

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1988)  
**Heft:** 18  
  
**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **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:** 13.02.2026

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

Gattungen, markiert Yuns dritte Schaffensphase in Europa. Stärker kommt nun der grosse Zug nach vorn zur Geltung — eine Tendenz, die auch auf die Dynamik von Weiterentwicklung und Fortschreiten als Motto des «Westens» gegenüber der relativen Statik traditioneller asiatischer Wirtschafts- und Lebensweise hindeutet. Stärker treten auch die Elemente einer Art thematisch-motivischer Arbeit nach klassischen österreichisch-deutschen Traditionen hervor, damit zugleich auch Ansätze zu symmetrischen Bildungen im Formbau sowie immer häufigere quasonale Wohl- und Schönklänge.

In der 5. Symphonie stellt Yun aus insgesamt 11 Gedichten von Nelly Sachs einen grossen und überzeugenden dramaturgischen Bogen her. Er reicht von «Erinnerung» an die verdrängte Vergangenheit bis zu «Frieden» für Gegenwart und Zukunft. Der mittlere Satz, der III., ist eine Art Scharnier, als «Aufruf» mahnt er die «Völker der Erde» zu Versöhnung.

Den Gesang legt Yun vorwiegend deklamatorisch an, sparsam, oft geradezu karg. Gerade darum wirkt er umso ausdrucksstärker, da so die Musik für das poetische Eigenrecht des Textes durchlässig bleibt. Das Ekstatische, Rauschhafte ist in den Orchestersatz eingesenkt. Hier liegt, klanglich wie symbo-

sind. Notwendig sind Erinnerungs- und Trauerarbeit als Vorarbeit für die Zukunft. Deren wesentliche Voraussetzung benennt Yun poetisch und musikalisch im Finale der 5. Symphonie als «Frieden».

Hanns-Werner Heister

<sup>1</sup> Vgl. H. Kunz, Die Opern, in: H.-W. Heister / W.-W. Sparrer (Hg.), Der Komponist Isang Yun, München 1987, S. 95–137.

<sup>2</sup> I. Yun im Programmheft Musik der Gegenwart 61 (4.5.1971). — Zum Ritual s. auch Cho Hung-Youn, Koreanischer Schamanismus. Eine Einführung (Wegweiser zur Völkerkunde, Heft 27), Hamburg 1982; Festival traditioneller Musik — Korea, Programmbroschüre des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien, West-Berlin 1985, S. 66–75; Robert Günther, Musik im Schamanismus, in: W. Burde (Hg.), Korea. Einführung in die Musiktradition Koreas, Mainz usw. 1985, S. 157–166; ders., Musik im Buddhismus, S. 172.

<sup>3</sup> L. Rinser / I. Yun, Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten, Frankfurt a.M. 1977, S. 29.

<sup>4</sup> I. Yun im Gespräch mit Günter Kleinen und Hellmut Kühn, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, H. 3, April 1977, S. 5a.

<sup>5</sup> I. Yun, Bewegung in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa, in: Koreanische Forschungsgemeinschaft, KOFO-00 (1985), S. 3f.; s.a. Christian-Martin Schmidt, Europäische und aussereuropäische Musik — Isang Yun, in: ders., Brennpunkte der Neuen Musik, Köln 1977, S. 115–141.

<sup>6</sup> W.-W. Sparrer, Himmel, Erde, Mensch. Dimensionen (1971), in: Heister / Sparrer (Hg.), a.a.O., S. 165.

<sup>7</sup> Kleinen / Kühn, a.a.O., S. 4b.

<sup>8</sup> G. Freudenberg, «Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus.» Kunst und Politik bei Yun, in: Heister / Sparrer, a.a.O., S. 54.

<sup>9</sup> H.-D. Reese, P'ansori, in: Burde (Hg.), a.a.O., S. 119.

<sup>10</sup> Vgl. Sparrer, a.a.O., S. 162.

## Comptes rendus Berichte

### Schwierige Rekonstruktion einer politischen Musik

Köln: Stefan Wolpe-Minifestival «Von Berlin nach New York», 14.–16. 9. 1988

Die Absichten der Veranstalter — es waren ihrer fünf: die Kölner Gesellschaft für Neue Musik, das Kulturamt der Stadt Köln, der Westdeutsche Rundfunk, der (west)berliner Senator für Kulturelle Angelegenheiten und die Kölner Musikhochschule — waren zweifellos ehrenhaft und wohl gemeint: die Musik eines im antifaschistischen Exil Verschollenen aus dem Notenpapier zu rekonstruieren, spät, sehr spät, doch gewiss nicht zu spät. Allein die Umsetzung dieser Rekonstruktionsbemühungen in eine audible, fassbare Wechselwirkungsgeschichte zwischen sozialer und politökonomischer Umwelt, dem machtvoll originell-reaktiven Gestaltungswillen eines gesellschaftliche Aufgaben und Pflichten klar erkennenden musikalischen Verstands, einer ebenso mutigen wie fähigen Interpretation seiner Produkte und einem deren Implikationen weiterdenkenden und ausagierenden Hörerkollektiv — denn an einem ästhetisch erregten Publikum war Stefan Wolpe nichts gelegen —, diese Umsetzung misslang nahezu vollkommen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Art.

Abgesehen von wenigen Zeitgenossen Wolpes und Angehörigen jener Generationen, die den Faschismus und seinen kontinuierlichen Übergang in den Wirtschaftsimperialismus der Nachkriegszeit mit wachen Sinnen erlebt und erfahren haben, bestand das Publikum des Kölner Wolpe-Minifestivals aus jugendlichen Musikästheten ohne historisches Wissen und Bewusstsein und ohne gesellschaftliche Kollektiverfahrungen. Diese Mängel in ihrer Auswahl widerspiegelnd, hatten die Programmacher die Musik Wolpes in eine falsche, weil rein musikalische und lineare Pseudohistorie kompositorischer Verwandtschaften und technologischer Zusammenhänge eingebettet und jene mit dieser nahezu erdrosselt. Sie hatten Wolpes Werke mit opuscula zeitweiliger Weggenossen umrahmt, als sagten diese zwar historisch gleichzeitig, doch konzeptionell wie intentionell ungleichzeitigen Hervorbringungen eines Wladimir Vogel, George Antheil, Hans Heinz Stuckenschmidt, Max Brand, Darius Milhaud, Haim Alexander, Arnold Schönberg oder des Wolpe-Schülers Morton Feldman sonderlich viel aus über die mit den politökonomischen Prozessen sich wandelnden, der gesell-

Beispiel 4

lich, das Schwergewicht. Die unendliche Melodie des Orchesters entfaltet einen Klangstrom, der im Namen des Tao Mensch, Himmel und Erde miteinander in Beziehung setzt. Diese Beziehung komponiert Yun als Versöhnung: angestrebt ist Harmonie, und zwar Harmonie als vermittelte Einheit von Verschiedenem, als wechselseitige Durchdringung von Polaritäten — etwa von Yin und Yang, von Männlichem und Weiblichem, von Klang und Gesang. Yuns Musik macht allerdings deutlich, dass Kampf und Konflikt zur Herstellung solcher Harmonie unumgänglich

ISANG  
YUN

Sein  
Gesamtwerk  
im Verlag



BOTE & BOCK



schaftlichen Emanzipation stets verpflichtet bleibenden kompositorischen Antriebe Wolpes, der sich eben nicht — wie die Zitierten — dem «Zeitgeist» unterwarf oder auch nur mit ihm kokettierte.

Zwar wurden auch Werke seines kurzfristigen Lehrers Anton von Webern (einige Monate gegen Ende 1933) und solcher komponierender Zeitgenossen wie Kurt Weill, Paul Dessau und Hanns Eisler aufgeführt, mit denen Wolpe in der Tat über eine kürzere oder längere Dauer seine wirkungsgeschichtliche Orientierung teilte. Aber über Wolpes zentrale Motive, die Hörerkollektive mit «Kampfmusik»<sup>1</sup> aufzurütteln: über die Auspowerung des Proletariats und seine partielle Faschisierung in der Weimarer Republik, über die rabiate Verdrängung der sozialistischen Ansätze durch nationalistische Zielsetzungen in den palästinensischen Kibbuzim und über den Spätimperialismus der USA mit seinen drei Spielarten: Rassen- und Klassenkampf im Innern, «kalter» Krieg in Europa, heisse Kriege in Asien, Afrika, Mittel- und Südamerika, über diese zentralen Triebkräfte in Wolpes Schaffen erfuhren die Konzertbesucher so gut wie nichts, weder vermittels der Interpretationen noch aus dem — in manch anderer Hinsicht — informativen Programmheft<sup>2</sup>.

Roswitha Trexler und Fritz Hennenberg pflegten ihre Eisler- und Dessauprogramme mit Diapositiven zu begleiten, mit Momentaufnahmen, die das jeweilige soziale und politökonomische Milieu in Umrissen erkennen liessen, dem die vorgetragenen Songs oder Lieder entsprungen waren und auf das sie emanzipatorisch einzuwirken trachteten.<sup>3</sup> Mindestens solche Eselsbrücken wären wohl erforderlich, damit die in unseren westlichen Konsum- und High-tech-Gesellschaften um ihre Geschichte, ihre kollektiven Erfahrungen und Perspektiven betrogenen Hörerinnen und Hörer eine Ahnung von dem bekämen, was Stefan Wolpe bezweckte, wenn er in die Tasten oder zum Notenpapier griff, nämlich, wie er es um 1930 für Agitpropgruppen komponierte: «Wo der Arbeiter an der Maschine steht, wo er schuftet für wenig Geld, wo für Kapitalisten Profit entsteht, da ist unser Hauptarbeitsfeld. [...] Agitatoren, Propagandisten, zeigen wir Klassenwahrheit. Unsere Führer sind Marx und Lenin, unser Beispiel — die Sowjetunion, unser Wille — die Massen zum Denken erziehen, zum Handeln, zur Revolution.»<sup>4</sup>

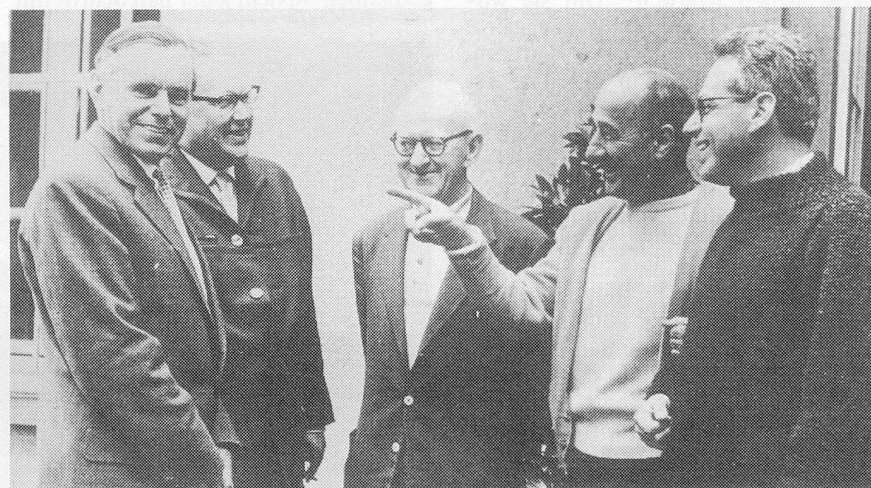
Beim kölnen Minifestival gelangten 19 Wolpe-Werke zur Aufführung, Stücke für Klavier, Songs, Lieder, Chorwerke, Kammermusiken, Theatermusiken und Happening-Artes aus den Jahren 1925 bis 1971. Dennoch fiel es schwer, die innere Logik der Entwicklung der Wolpeschen Musik, seines präzisen Reagierens auf die je obwaltenden politökonomischen Verhältnisse, nachzuvollziehen. Das lag zum Teil an den zwar redlich bemühten, nichtsdestoweniger oft schwachen wo nicht gar ver-

ständnislosen Interpreten. (Lediglich die junge Pianistin Kristi Becker und die vier anwesenden Mitglieder des Ensembles Neue Musik «Hanns Eisler» bewiesen Verständnis für das von Komponisten Gewollte.) Infolgedessen klang die Mehrzahl der frühen, mittleren und späten Stücke einander so ähnlich, als wären sie in einem geschichtslosen, allein durch musiktechnologische Bewegungen definierten Elfenbeinturm entstanden. Das legt die Frage nahe, weshalb die Veranstalter sich nicht um erprobte Wolpe-Interpreten wie die Pianisten Geoffrey Madge oder Katharina Wolpe, die Tochter des Komponisten, bemüht hatten. Diese beiden bestritten die legendären Konzerte der holländischen Stefan Wolpe Society, die in den Jahren 1982 bis 1984 in Amsterdam, Den Haag, Utrecht und Groningen stattfanden.<sup>5</sup>

Das durch die sechs Konzerte vermittelte Wolpe-Bild blieb freilich auch lückenhaft und merkwürdig verwachsen, weil die Zeit des US-

staltung in den Hintergrund tritt» und worin «die formalen Spannungen und Entspannungen [...] aus dem Prinzip der Wiederholung (im Gegensatz etwa zur Variation) entwickelt werden»<sup>6</sup>, warf Licht auf Wolpes frühe Auseinandersetzungen mit Busoni und Scherchen (ab 1920), auf seine Lehre bei Johannes Itten im weimarer Bauhaus (ab 1921) und auf seine Aktivitäten und praktischen Lehrjahre inmitten der radikalen Novembergruppe (ab 1923), zu der sich die unterschiedlichsten «Revolutionäre des Geistes»<sup>7</sup> — wie u.a. Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Feininger, Gropius, Dix, Schlemmer und George Grosz — verbündet hatten, um ungeachtet ihrer ästhetisch-theoretischen Differenzen gemeinsam an der graduellen Verwirklichung der unerfüllt gebliebenen deutschen sozialistischen Revolution zu arbeiten.

Während Rainer Peters und Harry Vogt (im Programmheft) Wolpes «Stehende Musik» als ein «vorweggenommenes minimalistisches Konzept» qualifizie-



Wolpe (4. von links) mit L. Hoelscher. W. Steinecke. E. Steuermann und G. Ligeti bei den Dormstädter Ferienkursen 1960

amerikanischen Exils (1939 bis zu seinem Tod im Jahr 1972) mit elf der aufgeführten 19 Werke überwog. Von dem, was der 1902 in Berlins jüdisch-bürgerlichem Milieu geborene Wolpe komponiert hatte (und nicht später vernichtete), ehe er 1925 als Mitglied der KPD beitrug, enthielten die Programme nichts. Die für Wolpe enorm wichtige Periode von 1925 bis 1933 wurde lediglich durch sieben kleine Pièces repräsentiert. Über das palästinensische Exil (1934–1938), in dem er so signifikante Kompositionen wie seine «Four Studies on Basic Rows» (1935/36) verfasste, gab lediglich das (nur partiell aufgeführte) Nebenwerk «Six Songs from the Hebrew» (1936–1938) unklare Auskunft. Wie wirkten sich beispielsweise die Erfahrungen seiner Europareise 1935 auf ihn aus: die Begegnung mit der Volksfront und die Teilnahme an einem Dirigierkurs bei Hermann Scherchen?

Allein die «Stehende Musik» (1925), eine Klaviersonate «formal experimentellen Charakters, bei der das Thematische und Modulatorische zugunsten rein rhythmischer und dynamischer Ge-

ren und sie damit in den Rubriken des gegenwärtigen Kulturbetriebs ablagern, weil ihr «Ausgangspunkt (...) ein Zentralklang (ist), der unablässig wiederholt wird, in verschiedenen Kombinationen, bis in die extremen Bereiche der Tastatur»<sup>8</sup>, will mir eher scheinen, Wolpe hätte mit seiner «Stehenden Musik» eine der Industrielwelt abgelauschte agitatorische Maschinenmusik komponiert, deren überraschende, ja verstörende rhythmische und dynamische Konfigurationen die vermeintlich unabwendbar herrschende Diktatur der Produktionsmittel und ihrer besitzenden Kontrolleure nicht bloss kritisieren, die vielmehr zeigen, dass diese Diktatur durch Kampf zu brechen ist. An einigen Stellen gelang es Steffen Schleiermacher, Wolpes «kampfmusikalische» Intentionen durchblitzen zu lassen.

Eine gleichermassen ironische wie gnadenlose Kritik am bürgerlichen Amüsierbetrieb gelang dem aus Not zum Bar- und Cabaretpianisten gewordenen Wolpe 1927 mit seinem «Tango». Dessen Brüche und Leerstellen entlarven die morbide Künstlichkeit des Rummels, den der Börsenkrach im Ok-



tober 1929 vollends liquidierte. Seine rhythmische Härte weist voraus auf den mörderischen Stechschritt der SS, die sich von ihrer Schinderarbeit in den KZs beim Tango zu entspannen liebte; zugleich weist sie zurück – und die widerspenstigen Synkopen verstärken dies noch – auf die Empörung des Proletariats, als deren Ausdruck der Tango einst entstanden war. Um die unterschiedlichen Aspekte von Wolpes «Tango» hörbar zu machen, hätte es dem begabten Pianisten Steffen Schleiermacher freilich gegeben sein müssen, auf historische Kenntnisse und Erfahrungen rekurren zu können. Sie hätten Schleiermacher wohl auch davon abgehalten, den «Tango» mit der gleichfalls 1927 entstandenen «Rag-Caprice» zu kombinieren, die – wie Wolpe auf dem Notenblatt schrieb – nun wirklich nicht mehr ist «als (eine) kleine Pointe» für einen jazz-liebenden Freund.<sup>9</sup>

Wohl bis zuletzt empfand Wolpe: «Durch mich toben alle kollektiven menschlichen Kräfte.»<sup>10</sup> Um sie wirkungsvoll zu organisieren, engagierte sich Wolpe 1928 (?) bei den Agitpropgruppen der KPD und arbeitete im Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands mit.<sup>11</sup> Im selben Jahr komponierte er die Musik zu dem «revolutionären» Tanzdrama «Passion eines Menschen» nach einem Libretto von Ludwig Renn, das «Jean Weidt, der Rote Tänzer, mit seiner Gruppe 1928 im Künstlertheater Berlin» aufführte.<sup>12</sup> Es steht zu vermuten, dass Wolpe diese Ballettmusik in ähnlich intensiven Auseinandersetzungen mit Renn, Weidt und dem Ensemble verfasste, wie er wenig später mit Gustav von Wangenheim, Arthur Pieck und den Kollektiven der Agitpropgruppe «Rote Blusen» und der «roten Studentengruppe» der berliner Universität eng kollaborierte.<sup>13</sup> Gut vierzig Jahre später erinnerte sich Wangenheim noch «an den Anfang eines Marschliedes: «Rote Studenten heraus, denn wir studieren / Den Gleichschritt mit der Arbeiterschaft.» Von Stefan Wolpe gab's dazu eine grossartige Musik mit der Gestaltung des Übergangs vom Aufruf zum wuchtenden Gleichschritt.»<sup>14</sup>

Ihre stärkste Intensität erreichte Wolpes Arbeit im politisch-künstlerischen Kollektiv mit der von Wangenheim 1931 für den Abwehrkampf gegen den heraufziehenden Faschismus mobilisierten Theater-«Truppe 31». Sämtliche Musiken für die «Mausefalle» und die drei anderen Agitationsstücke, die Wangenheim in den zweieinhalb Jahren des Bestehens der «Truppe 31» gemeinsam mit den Schauspielern und dem Komponisten erarbeitete, schrieb Wolpe als integrale Bestandteile der Stücke.<sup>15</sup> Eins davon ist der Kapitalistensong aus der «Mausefalle»: «Wir haben Fabriken, Lebensmittel und Arbeiter / Im Über-, Über- Überfluss, / Doch zu unserem Verdruss, / Zwecks Herstellung unsrer Profitrenten, / Wir haben leider keine Konsumenten! / Die Märkte schwinden dahin, dahin, / Und

stillzulegen, das ist unser Sinn! / So Gott will, wir legen still! / Es geht um Kopf und Kragen.»<sup>16</sup>

Obzwar im Programmheft von Reinhard Voigt akkurat beschrieben,<sup>17</sup> enthielten die Programme nur drei Werke aus Wolpes wohl fruchtbarster Arbeitsperiode: eine «Hamlet-Musik» (1929), die allenfalls als Brotarbeit zu werten ist; «An Anna Blume von Kurt Schwitters» (1929) für Klavier und Musikal Clown, wobei die Rolle des Clowns bedauerlicherweise auf völlig unzulängliche Weise von einem Tenor übernommen wurde, und Wolpes Kampflied zu Majakowskis «Decret Nr 2 – An die Armee der Künstler» in einer nicht minder fahlen Darbietung, die überaus schmerzlich daran erinnerte, dass weder Stefan Wolpe noch Ernst Busch mehr unter den Lebenden weilen.

Als uns Jüngere Wolpe bei den Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt 1956 «über Neue (und nicht ganz so Neue) Musik in Amerika» informierte, begann er mit Sätzen, die an Ernst Bloch gemahnen: «Nicht jeder hält Schritt mit

ger Jahre in den US-Ghettos formuliert wurden. Als er 1956 in Darmstadt einen Ausschnitt des «Quartetts» als Tonbandaufnahme präsentierte, schickte er dem voraus: «Manches Mal will man selber unter seine eigene Sprache greifen: man fängt an zu singen und fängt an, sich durch seine eigenen Konsonanten und Vokale hindurchzubeissen, man hat das Gefühl, man faltet die Zungen aller Völker in seiner eigenen Zunge zusammen.»<sup>21</sup>

Einige Jahre später (1963) knüpfte Wolpe an diese Äusserung an: «Nach dem Saxophon-Quartett fand ich tatsächlich zu mir selbst, als ich anfang, an den «Enactments» für drei Klaviere zu arbeiten. Damit kündigte sich eine neue Welt an, die bereit lag, entdeckt zu werden: das Prinzip der Simultaneität, oder: das Prinzip einer Art von futuristischem Dschungel; einem futuristischen Puzzle von Ereignissen, einem Zwischenraum lassenden, fein verteilten, miteinander verwobenen, in dem dasselbe Material auf einer Vielfalt von Ebenen existieren kann: auf einer syn-



Wolpe (1. von links) mit der «Truppe 31»

dem Tempo der geschichtlichen Wandlungen der Musik. [...] Wer schläft, geht nicht, und wer sich beschränkt, geht nicht weiter.»<sup>18</sup> Weil Wolpe mit dem historischen Prozess Schritt hielt und der Europa damals beherrschenden seriellen Schule längst entwachsen war, wurde er zwar noch drei weitere Male als Gast nach Darmstadt geladen (zuletzt 1962), doch seine heiss ersehnte Rückkehr nach Europa mochte niemand recht unterstützen.<sup>19</sup> Die Distanz zwischen ihm und seinen europäischen Kollegen verdeutlichte sein «Quartet for Trumpet, Tenor Saxophone, Percussion and Piano» von 1950. Mit ihm wurde nun auch das kölnner Minifestival eröffnet. Wolpe hatte es Maos langem Marsch und dem Triumph der chinesischen Revolution gewidmet.<sup>20</sup> Doch in des «Saxophon-Quartetts» zweitem Satz «Con moto» operiert er – seiner Zeit um zwei Jahrzehnte voraus – mit Elementen des Free Jazz, also mit Aktionsmodellen, wie sie im Verlauf der schwarzen Revolution Ende der sechzi-

taktisch hochelaborierten Ebene sowie gleichzeitig auf einer syntaktisch eher unausgearbeiteten, primitiven Ebene. [...] Die Ideen leben in einem multi-dimensionalen Raum und verhalten sich entsprechend: verhalten sich diskontinuierlich, brechen ab, kollabieren, wachsen zusammen, halten zusammen.»<sup>22</sup>

In den «Enactments» von 1953 resümiert Wolpe seine musikalischen wie welthistorischen Erfahrungen, die Lehren des 20. Jahrhunderts: wenn Kollektive um sie ringen, findet die gesellschaftliche Emanzipation statt, schreitet sie – wie immer oft auch unterbrochen – unaufhaltsam voran. Freilich läuft sie nicht, wie man in den zwanziger Jahren noch glaubte, als ein gleichsam mechanischer und linearer Prozess ab. Es gibt Rückschläge, ihre Bedingungen unterscheiden sich in den verschiedenen Gesellschaften. Will ein Komponist mithelfen, sie voranzubringen, hat er die jeweiligen historisch entwickelten Verhältnisse an seinem Wirkungsort und



die dort mobilisierbaren Kräfte zu analysieren, streng darauf achtend, die disparaten Elemente nicht in ein undifferenziertes Abstraktum einzuschmelzen. Die jetzige kölnner Aufführung der «Enactments» liess Wolpes Konzeption nicht erkennen: die drei Pianisten rackerten sich ab wie drei falsch eingestellte Uhrwerke. Von statistischen Prozessen und Unschärferelationen, für Wolpe ebenso gravierende soziale wie kompositorische Konstituenten wie für Charles Ives, hatten sie offenbar keinen Schimmer. Sonst hätten sie zumindest die drei Flügel nicht eng nebeneinander aufgereiht, sie vielmehr in sinnvollen Abständen im Bühnenraum verteilt. Immerhin mag das kölnner Stefan Wolpe-Minifestival bewirkt haben, dass einige Menschen auf das Werk eines bedeutenden Komponisten neugierig geworden sind. Das wäre Wolpe sicher recht. 1951 vertraute er seinem Notizbuch an: «Die Welt muss sich meiner Art, Musik zu machen, bewusst werden – einer durchorganisierten, aber stolzen, aufrechten, hymnischen, tief beherrschten Beschwörung des Menschlichen.»<sup>23</sup>

Hans G Helms

<sup>1</sup>Wolpe in einem Brief über sein «Saxophon-Quartett» von 1950. Zitiert nach Reinhard Voigt: «through me all collective human forces are raging.» In: Stefan Wolpe: Von Berlin nach New York. Programmheft zu den 6 Konzerten in der Musikhochschule Köln am 14., 15. und 16. September 1988, p. 81.

<sup>2</sup>Hervorzuheben sind die Texte von Reinhard Voigt und Martin Zenck.

<sup>3</sup>Mit derartigen «Lehrprogrammen» waren Trexler und Hennenberg in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in den USA auf Tour. Bei einem Konzert an der University of Illinois in Champaign / Urbana habe ich beobachtet können, wie die amerikanischen Studenten reagierten.

<sup>4</sup>Das Notenblatt ist abgedruckt in Ludwig Hoffmann / Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.): Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. 2., erweiterte Aufl., 2. Band. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1972, p. 118. Es ist das «Lied des ATBD» (Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands).

<sup>5</sup>Cf die Programme der Stefan Wolpe Society Netherlands von 1982–1984.

<sup>6</sup>So in den Bemerkungen auf dem Programmzettel des 19. Musikabends der Novembergruppe in Berlin am 2. Mai 1927, abgedruckt im Programmheft, p. 50.

<sup>7</sup>Rundschreiben der Novembergruppe vom Dezember 1918. Zitiert nach Rainer Peters / Harry Vogt: Die Berliner Novembergruppe und ihre Musiker. Programmheft, p. 46.

<sup>8</sup>Rainer Peters / Harry Vogt: Im Umkreis der Novembergruppe – ein imaginäres Konzertprogramm. Programmheft, p. 51.

<sup>9</sup>Nach dem Faksimile des Notenblatts, abgedruckt im Programmheft, p. 52.

<sup>10</sup>Wolpe in einem Brief 1954 an seinen Freund Joseph Marx. Zitiert nach Voigt, 1 c, p. 72.

<sup>11</sup>Nach den mir zugänglichen Quellen müsste Wolpes aktives Engagement in der Kulturpolitik der KPD von 1928 datieren.

<sup>12</sup>Hansjörg Schneider (Hrsg.): Stücke aus dem Exil. Berlin, Henschelverlag, 1984, p. 453.

<sup>13</sup>Gustav von Wangenheim: Da liegt der Hund begraben und andere Stücke. Aus dem Repertoire der «Truppe 31». [Reinbek], das neue buch/rowohlt (1974), p. 16.

<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup>Cf dazu die Darstellung bei Voigt, 1 c, p. 76.

<sup>16</sup>Wangenheim, 1 c, p. 74.

<sup>17</sup>Cf Voigt, 1 c, pp. 73–76.

<sup>18</sup>Stefan Wolpe: Über Neue (und nicht ganz so Neue) Musik in Amerika. In: Programmheft, p. 88.

<sup>19</sup>Cf die diversen Wolpe-Briefstellen in Martin Zenck: «... in einer dauernden Doppelheit der Zunge ...» – Zum Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe. In: Programmheft, pp. 25 s., 32 s. et al.

<sup>20</sup>Voigt, 1 c, p. 81.

<sup>21</sup>Wolpe, Über Neue ..., 1 c, p. 90 s.

<sup>22</sup>Wolpe 1963 in einem Interview mit Eric Salzman, zitiert bei Voigt, 1 c, p. 80.

<sup>23</sup>Zitiert nach Austin Clarkson: Wolpe in New York. In: Programmheft, p. 126.

## Rund sechzig Komponisten

Genf: Sommerfestival «Made in the USA»

Die Verwaltung der Stadt Genf veranstaltet seit zehn Jahren in den Sommermonaten Juli und August ein musikalisches Festival. Unter der Leitung von René Baud sind thematische Veranstaltungsreihen von höchstem Rang entstanden wie jene mit zeitgenössischer indischer Musik der verschiedensten Facetten («L'Inde à Genève») oder jene mit dem Schwerpunkt zeitgenössischer Schweizer Musik vor zwei Jahren («L'Été Suisse»). Die diesjährige galt unter dem Titel «Made in the USA» mit 46 Veranstaltungen der – nicht nur zeitgenössischen – nordamerikanischen Musik: ein bei uns noch nie in solcher Breite der ganzen Entwicklung gezeigtes Phänomen, obwohl natürlich auch hier mit den gut 60 vertretenen Komponistennamen, die zum Teil bis zu sechsmal in den Programmen auftraten, noch lange nicht von Vollständigkeit die Rede sein konnte. Die Übersicht führte von den nur andeutungsweise dokumentierten Anfängen bei Louis Moreau Gottschalk über die klassischen Vertreter einer publikumsfreundlichen Muse wie Copland, Menotti und Bernstein zu den Modernen der verschiedensten Richtungen. Die modernen amerikanischen Klassiker wie Barber, Babbitt, Carter werden erst jetzt allmählich in Europa bekannt, während viele der Avantgardisten (Cage einerseits und die repetitiven Minimalisten andererseits) die europäische Musikentwicklung bereits sogar entscheidend beeinflusst haben. Konsequenterweise wurde alle elektronische und Computermusik.

Besonders ist darauf hinzuweisen, dass es auch diesmal in Genf wieder gelang, wichtige Kunstausstellungen zum gleichen Thema zu zeigen: eine hervorragende Sammlung der Minimal Art, die *Collection Panza di Biumo* im Musée Rath (mit extra für dieses Museum eingerichteten Konzepten und Arbeiten von Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Mangold und Robert Morris), zehn aktuelle Künstler in der Halle Sud und graphische Blätter von Pat Steir im Cabinet des Estampes, dazu diverse Amerikaner in vier Privatgalerien. Es war eine sehr gute Idee, das Konzert mit dem zweistündigen Klavierstück «Triadic Memories» von Morton Feldman, das Vincent Barras gespielt hat, mitten in die Minimal Objekte im Musée Rath zu verlegen; es fand statt im Rahmen eines fünfteiligen Zyklus «The piano as a sound object» (mit Werken von Cowell, Cage, Brown, Steve Reich, Christopher Fox und des Schweizer Minimalisten Christian Giger). Das Arditti String Quartet vermittelte an zwei Abenden auch einen recht aufschlussreichen Querschnitt mit Werken von John Cage, Elliott Carter, David Felder, Morton Feldman («Structures»), Conlon Nancarrow und Philip Glass.

Natürlich war manche Schweizer Musi-

kergruppe mit interessanten Programmen beteiligt, so das von Christoph Keller geleitete Kammerensemble Zürich mit Werken, die im USA-Exil entstanden sind (hauptsächlich von Eisler), Christoph Keller ausserdem in einem Konzert als Solopianist, das Ensemble der Basler IGNM und der Schauspielschule des Konservatoriums Bern mit Jürg Wytenbachs Ives-Patchwork, das Collegium Academicum Genf, Pierre Sublet mit dem Bieler Konservatoriumsensemble, aber auch als Pianist, und Giorgio Bernasconi mit dem Ensemble Contrechamps. Das Orchestre de la Suisse Romande, das absurderweise ausserhalb der künstlerischen Leitung von Baud mitspielt, glänzte mit Mozart (!) und hätte wohl den zweiten Abend mit Schubert verbracht, wenn nicht Heinz Holliger als Solist das Oboenkonzert von Elliott Carter erzwungen hätte. Die Opéra de chambre de Genève spielte, mit amerikanischen Sängern, von Gian Carlo Menotti eine «groteske Oper» im Rossini-Stil, «The old Maid and the Thief», und von Leonard Bernstein «Trouble in Tahiti», eine gegenüber seinem sonstigen Schaffen überraschend seriöse und musikalisch wertvolle und auch vom (autobiographischen) Libretto her überzeugende Kurzoper, ein frühes Werk von 1952; grosses Lob verdient die lockere und mobile, das heisst im Haus oder en plein air im offenen Hof des Hôtel de Ville spielbare Regie von Sarah Ventura. Die meisten der Konzerte haben bei schönem Wetter in diesem akustisch bestens geeigneten Hof stattgefunden.

Für viele der Veranstaltungen standen amerikanische Musiker zur Verfügung, und dies auch für einige Jazzkonzerte und einige im Grenzbereich zur leichten Musik angesiedelten New-Age-Veranstaltungen (mit dem Skymusic Ensemble, Anthony Davis und Episteme). Ganz besonders sei aber auf ein Spitzenensemble für Neue Musik aus New York, das sich «Speculum Musicae» nennt, hingewiesen; Der Aufwand, die sieben Musiker und die Sängerin Judith Bettina nur für die beiden Genfer Konzerte aus New York kommen zu lassen, hat sich gelohnt. An für uns neuen Namen müsste man sich wohl Andrew Imbrie merken, der in die Nachfolge der Wiener Schule gehört, vielleicht auch den 36jährigen, wesentlich wilder und unausgeglichener schreibenden Lee Hyle. Wünschbar wäre in Zukunft eine bessere Grundinformation ausserhalb der Westschweiz und für den Besucher eine übersichtlichere Programmdokumentation, die man sich jetzt aus einem Generalprogramm und dem Tagesprogramm oft etwas mühsam zusammensetzen musste; auch fehlen oft Daten, die bei solchen Konzerten interessieren (Beispiel: bei Imbrie das Entstehungsdatum des Werks und sein Geburtsdatum). Sonst aber ist die Organisation, auch etwa die der Schlechtwetterumstellung, absolut vorbildlich. Jede Schweizer Stadt kann sich an diesem Festivalzyklus ein Vorbild nehmen. Fritz Muggler

## **D**eux nouvelles œuvres d'Eric Gaudibert

Bruxelles: «*Le Regardeur infini*»

Eric Gaudibert a répondu en 1987 à une commande de la Radio Suisse Romande à l'intention de la C.R.P.L.F. (Communauté Radiophonique des Programmes de Langue Française) par une œuvre considérable pour ensemble vocal de seize voix et orchestre symphonique, *Le Regardeur infini*, sur des textes de Victor Hugo, dont la création a eu lieu le 25 avril 1988 à Bruxelles par les soins de l'Ensemble Vocal et de l'Orchestre Symphonique de la R.T.B.F., dirigés par Georges-Elie Octors. Le compositeur lui-même nous dit que l'ensemble vocal est le personnage principal de l'œuvre. Or celui de la R.T.B.F. est d'une si consternante médiocrité (il ne faudrait en aucun cas lui confier de la musique contemporaine!) qu'en dépit des efforts méritoires d'un orchestre, lui aussi de second rang, et d'une direction sobre et efficace, je crains qu'il ne faille attendre une autre occasion pour juger à sa juste valeur la partition de Gaudibert, dont une lecture attentive m'a cependant permis d'apprécier les mérites.

Le choix de Victor Hugo, qui attirait Gaudibert (et comme on le comprend!) à la fois (je le cite) «pour son inlassable combat pour la justice et contre le pouvoir absolu» et «pour son génie de «trouveur» de mots, de voyant, de moderne artisan», choix tout indiqué du reste pour une œuvre créée dans le cadre de la C.R.P.L.F., n'en est pas moins dangereux. Victor Hugo était hostile à la mise en musique de ses poèmes (rappelons son célèbre «défense de déposer de la musique le long de ces vers») et sa langue est d'une telle richesse de couleurs et de sonorités qu'elle fait apparaître toute musique comme redondante. Pour éviter ce pléonasme, il faut se résigner à une certaine discrétion, celle qu'a choisie Eric Gaudibert. Ce que son œuvre y perd en éclat et en déchainements spectaculaires, elle le regagne en authenticité et en adéquatation intime entre musique et paroles.

Gaudibert a choisi dans *La Légende des Siècles* divers fragments regroupés en six «scènes» (son propre terme). La partition est en trois parties, formées chacune de deux scènes, séparées par un bref intermède sur des fragments du journal de Victor Hugo intitulé *Choses vues*. Ces intermèdes sont traités en récitatif de contralto et de ténor *sol*, soutenus seulement par quelques friselis de percussion et par la ligne mélodique d'un instrument soliste (respectivement basse, contrebasse et cor). D'autres instruments solistes se détachent par endroits de l'orchestre, dont les effectifs ne sont pas toujours mobilisés au complet.

L'alto solo joue un certain rôle dans la première scène, *J'eus un rêve* (celui de la vision du Mur des Siècles), où le débit rapide, le plus souvent *recto tono*, des voix féminines contraste avec les valeurs plus lentes des voix d'hommes.

Vers la fin, trois voix de femmes solistes soulignent à plusieurs reprises les paroles «j'eus un rêve». Après le premier intermède, *La Nuit! La Nuit!* se déroule entièrement dans un climat de mystère nocturne aux limites de l'impalpable: chœur chuchoté (sur le souffle), participation instrumentale réduite à une flûte basse et une harpe solistes, à deux violons avec sourdine de plomb, une clarinette basse et quelques percussions, l'ensemble des cordes (toujours avec sourdines) n'intervenant que tout à la fin.

Dans la troisième scène, *Un abîme d'éblouissement* (l'aube succédant à la nuit), où les effectifs sont au complet à l'exception des cuivres, c'est le marimba qui joue un rôle de soliste. Pour *Vous les Rois!*, dénonciation d'une violence inouïe de l'arbitraire monarchique (l'orchestre est au complet), Gaudibert a choisi un débit vocal haché, pointilliste, d'une brièveté extrême, n'acquiesçant que peu à peu sa continuité, jusqu'à la dernière phrase criée: «De quel droit mettez-vous des oiseaux dans des cages?»

Comme la deuxième scène, la cinquième, *Amants* (ces amants sous le regard de la mort latente!) réduit l'orchestre à quelques instruments seulement, sauf dans les dernières mesures. Ce morceau combine en superposition deux musiques, celle des voix de femmes et des ténors avec marimba et harpe, calme et extatique, et celle des basses avec flûte en sol et percussion, aux rythmes pointés rapides proches du jazz («swing», précise le compositeur). C'est à maints égards le moment le plus original de l'ouvrage. Contrairement aux deux précédents, le troisième intermède est directement «tuilé» par fondu-enchâiné avec la dernière scène, *Le Grand Voyant*, dont le texte contient le vers-titre de la partition («Je suis le regardeur infini»). L'ensemble vocal y est traité de manière surtout homophone, avec une voix de basse solo «comme une incantation». Conformément au texte («Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre»), l'œuvre s'éteint en plein mystère...

L'entreprise relevait de la gageure, au point qu'à mon avis elle ne pouvait pleinement réussir. Gaudibert, musicien fin et sensible, possède-t-il le souffle épique, le ton de tribun, lui permettant d'aborder Hugo? Mais poser la question, n'est-ce pas retomber dans le dilemme exposé au début de ce compte rendu? Une meilleure exécution de l'œuvre nous fournira-t-elle un jour un début de réponse?...

Harry Halbreich

Leysin: «*Océans*» pour flûte et orchestre à cordes

Voici ce que le compositeur déclare dans le programme du concert où était donné en création — à Leysin, par l'Orchestre du Festival Tibor Varga et Alexandre Magnin à la flûte, sous la direction de Tibor Varga en personne, le 5 août 1988 — *Océans*: «L'orchestre est

ici traité de manière légère. Il peut en quelque sorte «dialoguer» avec certaines œuvres du répertoire baroque. Il permet à la flûte de s'exprimer sans esprit de compétition. Il ne s'agit pas en effet d'un concerto pour flûte et orchestre, mais d'un «moment» où les deux partenaires sont indissolublement liés.

Sortant d'un long travail sur des poèmes de Victor Hugo, j'ai tout naturellement été amené à choisir un titre qui fut, pour le poète, à la fois une réalité (ne vécut-il pas près de vingt ans, exilé sur une île?) et un symbole. En écrivant son grand poème métaphysique *Dieu*, Hugo nota en sous-titre: *Dieu ou l'océan d'en Haut*.

Devant cet incommensurable, que dire?

La musique, échappant aux mots et aux idées, s'envole; je confie aux sons et aux souffles ce message.»

La tâche du critique musical, faite de mots et (en principe) d'idées, en devient presque gênante, dans ce débat qui nous



dépasse largement ici-bas. Essayons néanmoins de situer *Océans*, dernier-né de l'œuvre d'Eric Gaudibert, dans sa démarche compositionnelle, sans doute l'une des plus fécondes et originales que nous connaissions dans nos contrées; sa position sociale déjà est en marge de ce monde de la musique contemporaine, marginal lui-même, mais bien structuré dans ses institutions, à l'engrenage efficace; celui qui réussit à s'y faire prendre peut profiter d'instances confortables, de successives reconnaissances qui souvent permettent d'esquiver l'épreuve de la confrontation critique avec la chose même pourtant qu'il produit. Cependant, chez Gaudibert, la valeur de la démarche réside aussi et avant tout dans le produit, comme *Océans* l'a montré à l'évidence cet été à Leysin.

Au premier abord, l'œuvre s'offre de façon moins «expérimentale» que certaines de ses pièces précédentes (je pense en particulier à *Orées*, 1985/86, et *Miscellanées*, 1986, toutes deux pour petit ensemble, ou encore à *Jetées*, 1987, pour orgue, qui utilisaient, les deux premières en particulier, des dis-



positifs scéniques et musicaux tendant à dissoudre certains aspects de l'œuvre au sens habituel du terme).<sup>\*</sup> Sans que l'écoute ne la compartimente tout de même comme un concerto de type traditionnel, elle y reconnaît une écriture et une structuration qui n'ont rien d'inquiétant: le jeu des 12 cordes (effectif minimum) et de la flûte ne fait pas appel à des procédés extravagants; on croit discerner, peut-être sous l'influence de l'habitude, une construction tripartite (bien que les tempos soient suggérés par des termes qui, placés dans un ordre croissant, donnent la succession suivante: grave / largo / lento / tranquillo / deciso / giocoso / presto / prestissimo / tempestoso / passionato). Dans un premier temps, la flûte et les cordes s'échangent leur «motifs» (pour l'essentiel: longues notes tenues *piano*, qui forment un fond sur lequel interviennent de brèves phrases en doubles-croches, travaillées très minutieusement dans leur distribution entre les différentes cordes, accords brisés en triolets de croches): dialogue en effet où les deux partenaires sont indissolublement liés, comme fondus dans la matière sonore qu'ils provoquent. Suit l'équivalent d'une partie centrale, où les cordes produisent des nappes sonores moins différenciées, moins motiviques, au-dessus desquelles s'élève la flûte, qui assume une partie plus solistique, s'offrant comme une sorte de cadence, et parcourant avec virtuosité tout son registre, avant d'échanger et de fondre à nouveau, dans une dernière partie quasi symétrique de la première, ses motifs avec les longs tenutos de l'orchestre.

Voilà du moins ce que reconstruit la première écoute: une œuvre somme toute relativement «classique» où l'on rencontre les constantes stylistiques de Gaudibert. Le matériau très simple, immédiatement reconnaissable, est traité picturalement: longues notes tenues comme des lignes, auxquelles le traitement de la dynamique ou du timbre donne un grain, une épaisseur; accidents de parcours, sauts brusques d'intervalles comme des brisures, des déviations; texture et couleur données par l'ensemble des rapports entre différents instruments. Pourtant, *Océans*, situé de ce point de vue au milieu de terres déjà connues, n'appartient pas à la cohorte des œuvres nostalgiques, utilisant ironiquement, ou à défaut de mieux, les fragments que l'esthétique du passé, même récent, nous a légués. La musique de Gaudibert ne se réduit pas à l'utilisation des moyens que certes il utilise parfaitement (et, dans cette œuvre, sans trop les distordre), elle est en plus réflexion sur sa propre expression; elle est le terrain d'une tension permanente du désir expressif contrarié. La partie de flûte n'a rien d'un discours porteur de la subjectivité du compositeur: au contraire, elle évoque plutôt l'échange incessant et inabouti entre le haut et le bas, et se dissout bientôt dans le tissu des cordes. Même non-aboutissement dans les envolées des cordes, aussitôt englouties dans leur propre flot. D'une certaine manière, la

musique de Gaudibert est une musique négative, où le discours lui-même dit sa propre impossibilité, oppose celle-ci à l'emphase et au bavardage. (C'est dans cette mesure peut-être que l'on peut comprendre la déclaration du compositeur citée plus haut: la musique échappant aux mots et aux idées.) Il ne fallait donc pas manquer de souffle pour la programmer à Leysin, et à côté de ces tubes éternels — que dire devant eux? — que sont *The Fairy Queen* de Henry Purcell et la *Sérénade* op. 48 de Piotr-Ilyitch Tchaïkovsky. On aurait pu s'attendre, de la part de l'Orchestre du Festival Varga, à une violente réaction contre ce corps étranger venu d'aujourd'hui. Et paradoxalement, c'est le contraire qui s'est produit, telle une situation bien connue en immunologie: la réaction du greffon contre l'hôte. L'interrogation esthétique, subtile, mais efficace, que propose la musique de Gaudibert, a pour ainsi dire contaminé les œuvres anciennes interprétées ce soir-là; la question n'était plus: que dire?, mais bien qu'est-ce que le fait de jouer ces dernières de la sorte et dans un tel contexte peut bien vouloir dire?

Vincent Barras

<sup>\*</sup> Voir, au sujet des œuvres récentes de Gaudibert, l'article tripartite de Zimmerlin, Demierre, Barras, dans *Dissonance* 12, mai 1987, pp. 4—10.

## Un compositeur qui fut aussi un grand animateur

En souvenir de Roger Vuataz  
(1898—1988)

Roger Vuataz, qui nous a quittés le 2 août dernier dans sa 91<sup>e</sup> année, a joué à Genève, mais aussi sur le plan national et international, un rôle considérable durant plus de 70 ans. C'est dire qu'il a été mêlé à notre vie musicale, qu'il l'a influencée pendant la plus grande partie du 20<sup>e</sup> siècle.

Commençons par donner la liste impressionnante de ses activités. Roger Vuataz est né le 4 janvier 1898 à Genève où il fit toutes ses études: maturité pédagogique en 1917 au Collège Jean Calvin, puis au Conservatoire: diplôme de piano, virtuosité d'orgue, étude de plusieurs instruments ainsi que de la composition, de la direction d'orchestre et de l'orchestration. En outre un diplôme de rythmique de l'Institut Jacques-Dalcroze lui a permis de vaincre par son propre corps les difficultés rythmiques que rencontre plus ou moins intensément chaque être humain, surtout en Europe occidentale où le rythme n'est pas l'élément essentiel de notre hérité musicale. Professionnellement, il a été organiste pendant 62 ans, d'abord au Petit-Saconnex, puis dès 1924 et pour 54 ans au Temple de Carouge. Il a exercé une importante activité pédagogique (instruments et branches théoriques), y compris au Conservatoire de Genève. Il a dirigé des chorales, notamment la Maîtrise protestante pendant toute l'existence de cet ensemble, dont il a été le fondateur, de

1940 à 1962. Il a dirigé de nombreux concerts d'orchestre symphonique, avec ou sans chœur, en Suisse et à l'étranger. Il fut critique musical au *Journal de Genève* de 1929 à 1935 et parfois également au journal *La Suisse*. Il a été président du Concours international d'Exécution musicale à Genève de 1963 à 1978 et président du jury du Concours international de Chant F. Vinas à Barcelone, Prix de Musique de la Ville de Genève en 1967, membre du Comité de l'Association des Musiciens suisses qui lui a décerné son Prix du Compositeur en 1975, etc. etc. Mais ses deux principales activités musicales ont été bien entendu son intense production de compositeur et son travail tout aussi intense à la Radio.

Dès 1926 Roger Vuataz a collaboré à la Radio, qui avait commencé à émettre régulièrement au début des années 20. C'est dire que Roger Vuataz fut l'un des premiers collaborateurs de ce média, qui devait connaître un développement spectaculaire jusqu'à l'établissement d'une télévision adolescente dans les années 60. Donc, pendant près de 40 ans, la radio connut des possibilités d'information et de diffusion sans concurrence. C'est durant cette période que Roger Vuataz consacra à Radio-Genève le plus clair de son temps. Il y fut d'abord engagé au cachet comme organiste, comme animateur d'émissions musicales (12 années d'initiation musicale) et comme compositeur de 25 œuvres radiophoniques. Peu à peu il y devint un collaborateur à temps complet. En 1937 il est engagé comme metteur en ondes, et de 1944 à 1963 il est directeur du département musical de Radio-Genève. Grâce à ses responsabilités, des quantités d'œuvres de compositeurs de notre époque ont été jouées et d'innombrables jeunes interprètes ont pu se faire entendre et souvent sortir de l'anonymat.

Cela nous amène tout naturellement à son importante production de compositeur. En effet un nombre élevé de ses œuvres ont des liens étroits avec la radio et ont été créées par elle; Roger Vuataz laisse un catalogue de 133 opus, et non pas de 500, comme il a été dit. Ce nombre de 500 comprend les petites pièces courtes écrites le plus souvent sous le même numéro d'opus. Il n'en reste pas moins que ce nombre de 133 est impressionnant dans le contexte de la musique contemporaine. Tous les genres y figurent, de la musique de chambre à l'opéra comique et «seria», en passant par l'oratorio, la musique symphonique, chorale, vocale etc.

De très bonne heure, Roger Vuataz a été confronté aux tendances d'écriture musicale qui, d'abord en Autriche, puis partout, ont suivi le postromantisme de la fin du siècle dernier et du début du 20<sup>e</sup> siècle. Il a connu très tôt ce qu'il a lui-même appelé «le chant des sirènes viennoises». Il en a certainement été influencé, mais pas du tout convaincu. Pour lui l'élément moteur du compositeur est avant tout l'inspiration, non pas l'inspiration intellectuelle, mais celle

qui vient naturellement du fond de l'être et qui ne peut être remplacée par l'intellectualisme abstrait. L'intellectualisme des théories sérielles le rebutait. Non pas qu'il ait nié la possibilité de l'utilisation de la série de 12 sons; mais que, sous le couvert de cette expansion de la gamme, on abolisse la notion de l'attraction des sons les uns sur les autres lui semblait une impossibilité absolue. Pour lui, l'utilisation de séries de 8, 9, 10 ou 11 sons, comme il le faisait, aboutissait à ce qu'il appelait la tonalité intégrale, tenant compte essentiellement des tensions inévitables des sons entre eux et aboutissant en fait à des tonalités classiques bien définies. Il avait d'autre part un sens polyphonique très développé qui lui permettait de superposer les éléments mélodiques essentiels, en donnant l'impression d'atonalisme, mais d'un atonalisme bien éloigné de celui des dodécaphonistes rigoureux. Disons plutôt qu'il s'agit d'une polytonalité audacieuse et très poussée.

Roger Vuataz plaçait donc l'inspiration profonde au tout premier plan, mais il faut bien constater que la transcription de son inspiration en œuvres musicales était fort bien contrôlée, selon ses propres critères. Car comme tous les compositeurs de notre temps écrivant différemment de ceux du passé, dodécaphonistes et autres, il avait le besoin d'expliquer ses œuvres, ce qu'il a fait



Bois gravé de Fernand Dubuis

dans de nombreuses conférences et présentations écrites. A notre avis, quelles que soient les techniques utilisées, ce besoin d'explication propre à notre époque marque un contrôle intellectuel de l'inspiration musicale beaucoup plus important que dans les générations précédentes. On imagine mal Mozart ou Haydn, ou même ceux des grands compositeurs du 19e siècle qui ont modifié profondément les techniques de composition, comme Beethoven par exemple, procédant de la même façon.

Nous voudrions encore relever un aspect particulier de l'activité musicale de Roger Vuataz, celui de ses transcriptions pour orchestre des œuvres théoriques de J.S. Bach, pour lequel il ressentait la plus grande attirance et qui l'a énormément influencé. L'idée de ces

transcriptions n'est pas de lui, mais du chef d'orchestre Hermann Scherchen. Scherchen, alors directeur de l'Orchestre de Winterthur, y avait dirigé en 1935 le *Petit Concert* op. 35 de Vuataz, œuvre créée par l'OSR sous la direction d'Ernest Ansermet en 1934. Très favorablement impressionné par l'intensité de l'écriture polyphonique de cette pièce, il vint trouver Roger Vuataz à Genève pour lui demander à brûle-pourpoint une réalisation pour orchestre de chambre de la partie théorique de l'*Offande musicale* de Bach, et cela pour un concert qu'il dirigeait 2 semaines plus tard. Vuataz réussit ce tour de force. Très satisfait, Scherchen lui demanda d'en faire autant de l'*Art de la Fugue*. Depuis des années il dirigeait partout dans le monde l'orchestration réalisée par Graeser, mais était lassé de son esprit, trop romantique à son gré. Vuataz réalisa cette transcription également dans un temps record et Scherchen la dirigea plus de cent fois avant de réaliser sa propre version. Plus tard Vuataz fit de même pour les *Variations canoniques sur «Vom Himmel hoch da komm ich her»*, de Bach également.

De ces contacts, une solide amitié s'établit entre Scherchen et Vuataz, amitié qui n'a jamais souffert des disputes opposant parfois les caractères directoriaux, sans concession, de ces deux personnalités. Vuataz était très entier dans ses convictions et les défendait toujours avec beaucoup de droiture qui n'excluait pas l'entêtement. Ses amis pouvaient avoir une confiance totale en lui. Nous avons parlé de Scherchen, nous pourrions en citer d'autres. Pour terminer, nous voudrions mentionner le poète genevois René-Louis Piachaud, le plus proche ami qu'ait eu Vuataz. Avec Piachaud il a collaboré dans la plus grande estime réciproque à la création de plusieurs œuvres importantes comme *Le Rhône* op. 3, *Genève ouverte au Ciel* op. 62, la *Cantate des Psaumes* op. 94 sur des mélodies de Loys Bourgeois, hommage rendu à un musicien huguenot du 16e siècle par un musicien genevois, qui lui-même s'intitulait musicien huguenot du 20e siècle.

Pierre Colombo

## C colori di sogno

Ascona: Prima esecuzione del *Concerto per violino* di Norbert Moret

Di fronte a un'Europa che, politicamente, sta per diventare realtà unificante, è ancora possibile parlare di nazionalità culturali? Le lingue rimangono diverse e di per sé costituiscono barriere naturali e garanzia di identità separate. Vi sono però espressioni, quali la musica, che da sempre vantano l'estrema facilità di diffusione da un capo all'altro del continente senza apparentemente subire il peso di restrizioni. In tempi recenti poi l'azione delle avanguardie ha diffuso parole d'ordine richiamanti gli artisti a raccolta in base a criteri che sembrano ormai aver sepolto ogni residuo di tradizione

nazionale. Eppure anche in un campo come quello della creazione musicale, sempre più cosmopolitico anche dal punto di vista organizzativo, non è ancora del tutto venuta a mancare l'ipoteca della nazionalità culturale, la quale anzi ha tendenza a manifestarsi anche con sussulti vistosi in un momento come l'attuale caratterizzato dal venir meno della progettualità in campo artistico e dal prevalere delle tentazioni di recupero del rapporto con il passato storico (neoromanticismo, neosemplicità, ecc.).

Una dimostrazione di questa vitalità di fondo dell'*humus* culturale «nazionale» si è avuta nella prima esecuzione della composizione «*En rêve*» (*Concerto per violino e orchestra* dedicato a Anne-Sophie Mutter) del friburghese Norbert Moret, commissionata dalle Settimane musicali di Ascona e presentata lo scorso 9 settembre in un concerto dell'Orchestra della RTSI competentemente diretta da Marc Andrea, con solista appunto la giovane ma già celeberrima violinista tedesca. Già dalla sua formazione (ha studiato con Honegger, Messiaen e Leibowitz) Moret denota un adeguamento che, attraverso le esperienze di impronta «neoclassica», l'ha portato all'appropriazione delle forme più radicali del linguaggio. Anzi la sua notorietà, manifestatasi piuttosto tardi, ha coinciso con il momento di più convinta adesione allo stadio evolutivo del linguaggio postseriale accomunante, in un equilibrio ormai abbastanza assestato, i compositori d'Europa che hanno desistito dalle posizioni più esasperate. Orbene nonostante tale allineamento, nella sua musica sussiste un quoziente francese che, per quanto riguarda la sua ultima composizione, si lascia riconoscere addirittura in maniera vistosa. Già la titolazione dei tre movimenti (*Lumière vaporeuse* — *Dialogue avec l'étoile* — *Azur fascinant*) rimanda a rapporti tra musica e visione di tradizione «impressionistica». Il loro stesso svolgimento non fa che confermarlo attraverso un discorso che del colore strumentale fa il parametro portante e che non esita a sottolineare il riferimento ai modelli di Debussy e soprattutto di Ravel, in dichiarate soluzioni di strumentazione (l'uso delle nebulosità sonore della celesta) e nelle frequenti coagulazioni armoniche intorno alla scala a toni interi. Evidentemente non intendiamo parlare di una posizione estetica esclusivamente basata sul «d'après». Gli elementi distintivi non mancano e sono efficacemente in evidenza nell'ultimo tempo, di stanza danzante e tendente al grottesco, rivelata attraverso momenti di costipazione sonora ben messi in atto drammaturgicamente. Ma anche tale risvolto, che a prima vista rimanderebbe a modelli espressionistici, si manifesta in un quadro riconducendo l'autore a una posizione contemplativa. Le esasperazioni provocate da soluzioni strumentali fiammeggianti portano in altre parole a una specie di delirio sonoro che (oltre a giustificare il titolo) all'ultimo momento scarta la via dell'irrimediabile deflagra-



zione per stagliarsi come visione oggettiva, formalizzata e privata di potere coinvolgente.

In altre parole è il controllo della scrittura che vi domina e che si apre a un'affermazione dell'eleganza, di un contegno tipicamente francesi, in grado di domare qualsiasi pulsione tendente ad intorbidire la trasparenza del disegno. In questo senso è esemplare il secondo movimento, dove suoni sospesi conducono ad altezze eterree, in cui il solista in posizione scoperta rispetto all'orchestra ricama sinuosi passaggi che non solo evidenziano la vocazione esornativa di questa musica ma, nella dimensione di monodia modellata su uno stampo floreale, si rivela particolarmente fedele a un'immaginario musicale Liberty. L'impianto solistico (ad Ascona servito eccezionalmente da una stella di prima grandezza del firmamento concertistico che ha confermato la sua personalità sensibile e prorompente anche in questa difficile pagina) d'altra parte equilibrava i vincoli funzionali della situazione concertante con la variegatura coloristica in un modo che mi ha ricordato il Ravel vemente della *Tzigane*, «eccezione» solistica nel contesto delle scelte estetiche degli «impressionisti», prioritariamente votati alla soluzione orchestrale; ancora una volta dunque a conferma di una fedeltà al proprio ambito «nazionale» di cultura.

Carlo Piccardi

## **S**chlemmer disegna Stravinsky

Lugano: per la prima volta esposto il progetto di «*Les Noces*»

Molte sono le definizioni che si possono dare dell'avanguardia artistica. Fra le molte l'aspetto che sempre più si impone è quello di movimento globale alla ricerca di un'organicità al di là dei confini delle singole discipline, in quanto realizzazione di quell'integralità che già il Romanticismo aveva assegnato all'espressione artistica: integralità e totalità culminante (nell'Ottocento) nella tappa fondamentale del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Sempre di più cioè siamo indotti a cercare le motivazioni dell'avanguardia storica non nelle singole discipline, ma nel loro punto d'incontro o di fusione, punto d'incontro rintracciabile per lo più nella dimensione dello spettacolo. Esperienze quali i *Ballets russes* di Diaghilev o i *Ballets suédois* negli Anni Venti a Parigi non sono infatti importanti solo per l'affermazione di musicisti quali Stravinsky, Satie, Milhaud, ecc., ma anche per il ruolo di pittori in veste di scenografi (Picasso, Matisse, Picabia, ecc.) e di poeti in veste di librettisti (Cocteau, Cendrars, ecc.).

Per questo è da ritenere importante la mostra che il Museo cantonale dell'arte di Lugano dal 2 luglio al 2 ottobre ha dedicato al progetto scenico concepito da

Oskar Schlemmer per *Les Noces* di Stravinsky. Per la prima volta vi è infatti integralmente esposto l'intero bozzetto elaborato tra il 1927 e il 1928 dall'artista tedesco, allora già personalità delle più marcati fra quelle che animavano il Bauhaus, dove aveva rivoluzionato l'arte scenica con realizzazioni tra cui spiccò il *Balletto triadico* che segnò l'abbinamento delle idee costruttivistiche all'ambito coreografico. Oltre agli schizzi preparatori, agli acquerelli, a Lugano è stato per la prima volta presentato al pubblico il progetto nella forma di tempera su lunghi fregi in cui figurativamen-



«Pettiniamo i capelli», schizzo

te si svolge la sceneggiatura del balletto. A provocare l'artista era stato Hermann Scherchen, che ancora una volta quindi si conferma come una delle personalità chiave non solo nello sviluppo della musica moderna ma per l'evoluzione dell'arte nuova *tout court*.

Nell'estate del 1927 avvenne l'incontro tra i due artisti, in Ticino (Scherchen soggiornava a Minusio, Schlemmer ad Ascona). Dapprima l'attenzione era stata appuntata sulla *Grande Fuga* op. 133 di Beethoven, l'opera allora prediletta dal direttore d'orchestra il quale era alla ricerca di una versione figurativa, addirittura (come testimonia Schlemmer) «senza musica, coi ballerini che cantassero il tempo solo interiormente (...)» Egli s'immagina un insieme di forme e colori nello spazio, mosso meccanicamente e funzionante secondo la fuga». Poi l'interesse si spostò su *Les Noces*, la cui prima esecuzione tedesca in forma concertante era proprio stata tenuta a battesimo da Scherchen il 24 novembre 1925 a Francoforte. Da quel momento in poi Schlemmer si applica intensamente all'ipotesi di spettacolo concepito in stretta collaborazione col direttore d'orchestra: «si vuole tentare di illustrare gli avvenimenti musicali attraverso una proiezione, colorata, che scorre, per creare in questo modo, per una volta, se possibile, un effetto più insistente e per evitare, cioè per risparmiareci, la pantomima difficilmente realizzabile mediante persone». Dopo l'ir-

retimento dei movimenti corporei nella disciplina di percorsi gestuali geometrici (*Balletto triadico*), il balletto schlemmeriano per Stravinsky si basa sulla negazione del danzatore *tout court*. La pretesa non era infatti quella di evocare la vicenda popolare russa attraverso i gesti di un corpo di ballo come furono *Les Noces* all'origine, ma quella di sostituirla con la proiezione della sua «narrazione» sfilante in movimento sincronizzato con la musica come su uno schermo cinematografico. Proprio il problema tecnico legato a tale realizzazione (proiezioni, meccanismi rotanti, ecc.) causò probabilmente l'abbandono dell'impresa. La prima rappresentazione era stata fissata da Scherchen il 28 gennaio 1928 a Berlino con un seguito il giorno successivo a Lipsia, ma non ebbe mai luogo sicuramente anche per intervenute difficoltà finanziarie e per l'accavallamento di altri impegni direttoriali che il frenetico musicista aveva nel frattempo assunto.

Rimane tuttavia il progetto a testimoniare una direzione di ricerca originale che, se non ha trovato sbocco immediato, costituisce un'indicazione significativa di sviluppo dell'arte scenica di quegli anni. Inoltre nel caso di *Les Noces*, che diversamente dagli altri balletti di Stravinsky, è un balletto cantato (con tanto di testo quindi), il progetto di Schlemmer aveva il vantaggio di superare l'inadeguatezza della danza a cogliere i particolari denotativi di questa favola rituale russa sul matrimonio contadino. E' anzi in un certo senso paradossale che Schlemmer, artista di vocazione decisamente astrattistica, abbia trovato qui il modo di coniugare le esigenze della scelta costruttivistica con i vincoli della narrazione. Tutto, dall'ornamento al tratto con cui il disegno restituisce il profilo sintetico dei visi ai colori fiammeggianti (abbaglianti addirittura in un alone di magica spiritualità), tutto si dipana a partire dall'impronta dell'iconografia contadina, folclorica, russa. Inoltre la sua realizzazione nella forma di quadri in movimento ha il merito di evidenziare il profondo radicamento dell'opera stravinskiana nella cultura popolare russa. Se infatti *Les Noces*, con l'ardita strumentazione di 4 pianoforti e percussioni abbinati al coro, costituiscono uno dei punti più avanzati della ricerca musicale del Novecento, il suo ridursi ad inesorabile scansione ritmica riproduce quella concezione ciclica del tempo (di fondamento epico più che drammatico) tipica dell'espressione popolare. In questo senso essa può essere intesa come il travestimento moderno di una ballata popolare, svolgente una storia del tutto lineare, che non ritorna su se stessa al servizio dei bisogni soggettivi del narratore, ma che è consegnata oggettivamente al tempo e al suo inesorabile procedere.

La mostra, curata da Manuela Rossi e da Hansjörg Pauli, rimane documentata in un volume pubblicato in forma bilingue (italiano-tedesco) dall'Editore Fabbri di Milano, in cui, oltre agli scritti dei curatori, appaiono contributi di Willi Rotzler, Theo Hirsbrunner e Laura Damiani.

Carlo Piccardi

## Aufgetaucht aus der Versenkung der Gegenwart

Der «Fall» des Komponisten Berthold Goldschmidt

Irgend etwas muss an der vielgeschmähten Postmoderne ja dran sein. Zumindest dieses: dass der Zeitbegriff, der in der Zeitkunst Musik ohnehin nur als Binnenstruktur und nicht durch das Gegenhalten äusserlicher ästhetischer Normen relevant ist, in den gegensätzlichen Wortteilen «Moderne» (im Sinne von Avantgarde verstanden) und «post» eine neue Qualität erhält, rückblickende Utopie, zeitlose Balance. Keineswegs ist damit gemeint, dass — wie sogenannter «Pluralismus» es will, gegen den Adorno schon in den fünfziger Jahren gewettert hat — nunmehr alles möglich sei, ungeachtet restaurativer oder einfach nur banaler Gedankenarmut; ich meine vielmehr, dass ein gewisser Erwartungsdruck im Hinblick auf «gleichzeitig» Entstehendes entfällt. Mehr noch: Für jene Werke wird der Sinn geschärft, als deren auffallendes Merkmal die «Ungleichzeitigkeit mit dem, was an der Zeit ist», hervortritt. Der Musikwissenschaftler Martin Zenck fand diese Formulierung, als er eine «Sonatina for piano» aus den späten sechziger Jahren von dem seit dem «Anschluss» Österreichs im Londoner Exil lebenden Leopold Spinner (1906–1980) zu kommentieren hatte. Ein ähnliches Schicksal wie Spinner hatte der drei Jahre ältere Hamburger Berthold Goldschmidt, geboren am 18. Januar 1903. Der jetzt 85jährige war, liesse sich sagen, aus der Zeit gefallen. Ein Vierteljahrhundert lang, zwischen 1958 und 1983, hatte dieser ebenfalls nach London emigrierte Komponist geschwiegen. Die Resignation bringt Goldschmidt selber freilich nicht mit den Zeitumständen in Verbindung, mit der Vertreibung aus seinem letzten deutschen Wirkungsort Berlin im Oktober 1935. Er nennt «andere Gründe». Die «Postseriellen», aleatorische Musik, offene Formen, elektronische Musik, «musique concrète» waren aufgenommen — und das war nicht seine Welt; er sah sich einer «Diktatur» gegenüber, die vor allem die Verantwortlichen in den Rundfunkanstalten seiner Meinung nach auf die Komponisten ausübten. Im Gespräch fallen die Namen Boulez und Nono. «Es kam eine Welle von neuen Musikern, von einer jungen Generation mit einer neuen Sprache und einer neuen Musikechnik; sie stellte ihre Forderungen, mit Recht. Sie wollte und sollte zu Wort kommen. Aber es waren so viele, dass für uns kein Platz mehr blieb.»

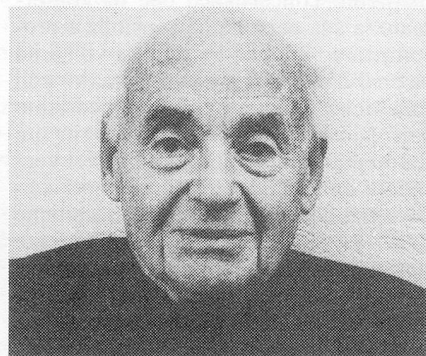
Dieses Gefühl, «keinen Platz zu haben», ist typisch für jene, die aus der Bahn geworfen sind — durch Ereignisse, die nicht in ihnen selbst angelegt waren, durch Gewalteinwirkung. Einst waren sie Vorreiter, jetzt sind sie «Konservative», wobei dieser vermeintliche Konservatismus unterschwellig auf das Bewahren dessen zielt, was ihnen

(in diesem Fall durch die Nazis und durch die Vertreibung) genommen wurde, auf das Bewahren der «Quellen». Gegen die Unordnung der Zeitumstände, gegen das inhumane Chaos gilt es «Ordnung» zu setzen. «In all meinen Werken spielt das Architektonische eine grosse Rolle. In bezug auf Sprache und Idiom kann ich nur sagen, dass man die europäische Sprache spricht — keine deutsche und keine jüdische, sondern jene, aus der mein Stil und der vieler anderer Komponisten natürlich herausgewachsen ist. Das war immer so. Bach hat Vivaldi und andere italienische Einflüsse aufgesogen und zu einer europäischen, nicht gerade typisch deutschen Musik verarbeitet.» Wo aber war Europa in den Jahren der Nazi Herrschaft? Hatte es eine Zukunft? Hatte es sich nicht «ausgeliefert»? War es nicht im Begriff, «erobert» zu werden? Es musste gebaut werden in den Seelen der Menschen, um zu überdauern — und da kam den kreativen Künstlern eine besondere konkret-utopische, die Zukunft vorwegnehmende Rolle zu. «Diese Ostinato-Techniken, dieses Wiederkehrende, Bauende, das ist das Gerüst, das Rückgrat jeder — auch der literarischen und musikalischen — Architektur. Eine Idee, die in mir hervorgerufen ist durch Bachs c-moll-Passacaglia für Orgel und seine Chaconne für Violine allein in d-moll, die Inkarnation der Musik.»

Ein grosser Moment, ein Höhepunkt im Leben von Berthold Goldschmidt ergab sich in diesem Jahr. Am 16. April wurde in der Londoner Queen Elisabeth Hall seine zweite Oper «Beatrice Cenci» aus dem Jahre 1949 konzertant uraufgeführt. Das Libretto nach Shelleys Versdrama «The Cenci» hat Martin Esslin verfasst, in Zusammenarbeit mit dem Komponisten. Die Entstehungsgeschichte ist eng mit den Zeitumständen verbunden. Goldschmidt hatte die Partitur im Rahmen eines Opernwettbewerbs eingereicht, den der British Art Council aus Anlass des «Festival of Britain 1951» veranstaltet hat. Die preisgekrönte Oper sollte der künstlerische Höhepunkt sein. Als die Namen der Gewinner herauskamen, waren die Auftraggeber wohl ein bisschen entsetzt: Neben dem deutschen Emigranten Goldschmidt sahen sich zwei weitere Komponisten «ausländischer» Herkunft (der gebürtige Österreicher Karl Rankl, immerhin musikalischer Chef von Covent Garden, und der Australier Arthur Benjamin) sowie ein prominenter englischer Marxist (Alan Bush) mit Preisen bedacht. Der British Art Council unternahm entgegen seinen Versprechungen nichts, um die derart ausgezeichneten Werke auf die Bühne zu bringen. Das Dritte Programm von BBC sendete zum 50. Geburtstag von Berthold Goldschmidt 1953 einige Fragmente, ohne den für die Oper strukturell wichtigen Chor. Erst die jetzige Uraufführung unter Leitung der kubanisch-amerikanischen Dirigentin Odaline de la Martinez mit Helen Lawrence in der Titelpartie verhalf dem

Werk, ermöglicht durch eine private Zuwendung, zu seinem Recht.

Ähnlich aufregend ist die verhinderte «Wirkungsgeschichte» der ersten Oper von Goldschmidt, «Der gewaltige Hahnrei», komponiert 1929/30. Er war damals Mitarbeiter von Carl Ebert in Darmstadt, dem er auch als künstlerischer Berater an die Städtische Oper Berlin folgte. Der «Hahnrei» basiert auf dem Stück «Le cocu magnifique» des belgischen Dramatikers Fernand Crommelynck (1888–1970), auf das Goldschmidt von dem Regisseur Arthur Maria Rabenalt hingewiesen wurde. Es war in den zwanziger Jahren sehr bekannt — und, nebenbei bemerkt, der Anlass, dass ich auf den Komponisten Goldschmidt aufmerksam wurde (wenn auch verspätet); ich hatte es 1966 am Staatstheater Braunschweig insze-



niert. Es handelt von einem monströsen Eifersuchswahn, der den «Helden», Bruno, in die Selbsterstörung führt. Stella, die geliebte Frau, bleibt, obwohl sie es sozusagen mit dem ganzen Dorf treibt, die Reine, Unversehrte, denn sie handelt auf Geheiss ihres Mannes, sie «verkörpert» gleichsam seinen Wahn, nimmt ihn in sich auf, um den Geliebten davon zu heilen. Das Stück ist ein poetischer Grenzfall, brüchig und geschlossen zugleich, sehr künstlich, farcenhafte, auch boulevardesque; während der Schlussproben notierte ich: «Die Schauspieler sehen sich Wechselbädern ausgesetzt. Uraltes, Mythenhaftes, trifft auf exakte Psychologie, Grausiges wird Farce, der Tag sinkt in den Traum.» Der Text rief nach Musik; ich wusste nicht, dass es sie schon längst gab.

Die Oper von Berthold Goldschmidt, uraufgeführt am 14. Februar 1932 am Nationaltheater Mannheim unter der musikalischen Leitung von Joseph Rosenstock, sah sich dem typischen Schicksal verdrängter Musik ausgesetzt. Carl Ebert hatte die «Musikalische Tragikomödie in drei Akten» für die Spielzeit 1933/34 der Städtischen Oper Berlin angekündigt. Die Mannheimer Kritiken waren überaus positiv gewesen, sprachen von einem grossen Erfolg, von einem starken künstlerischen Plus des Hauses. Goldschmidt beruft sich, was die Stoffwahl seiner ersten Oper angeht, auf den Verdischen «Otello» — und auf eigenes Erleben. «Eine sehr nahe Freundin hatte eine Beziehung zu meinem besten Freund aufgenommen, und das war im Grunde das Thema des «Gewaltigen Hahnrei»; so



habe ich mir gesagt: Das werde ich sofort in Musik setzen. Ich habe das Stück innerhalb von neun Monaten komponiert ... Es ist ein sehr melodischer, flüssiger Orchesterstil – weniger thematisch als melodisch. Ich habe mir einen persönlichen Rat von Ferruccio Busoni, jeder Kontrapunkt müsse melodisch sein, sehr zu eigen gemacht und immer im Bewusstsein gehalten. Die Oper ist kurz, sie dauert kaum zwei Stunden, und ist aufgebaut auf dem klassischen Prinzip der Einheit von Handlung, Ort und Zeit.»

Zu der Zweitinszenierung in Berlin kam es natürlich nicht mehr. Der Hinauswurf des «Teams» um Carl Ebert erfolgte am 12. März 1933. «Ebert flog, weil er Sozialdemokrat war, die Dirigenten Fritz Stiedry, Paul Breisach und ich flogen, weil wir Juden waren.» Die «Machtergreifung» vom 30. Januar erstreckte sich umgehend auch auf das Kulturleben, nicht nur in diesem Hause. Überall warteten die potentiellen oder offen sich bekennenden Nazis schon in den Startlöchern. Goldschmidts «Gewaltiger Hahnrei» bleibt wiederzuentdecken, erneut zu erproben. «Gerüchte sprechen von solchen Möglichkeiten», schrieb mir der Komponist vor einigen Wochen.

In London, wo Berthold Goldschmidt seit Herbst 1935 lebt, ging es ihm zunächst sehr schlecht, ungeachtet einer Zusammenarbeit mit dem Choreographen Kurt Jooss, ebenfalls Emigrant in England, und später mit der BBC. Ab 1959 setzte er sich als Dirigent für Gustav Mahler ein und half dem Musikwissenschaftler Deryck Cooke bei der Orchestrierung der fragmentarisch überlieferten 10. Sinfonie. Gleichwohl: er habe sich schliesslich vorrangig «als Komponist entpuppt». «Während des Krieges konnte ich einfach nicht komponieren, und während der beginnenden Nazizeit habe ich es der bedrängenden Zeitumstände wegen ebenso wenig gekonnt, mit Ausnahme von Klavier-Variationen im Auftrag der Jüdischen Gemeinde, Variationen über ein palästinensisches Hirtenlied.» Die Zwölftontechnik habe ihn als Ausdruckswelt nie gereizt, ungeachtet der persönlichen Sympathien für die Anhänger der Neuen Wiener Schule. Somit entfiel auch eine Auseinandersetzung mit den Folgetendenzen. Das Beharren auf Identität bleibt für ein ehemals bedrohtes Leben auch weiterhin bestimmend. «Ich konnte meine Sprache nicht ändern. Ich habe keine Chamäleon-Natur.»

Dieser musikalische Zeuge des Jahrhunderts, reich an Kenntnissen, mit einem Wissen in vielen Bereichen der musikalischen Praxis, war bis vor kurzem eine terra incognita. Er blickt auf die Zurücksetzung mit altersweisem Humor, findet das 1983 einsetzende und ständig steigende Interesse für seine Musik und seine Person «recht amüsant». «Eine terra incognita muss ja auch mal entdeckt werden. Man braucht sich doch nur den Globus anzusehen ...»

Claus-Henning Bachmann

## Livres Bücher

### Fällige Neueinschätzung

Regina Busch: *Leopold Spinner. Musik der Zeit: Dokumentationen und Studien, Band 6 (Sonderband)*, Boosey & Hawkes, Bonn 1987, 212 S.

«Spinner gehört weder zu den unbekannten lebenden noch zu den bekannten verstorbenen Komponisten; nicht einmal als «vergessen» könnte man ihn bezeichnen, da er nie wirklich ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangt ist.» Regina Busch, die mit diesem Satz ihr Buch eröffnet, möchte mit ihrer – es sei gleich vorweggenommen – bewundernswerten Monographie deshalb Gegensteuer geben. Sie macht es ohne Apologie, erstaunlich nüchtern, dafür aber «so ausführlich und korrekt», wie es das von ihr akribisch zusammengetragene und ausgewertete Quellenmaterial überhaupt zulässt. Zustande kam eine äusserst nützliche «Materialsammlung», in der das «kommentierte Werkverzeichnis» den Hauptakzent setzt. Auch wenn für eine extensive Biographie genug Fakten vorlägen, wäre die hier scheinbar zwangsläufige Zurückdämmung der Lebensumstände angebracht, da immer das Werk den Ausschlag geben soll, ob die Wiederentdeckung eines Künstlers, hier gar dessen eigentliche Entdeckung, opportun sei oder nicht. Dennoch sollen im folgenden Stationen von Spinners Leben vergegenwärtigt werden.

«Der Mangel an Informationen und biographischem Material rührt nicht nur von Spinners Unbekanntheit her. Er selbst hat sich, wie immer wieder berichtet wird, über seine Person, seine Wiener Zeit und überhaupt biographische Umstände niemals äussern mögen und ein zurückhaltendes Leben geführt.» Leopold Spinner wird 1906 im damals österreichischen Lemberg (Lwów) geboren. 1914 zieht er mit seiner Familie nach Wien, wo er die Schulen besucht – bis zur musikwissenschaftlichen Promotion – und Violin- und Klavierunterricht bekommt. 1926 bis 1930 ist er Privatschüler bei Paul Amadeus Pisk, der der Schönberg-Schule nahesteht, in Musiktheorie, Analyse und Komposition. Die erste international beachtete Aufführung gilt seinem Streichtrio auf dem IGNM-Fest 1932 in Wien. 1935 bis 1938 studiert er bei Anton Webern. 1939 muss er über Belgien nach London emigrieren. Hier komponiert er weiter, arbeitet einige Jahre als Dreher in einer Lokomotiven-Fabrik und später dann bei einem Musikverlag, zuletzt als Chief Editor (bis zu seiner Pensionierung 1975). Durch die Vermittlungsarbeit Gottfried von Einems werden mehrere seiner Werke – erst wieder! – in den siebziger Jahren in Österreich aufgeführt. 1980 stirbt er in London.

Seit mindestens 1926 ist ein schmales, aber substantielles Œuvre entstanden, aus dem Spinner 28 Werke, die ersten z.T. nachträglich, auswählte, mit Opuszahlen versah und so persönlich akzeptierte. Unter den unnummerierten Kompositionen, sofern sie tatsächlich greifbar sind, finden sich allerdings ebenfalls gehaltvolle wie das erwähnte Streichtrio. Regina Busch widmet sich im Werkverzeichnis dann auch vorurteilslos allen Schöpfungen Spinners und stellt sie der Chronologie ihrer Entstehung nach systematisch vor. Um die Entstehungsgeschichte überhaupt dokumentieren zu können, waren detaillierte Untersuchungen notwendig; auf Vorarbeiten konnte Busch kaum zurückgreifen. «Die Kommentare bieten keine Kurzbeschreibungen der Werke, sie sollen eine Beschäftigung mit der Musik durch Aufführungen oder Lektüre der Partituren allenfalls anregen oder ergänzen, nicht aber ersetzen.» Analytische Betrachtungen ziehen zuerst, falls vorhanden, Spinners Äusserungen bei und werden dadurch authentisch. Dazu gehören auch die jeweiligen Reihen und Reihentabellen, die die Autorin zu Recht als «elementare «Daten» eines Werkes wie im Falle von tonalen Kompositionen beispielsweise die Grundtonart» bezeichnet, die Vorformung des Materials als Voraussetzung, nicht aber als Ziel der Beschäftigung mit einer Komposition. Zur Authentizität tragen ferner Ausschnitte aus Uraufführungskritiken bei, die je nach musikästhetischem Standpunkt des Rezensenten höchst unterschiedlich ausfielen. So schrieb Alfred Rosenzweig 1932 über das Streichtrio: «[...] einheitliche Verknüpfung des Thematischen. In letzterem leistet der ebenfalls junge Österreicher – 26 Jahre – Leopold Spinner Beträchtliches. In seinem Streichtrio wird das Thematische aus einem Hauptgedanken entwickelt. Spinner gestaltet mit grosser Sicherheit und mit bemerkenswertem Sinn für Klangschönheit im atonalen Raum. Besonders schön sind die ausdrucksvollen langsamen Sätze – am Adagio erkenne man den Musiker, hat schon Robert Schumann gesagt –, die Schönberg-Schule hat in dem jungen Spinner einen begabten und zielbewussten Vertreter, dessen weitere künstlerische Entwicklung man verfolgen muss.» Erich Steinhard aber, anknüpfend an Gedanken über Schönberg-Epigonen, meinte verdriesslich zum gleichen Werk: «Spinner hat diesem verhängnisvollen Epigontum so gefrönt, dass man von Musikmüdigkeit überwältigt wurde.» Steinhards Urteile waren indes oft salopp formuliert und selten zwingend begründet, so dass Rosenzweigs Einschätzung wohl eher zu trauen ist. Kommt dazu (siehe meine «Geschichte der IGNM», S. 175f.), dass Spinners Werk beträchtlich zur erstmaligen Profilierung eines IGNM-Festes, eben des zehnten in Wien, beitrug, wo sich die neoklassische «Musikpartei» einerseits und die Schönberg nahestehende andererseits endlich einmal in einigermaßen repräsentativen und