

Zeitschrift: Aarauer Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürgergemeinde Aarau
Band: 69 (1995)

Artikel: Der Komponist Ernst Widmer : ein Aarauer in Brasilien
Autor: Ehrismann, Sibylle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-559325>

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: 14.01.2026

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

Der Komponist Ernst Widmer: ein Aarauer in Brasilien

Der Aarauer Komponist Ernst Widmer, der mit 29 Jahren nach Brasilien auswanderte, war eine rastlos schaffende Künstlerpersönlichkeit mit zwei verschiedenen Seelen. So wie ihm die schweizerische Kleinstadt Aarau mit ihren eher engen, aber stark verwurzelten Verhältnissen ebenso entsprach wie die brasilianische Vitalität und das mittellose, einfache Leben am Meer, so prägte diese Dualität auch seinen Charakter und seine künstlerische Arbeit. Phantasiebegabt und voller Schaffensdrang wie er war, wurde er bereits während der Schulzeit in Aarau zum minimalistischen, aber souveränen und vielbewunderten *Enfant terrible*. Die nachfolgende Studienzeit am Konservatorium Zürich nutzte Widmer jedoch für ein umfassendes und sehr gründliches Studium, um danach in Aarau mühelos eine Anstellung als Kantonsschullehrer und Chorleiter zu erhalten und nebenbei privat Klavierstunden zu geben. In dieser für Aarauer Musiker typischen Laufbahn aber fand sich Widmer bald nicht mehr zurecht. Er entschloß sich, mit seiner Frau, einer brasilianischen Sängerin, nach Bahia auszuwandern und dort mitzuhelfen, das nach der Aufhebung der Diktatur noch völlig unorganisierte Musikleben aufzubauen: an der Musikhochschule der Universität von Bahia stieg er vom Lehrer zum Direktor auf, leitete einen ausgezeichneten Madrigalchor, gründete das angesehene «Festival del Arte» für zeitgenössische Musik

und war der Initiant des «Grupo de Compositores da Bahia». In Brasilien, wo Widmer die Hälfte seines Lebens verbrachte, wurde er zu einer der bedeutendsten integrativen Musikerpersönlichkeiten Südamerikas.

Diese Zweifelt des Schweizer-Brasilianers, des Weltenbummler-Konservatoriumsleiters läßt sich aber auch in seiner Musik als arbeitstechnischer und formaler Grundzug erkennen. Viele seiner Werke sind zweisätzig und auf schroffen Kontrast hin angelegt, und seine Entwicklungsphasen weisen oft gleichzeitig eine Arbeit in konventionelleren Formen und Stilen und daneben die Beschäftigung mit klanglichen und konzeptionellen Experimenten aus. Tradition und Utopie verschmolzen bei ihm zu einem eigenwilligen, zahlreiche äußerliche Anregungen einvernehmenden und musikantisch zugänglichen Stil. Daß gerade der Auswanderer Ernst Widmer, der in der Schweiz allmählich in Vergessenheit geraten war, den Auftrag erhielt, zur Feier der Eidgenossenschaft 1991 eine Festmusik zu komponieren, hat nur äußerlich etwas Paradoxes an sich. Es war dem Komponisten stets ein großes Anliegen gewesen, mit «einfachen» Materialien zu arbeiten und so neue musikalische Stilmittel dem Publikum zugänglich zu machen. Schwerkrank wie Widmer zum Zeitpunkt des Auftrages bereits war, konnte er diese späte «Huldigung» an die Schweiz leider nicht mehr komponieren – er starb im

Kantonsspital Aarau, nachdem mehrere Aufführungen zentraler Werke von ihm vor allem in Zürich und in Aarau den «verlorenen» Komponisten Ernst Widmer wieder in Erinnerung gerufen hatten. Die «Ernst-Widmer-Gesellschaft» in Aarau setzt sich seither für das künstlerische Werk Widmers ein.

Jugend in Aarau

Ernst Widmer ist am 25. April 1927 als zweites von insgesamt vier Kindern der

Familie Widmer in Aarau geboren. Zwei Jahre zuvor hatte der Vater, ausgebildeter



Grafiker und Abteilungsleiter von Bally-Arola in Schönenwerd, ein Haus an der Hunzikerstraße in Aarau gekauft, in welchem Ernst Widmer zusammen mit seinem drei Jahre älteren Bruder Ruedi und seinen beiden jüngeren Schwestern Magdalena und Doris aufwuchs. Es war der Vater, der die künstlerische Begabung in die Familie trug. Ernst Widmer senior, aufgewachsen in Gränichen, hatte sich an der Kunstgewerbeschule München zum Lithografen ausgebildet. Er hatte eine wunderbare Naturstimme und setzte sie in seiner Freizeit auch gerne ein: er sang im Männerchor mit und spielte fürs Leben gern Laientheater. Obwohl er nie eine Mittelschule besucht hatte, konnte er den ganzen *Faust* auswendig, und wenn er am Radio eine Sinfonie hörte, erkannte er sie gleich nach den ersten Takten.

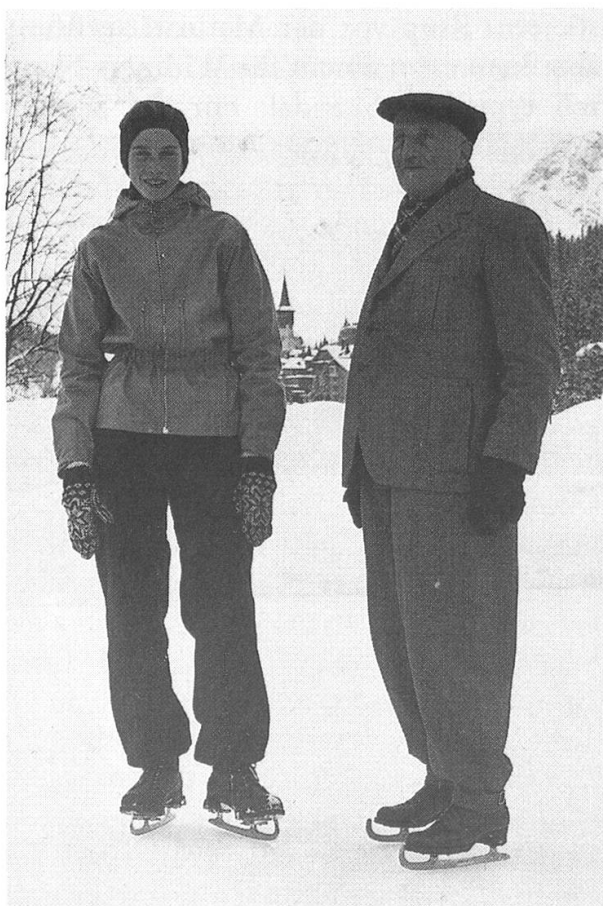
Ruedi Widmer, der im elterlichen Haus ein Notariat führt, weiß über die gemeinsame Jugendzeit mit seinem Bruder Ernst manch unterhaltsame Geschichte zu erzählen: «Wir waren zwei ganz verschiedene Typen. Ernst hat alles Musische bekommen, hat sehr gut gezeichnet, hat Gedichte geschrieben und nachts bei Kerzenlicht komponiert, während ich die Vernunft pachtete.» Mit sieben Jahren begann Ernst Klavier zu spielen. Den Unterricht erhielt er gleich in der Nachbarschaft, bei Ethel Mathews, der Frau des Arztes Dr. Guignard an der Rauchensteinstraße. Sie war Engländerin, Pianistin und Mutter zweier bekannter Künstler, des Cellisten Eric und des Kunstmalers Roland Guignard. Sie war es, die den Grundstein für die Musikerlaufbahn von Ernst Widmer legte. «Doch Ernst wollte einfach nicht üben», erzählt sein Bruder, «und es kam der Krisenpunkt, daß er kaum mehr zum Weitermachen zu motivieren war. Da holte unsere Mutter den Teppichklopfer und ließ einfach nicht locker, bis er das Stücklein spielen konnte, womit auch die Freude kam und die Krise überwunden war.»

Auch in der Bezirksschule wurde sofort klar, daß Ernst sprachlich und musisch sehr begabt und hochintelligent war; doch zum Arbeiten hatte er einfach keine Lust. Als es darum ging, die Aufnahmeprüfung an die Mittelschule zu bestehen, war der schulische Notendurchschnitt bedrohlich

knapp. Ernst konnte sich zum Glück sehr gut konzentrieren, erkannte den Ernst der Lage, setzte sich dahinter und schaffte den Schritt sogar ohne mündliche Prüfung.

Während der Kantonsschulzeit, die ohne nennenswerte Probleme vonstatten ging, trat Ernst der Verbindung Pro Argovia bei, die damals noch sehr klein war und noch nicht dieses Gewicht hatte wie heute. Von da her hatte er sehr gute Kontakte, die sich später auch in Auftragswerken an den in Brasilien lebenden Kommilitonen manifestierten. Kurz vor der Maturitätsprüfung aber kam es zu einem für Widmers Naturgemäß typischen Skandal. Für die Schlußfeierlichkeiten hatte er eine Ouvertüre komponiert, und im Theaterstück für denselben Anlaß spielte er eine Hauptrolle. Sein Schulfreund Christoph Eich erinnert sich: «Die glücklichsten Erinnerungen verbinden sich mit unserem Schülertheater. Zum Ärger unseres Lateinlehrers hatten wir Shaws *Caesar und Cleopatra* gewählt, eine respektlose Aktualisierung antiker Geschichte. Die Proben waren Anlaß, Stunden zu schwänzen; Ernst spielte den Britannicus, lang und hager, wir verliebten uns in ägyptische Sklavinnen, zwei Klassen unterhalb von uns, und Ernst komponierte sein erstes Opus in Form einer Ouverture für das Schülerorchester.» Die dafür geschwänzten Stunden waren natürlich Anlaß für heftige Rügen und Verweise von seiten der Schule und der Eltern. Einzig der Großvater war erstaunt

über die künstlerische Leistung seines Enkels, bestellte ihn zu sich und fragte ihn, ob er diese Ouvertüre ganz alleine komponiert habe. Ernst bejahte, und der Großvater sicherte ihm, beeindruckt ob dieser Leistung, die Finanzierung eines Musikstudiums zu.



Studium in Zürich

Zusammen mit zwei Schulfreunden von Aarau, Fritz Guggisberg und Urs Voegelin, machte sich Ernst Widmer auf, in Zürich am Konservatorium Komposition (Willy Burkhard), Klavier (Walter Frey) und Dirigieren (Paul Müller-Zürich) zu studieren. Seine beiden engsten Schulfreunde, Christoph Eich und Willy Brüschweiler, schrieben sich zwar an der Universität ein, hielten aber engen Kontakt zu ihm. Widmers Lehrer Willy Burkhard, Walter Frey und Paul Müller-Zürich waren drei markante, um das damalige Musikleben stark engagierte Musikerpersönlichkeiten. Willy Burkhard, der 1942 vom Berner Konservatorium nach Zürich berufen worden war, hatte mit seinem Oratorium *Das Gesicht Jesajas* den internationalen Durchbruch geschafft. Burkhard, der sich in seinen früheren Kompositionen zu einer oft rücksichtslosen Polyphonie bekannte und sich dabei auf Johann Sebastian Bach und die Chormeister des 15. und 16. Jahrhunderts berief, vertrat sehr markant eine neobarocke Schreibweise. Von der herben Schroffheit seiner früheren Werke fand er jedoch in den Spätwerken zu einer klangsinnlicheren und lyrischeren Geschmeidigkeit des Ausdrucks und zu einem lichterem Satz. Das spannungsbildende Element aber war bei Burkhard nicht der raffiniert ausformulierte Übergang, sondern der schroffe Kontrast – ein

Stilmerkmal, das auch die Musik Widmers kennzeichnen sollte.

Als Lehrer war Burkhard bekannt für sein Einfühlungsvermögen und seine Toleranz, und es war typisch für seinen Unterricht, daß er jedem Schüler beim Vermitteln des technischen Rüstzeuges seine eigene Persönlichkeit und die eigenen Fähigkeiten entdecken half. Aus seiner Schule stammen denn auch so unterschiedliche Komponistenpersönlichkeiten wie Klaus Huber, der übrigens in derselben Klasse wie Widmer studierte, und etwas später auch Rudolf Kelterborn. Es sollte diese menschlich-pädagogische Grundhaltung Willy Burkhard's sein, die Ernst Widmer später in Brasilien ebenfalls auszeichnete und ihn zu einem begehrten und erfolgreichen Pädagogen machte.

Obwohl Ernst Widmer von Anfang an vor allem komponieren wollte, sammelte er am Konservatorium buchstäblich ein Diplom nach dem anderen. Einmal darauf angesprochen, soll er gesagt haben, daß ihm seine Mutter, die einst mit dem Teppichklopfer hinter ihm her war, ihm ein möglichst vielseitiges Studium ans Herz gelegt hatte. Vom Komponieren alleine nämlich, so die Mutter, könne man nicht leben. Zu den drei bereits erwähnten Fächern, die er alle mit Diplom abschloß, kamen noch Schulgesang bei Ernst Hörler und Analyse bei Rudolf Wittelsbach hinzu. Unter seinen Studienkollegen war Ernst Widmer schnell berühmt für seine

untrügliche stilistische Sicherheit, mit welcher er früh «à la Schubert», «im Stile von Beethoven» oder «im Tonfall von Brahms» zu komponieren vermochte. Christoph Eich weiß von einer dafür typischen Begebenheit zu berichten: «Ein Studienkollege an der Uni machte damals fürs Radio eine Sendung «Klassiker auf Urlaub» und bat mich, in der Bibliothek die Musik auszusuchen, die Brahms zu einem Gelegenheitsgedicht von Gottfried Keller komponiert hatte. Das Gedicht war kein Meisterwerk, und ebensowenig die Komposition, als Strophenlied für Vokalquartett mit Klavier gesetzt.» Eich fragte seinen Freund Ernst Widmer an, ob er nicht eine viel schönere Brahms-Komposition schreiben wolle. Und siehe da, ohne das Original eingesehen zu haben, nur unter Beibehalt von Tonart und Rhythmus, die ihm Eich angab, komponierte er die drei Strophen brahmsisch durch. Das Stück wurde von einem Brahms-Experten als wertvoller Fund taxiert und daraufhin von Radio Beromünster allen Ernstes als Komposition von Johannes Brahms ausgestrahlt...

Widmers Studienzeit in Zürich fiel in die erste Nachkriegszeit. Vom musikalischen Standpunkt her galt es damals für die jungen Komponisten ganz allgemein, sich vorerst neu zu orientieren, denn Hitlerdeutschland hatte nicht nur die sogenannte «entartete Kunst» von der genehmen Kunst getrennt und verfolgt, sondern bedeutende Musiker wie Schönberg, Hin-

demith, Strawinsky, Bartók und andere waren in die USA emigriert. Schule gemacht hatte in den Zwischenkriegsjahren bereits Strawinskys Neoklassizismus und Hindemiths streng lineare Schreibweise im Sinne einer «Neuen Sachlichkeit». Die Zwölftontechnik Schönbergs hingegen wurde in Deutschland erst allmählich wahrgenommen und gelehrt.

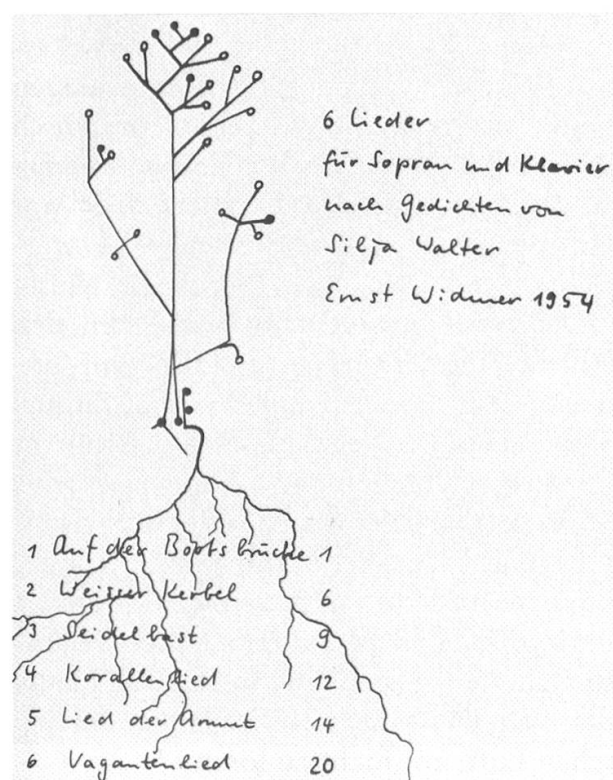
In der Schweiz war es neben Ernest Ansermet vor allem auch dem Musikmäzen und Dirigenten Paul Sacher zu verdanken, daß die Musik von Strawinsky, Hindemith, Bartók und vielen anderen in der Schweiz auch während der Kriegsjahre gespielt wurde. Der junge Ernst Widmer verdankt Sacher die Entdeckung von Bartóks Musik. Der Rückgriff des Ungarn auf die Folklore seines Landes, seine vitale Rhythmik und seine farbenreiche Harmonik faszinierten den jungen Studenten. Paradigmatischen Charakter erhielt für ihn dessen 1936 für Paul Sacher komponierte *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, die Widmer nach der Uraufführung in Basel am 15. Januar 1943 mit dem Collegium Musicum Zürich unter Sachers Leitung in der Zürcher Tonhalle hörte. Anhand einer späteren Aufführung von Baróks *Konzert für Orchester* (1943) am 22. Oktober 1946 durch das Tonhalle-Orchester in Zürich wurde Widmers Affinität zu diesem Komponisten auch seinem Freund Christoph Eich offenbar: «Ich erinnere mich, wie wir zum ersten Mal Bar-

tóks Orchesterkonzert hörten: Zuhause setzte sich Ernst ans Klavier und erklärte mir, was wir eben gehört hatten, spielte Themen aus dem Gedächtnis, analysierte den Aufbau, die Instrumentierung – ich konnte nur staunen.» Bartók wurde zum Vorbild dafür, daß nicht mehr die geschlossene Form die Fülle der Welt reflektieren sollte, sondern Widmer wollte, im Sinne seines Vorbildes, die Wirklichkeit in ihrem Spektrum, in den verschiedenen Seinsebenen des Menschlichen künstlerisch einfangen.

Lehrer in Aarau und frühe Kompositionen

Nachdem Ernst Widmer 1950 sein Studium am Konservatorium mit mehreren Diplomen abgeschlossen hatte, begann er privat Klavierstunden zu geben, leitete den Reformierten Kirchenchor in Buchs und wurde in Aarau an der Kantonsschule Lehrer für Chorgesang. In dieser Zeit war er bereits auch als junger Komponist erstaunlich anerkannt. Für Radio Beromünster in Zürich komponierte er im Jahr 1951 zahlreiche Hörspielmusiken, für seinen Chor schrieb er eigene Stücke, und für seine Kantonsschüler entstanden Chorwerke und Instrumentalstücke. Ein Blick in das ausführliche Werkverzeichnis zeigt noch während der Studienzeit eine deutliche Vorliebe für Lieder mit Klavier- und In-

strumentalbegleitung. Als Opus 1 figurieren dort die 1949 komponierten 5 *Lieder im alten Stil* für Chor a cappella, die 1950 vom Chor des Aargauischen Lehrerinnenseminars unter der Leitung von Ernst Locher uraufgeführt wurden.



Frühe öffentliche Erfolge hatte Widmer mit den ersten Werken für Soloinstrumente. 1952 entstand die zwölfminütige *Suite für Klavier* op. 6, die 1953 von Theo Lerch in Zürich uraufgeführt und bereits auch von Radio Beromünster aufgezeich-

net wurde. Auch das Opus 7, *Praeludium und Toccata für Orgel*, welches Erich Vollenweider 1954 in Zürich uraufführte, wurde vom Radio aufgezeichnet. Und das Opus 8, eine *Sonate für Violine*, wurde 1954 im Rahmen der Pro-Musica-Konzerte in Zürich uraufgeführt. Zu den künstlerisch vielversprechenden Werken dieser frühen Zeit zählen aber vor allem die Liederzyklen. Dazu gehören das 1954 entstandene Opus 11, die «Sechs Lieder» für Sopran und Klavier auf Texte der später für Widmer eine bedeutende Rolle spielenden, im Kloster Fahr lebenden Dichterin Silja Walter. Diese atmosphärisch dichten Lieder von konzentriertem, poetischem Gehalt wurden 1955 ebenfalls im Rahmen der Pro Musica in Zürich von Hedy Graf uraufgeführt und von Radio Beromünster aufgezeichnet. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die 1955 komponierten Lieder *Dos muchachas* op. 13 für hohe Stimme und Klavier auf Gedichte von Federico García Lorca und der kurz vor der Abreise nach Brasilien skizzierte Zyklus *Fünf Lieder «Letztes»* op. 15 (1957) auf Gedichte in unterschiedlichen Sprachen von mehreren Autoren. Sie sind sehr schlicht und atmosphärisch dicht gestaltet und sind durch raffinierte Schlüsse gekennzeichnet, die sich gleichsam öffnend in den Raum hinausschwingen. Heikle Tempowechsel auf engstem Raum zeigen sich bereits in diesem Frühwerk als charakteristisch für Widmers Musik.

Von den bis dahin entstandenen Chorwerken zum eigenen Gebrauch ist vor allem Widmers halbstündiges *Divertimento I* mit dem Titel «Struwwelpeter» für gemischten Chor, zwei Klaviere und Schlagzeug zu erwähnen, welches er ursprünglich für seine Kantonsschüler geschrieben hatte. Das heitere, geistreiche Stück, das man heute durchaus wieder einmal mit Schülern aufführen könnte, wurde zehn Jahre später von Widmer überarbeitet und kam in dieser zweiten Fassung in Reinach mit den Chören der Aargauischen Lehrerseminare und mit Lotte Gautschi und Walter Locher am Klavier zur erfolgreichen Uraufführung. Die instrumentale Kombination von Klavier und Schlagzeug, die im «Struwwelpeter» verwendet wird, sollte sich später als eine Lieblingskonstellation des Komponisten Widmer herausstellen.

Die frühen Aufführungen und Radioaufnahmen von Widmers Musik, die leider von Radio DRS mittlerweile alle gelöscht wurden, weisen auf gute Kontakte des jungen Komponisten zum Radio, zur Pro Musica Zürich und zu Musikerkollegen hin. Noch stark traditionsgebunden wie Widmers Frühstil war, geprägt von Burkhards neobarocker Denkweise und Bartóks Einbezug der Folklore, war seine Musik zudem direkt zugänglich und vor allem auch leicht sang- und spielbar. Über diesen Frühstil Widmers weiß sein langjähriger Freund Heiny Schuhmacher, ehemaliger

Chorleiter und Lehrer in Wettingen, am besten Bescheid, war er doch der erste private Theorieschüler Widmers und lernte dadurch dessen musikalische Ideen und Musik genau kennen. «Schon ganz am Anfang», so Heiny Schuhmacher, «fiel mir Widmers außergewöhnlich feines Sensorium auf für minimste melodische, harmonische, rhythmische Veränderungen einer Phrase, Veränderungen, aus denen neue musikalische Gebilde organisch sprießen konnten. Wachsen lassen, Eigenes wachsen lassen und weiterentwickeln war ein wichtiger Grundsatz seines Unterrichts. Und aufgestellt mußte die Musik sein! Verfiel ich einem etwas düsteren, den Altmeistern der Orgelmusik nachempfundenen Stil, hatte er keine Freude. Einmal schickte er mich in einem solchen Moment kurzerhand mit einem Silesius-Text (Die Sonne erregt alles, macht alle Sterne tanzen) in den Garten hinunter an die Sonne; dort mußte ich ein passendes, möglichst kraftvolles und charakteristisches Thema suchen, und er empfahl mir, auch zu Hause die Aufgaben öfters im Freien, an der frischen Luft, am Licht zu lösen.»

Die große Liebe und die Verlockung Brasilien

Es war eine vorübergehend in der Schweiz tätige, südamerikanische Sängerin Namens Sonja Stenhammar, in welche sich



Widmer Hals über Kopf verliebte und die er kurz darauf in Aarau heiratete. Sonja zog es bald wieder nach Brasilien, doch Widmer hatte einen festen Lehrauftrag und konnte nicht so ohne weiteres weg. Deshalb entschloß er sich, Urlaub zu nehmen und seine Frau für einige Monate zu

begleiten. So reiste das Ehepaar 1956 in die bekannte unbekannte Welt Brasilien, um nie mehr zurückzukehren – Ernst Widmer war damals gerade 29 Jahre alt. Den guten Beziehungen seiner Frau zu wichtigen Musikerpersönlichkeiten in Bahia hatte es der fremde Schweizer Musiker zu verdanken, daß er dort überraschend schnell eine Anstellung als Chorleiter und Theorielehrer an den «Seminarios Livres de Musica da Universidade da Bahia» erhielt.

Der Zeitpunkt war, wenn man so will, nicht schlecht, denn 1955 hatte der damalige brasilianische Präsident Kubitschek ein Programm zur industriellen und kulturellen Expansion in die Wege geleitet. An der 1954, also nur zwei Jahre vor Widmers Anstellung, gegründeten Musikhochschule der Universität Bahia mußte alles von Grund auf organisiert und geschaffen werden. Die Schule stand damals unter der Leitung von Hans Joachim Koellreutter, einem in Freiburg in Breisgau geborenen, in Berlin und Genf ausgebildeten deutschen Komponisten und Musikerzieher. Dieser berief Ernst Widmer und ließ ihm beim Aufbau seiner Fächer jeden Freiraum.

Um Widmers Leistung gerecht zu werden, muß man sich seine damalige Situation vergegenwärtigen. Er befand sich in Salvador da Bahia, das nicht nur grundsätzlich von Schwarzen bevölkert ist, sondern in welchem er auch in einer ihm gänzlich fremden Sprache leben und

unterrichten mußte. Außerordentlich sprachbegabt wie Widmer war – schon in seinem Liederzyklus *«Letztes»* hatte er ja Gedichte in fünf verschiedenen Sprachen vertont –, eignete er sich neben dem Französischen und Englischen nicht nur Spanisch, sondern auch Portugiesisch schnell und so gut an, daß er in diesen Sprachen lesen, schreiben und übersetzen konnte. Trotz oder gerade wegen diesen schwierigen Umständen an der Hochschule in Bahia ging Widmer die immensen Probleme auch im administrativen Bereich mit seinem ganzen Elan an und versetzte Berge. Er war Theorie- und Klavierlehrer, leitete von 1958 bis 1967 den Madrigalchor der Universität und wurde schließlich als Nachfolger von Koellreutter Direktor der Schule. Da es keine Lehrmittel gab, schrieb er eben selber welche, und viel Literatur ist auch für den ausgezeichneten Madrigalchor entstanden. Zudem gründete Widmer 1966 mit seinen Kompositionsschülern den «Grupo de Compositores de Bahia», wurde in dieser Stadt Direktor des Festivals für Neue Musik und Mitglied der brasilianischen Musikakademie.

In diesen Funktionen machte Widmer aus der Musikhochschule in Bahia bald ein dynamisches und für die südamerikanischen Komponisten wichtiges Zentrum für zeitgenössische Musik. Er bemühte sich intensiv um Aufführungen der neusten Werke aus Europa und Südamerika, ließ sich von den wichtigen europäischen Festi-

vals und von bedeutenden Uraufführungen Tonbandaufnahmen schicken und analysierte und diskutierte diese mit seinen Schülern und Kollegen. Durch diesen nationalen und internationalen Kulturaustausch verlieh er der brasilianischen Musikszene wichtige Impulse, und es erstaunt nicht, daß die begabtesten jungen Komponisten Brasiliens aus seiner Schule kommen und heute die wichtigsten Lehrstellen in Brasilien besetzen. Sein wohl bester Schüler, Paolo Lima, wurde 1987 nach Widmers Pensionierung Direktor der Musikhochschule in Bahia.

Zu den Gründungsmitgliedern des «Grupo» gehörte auch Walter Smetak, seines Zeichens Schweizer Cellist, Pianist und Komponist, der bereits 1936 nach Brasilien ausgewanderte und sich nach dem Weggang von Koellreutter in Bahia niederließ. Smetak wurde, bekannt für seine selber konstruierten Instrumente, Widmers liebster Kollege und übte entsprechenden Einfluß auf ihn aus. Die Smetak-Instrumente, für Klangexperimente und musiktheatralische Effekte gebaut, funktionieren mittels raffinierter kinetischer (bewegungsmechanischer) Systeme. Von einem Besuch in Bahia berichtet Widmers Freund Christoph Eich über diese eigenartigen Instrumente und ihren Bauer: «Smetak ist im Sinne Erik Saties ein Original und Träumer, der mancherlei Bücher schrieb, experimentelle und avantgardistische Kompositionen schuf sowie ein ganzes Arsenal von seltsa-



men Instrumenten, die zugleich Skulpturen sind, «klingende Plastiken», wie er sie nennt ... Im warmen, feuchten Kellerlokal der Universität stehen sie zu Dutzenden auf den Regalen, mit Saiten und Hohlkörpern oft an Negerplastiken erinnernd, handwerklich äußerst sorgfältig ausgearbeitet ... Jetzt drohen sie in dem feuchten Lokal zu verschimmeln, doch einen anderen Raum gibt es nicht dafür.» Smetak-Instrumente verwendete Ernst Widmer in seinem *Requiem segundo Pierre de la Rue* für fünfstimmigen Chor und Orchester (1969) und in seinem 1971/72 entstandenen

avantgardistischen Chorwerk *Rumos* op. 72 (Bild 7), von welchem im Zusammenhang mit Widmers neuartigen Vokaltechniken noch die Rede sein wird.

In privater Hinsicht aber ging nicht alles die gewünschten Bahnen. Sonja, hochbegabt wie sie war, arbeitete auf eine Sängerkarriere ohne Kinder hin und wünschte sich Ernst Widmer als ihren Begleiter am Klavier. Es kam zu Auseinandersetzungen, die sich zuspitzten und schließlich zur Scheidung führten. Ernst blieb jedoch nicht alleine, sondern heiratete Adriana Eunyldes, die beste Freundin seiner Frau.

INSTRUMENTOS SMETAK Ronda 3 Sôis Borel Baixo Mono

① RUMOS NO MUNDO SONORO

tacet até [Borel] (18) ... o pizzicato mecânico dos 35sôis

(19) *a Ronda* (20) *E, finalmente, o Baixo Mono*

cortar *p tranquilo*

f, primitivo (harmonias diversas) *bzzz, arco pp*

(22) *tacet até* (32) (33) *(pizz, cordas)*

estas 7 assonâncias dadas (34) (35) 35² 35³

35^v (36)

9 4 8

Mit ihr zusammen hatte er drei Kinder, die noch heute alle in Brasilien leben: René, Laura und Barbara. In Salvador da Bahia eine so große Familie zu ernähren, war auch als Direktor der Musikhochschule nicht einfach. Die Inflation galoppierte, und der Realwert von Widmers Lohn

schrumpfte innert einiger Jahre auf die Hälfte zusammen. Doch an Nahrungsmitteln ist die Küstenregion von Bahia ein Schlaraffenland, Heizung ist hier unbekannt, und an Kleidern braucht es ein Minimum. Das tropische Klima, den Strand des Atlantiks vor der Haustür, Sonne,



9 Die drei Kinder von Ernst und Adriana Widmer:
v. l. n. r. Laura, René, Barbara, 1974



Licht und die wilde Üppigkeit der Vegetation, das alles hatte für den jungen Schweizer etwas Paradiesisches. Finanzielle Unterstützung erhielt Widmer jedoch auch von der Schweiz aus. Hilfe kam von seiner Familie, aber auch über Auftragswerke, die Freunde wie Heiny Schuhmacher für ihn einholten, oder über offizielle Förderungsbeiträge. Dank einem solchen Beitrag konnte sich Widmer zum Beispiel eine kleine Farm kaufen, eineinhalb Stunden von Salvador entfernt. Ein Nachbar besorgte dort für ihn das Vieh und den Gemüsegarten, und auf Palmen, Bäumen und Sträuchern wuchsen alle die wunderbaren, exotischen Früchte. Es war eine tropische Idylle fürs Wochenende, die sich selber trug und die ihn und seine Familie mit Lebensmitteln versorgte.

Kontakte in der Schweiz

Alle zwei bis fünf Jahre besuchte Ernst Widmer die Schweiz, vor allem seine Familie und Freunde im Aargau, aber auch Künstlerfreunde, die während seiner Anwesenheit Werke von ihm zur Aufführung brachten. 1958 zum Beispiel führte er während seines ersten Schweizer Aufenthaltes nicht nur den Liederzyklus «*Letztes*» in Zürich erstmals auf, sondern zusammen mit Pierre Klose, seinem aus der Welschschweiz stammenden und ebenfalls nach Brasilien ausgewanderten Pianistenfreund und Lehrerkollegen an der Musikhochschule in Bahia, auch die *Variationen über ein Schweizer Lied* op. 16 für 2 Klaviere in Aarau. Widmer hat Pierre Klose übrigens zahlreiche Uraufführungen von Werken für oder mit Klavier in Brasilien zu verdanken.

Nur zwei Jahre später, 1960, gewann Widmer in der Schweiz den «Hugo von Senger»-Preis für junge Schweizer Komponisten mit seinen 1959 komponierten *Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky* op. 18 für Streichorchester, Oboe und Schlagzeug. Uraufgeführt wurde dieses kurze, handwerklich prägnante Stück von Edmond de Stoutz mit seinem Zürcher Kammerorchester und mit dem damals noch blutjungen Oboisten Heinz Holliger am 11. Januar 1961 im kleinen Saal der Zürcher Tonhalle.

Regelmäßigen Kontakt hielt Ernst Wid-

mer zu seinem Theorieschüler Heiny Schuhmacher. Für diesen schrieb er, meist auf dessen Auftrag hin, mehrere Stücke für Orgel sowie einige Chorsätze. Das früheste künstlerische Zeugnis dieses zeitlebens bestehenden bleibenden Kontaktes über den Atlantik sind die Heiny Schuhmacher gewidmeten *6 kleinen Orgelstücke* aus den Jahren 1955–1959. Das zweite Stück dieses Zyklus, das Choralvorspiel «Es kommt ein Schiff geladen», schrieb Widmer, auf Drängen seines Schülers, kurz vor seiner Abreise nach Bahia noch in Aarau nieder – ein eineinhalbminütiges Bijou, dicht und licht. Vier weitere Jahre brauchte Widmer, um die fünf restlichen Bearbeitungen von bekannten Chorälen in der angefangenen Manier zu komponieren. Der erste und der letzte Choral sind übrigens den beiden im Jahre 1955 verstorbenen Schweizer Komponisten Arthur Honegger und Willy Burkhard in memoriam gewidmet und beziehen sich stilistisch deutlich auf sie.

Über die Vermittlung von Heiny Schuhmacher kam es von Brasilien aus auch zu einer engeren Zusammenarbeit mit der Dichterin Silja Walter, von welcher Widmer bereits in seiner Jugendzeit einige Gedichte vertont hatte. Schuhmacher lernte in Wettingen das *Sternsingerspiel* von Silja Walter kennen, und er kam auf die Idee, es von Ernst Widmer in der Form eines Kammerspiels vertonen zu lassen: «Ein geistlicher Struwwelpeter schwebte mir vor», so Heiny Schuhmacher. «Die rhythmischen

10 Programm zur Aufführung von Ernst Widmers Stück Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky vom 11. Januar 1961 mit Heinz Holliger und dem Kammerorchester Zürich unter der Leitung von Edmond de Stoutz



Zürcher Kammerorchester

Mittwoch, 11. Januar 1961,
20.15 Uhr
Tonhalle, kleiner Saal
V. Abonnementskonzert

Ernst Widmer

Hommages à Frank Martin,
Béla Bartók et Igor Strawinsky
pour hautbois solo, orchestre à
cordes et timbales ad libitum
(Prix Hugo de Senger du Concours
National JMS de composition
1960)

Moderato (Introduction)

Adagio

Vivace

Largo

Pause

Solisten:

Heinz Holliger (Oboe)
Frédéric Mottier (Cello)
Egon Parolari (Oboe)

Othmar Schoeck

Konzert für Violoncello
und Streichorchester, op. 61

Allegro moderato

Andante tranquillo

Presto

Lento — Molto allegro

Pause

Peter Mieg

Konzert für Oboe und Kammer-
orchester

Moderato alla breve

Larghetto

Vivace assai



Feinheiten der Sprache und ihre Bildhaftigkeit sollten durch die Musik voll ausgeschöpft werden.»

Ernst Widmer nahm bereits im Jahre 1959 an, wie ein Brief vom 6. Januar an Heiny Schuhmacher bestätigt, und einige Passagen schrieb er auch gleich, doch erst neun Jahre später schickte er Schuhmacher die fertige Partitur. Das *Wettinger Sternsingerspiel* op. 52 führte Schuhmacher kurz darauf an Weihnachten 1968 mit seinem Wettinger Chor erstmals auf. Die nur gerade 16 Minuten dauernde Komposition besteht durch ihre einfache Wirksamkeit und bildhafte Ausdeutung des Textes. Das «Lied der Sterndreher» zum Beispiel evoziert in der Instrumentalbegleitung das

Drehen der Sterne mit einer 6 zu 4 Achteln gesetzten und mehrmals wiederholten Auf-und-Ab-Bewegung, die mit einer Akzentverschiebung die Drehbewegung rhythmisch noch antreibt. Mit dem Sternsingerspiel begann in den 70er Jahren eine engere Zusammenarbeit von Silja Walter und Ernst Widmer über die weite Distanz hinweg. Bereits 1970 war das Weihnachtsoratorium *Es singt die leise Mitternacht* op. 68 auf eine Textvorlage von Silja Walter vollendet. Darin nimmt der Komponist bewußt Bezug auf das oben ausgeführte «Lied der Sterndreher», wie er in einem Brief vom 21. Oktober 1970 an Schuhmacher schreibt: «Das ganze Spiel (Leise singt die Mitternacht) ist wie aus

Bahia, 6. Januar 1959.

Lieber Heiny,

mit ganz schlechtem Gewissen wollte ich eben wieder einmal hinter die Orgelvorspiele, als Dein Brief eintraf. Ehrlich gestanden: es freut mich, dass Du so aktiv bist, dass Du eine so stattliche Familie Dein nennst. Da hab' ich mir auch sofort gesagt: du musst den Quell putzen. Das heisst mit anderen Worten, weniger faul sein im neuen Jahr. Danke ja nicht, es liege an der Post. Wenn ich Dir was per Flugpost schicke, hast Du's in ein, zwei Wochen schon. Nein, nein es lag ganz allein an mir. Einzelne der Vorspiele wollten einfach nicht vorwärts. Nun hab ich aber nächstens 6 beisammen, die Du auf die Wettinger loslassen kannst. Die Sache von Silja Walter interessiert mich, schick mir mal den Text. Nur, Du weisst es jetzt ja, vielleicht wird es Jahre dauern, bis ich's realisiere. Honorar will ich keines, wenn man mir die Post & s'Papier zahlt, bin ich zufrieden.

Die Partitur zum Quodlibet über den Text von Luther kannst Du von meiner Mutter verlangen; ich glaube das Stimmenmaterial ist auch dabei.

Hier ist "harter" Sommer jetzt. Ich gehe nur noch in kurzen Hosen & Sandalen umher. Wir sind momentan in Ferien für 3 Monate (ja ja die Lehrer, nicht wahr, besonders die Hochschul- wie wir uns schimpfen). Jedoch, so glaube ich, haben wir sie verdient. Da unsere Schule sich nicht nur mit Unterrichten beschäftigt, sondern auch Konzerte veranstaltet, ist der Rummel s'Jahr durch nicht klein. Wir haben ein ziemlich gutes, vollständiges Symphonieorchester. Das lässt jeden Monat 2 Konzerte los. Daneben beschäftigen sich spezielle Gruppen mit Kammermusik. So existiert eine "Musica viva" die nur moderne Musik bringt; Ein "Collegium Musicum" für alte & älteste Musik (bis zum XI Jahrhundert steigen wir in die Vergangenheit); der "Madrigalchor" ist ganz stattlich & hat vor allem die Aufgabe, Messen zu singen. Dies fiel mir anfangs ziemlich schwer, kannte ich doch weder Literatur noch Liturgie. Es gefällt mir aber nicht schlecht, da die Literatur herrlich ist, nur von Zeit zu Zeit sehne ich mich nach einem unserer protestantischen Chöre. Dem werd ich aber nächstes Jahr⁽⁵⁹⁾ abhelfen mit Bach-Motteten. Dieses Jahr wurde z.B. aufgeführt: König David, Schubert-Messe in C, Byrd-Messe, Stawinsky-Messe für Bläser & Chor. Dabei war vor allem der grosse Schulchor beteiligt. Beiliegend ein Programm vom Konzert des Madrigalchores.

Alles Gute Dir & der "ganzen Bande" und schreib bald wieder einmal,

Dein Rumpf.

P.s. Finde gerade kein Programm,
schicke es dann zusammen mit der Musik

6. Postludium in memoriam Willy Burkhard. (ausgangspiel über denselben)
chorale wie No 5.

arioso, langsam und getragen (1:452)

Handwritten musical score for '6. Postludium in memoriam Willy Burkhard'. The score is written on ten systems of three staves each (treble, alto, and bass clef). It features various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also tempo and performance instructions in German. The piece concludes with a double bar line and a final chord. The number '1158' is written at the bottom right of the score.

1158
Bella

Ernst Wichner.



einem Guß entstanden, und wenn Du es aufmerksam verfolgst, wirst Du Grundmelodien und deren Abänderungen vorfinden. Dabei geschah dies intuitiv: keine Leitmotivphilosophie steckt dahinter ... Andere Zufälligkeiten unterliefen: So einige Anspielungen auf den Choral «Vom Himmel hoch» und die ersten 4 Töne von «Stille Nacht» in der Flöte beim letzten Vers des «Gott hat zu uns gesprochen». Bewußt sind die Achtel des «bleiben nirgends stehen» aus dem Sterndreherspiel in dieses Spiel übernommen, sozusagen als Registriermarke.» Allein, das 35 Minuten dauernde Werk fordert eine sehr ungewöhnliche Riesensbesetzung von drei (!) Chören, vier Soli-

sten und eine Instrumentalbegleitung mit Schlagzeug. Heiny Schuhmacher ließ sich davon aber nicht beirren und führte das Oratorium 1971 mit seinem Reformierten Kirchenchor und ohne große Verstärkung in Wettingen erstmals auf.

Immer wieder kam es vor, wie Schuhmacher erzählt, daß Widmers Oratorien auf Texte von Silja Walter zu lang gerieten oder von der Besetzung her den Rahmen einfach sprengten. Weitere Beispiele dafür sind das Oratorium *Gott wird Mensch* op. 67 für drei einstimmige Chöre und Instrumentalbegleitung ad libitum aus dem Jahre 1972, welches Heiny Schuhmacher noch im Entstehungsjahr in Wettingen ur-

Ba. 25-2-73

Liebe Heiny + Familie

Endlich habe ich nach langem Zögern das neue
Oratorium gewagt. Auf den ersten Blick (im September)
sahen es mir sehr komplex ^{zusammen} und formal eine neue
Lösung zu erfordern. Silja hat mir dann einen
Brief geschrieben, nachher hat sie uns darüber gespro-
chen - wie wir bei ihr waren - worauf ich die
Sache noch mehr hinaus zögerte: Ich wollte meine
Arbeitsweise nicht ändern. Es ist für mich ein
Erlebnis die Texte zu lesen und sie durch Orchester
gleich in Musik umzusetzen. Also: entweder so
oder nicht. Deshalb las ich die Texte ja auch
nie. Nun, es hat wieder geklappt. Auch in
aller Komplexität und mit den vielen Schichten!
Ich glaube das Geheimnis liegt in der Komposi-
tionstechnik sehr verwandten Poetik Silja's.
Die zwei Hauptzyklen (Chor I = Hohes Lied und Chor II =
Jungen) konvergieren auch im Musikalischen. Das
Endprodukt ist der Choral (36). Beide Zyklen
(spiel sie mal separat) sind klare (Ab)wandlungen

P.S. P.S. Um Bild zu sparen, obliche ich dir das für S. Walke beschriebene Beispiel: Kunst auf's Ich
zusammen fassen?

aufführte, und die Tanz-Liturgie *Lebendige Steine* op. 82 aus dem Jahre 1973 für Ballett, zwei einstimmige Chöre, Erzähler und Instrumentalbegleitung mit Schlagzeug, die wegen der zu aufwendigen Besetzung in der Schweiz nie aufgeführt wurde.

Ebenfalls auf einen Text von Silja Walter entstand schon 1971 die *Messe VI* auf Deutsch für Tenor (Sopran) Solo, einstimmigen Chor, mitsingende Gemeinde, Flöte, Trompete, Cello und Orgel. Diese Messe ist, obwohl sechsteilig, sage und schreibe nur gerade 10 Minuten lang und ist Heiny Schuhmacher und dessen Sohn Peter gewidmet. Über die Entstehung dieser Messe ist ein Brief Widmers vom 15. September 1971 an Heiny Schuhmacher erhalten, der seine intuitive Beziehung zu Silja Walters Dichtung und seine Kompositionsweise schön erhellt: «... Du wirst es glauben müssen: ich habe die neue Messe gelesen und am gleichen Tag noch komponiert, Sanctus und Agnus kamen dann am folgenden Tag und damit die Reinschrift ... Kurios ist, daß Du mir das Kyrie «Wir kommen in Scharen» schon früher schicktest, ich aber Schwierigkeiten damit hatte. Scheinbar fallen mir zyklische Formen leichter. Das erlaubt ja auch, Intervallmotive langsam abzuwandeln, was sich nun schon fast zu einer Walter-Widmer-Manier kristallisiert. Es scheint, als ob die Musik schon fertig wäre und nur auf den Text wartet: ich überlege nichts: die Töne kommen beim ersten Lesen. Die Strenge

der Form und die Kraft der Lyrik Silja Walters entspricht ganz genau meinen Voraussetzungen und Anforderungen. Nur so kann ich es mir erklären.»

Spricht das 1975 entstandene, lebhaftes *Geistliche Tanzlied zur Hochzeit* auf einen Text von Silja Walter mit seinem Farbenreichtum und seiner lebendigen rhythmischen Struktur für diese vitale und inspirierende Künstlerbeziehung, so begannen die Wege Ende der 70er Jahre doch etwas auseinanderzugehen. Am 15. April 1978 schrieb Ernst Widmer an Silja Walter: «... Ich verstehe schon, daß ihnen *Trégu*a nicht so ganz geheuer war. Es freut mich, daß Sie sich dafür interessieren. Aber auch mir ist es nicht immer ganz geheuer bei ihren Texten. Obwohl die meisten immer gleich zünden, werden in der letzten Zeit komplexere «Töne» angeschlagen.» Die letzte Walter-Vertonung Widmers, das Lied *Ihr sorgt euch zutod um euer Leben* (1978), zeugt insofern von diesen Schwierigkeiten, als Widmer gleich fünf verschiedene Versionen schrieb. In einem langen, vierseitigen Brief vom 15. April 1978 an Silja Walter erklärte Widmer diesen Umstand ausführlich: «Daß nun gerade fünf Versionen vorliegen, hat zwei Gründe: 1. schien mir der Text (stropheweise) dreischichtig, was ja schon aus der graphischen Darstellung ersichtlich ist. Dies musikalisch zu fassen, unter *einen* großen Bogen zu bringen, war eine dankbare, aber schwere Arbeit. Nachdem die erste Version zustande kam, war

ich nicht so recht zufrieden, und nun fragte ich mich 2., ob andere Lösungen befriedigender ausfallen würden; aber der Reichtum des Textes: Ernsthaftes, Ironisches, leicht Beschwingtes, Bilderprächtiges und Episches, spiegeln so klar Menschliches und Übermenschliches, so daß ich unversehens zu fünf Versionen kam. Bitte auszuwählen!» Die anschließende ausführliche

Analyse der fünf Versionen Widmers zeugt von einer intensiven, um den Text von Silja Walter ringenden Vertonung. Obwohl Widmer abschließend schrieb: «Ich fühlte Ihre Herausforderung, und ich bin Ihnen ewig dankbar dafür. Auf neue «Herausforderungen» wartend, Ihr Ernst Widmer», sollte es zu keiner weiteren Walter-Vertonung mehr kommen.



Neben dieser wichtigsten künstlerischen Beziehung zur Schweiz, die über Heiny Schuhmacher zu Silja Walter führte, hat sich in den 70er Jahren auch der Dirigent Răto Tschupp mit Widmers Musik auseinandergesetzt. Mit seiner Camerata Zürich spielte er 1971 bei Radio DRS in Zürich das *Cellokonzert* op. 53 mit dem Solisten Raffaele Altwegg ein, nachdem das Stück bereits 1968 in Bahia uraufgeführt worden war. Das formal konventionell dreisätziges Werk ist im Auftrag von Widmers Schwager Dr. Florian von Schulthess entstanden und weist eine für Widmer typische, langgezogene Entstehungsgeschichte auf. Die ersten beiden Sätze «Allegro» und «Molto Adagio» schrieb er in kurzer Zeit 1967 nieder, der dritte Satz jedoch entstand nach einem größeren Unterbruch erst 1968. Bemerkenswert ist, daß Widmer in der Partitur die Gesamtdauer des Werkes genau vorgeschrieben hat, und zwar auf 24 Minuten und 15 Sekunden. Über das recht schwierige Stück schrieb Dr. Verena Naegele anhand einer Wiederaufführung mit dem Aargauer Symphonie-Orchester ASO unter der Leitung von Răto Tschupp im «Aargauer Tagblatt» vom 17. Juni 1991: «Das ASO unter der souveränen Leitung von Răto Tschupp nahm sich in eindrucklicher Weise dieses schwierigen Konzertes an, das höchste Ansprüche an die Ausführenden stellt. Fordert das freitonal komponierte Werk im ersten Satz große Flexibilität im Umgang mit den auf kleinem

Raum gehaltenen vielen Taktwechseln, so fallen insgesamt auch die für Widmer ebenso typischen schroffen dynamischen Wechsel – vom zweifachen Forte zum Piano-subito etwa, oder die Sforzati – auf. Das ASO beeindruckte vor allem in rhythmischer Hinsicht und vermochte die Akzentverschiebungen – etwa im 3. Satz vom 4/4- zum 3/4-Takt und zurück – sehr gut herauszuarbeiten.» Im Rahmen der Zürcher Juni-Festwochen 1992, die Ernst Widmer als Auslandschweizer intensiv würdigten, interpretierte Răto Tschupp mit seiner Camerata Zürich und der Pianistin Emmy Henz-Diémand auch das bereits 1958 komponierte, dem Pianisten Pierre Klose gewidmete *Bahia-Concerto* op. 17 für Klavier, fünf Bläser und Streichorchester, das als ein markantes Zeugnis für die ersten, intensiven Eindrücke steht, die der junge Auswanderer in Brasilien künstlerisch verarbeitete.

Widmers vermittelnder Kompositionsstil

1958 entstanden, ist das *Bahia-Concerto* ein erstes, markantes Zeugnis von Widmers Stil kurz nach seiner Ankunft in Brasilien. Nur gerade 17 Minuten lang, gewinnt das Stück durch die schroffe Gegensätzlichkeit der zwei Sätze «Hymnus» und «Tanz» seine Spannung. Die Zweisätzigkeit ist eine formale Konstante in Widmers Schaffen, wo-

bei die Dualität von einer zuerst exponierten, klanglichen Atmosphäre und der nachträglich ausgelebten, tänzerischen Virtuosität eine wichtige Rolle spielt. Vor allem der zweite Satz des *Bahia-Concertos* nimmt rhythmisch deutlich Bezug auf Bartók und Strawinsky. Die zahlreichen Wechsel von geradem zu ungeradem Takt und die damit einhergehenden Akzentverschiebungen sind ein typisches stilistisches Merkmal Widmers, der oft auch zeitliche Reihen miteinbezieht. Formale Klarheit schaffen in diesem im barocken Sinn als «Concertino» zu verstehenden Werk klare Orchesterblöcke, während ein pointillistisches Auseinanderziehen der polyphonen Linien bereits eine Verfremdungstechnik anzeigt, die in Widmers Spätwerk starkes Gewicht erhält. Anhand des *Bahia-Concertos* zeigt sich zudem deutlich Widmers Bemühen, seine beiden Welten – die europäische Musiktradition und die brasilianische Sinnlichkeit und Vitalität – musikalisch zu verbinden.

Vergleicht man dieses frühe Werk brasilianischer Herkunft mit den 13 Jahre später entstandenen *Prismen* op. 70 für Klavier und Orchester, so ist schon rein formal dieses spätere Konzertstück einheitlicher gedacht. Tonales Zentrum ist «H», wobei es jetzt in sechs Teilen darum geht, diesem H-Zentrum verschiedene Farben zu geben und diese mit metrischen Experimenten zu kennzeichnen. Plötzlich wird da eine freie Struktur metrisch, oder kurz vor dem

«Choral» kommt es zu brasilianisch rhythmisierten Cluster-Schlägen. Rhythmische Sequenzen wechseln mit elegischen Klangfeldern, freie Notation wechselt mit fester, und alles wird vom Zentralton «H» zusammengehalten. Hier kommt wieder Widmers bereits im Jugendwerk festgestellte Vorliebe für zyklische Formen und eine variative Technik zum Tragen, nur jetzt etwas farbenreicher und metrisch markanter als früher.

Experimente

Ernst Widmer war es ein Anliegen, sich mit der für ihn damals neuen brasilianischen Kultur intensiv auseinanderzusetzen. Er, der 1968 die brasilianische Staatsbürgerschaft annahm, wollte diese reichhaltige Volkskultur in ihren Ursprüngen erforschen, um sie – ganz wie sein Vorbild Bartók – nicht nur für sich, sondern auch für die einheimischen Komponisten urbar zu machen. Hatte Widmer in seinem Frühwerk stark eklektisch gearbeitet, um sich in einer moderat modernen Tonsprache die Musik von Strawinsky, Bartók und Hindemith anzueignen, so begann er in den 1960er Jahren zunehmend frei zu werden, mit neuen Klängen zu experimentieren, rhythmische und melodische Elemente der brasilianischen Volksmusik zu verwenden und neue Formen zu finden. Anstoß dazu gab die Begegnung mit dem

«Tropicalismus», einem vom brasilianischen Sänger Gilberto Gil in den 1960er Jahren mitbegründeten Musikstil. Dieser vereint den «son libre», den freien Klang, mit einmontierten Realklängen aus dem Alltag, afrikanisch grundierten Rhythmen und experimenteller Poesie.

Seither arbeitete Widmer immer fast gleichzeitig an einem eher «regressiven» und an einem «progressiven» Stück, die sich auch deutlich unterscheiden lassen. Seiner Natur aber, Vorhandenes aufzunehmen und in eine eigenen Sprache umzugießen, blieb er treu. So lassen sich tonale, modale, bitonale und serielle Bezüge erkennen, die der Komponist unbekümmert und spielerisch immer dann einsetzte, wenn es seinem Ausdrucksbedürfnis entsprach. In *Sinopse* (1970) für Sopran, Chor, Violine, Cello, Klavier und Orchester zum Beispiel, mit welchem Widmer übrigens den Preis des 2. Guanabara Music Festival gewann, wechselt er kontinuierlich von tonalen zu modalen und bitonalen bis zu seriellen Passagen, was dem Charakter des Gedichts von Jorge de Lima, «The Ivory Tower», insofern entspricht, als es darin um die allmähliche Verwandlung scheinbar unbeweglicher Dinge geht. Die Erforschung von neuen Klangdimensionen (oft über chromatische Cluster) scheint eines der zentralen Anliegen in diesem Stück zu sein. Aleatorische Techniken mit grafischer Notation finden sich erstmals in *Pulsars* (1969), in welchem von der Zeitdauer,

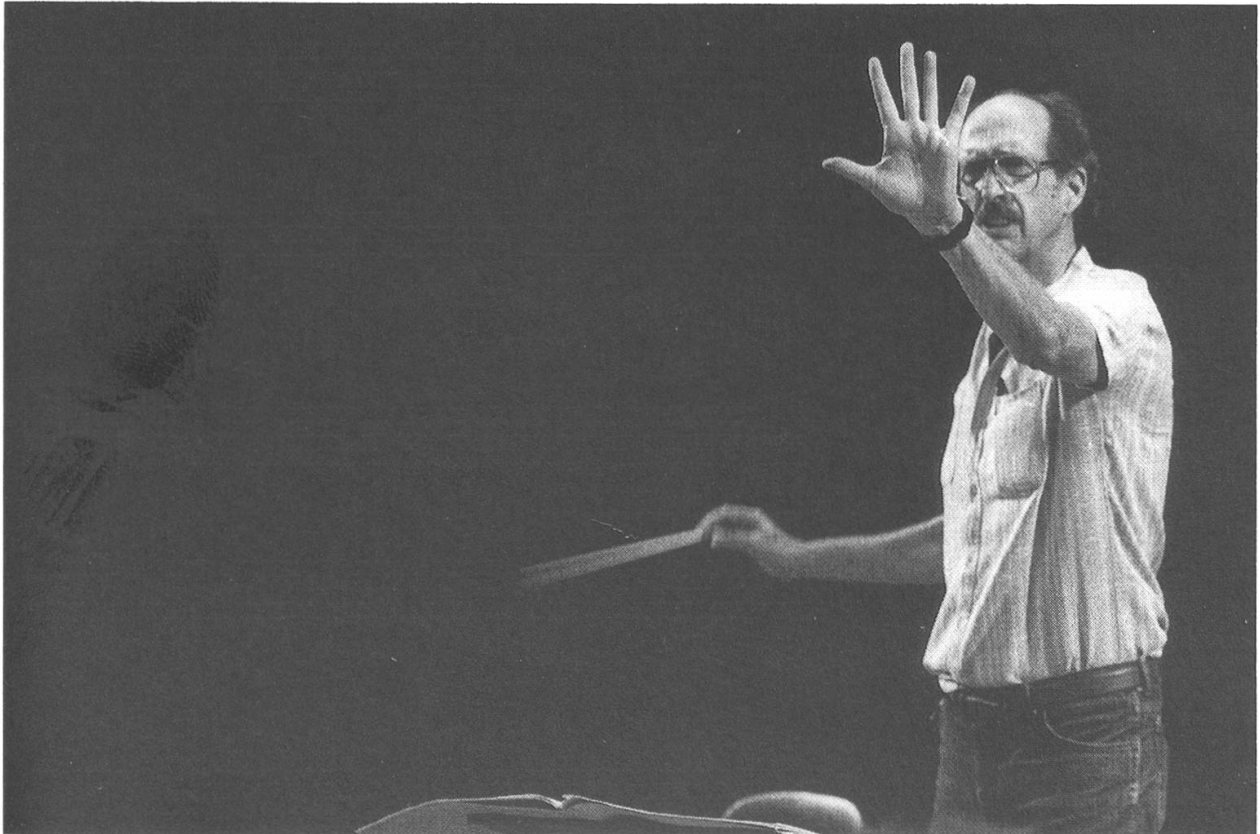
der Phrasierung und der Artikulation her ganz freie Passagen mit streng durchgestalteten Partien abwechseln, während in *ENTRONcamentos SONoros* (1972) für Klavier, fünf Posaunen, Streicher und Tonband Aleatorik und räumliche Musikeffekte dominieren.

Besonders intensiv hat Widmer neue Vokaltechniken erforscht. Ein typisches Beispiel dafür ist *Rumos* (1972) für Erzähler, gemischten Chor (über 50 Sänger!), Orchester, Smetak-Instrumente und Tonband. In den beiden von John Cages Einbezug von Alltagsgeräuschen in die Musik inspirierten Werkteilen «Richtungen in der Klangwelt» und «Richtung Sonne – Spirale» verlangt der Komponist vom Chor zum Beispiel Summen, Schreien, Blasen, Flüstern, Zischen, aber auch Pfeifen während des normalen Sprechens oder rhythmisches Artikulieren von Konsonanten. Ein besonderes Anliegen in diesem Stück ist dem Komponisten auch das aktive Mitmachen des Publikums, wofür er genaue Vorschriften macht: auf die zu erwartenden Lacher, auf das Pfeifen und Spotten des Publikums soll mit Orchester-elementen spontan reagiert werden. Falls es aber zu einem total unkontrollierbaren Chaos kommen sollte, hat der Komponist ein Not-Ende vorgeschrieben, dessen Bestandteile eine mögliche anarchistische Situation imitieren. Dieses Vorgehen ist typisch für Widmers stetes Interesse, nicht einfach Werke als solche zu komponieren,

Handwritten musical score for "Offenes Ende" by Rumos, 1972. The score is written on a single staff with various musical notations and instructions. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The score is divided into several sections, each with a number in a circle. The sections are:

- 1. **imitando: risadas** (imitating: laughs)
- 2. **acorde atonal** (atonal chord)
- 3. **palmas** (claps)
- 4. **ritmo** (rhythm)
- 5. **ritmo atonal** (atonal rhythm)
- 6. **ritmo atonal** (atonal rhythm)

The score also includes a section for **ritmo atonal** (atonal rhythm) and a section for **ritmo atonal** (atonal rhythm). The score is written in a style that is both musical and abstract, with many notes and rests that are not standard musical notation. The score is written in a style that is both musical and abstract, with many notes and rests that are not standard musical notation.



sondern verschiedene Möglichkeiten anzubieten und damit Lösungen herauszufordern.

Kammermusik

In den zahlreichen Kammermusikwerken Widmers fällt die farbenreiche und vielseitige Instrumentierung auf, die sich meist auf reale Aufführungsmöglichkeiten und bestehende Ensembles bezieht, mit welchen er zusammenarbeitete. Neben den sieben Streichquartetten und fünf Bläser-

quintetten, von welchen die ersten beiden für das Zürcher Bläserquintett komponiert wurden, hat er auch Trios und Duos für konventionelle und außergewöhnliche Besetzungen geschrieben. Ein Beispiel dafür ist das späte *Trio basso* op. 171 für Viola, Cello und Kontrabaß, welches die tiefe Streicherklangdimension raffiniert ausleuchtet.

Ein Vergleich der beiden *Streichquartette* op. 78 und op. 130 gibt einen interessanten Einblick in Widmers stilistische Entwicklung – in den 1980er Jahren nämlich beginnt Widmer frühere Errungenschaften

integraler und verklärter zu verwenden. Das *Streichquartett «Convergência»* op. 78 (1973), für welches Widmer den 1. Preis des nationalen Kompositionswettbewerbes des Goethe-Instituts Brasilien erhielt, ist «in einem Atem» gedacht und strotzt nur so von ungewöhnlichen Spielanweisungen und ungewöhnlicher Notation: Passagen, die in ein Quadrat gesetzt sind, müssen für die angegebene Zeitdauer wiederholt werden. Wenn ein Teil einer solchen Phrase noch eingekreist ist, muß dieser bei jeder Wiederholung variiert werden. Das Streichen vor dem Steg und Vierteltonerniedrigung, extrem hohes Register, aber auch heikle rhythmische Strukturen wie das Gegeneinander von fünf zu vier zu drei Schlageinheiten fordern gleichzeitig hohe Konzentration und Flexibilität der Interpreten. Dagegen ist das 1981 entstandene, viersätzigige *Streichquartett* op. 130, das nach Widmers Angaben in der Partitur genau 16 Minuten und 30 Sekunden dauern soll, formal und stilistisch ein konventionelles Werk. Ruhige Klangfelder (1. Calmo und 3. Adagio) wechseln mit rhythmisch scharf akzentuierten, tänzerischen Sätzen (2. Vivace und 4. Allegro), wobei der Schlußsatz nach virtuoson Doppelgriffen «immer leiser werdend» al niente ausklingt.

Nur schon die Anzahl von fünf Bläserquintetten zeigt Widmers Vorliebe für die besonderen Klangfarben der Blasinstrumente. Als Tondokument ist das *Bläser-*

quintett II auf der ersten, 1992 bei Grammont herausgekommenen Porträt-CD *Ernst Widmer* festgehalten. Das Stück entstand 1969 und zeigt Ansätze der Vermischung von Klangfelder-Technik und traditionell gebundener Notation. Widmer, der nur ganz selten frühere Stücke überarbeitete, hat davon 1975 eine zweite Version geschrieben, in welcher der erste Satz «Nocturno» klangfeldmäßig flächig erweitert wurde.

Der kleine, profilierte Aarauer Musikverlag «Nepomuk», der sich seit Beginn der 1990er Jahre in Zusammenarbeit mit der seit 1988 bestehenden «Ernst-Widmer-Gesellschaft» in Aarau um die Herausgabe von Solostücken und Kammermusikwerken Widmers bemüht, hat bereits zwei interessante Stücke für Klarinette ediert: das *Konzertstück für Klarinette und Klavier* op. 116 (1979/80) und das *Trio* op. 144 für *Klarinette, Cello und Klavier* aus dem Jahre 1984. Es sind beides Stücke, die auf Volksliedelementen Südamerikas beruhen und die von ihren Interpreten Witz, Spiel Freude und Sinn für subtile, zuweilen magische Klänge verlangen. Ist das 12 Minuten und 30 Sekunden dauernde *Trio* zweisätzig: «Um Regen bittend» – «Für den Regen dankend» und widerspiegelt auf einfache, vielleicht etwas gar vordergründige Art und Weise die Stimmung und die lebensfrohe Atmosphäre der Stadt Salvador da Bahia, so liegt im 22 Minuten langen, dreisätzigigen *Konzertstück* ein an-

CONVERGÊNCIA

para quarteto de cordas
für Streichquartett

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *pizz* (pizzicato). The tempo/mood is indicated by the handwritten text *impetuoso* and *ungestüm*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Diez estudios polirrítmicos¹ Ten polyrhythmic studies

I

Moderato $\text{♩} = 54$

114

1) Ver fórmulas para ejercicios preliminares en pág. 58.
See formulas for preliminary exercises on page 58.

spruchsvolles, spannendes und brillantes Werk für die Duobesetzung Klarinette-Klavier vor, in welchem auch musikszenische Anweisungen zu befolgen sind.

Pädagogische Literatur

Angesichts von Widmers reichhaltiger pädagogischer Literatur ist man geneigt zu sagen, daß aus dem Notstand der in Brasilien fehlenden geeigneten Unterrichtsliteratur eine Tugend gemacht wurde. Pädagogisch interessiert und engagiert wie Widmer war, machte er sich als Lehrer an der Musikhochschule Bahia sogleich daran, seine eigenen Stücke für den Unterricht zu schreiben. Durch diese zwingende Herausforderung entstanden zwei große zyklische Klavierwerke und ein speziell für Amateurorchester als *Orchesterschulung* konzipiertes Orchesterwerk. Im Nepomuk Verlag Aarau sind kürzlich auch die späten *Fünf Stücke für Gitarre* (1989) erschienen, von welchen Widmer, schwer erkrankt wie er war, aber nur die beiden Stücke «Ronde» und «Con Brio» selber vollenden konnte. Die drei verbleibenden Stücke wurden vom Herausgeber Han Jonkers aus Widmers Skizzen in die endgültige Fassung gebracht. Die kurzen Stücke sind sehr frei zu spielen und faszinieren durch das «zufällige», verspielte Klangresultat der mitschwingenden Leersaiten.

Ein Meilenstein im Schaffen Widmers ist unbestritten das umfangreiche, pädagogische Klavierwerk. Der erste pädagogische Klavierzyklus *Ludus Brasiliensis* war in Südamerika sogleich sehr erfolgreich. Er ist im Schwierigkeitsgrad graduell aufgebaut und in fünf Hefte gefaßt, wobei aber nicht nur melodische und rhythmische Elemente der brasilianischen Volksmusik systematisch zum Zuge kommen, sondern behutsam auch improvisatorische und moderne Spieltechniken bereits auf der Anfängerstufe eingeführt werden. Nicht ganz so ursprünglich wie der mittlerweile leider vergriffene *Ludus*, aber ebenfalls progressiv geordnet und vor allem rhythmisch sehr phantasievoll ist der vierteilige *Kosmos Latinoamericano*. Er sollte nach den Vorstellungen des Verlags Ricordi-Brasilien, bei welchem der *Kosmos* verlegt ist, im Aufarbeiten volksmusikalischer Elemente ganz Südamerika erfassen und so etwas weitere Kreise ziehen als der «nur» auf Brasilien bezogene *Ludus*. Beide Zyklen jedoch bergen sehr originelle, pädagogisch erprobte und verspielte Zugänge zu neuen Spieltechniken, die – rhythmisch effektiv verpackt – auch Spaß machen.

Wiederentdeckung in der Schweiz

Obwohl sich Widmer als Lehrer und als Komponist in Brasilien einen guten Na-



men gemacht hatte – er hat nicht weniger als dreißig zum Teil wichtige Kompositionspreise gewonnen –, geriet er in der Schweiz allmählich in Vergessenheit. War es ihm, der schon früh in der Schweiz engen Kontakt zum Radio hatte, in Bahia kaum möglich gewesen, mit dem Radio konstruktiv zusammenzuarbeiten – die brasilianischen Sender sind ganz auf Sambas und sonstige Unterhaltungsmusik ausgerichtet –, so gelang es ihm doch, mit dem Heinrichshofenverlag Wilhelmshafen und dem Kölner Gerig Verlag zwei kleinere, aber europäische Verlage zu finden. Seine beiden renommierten Verlage sind Ricordi-Brasilien und Ricordi-Amerika, deren Herausgaben bei uns aber nur schwer erhältlich sind.

Es war der Aargauer Regierungsrat Arthur Schmid, der nach einer offiziellen Brasilienreise den Auftakt zur Wiederentdeckung Widmers in der Schweiz gab. Er ergriff die Initiative zu einem umfassenden Konzert zu Widmers 60. Geburtstag am 27. Juni 1987 in Aarau unter Mitwirkung des Komponisten, für welches er auch die engagierte Pianistin Emmy Henz-Diémand gewinnen konnte. Anhand dieses Konzertes ergab sich erstmals die Gelegenheit, Einblick in Widmers Spätwerk zu erhalten, in welchem der Komponist, der die Hälfte seines Lebens in Brasilien verbracht hatte, sehr bewußt um ein Gleichgewicht, um die Synthese «seiner» beiden Welten ringt. Ein typisches Beispiel dafür

ist das Stück *Axis-Oxala* op. 150 (1985) für 13 Instrumentalisten, über welches Daniel Willi im Programmheft zum Geburtstagskonzert im Saalbau Aarau schreibt: «Das Stück baut in mannigfacher Weise auf einem symmetrischen Grundprinzip auf. Eine Symmetrieachse (Axis!) in der Mitte des Taktes, bezogen auf den Grundrhythmus, ist leicht erkennbar... Ein kurzes Ausbrechen aus dem vorgegebenen Rhythmus vermittelt einzig der 16taktige Mittelteil. Sein Anfang und sein Schluß bergen in sich je eine der von Widmer in seinem Vorwort zur Partitur erwähnten «rudimentären Kundgebungen meiner zwei Vaterländer»... Beide Elemente – der Sprechchor über das Wort «Oxala» und der alpenländische Ländler – sind fest in den Axis-Rhythmus «eingegossen». Die musikalische Einheit bleibt gewahrt, die Verquickung der Hemisphären Nord und Süd wird Tatsache.»

Überhaupt gäbe es unter den zahlreichen Stücken Widmers für die unterschiedlichsten, farbigsten Besetzungen noch einiges zu entdecken. Interessant scheinen vor allem die späten Stücke, unter welchen neben dem erwähnten *Axis-Oxala* auch die klanglich reizvolle, dicht gearbeitete *Utopia* op. 142 (1983) für 19 Instrumente (Bläser, Streicher, Klavier und Schlagzeug) auffällt. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang aber auch die im Auftrag des Altherrenverbandes der Argovia entstandene, unterhaltsame *Cosmofonia IV*

op. 164. Sie wurde im Mai 1989 in der Alten Kantonsschule Aarau uraufgeführt und vom Publikum begeistert aufgenommen. Widmer thematisiert darin das Märchen der Rapunzel, wobei die Instrumente auch gleich die Protagonisten sind: Flöte



(Homo Ludens), Bratsche (Homo Faber) und die Harfe (Rapunzel) erzählen die Geschichte um Liebe und Tod, die sich in einen wilden Kranichtanz steigert. Musiktheatralische Effekte und das unerwartete Miteinbeziehen des Publikums brachten bei der Uraufführung viel Stimmung und einen großen Heiterkeitserfolg.

Nach der Initialzündung zu Widmers 60. Geburtstag folgten mehrere, zum Teil weit ausstrahlende Aufführungen großformaler Werke Widmers. Zwei seiner großen Chorwerke fanden unter der profilierten Leitung des Zürcher Musikers und Chorleiters Karl Scheuber große Resonanz. So kam es an den Zürcher Junifestwochen 1988 zur Uraufführung des von

Widmer speziell für diesen Anlaß umgearbeiteten Chorwerks *Ceremony after a Fire Raid* op. 28 (1962/1987), welches der Komponist einst für den «Congress for Cultural Freedom» von 1963 in Rom geschrieben hatte. Und die Zürcher Junifestwochen 1992 sorgten für die posthume Erstaufführung des monumentalen, gut eineinhalbstündigen *Romanceiro da Inconfidência* op. 146 (1984), das dem Komponisten später als Vorlage für eine im Auftrag des Brasilianischen Staates komponierte, aber unvollendete und nie aufgeführte Oper mit dem Titel *Opera da Liberdade* op. 172 diente. Karl Scheuber gab Auskunft über seine Erfahrungen mit Ernst Widmers Chorsatz: «Widmer komponierte mit Vorliebe mit einfachen Strukturen, die er sehr streng und ab und zu auch hart verarbeitete. Grundsätzlich schrieb er freitonal und zitierte dabei die folkloristischen Elemente eher assoziativ. Sein Chorsatz ist vier- bis achtstimmig und orchestraler Natur, das heißt, daß die einzelnen Stimmen stark auseinandergehen können. Im *Romanceiro da Inconfidência* wirkt der Satz recht heterogen, wobei der Ausdruck zwischen syllabisch-rezitativischen und expressiv-virtuosen Passagen wechselt. Meiner Ansicht nach muß man auch unbedingt Brasilianisch können, um der eng am Sprachrhythmus entlang komponierten Musik und dem politisch-emotionalen Gehalt des Textes wirklich gerecht werden zu können.»

① *Chloris* KONZERT FÜR KLAVIER, SCHLAGZEUG UND ORCHESTER op. 160

GRAVE 8 (♩=60)

fff marcatisimo

8 Ped.

8

martellato

15 8

dim. *pp* *pp* *ff* *mf*

Ⓐ METAIS BLECH

21 2 3 4 5

ff *pp*

Ⓑ

rubato

28 1 2 4 5

ff, sub. *mf* *ff*

36

ff *ff*

Ⓒ

ff *ff*

Großes Aufsehen erregte aber auch die Uraufführung des im Auftrag des Aargauischen Regierungsrates Arthur Schmid komponierten und diesem auch gewidmeten *Konzertes für Klavier, Schlagzeug und Orchester* op. 160 am 8. Dezember 1988 im Rahmen des Musikpodiums der Stadt Zürich. Emmy Henz-Diémand, engagierte Förderin von Widmers Werk, spielte den Klavierpart, begleitet vom Radio-Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Michel Tabachnik. Es ist ein formal konventionelles Meisterwerk und ein typisches Beispiel für Widmers eigenwillige Instrumentierung und für sein integratives Verbinden brasilianischer und europäischer Elemente. In einem seiner seit 1987 in loser Folge für das «Aargauer Tagblatt» verfaßten *Komponistenbriefe aus Brasilien* hat Widmer über die Entstehung dieses Werks und über seine Art des Komponierens selber berichtet (25. Februar 1988): «Mein Opus 160 hat zwei Sätze und dauert etwa eine halbe Stunde. Komponieren ist etwas Faszinierendes. Früher machte ich mir Berge von Skizzen, aus denen manchmal nichts wurde. Heute habe ich fast immer eine klare Idee, um was es gehen wird. So wie man sich ein Bergmassiv auf einer Foto schwarz auf weiß vorstellen kann, und wie es sich dann beim Wandern plötzlich farbig, lebendig und in jeder Wegkurve überraschend enthüllt, so entdecke ich Takt für Takt, Seite um Seite Neuland. Dieses spannende Abenteuer wird manchmal aber

auch sehr anspruchsvoll. Plötzlich hätte ich mehr als vier Schlagzeuger nötig, der Pianist sollte zwanzig Finger oder mindestens drei Hände haben, eine Kontrabaßklarinette wäre die beste Lösung. So kamen beim zweiten Satz ungeplante acht tiefe Männerstimmen dazu, die sich als 4. Schicht zu Klavier, Schlagzeug und Orchester gesellten. Auf dem Papier ist das leicht zu realisieren. Hoffentlich erschwert es die Aufführungen nicht. Aber Klangfarben und Dynamik sind heute ebenso wichtig und formgebend wie Melos und Rhythmus.» Schon in den Satzbezeichnungen des Konzertes spiegelt sich das von Widmer thematisierte Paradox: 1. Schwer–Leicht; 2. Heiter–Heftig. Trotz dieser paradoxen Zweiteiligkeit aber ist das Stück durchwegs trialogisch, wobei jeder der drei Pole sein eigenes Gewicht und seine Entwicklung hat. Dagegen sorgt ein integrierend wirkender, auf- und untertauchender «Cantus Firmus» für die stilistische Einheitlichkeit des Werks. Auffallend ist der weitgehende Verzicht Widmers auf die Virtuosität im Klavierpart, der für einmal eher symphonisch gehalten ist, wogegen dem farbenreichen Schlagzeug eine wichtige, solistische Bedeutung zukommt.

Anhand dieser groß angelegten Aufführungen erinnerte man sich nach langer Zeit wieder des ausgewanderten Aarauers und lernte einen gereiften Komponisten kennen, der sich anhand seiner rund 190

Werke verschiedenster Gattungen seinen persönlichen Stil erarbeitet hat: da geht eine grundsätzlich traditionelle Form- und Notationsgebundenheit einher mit zeitgenössischen Errungenschaften wie der Klangfeldtechnik, Aleatorik und improvisatorischen Freiräumen; Tonalität und serielle Reihentechnik werden spielerisch zueinander in Beziehung gesetzt; exotische Klangfarben und rhythmische Strukturen uralter indianischer Volkstänze lassen die temperamentvolle Sinnlichkeit und die sonnige Fröhlichkeit der Wahlheimat Brasilien erahnen. Diese lebendige Vermischung der Stile entfaltet der Komponist mit Vorliebe in einer zyklischen Form, die ihm eine langsame, variative Abänderung und stilistische Umformung eines meist kräftigen Themas erlaubt. Ernst Widmer schrieb einmal zu seiner Musik: «Klima und Eingängigkeit sind mir wichtig. Daher die Vorliebe für einfache Materialien, vor allem was Melodik und Harmonik betrifft. Bewußt Einfaches, um aufdecken zu können: stetig, aber langsam und fast unmerklich sich Verwandelndes; Abgründiges, Unbehagliches, Erhellendes, Transzendentes, Paradoxales.»

1987 hatte sich Widmer als Direktor und Lehrer der Hochschule pensionieren lassen, um sich ganz der kompositorischen Arbeit zu widmen. Das steigende Interesse an seiner Musik in der Schweiz bewirkte, daß der Komponist sich wieder vermehrt hier aufhalten wollte. Seine letzte Reise im



24 Ernst Widmer auf einem Pferd auf seiner Farm in Brasilien, 1983

Oktober 1989 unternahm er, um organisatorische Fragen seines künftigen Pendler-Daseins zwischen Brasilien und der Schweiz zu organisieren und um dem Auftrag zur *Festmusik für die 700-Jahr-Feier der Schweiz* Folge zu leisten. Es sollte nicht mehr dazu kommen – Ernst Widmer verstarb am 3. Januar 1990 nach zweimonatiger Krankheit im Kantonsspital Aarau. Die 1988 gegründete, von Regierungsrat Arthur Schmid präsiidierte «Ernst-Widmer-Gesellschaft» in Aarau ist heute im Besitz des gesamten Nachlasses des Komponisten, der künstlerisch von der Pianistin Emmy Henz-Diémand betreut wird. Und mittlerweile arbeitet der Aarauer Musikverlag Nepomuk daran, vorwiegend Stücke für kleinere Besetzungen und pädagogische Literatur Widmers sukzessive zu edieren. Aarau, so scheint es, ist für den Wahlbrasilianer Widmer doch etwas Heimat geblieben.

Instrumentalwerke

Werke für Streichorchester und variable Besetzungen

- Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky* op. 18 für Streichorchester, Oboe und Schlagzeug (1959)
Pulsars op. 62 für 7 Instrumente (1969)
Prismen op. 70 für Klavier und Orchester (1971)
Relax op. 100 ein instrumentales Requiem für 13 Instrumentalisten (1978)
Utopia op. 142 für 19 Instrumentalisten (1983)
Axis-Oxala op. 150 für 13 Instrumentalisten (1985)

Konzerte

- Bahia-Concerto* op. 17 für Klavier, 5 Bläser und Streichorchester (1958)
Konzert für Cello und Orchester op. 53 (1968)
Konzert für Klavier, Schlagzeug und Orchester op. 160 (1988)

Kammermusik

- Streichquartett* op. 78 «Convergência» (1973)
Streichquartett op. 130 (1981)
Trio basso op. 171 für Viola, Cello und Kontrabaß (1988)
Bläserquintett II op. 63 (1969/75)
Konzertstück für Klarinette und Klavier op. 116 (1979/80)
Trio op. 144 für Klarinette, Cello und Klavier (1984)
Variationen über ein Schweizer Lied op. 16 für 2 Klaviere (1958)
Suite für Klavier op. 6 (1952)
Praeludium und Toccata für Orgel op. 7 (1954)
6 kleine Orgelstücke (1955–1959)
Sonate für Violine op. 8 (1954)

Pädagogische Zyklen

- Orchesterwerk für Amateurorchester, als Orchesterschulung konzipiert*
Klavierzyklus Ludus Brasiliensis op. 37 (1965/66)
Klavierzyklus Kosmos Latinoamericano op. 134 (1978/82)
Fünf Stücke für Gitarre (1989)

Vokalwerke

Chorwerke

- 5 Lieder im alten Stil* op. 1 für Chor a cappella (1949)
Ceremony after a Fire Raid op. 28 für Chor a cappella (1962/1987)
Divertimento I «Struwwelpeter» op. 30 für gemischten Chor, zwei Klaviere und Schlagzeug (1953/63)
Weihnachtsoratorium Wettinger Sternsingerspiel op. 52 (1968)
Requiem segundo Pierre de la Rue für fünfstimmigen Chor und Orchester (1969)
Sinopse op. 64 für Sopran, Chor, Violine, Cello, Klavier und Orchester (1970)
Weihnachtsoratorium Es singt die leise Mitternacht op. 68 (1970)
Rumos op. 72 für Erzähler, gem. Chor, Orchester, Smetak-Instrumente und Tonband (1971/72)

Messe VI op. 73 für Tenor, gemischten Chor und Instrumentalbegleitung (1971)
Oratorium *Gott wird Mensch* op. 76 für drei einstimmige Chöre und Instrumentalbegleitung ad libitum (1972)
Romanceiro da Inconfidência op. 146 für Chor a cappella (1984)

Lieder

«Sechs Lieder» für Sopran und Klavier op. 11 (1954)
Dos muchachas op. 13, Lieder für hohe Stimme und Klavier (1955)
Fünf Lieder «Letztes» op. 15 (1957)
Geistliches Tanzlied zur Hochzeit (1975)
Ihr sorgt euch zutod um euer Leben (1978)

Szenische Werke

Musiktheater *ENTRONcamentos SONoros* op. 75 für Klavier, 5 Posaunen, Streicher und Tonband (1972)
Tanz-Liturgie *Lebendige Steine* op. 82 für Ballett, zwei einstimmige Chöre, Erzähler und Instrumentalbegleitung mit Schlagzeug (1973)
Cosmofonia IV op. 164 (1988), ein Ständchen für Flöte, Bratsche und Harfe, ad libitum szenisch
Opera da Liberdade op. 172 (1988)

Literatur und Quellen

Gerard Béhague: *Music in Latinamerica*. An Introduction. History of Music Series, Prentice-Hall, Austin/Texas 1976.
Sibylle Ehrismann: «Klima und Eingängigkeit sind mir wichtig». *Der Komponist Ernst Widmer (1927–1990)*. «Neue Zürcher Zeitung», Beilage «Literatur und Kunst», 23./24. Mai 1992.
Festschrift zum 60. Geburtstag von Ernst Widmer. Pro Argovia, Gong – Jeunesses Musicales Aargau. Eigenverlag.
Hans Härri: *Der Chef*, in: *Schaans Zeitgenossen*, S. 277–282. Flamberg Verlag, 1966.
Emmy Henz-Diémand: *Ernst Widmer*: CD-Booklet, Grammont CTS-P-32-2.
Verena Naegle: *Kompositorische Vorliebe für einfache Materialien*, Nachruf auf Ernst Widmer im «Aargauer Tagblatt», 10. Januar 1990.
Ernst Widmer: *Komponistenbriefe aus Brasilien*. «Aargauer Tagblatt»: 1: 25. Februar 1988; 2: 14. April 1988; 3: 14. Juni 1988; 4: 27. September 1988; 5: 20. Oktober 1988; 6: 18. November 1988; 7: 28. Juli 1990 (posthum).

Die Autorin dankt Heiny Schuhmacher, Emmy Henz-Diémand, Ruedi Widmer und Francis Schneider für die interessanten Gespräche und für das Zurverfügungstellen von Partituren und Fotografien.

Die 1962 in Wetzikon ZH geborene Autorin Sibylle Ehrismann, lic. phil. I, ist freischaffende Musikjournalistin und hat mehrere Bücher publiziert:
Werner Wehrli, Komponist zwischen den Zeiten (AT-Verlag, 1992);
Zum 100. Geburtstag von Arthur Honegger (Ausstellungskatalog, 1992);
Fünfzig Jahre Collegium Musicum Zürich (Atlantis Verlag, 1994).
Sie lebt und arbeitet in Aarau.
