschen Westen nicht willkommen war, verblieb ihm das lebenslängliche Exil. Seine Flucht führte ihn im Herbst 1933 nach Wien, wo er bei Anton Webern kurze Zeit studierte, um seine Palette «von überflüssigem Beiwerk zu befreien».⁷ Gewisse Charakteristika von Weberns später Kanontechnik sind bei Wolpe bis in seine letzten Werke immer wieder zu konstatieren. 1934 siedelte Wolpe nach Palästina über, wo er, der bisher Lernende, am Konservatorium Jerusalem Theorie und Komposition unterrichtete und sich, auch kompositorisch, intensiv mit der jüdisch-palästinensischen Volksmusik auseinandersetzte. Enttäuscht von der konservativ-nationalistischen Haltung des offiziellen Musiklebens wanderte er 1938 nach den USA aus.

Als überzeugter Marxist hatte Wolpe eine genaue Vorstellung von der gesellschaftlichen Verantwortung des Komponisten: Aufklärung mit dem Ziel einer Gesellschaft, in welcher der Mensch den Menschen nicht mehr ausbeutet. Seine Utopie, die er zeitlebens nie aufgab, war eine schöpferische Tätigkeit im Kollektiv. In der *Truppe 31* konnte