
NEUE MUSIK IM FLÄMING 2026

KONZERT

JOHAN BOSSERS

spielt

STEFAN WOLPE

mit

GUNNAR BRANDT-SIGURDSSON

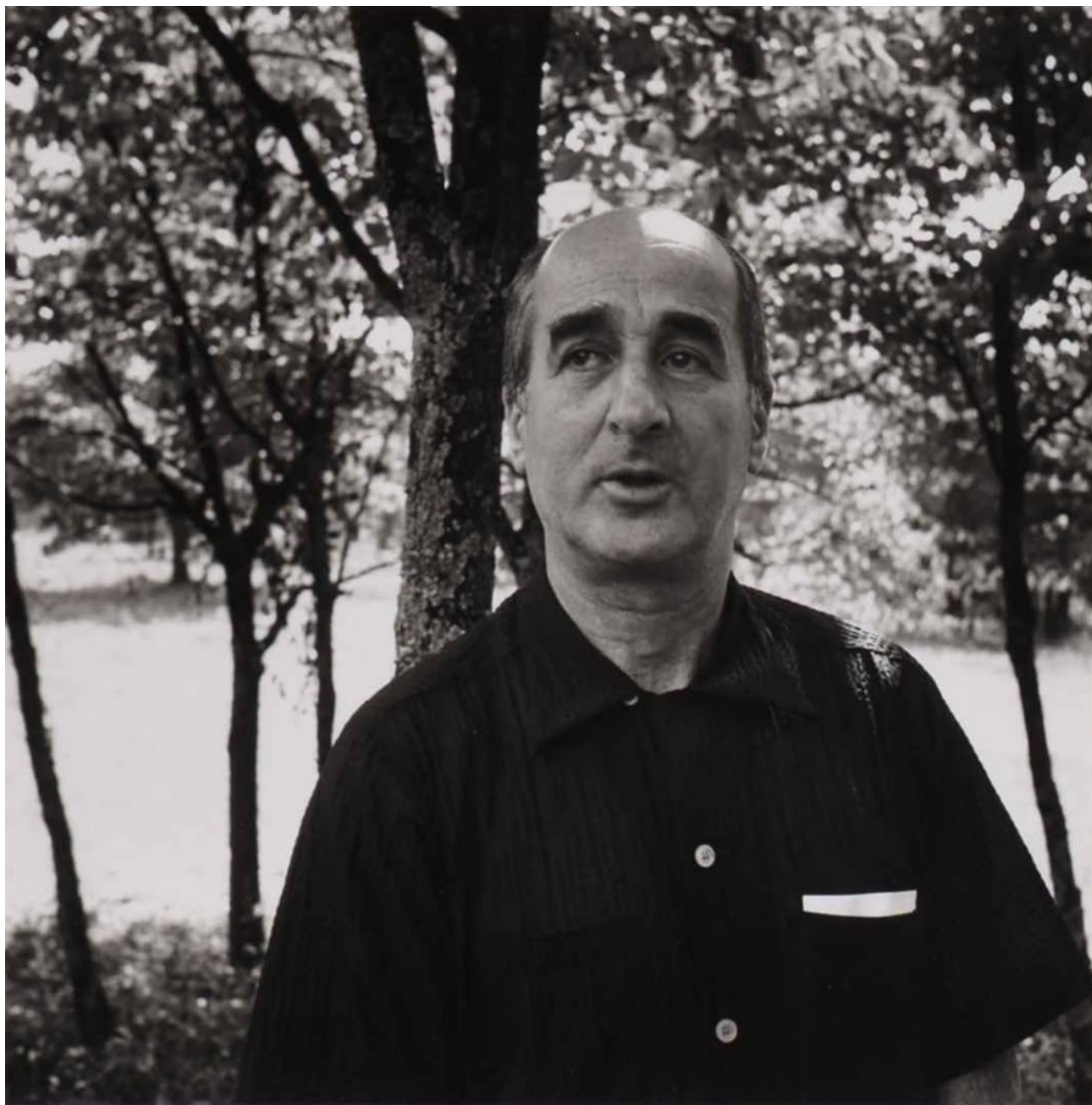
Tenor und Musikal-Clown

Rezital

Dancing Spaces

Anmerkungen zum Programm

12. September um 18 Uhr
NMIF Jeber-Bergfrieden



Wolpe am Black Mountain College 1954

Rezital

Dancing Spaces

Anmerkungen von Johan Bossers

WEIMARER REPUBLIK

1

Adagio Nr. 2, 1920

aus: 4 Adagien, Frau Schlomann gewidmet

Wolpes statische Zeit, *Stehende Musik*, entdeckte er bereits in der Wiederholungstechnik von Erik Saties minimalistischen Kompositionen. Neu bei Wolpe ist, wenn es zum scheinbaren Stillstand kommt wie ein plötzliches Staunen nach einer energetischen Geste oder ‚Stoß‘. Seine Bauhaus-Kommilitonin und Geliebte Friedl Dicker lehrte ihn die ‚Erfindung‘ Arnold Schönbergs: „Freier, intuitiver Ausdruck“, wie die freie Phrasierung in der Prosa. Dies ersetzt die üblichen rhythmischen Äquivalente der rationalen Versregeln aus der Poetik. Auch seine Harmonik wird beeinflusst durch die Montage von visuellen Kontrasten seines Bauhauslehrers Paul Klee. In jeder Geste, jedem Charakter, Gepräge, hört man eigentlich eine Dissonanz sich auflösen in eine Konsonanz oder umgekehrt. Niemals findet man längere Strecken mit nur konsensuellen Wohllauten oder nur harten Dissonanzen. Daneben der Einfluss der Farbenlehre aus Johannes Ittens Vorkurs: Intervalle werden nicht mehr aufgrund ihrer traditionellen Funktion gewählt, nur durch Intuition, wie warm-kalt, zart-hart, Ruhe-Unruhe...

Wolpe glaubt nicht an die Wahrnehmung als ‚reines Hören‘, an ‚freie Klänge‘ usw., als wäre Musik eine bloße Gegebenheit der Natur. Für ihn ist die Wahrnehmung untrennbar von Belebung, Sehnsucht und Intelligenz, und das sollten seine Komposition kommunizieren. Er fürchtete nicht, dass Klänge uns auf das Tiefste ‚angreifen‘ ... ‚Ergriffen sein‘ erfordert eine Reaktion, eine Antwort.

Bearbeitungen ostjüdischer Volkslieder (jiddisch), 1923

„das gehört Raja Ermolnikoff“

Nr. 6 Es kumt gefloygen di gilderne pave

Zweistimmigkeit ist die Quelle von Wolpes Kompositionstechnik (Kanon, Imitation etc. sind konstant anwesend). Durch Klees Montagetechnik wird die Zweistimmigkeit auch Synonym für ‚Simultanität‘:

Das einfache Volkslied, bereits mit quasi-dadaistischer jiddischer Selbstironie ausgestattet, wird nicht nur traditionsgemäß durch das Klavier harmonisch unterstützt, sondern eine rhythmisch unabhängige (verwirrende) Gegenlinie gesetzt, als tanzten beiden einsam in unterschiedlichen Räumen.

Das ‚Stehende‘, ohne Ziel, der ‚a-tonalen‘ Harmonien, lässt sich scheinbar mit der Abwesenheit von Perspektive in den ‚flachen‘ Abstraktionen von Klee und Kandinsky vergleichen.

An Anna Blume (Kurt Schwitters), 1929
für Klavier und Musikal-Clown, opus 5/III

Mit Schwitters' grenzüberschreitendem Liebesgedicht liefert Wolpe das absolute Meisterwerk des musikalischen Dada, ein *Gesamtkunstwerk*, eine Miniatur-Oper, szenisch inspiriert von Oskar Schlemmer: äußerst witzig, ohne Logik, voller Schockeffekte, atemlos verdichtet und komprimiert, direkt wie ein Angriff.

Hier zeigt sich der Ton aller seiner Kompositionen: Exzess in der Expression wie in der Konstruktion, die jeden Moment explodieren kann. (wahrscheinlich einer der Gründe seines lebenslangen Streits für das Recht auf die Existenz seiner Kunst).

Anna Blume ist eine Tabula rasa der traditionellen Erzählung. Die Wachsamkeit von Publikum und Darstellern soll aufs Äußerste gefordert werden.

Er fordert das Maximale in jedem Parameter: Vielfalt der Gestik, große Sprünge zwischen äußersten Lagen, ständige Variation der pointiertesten Rhythmen im jazzy Up-Tempo, alles basierend auf minimalem Material. Der improvisatorische Fluss (Wolpes übergroße Hände!) und immer rastlose Bedrohung werden gefiltert durch einen Wirbel vielstimmiger Spitzen. Seine Polyphonie nutzt ständig den ganzen Umfang des Klangraums, und, ähnlich der Gleichzeitigkeit aller Perspektiven im Kubismus, jagt man zugleich in alle Richtungen und Stimmlagen.

Eine Allgegenwärtigkeit, die schwer die Hybris des allumfassenden, alles erneuenden Totalitäts-Denkens der Nachkriegszeit verbirgt.

Häufig sind die irrationalen rhythmischen Notationen: eine Folge der aggressiven, unmittelbaren und plötzlich sich ändernden Gestik.

In der (romantisch-idealistischen) Expressionsästhetik von Johannes Itten ist der Malstrich oder das gespielte Motiv der Endpunkt einer ununterbrochen tänzerischen Bewegung, die der Künstler bereits vorher und ‚aus der Seele‘ begonnen hat.

Wolpes ‚Expression‘ zeigt so immer eine physische Herkunft. Oder eine Choreografie aus der Zeit, als wir noch nur mit Gesten sprachen....

Gleichfalls maskiert diese Notation die Finesse und endlose Invention seiner Artikulationen. Wolpe ist ein Meister der ‚Phrase‘.

Brief eines Dienstmädchens mit Namen Amalie (Erich Kästner), 1929

Mit seinem politischen Kabarett und Agitprop scheint Wolpe Kurt Weill Konkurrenz zu machen. Seine elegante, leicht melancholische Harmonik steht ihm in nichts nach.

Aber ein ‚Das-auch-Können‘ interessierte ihn überhaupt nicht. Im Gegenteil: Er überspitzt das Ganze durch einen raffiniert wechselnden Rhythmus, auch in solch ‚schlichten‘ Liedern.

New Palestine Party

Visit of Menachem Begin and Aims of Political Movement Disturbing to Jews

TO THE EDITOR OF THE NEW YORK TIMES:

Among the most disturbing political phenomena of our time is the emergence in the newly created state of Israel of the "Freedom Party" (Tnuat HaHerut), a political party closely akin in its organization, methods, political philosophy and social appeal to the Nazi and Fascist parties and formed out of the membership and following of the former Irgun Zvai Leumi, a terrorist, right-wing, chauvinist organization in Palestine.

The current visit of Menachem Begin, leader of this party, to the United States is obviously calculated to give the impression of American support for his party in the coming Israeli elections, and to cement political ties with conservative Zionist elements in the United States. Several Americans of national repute have lent their names to welcome his visit. It is inconceivable that those who oppose fascism throughout the world, if correctly informed as to Mr. Begin's political record and perspectives, could add their names and support to the movement he represents.

Before irreparable damage is done by way of financial contributions, public manifestations in Begin's behalf, and the creation in Palestine of the impression that a large segment of America supports fascist elements in Israel, the American public must be informed as to the record and objectives of Mr. Begin and his movement.

The public avowals of Begin's party are no guide whatever to its actual character. Today they speak of freedom, democracy and anti-imperialism, whereas until recently they openly preached the doctrine of the Fascist state. It is in its actions that the terrorist party betrays its real character; from its past actions we can judge what it may be expected to do in the future.

Attack on Arab Village

A shocking example was their behavior in the Arab village of Deir Yassin. This village, off the main roads and surrounded by Jewish lands, had taken no part in the war and had even fought off Arab bands who wanted to use the village as their base. On April 9 (The New York Times), terrorist bands attacked this peaceful village, which was not a military objective in the fighting, killed most of its inhabitants—240 men, women and children—and kept a few of them alive to parade as captives through the streets of Jerusalem. Most of the Jewish community was horrified at the deed, and the Jewish Agency sent a telegram of apology to King Abdullah of Transjordan. But the terrorists, far from being ashamed of their act, were proud of this massacre, publicized it widely and invited all the foreign correspondents present in the country to view the heaped corpses and the general havoc at Deir Yassin.

The Deir Yassin incident exemplifies the character and actions of the Freedom Party.

Within the Jewish community the Freedom Party has appeared to ultra-nationalism, religious mysticism, and racial superiority. Like other Fascist parties they have been used to break strikes, and have themselves pressed for the destruction of free trade unions. In their deeds they have followed closely the model of the Italian Fascists.

During the last years of sporadic anti-British violence, the IZL and Stern groups inaugurated a reign of terror against the Palestinian Jewish community. Teachers were beaten for speaking against them, adults were shot for not letting their children join them. By gangster methods, and by beatings, smashing windows, and widespread robberies, the terrorists intimidated the population and exacted a heavy tribute.

The people of the Freedom Party have had no part in the constructive achievements in Palestine. They have reclaimed no land, built no settlements, and only detracted from Jewish defense activity. Their much-publicized immigration endeavors were minute, and devoted mainly to bringing in Fascist compatriots.

Discrepancies Seen

The discrepancies between the bold claims now being made by Begin and his party, and their record of past performance in Palestine bear the imprint of no ordinary political party. This is the unmistakable stamp of a Fascist party for whom terrorism (against Jews, Arabs, and British alike), and misrepresentation are the means, and a "Leader State" is the goal.

In the light of the foregoing considerations, it is imperative that the truth about Mr. Begin and his movement be made known in this country. It is all the more tragic that the leadership of American Zionism has refused to campaign against Begin's efforts, or even to expose its own constituents to the dangers to Israel from support to fascism.

The undersigned therefore take this means of publicly presenting the salient facts concerning Begin and his party; and of urging all concerned not to support this latest manifestation of fascism.

ALBERT EINSTEIN
HANNAH ARENDT
ABRAHAM BRICK
RABBI JESSURUN CARDOZO
HERMAN EISEN, M. D.
HAYIM FINEMAN
M. GALIZEN, M. D.
H. H. HARRIS
ZELIG S. HARRIS
SIDNEY HOOK
FRED KARUSH
BRURIA KAUFMAN
ERMA L. LINDHEIM
NACHMAN MAJSEL
SEYMOUR MELMAN
MYER D. MENDELSON, M. D.
HARRY M. ORLINSKY
SAMUEL PITLICK
FRITZ ROHRLICH
LOUIS P. ROCKER
RUTH SAGER
ITZHAK SANKOWSKY
I. J. SCHOENBERG
SAMUEL SHUMAN, M. D.
ZINGR.
IRMA WOLFE
STEFAN WOLPE

New York, Dec. 4, 1948.

New York Times, 4. Dezember 1948

PALÄSTINA

3

Study on Thirds, 1935 (rev. 1955)

Studie über die Grundreihen der kleinen Sekunden und kleinen Terzen

No. 2 aus: 4 Studies on Basic Rows, opus 23

gewidmet Irma Wolpe-Schoenberg

Wie Wolpes Lieblingsmaler Paul Cézanne seinen eigenen Bildraum schuf, schief, unabhängig von realen räumlichen Perspektiven, nur durch das nebeneinander Setzen eigentümlicher Malstriche, so determinieren Wolpes Gesten auch das Tempo. Seine Gestik passt nicht in ein vorab festgelegtes Tempo oder metrisches Rahmenwerk, wie zum Beispiel in einem Tanz. Es ist umgekehrt: Das Tempo, der Zeitraum, wechselt immer durch die propulsive Physik jeder Geste. Es handelt sich um einen Prozess, in dem ein ‚Kraft-Ereignis‘ auf das andere folgt.

Er definiert die musikalische Zeit also nicht unabhängig vom Klang, wie es in Serialismus oder Aleatorik möglich ist. Sie entsteht nur aus dem ‚Beleben des Klanges‘. Diese Subjektivität ermöglicht das Überhöhen der Realzeit in der musikalischen Zeit.

Passacaglia, 1936 (rev. 1946, 1972)

Studie über eine Allintervallreihe in Verbindung mit 11 Grundreihen

No. 4 aus: 4 Studies on Basic Rows, opus 23

gewidmet Eduard Steuermann

Die Passacaglia hat die längste Grundreihe der 4 Etüden – 22 Töne über 2 Oktaven, in denen alle 11 Intervalle vorkommen, geordnet vom kleinsten zum größten. Diese kombiniert er jeden Moment mit einer der 11 verschiedenen Gegenreihen, die jeweils auf nur einem Intervall aufgebaut sind.

Die Anwesenheit der Gegenreihen illustriert Wolpes zweistimmiges Denken. Vor allem die harmonischen und resonierenden Aspekte von Josef Matthias Hauers Intervall-Modi inspirierten Wolpe, und das bereits vor Beginn seines Bauhaus-Studiums um 1920. Dies zeigt seine große Unabhängigkeit von Schönbergs kontrapunktisch-melodischem Zwölftonsystem, obwohl er einige dieser Techniken (Krebs, Umkehrung usw.) übernimmt.

Diese strengen Konstruktionsregeln behandelt er nicht wie ein Meister der Zeremonie, der immer seine Kontrolle zeigen will – er versucht nicht, die Musik zu besitzen, sondern durch die Musik besessen zu werden. Trotz seines konstruktivistischen Modernismus laufen immer Fluchtwege diagonal quer durch und lassen so das Gebäude atmen.

Die Klangräume wie die Zeiträume werden den Grenzen der Dichte (Densität), der Verdichtung (Kompression), der Sättigung (Saturation) ausgesetzt: Die Polyphonie variiert von einem ganz offenen Raum zwischen zwei Linien bis zur vollkommen verdichteten schwarzen Fläche. Und der Zeitraum verdichtet sich von einem Verweilen in einer ziellosen, stehenden Zeit bis zu einer ratlosen Katatonie.

Wolpe untersucht die gegenseitigen Verhältnisse der Intervalle in zahllosen Kombinationen; dies ist die Basis der ganz eigentümlichen und reichen Harmonie aller seiner Werke. Die Allintervallreihe der Passacaglia ist ein Versuch, gleichzeitig sowohl die Fülle der einzelnen Harmonien zu feiern, als auch über längere Strecken eine Richtung zu fühlen.

Handwritten musical score for piano, measures 118-126. The score is heavily annotated with handwritten notes, fingerings, and dynamic markings. The notation includes treble and bass staves for both hands, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is marked with measures 118, 121, 123, and 126. Dynamic markings include *mf*, *p*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is marked with measures 118, 121, 123, and 126. The score is heavily annotated with handwritten notes, fingerings, and dynamic markings. The notation includes treble and bass staves for both hands, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is marked with measures 118, 121, 123, and 126. The score is heavily annotated with handwritten notes, fingerings, and dynamic markings. The notation includes treble and bass staves for both hands, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is marked with measures 118, 121, 123, and 126.

Aus „Passacaglia“ mit Eintragungen von Johan Bossers

Pastorale, 1941

No. 1 aus: Two Pieces for Piano
dedicated to Jack Maxin

Wolpes tiefe Liebe zur arabischen Musikkultur, zu ihren Improvisationen, Spielfreudigkeit und expressiven Wärme, war mitverantwortlich für die Weiterentwicklung seiner persönlichen inklusiven, tonal-atonalen Harmonik: das Aufheben des als Gegenstand der Klassischen Tradition normierten Gegensatzes der Dissonanz und Konsonanz. Sie wird auch die Basis für die *Lydian Mode Theory* seines Schülers George Russell, heute noch immer Bestandteil des Jazzunterrichts.

Bearbeitungen ostjüdischer Volkslieder (jiddisch), 1923

„das gehört Raja Ermolnikoff“

Nr. 4 **Ale mentschen tantsending un springendig**

Nr. 5 **Vi azoy ken ikh lustig zayn (Mädchenlied)**

Con fuoco, 1941

No. 2 aus: Two Pieces for Piano
dedicated to Irma Wolpe-Schoenberg

Wie in einem Choral-Präludium von Bach, obwohl gut maskiert, ebenfalls zwei- bis vierstimmig: Es verbindet das Feste einer westeuropäischen Choral-Melodie (aber in einer arabischen Tonleiter) mit der Heiterkeit des arabischen Rhythmus'. Doch Wolpes explosiver Expressionismus, *con fuoco*, verwandelt die stabile Tanzbewegung in immer vorwärts steigende Gesten.

Be it my Fate (Rachel, translated by Hilda Morley), 1938

aus: Songs from the Hebrew

Wolpe verteidigt mit großer Mühe die jüdische Volksmusik während der Gründung des „Weltzentrums für jüdische Kultur“ in Palästina, aber er behandelt sie nicht als „Museumsstück“ (sic), wie zum Beispiel manche Klezmer-Musik in einer geschlossenen nationalistischen Kulturpolitik genutzt wird, sondern als kreatives Grundmaterial, d.h. offen für alle möglichen musikalischen Einflüsse, sowohl die europäische Avantgarde als auch andere internationale, ethnische Musiktraditionen.

4 Ale mentschen tantsendig (Al^e mentschⁿ tanz^endik, FMK Nr. 35)

1. אלע מענטשען טאנצענדיג און שפרינגענדיג,
און לאכענדיג און זינגענדיג,
און משהלע שטייט אליין וויינענדיג.
— משה, משה, וואס! דו וויינסט? —
„איך ווין, וואס איך מין!
עס איז שוין צייט צו דער הופה צו גיין!“
2. „עס איז שוין צייט עסען צו גיין!“
3. „עס איז שוין צייט א מצוה-טענצעל גיין!“
4. „עס איז שוין צייט שלאפען צו גיין!“

1. al^e mentschⁿ tanz^endik in schpring^endik,
in lach^endik in sing^endik,
in môisch^el^e shtæt al^e wæin^endik.
--môisch^e, môisch^e, wûß! dí wæinst?--
“ch wæin, wuß ch mæin:
eß is schôin zat zi-d^r chip^e zí gæin!”
2. “... eß is schôin zat eßⁿ zí gæin!”
3. “... eß is schôin zat a mizw^etenz^el gæin!”
4. “... eß is schôin zat schlûfen zí gæin!”

Alle Menschen tanzend und springend

1. Alle Menschen tanzend und springend
und lachend und singend,
und Moschele steht da und weint.
Moische, Moische, was! Du weinst?
«Ich weine, weil ich meine:
es ist schon Zeit zu heiraten!»
2. «... es ist schon Zeit für das Essen!»
3. «... es ist schon Zeit für den
Hochzeitstanz!»
4. «... es ist schon Zeit schlafen zu gehen!»

5 Vi azoy ken ikh lustig zayn (Wi asôï ken ^ech listick sán, FMK Nr. 23)

- ווי אזוי קען איך לוסטיג זײַן,
אז פארשמערט זענען מיר מײַנע וועגן?
אז איך דערמאן מיך אן זײַן שײַן פנים,
ווי אזוי קען איך לעבען?
- ווי אזוי קען איך לוסטיג זײַן,
אז פארשמערט זענען מיר מײַנע וועגן?
אז איך דערמאן מיך אן זײַן שײַן פנים,
ווי אזוי קען איך לעבען?
- איך עס און מרינק און שלאף בײַ נאכט,
נאר מיין הארץ איז מיר פארטראכט.

- wi asôï ken ^ech listick sán,
as farschtert senⁿ mir mán^e wegⁿ?
as ^ech d^rman m^ech ûn sán schæin pûn^em,
wi asôï ken ^ech lebⁿ?
- ^ech eß in trink in schlûf bá nacht,
nur mán harz is mir fartracht.

Wie nur kann ich lustig sein

- Wie nur kann ich lustig sein,
wenn mir meine Wege verwirrt sind?
Wenn ich mich an sein schönes Gesicht
erinnere,
wie kann ich noch leben?
- Ich esse und trinke und schlafe in der Nacht,
doch mein Herz ist ganz woanders.

6 Es kumt gefloygen di gilderne pave (Eß kímt g^eflôigⁿ di gild^ern^e paw^e, FMK Nr. 40)

- עס קומט געפלויען די גילדערנע פאווע
פון א פֿרעמדען לאנד,
האט זי פארלוירען דעם גילדערנעם פֿעדער
מיט א גרויסען שאַנד.
- עס איז נישט אזוי דער גילדערנער פֿעדער
ווי די פאווע אליין.
עס איז נישט אזוי דער איידעם
ווי די מאכטער אליין.
- ווי עס איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
א פֿליגעלע אויף דעם ים,
אזוי איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
אז מע קומט אן צו א שלעכטען מאן.
- ווי עס איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
א פֿליגעלע אן א נעסט,
אזוי איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
שווער און שוויגערס קעסט.

- Eß kímt g^eflôigⁿ di gild^ern^e paw^e
fin a fremdⁿ land,
hot si farlôirⁿ d^em gild^ern^em fed^r
mit a grôißⁿ schand.
- Eß is nit asôï d^r gild^ern^e fed^r
wi di paw^e alæin.
Eß is nit asôï d^r æid^em
wi di tocht^r alæin.
- wi Eß is bit^r, mán lib^e mít^r,
a fæig^el^e ouf d^em jam,
asôï, is bit^r, mán lib^e mít^r,
as m^e kímt ûn zí a schlecht^en man.
- wi eß is bit^r, mán lib^e mít^r,
a fæig^el^e ûn a nest,
asôï, is bit^r, mán lib^e mít^r,
schwer in schwig^ers kest.

Es kam der goldene Pfau geflogen

1. Es kam der goldene Pfau geflogen
aus einem fremden Land,
hat die goldene Feder verloren
durch eine große Schand.
- Es ist nicht nur die goldene Feder
sondern die Pawe (der Pfau) selbst.
Es ist nicht einfach der Schwiegersohn
sondern die Tochter selbst:
- “Wie es bitter ist, meine liebe Mutter,
als Vögelchen auf dem Meer zu sein,
so ist es bitter, meine liebe Mutter,
wenn man einen schlechten Mann bekommt.
- Wie es bitter ist, meine liebe Mutter,
ein Vögelchen ohne ein Nest zu sein,
so ist es bitter, meine liebe Mutter,
bei den Schwiegereltern in Kost zu sitzen.
- Wie es bitter ist, meine liebe Mutter,
eine Stube ohne Tür,
so ist es bitter, meine liebe Mutter,
für mich ohne dich.

- ווי עס איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
א שטיבעלע אן א טיר,
אזוי איז ביטער, מיין ליבע מוטער,
מיר אן דיר.
- wi eß is bit^r, mán lib^e mít^r,
a schtib^el^e ûn a tîr,
asôï, is bit^r, mán lib^e mít^r,
mîr ûn dîr.

- Wie es bitter ist, meine liebe Mutter,
eine Stube ohne Tür,
so ist es bitter, meine liebe Mutter,
für mich ohne dich.

Preis: 50 Pfennig

MEISTER-SAAL, Köthener Straße 38

Montag, den 27. April 1925
abends 8 Uhr

Konzert mit Kompositionen

von Stefan Wolpe

Rahel Ermolnikoff

(Gesang)

Am Flügel: Stefan Wolpe

Arved Kurtz (Violine) * Armin Liebermann (Cello)

Antin Rudnykyj (Klavier)

PROGRAMM

I.

Bearbeitungen ostjüdischer Volkslieder, op. 14

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Schluf man Tochter (Wiegenlied) | 4. Wi asoi ken ech listik san? (Mädchenlied) |
| 2. Amul is geven a Maasse | 5. Be man Mames Hasele |
| 3. Klip-Klap efu mir! | 6. Inser Rebenju (Chassidisches Lied) |

II.

Sonate für Violine und Klavier, op. 20

Adagio / Allegro

Sonate für Cello und Klavier, op. 21

Adagio sostenuto / Scherzo / Allegro

III.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 7. Inter dem Kinds Wigele (Wiegenlied) | 9. Ale ljule ljule (Wiegenlied) |
| 8. Ech bin a Balagule (Fuhrmannlied) | 10. Tief im Weldele (Handwerkerlied) |

IV.

11. Alle Menschen tanzendik
12. Es kimt gefolgen a gilderne Pawe
13. Amul is gewen a klacim Jidele (Kinderlied)

— Blüthner-Flügel —

Die Lieder sind nach den Aufzeichnungen
von F. M. Kaufmann bearbeitet („Die schönsten Lieder der Ostjuden“, Jüdischer Verlag Berlin.)

5

Music for a dancer, 1950

dedicated to Shirley Broughton

Part One: Spirited

Part Two: Andante

Part Three: - Fast and intense
- Love Duet
- à la „Tango“

Part Four: Tango d'Apaches

Last Part: Vital, joyous

Statt Wolpes Tendenz, das 'timing' eines Stückes aus jedem einzelnen Impuls oder Geste entstehen zu lassen, muss er nun, da er das Tempo nicht ändern darf (aufgrund der Tanz-Konventionen), unendliche rhythmische und kontrapunktische Variationen erfinden. Man kann diese Musik auch lesen wie einen Katalog seiner harmonischen und variationsfähigen Einbildungskraft. Er gebraucht Stile der Populärkultur, eben ein bisschen Melancholie nach seiner Berliner Zeit vor seiner Flucht um 1933: Wiener Schmalz, English Waltz, Latin, Music-Hall... bis zum *Tango d'Apaches*. Aber diese 'Klischees' werden, wie beim Wachsen von Kristallstrukturen, nach und nach modifiziert. Trotz seiner heiteren Spielfreudigkeit durchschneiden die Überfülle seiner Wucht, die aggressiven, eruptiven Impulse und das Dadaistisch-Unerwartete mit harten Muskeln die traditionellen Unterhaltungs- und Variété-Konventionen.

6

form, 1959

Fern und unruhig

Ein Beispiel, wie er seine eigenen *organic modes* (zwei unterschiedliche modi, jeder mit nur sechs Tönen) als Organisationsinstrument verwendet:

Konzentration auf subtile Resonanzen an den Grenzen zwischen Rhythmus und Melodie, Luftpausen (*inactivities*, wie er sie nennt), auf der Suche nach neuen narrativen Räumen, nach Erinnerung, nach Vergessen...

Neben dem rein kontrapunktischen Denken lässt er diese einzelnen Töne allmählich in Klangflächen verstummen. Aber im Gegensatz zur Stille ohne Intention verharrt Wolpes Stille in Spannung, als ob wir, vergebens, das Echo unserer eigenen inneren Stimme spüren.

Die Zeit hat auch einiges von Schumann: immer ein 'zwischen', ein 'in-between'.

Auffällig ist die Erscheinung einer bei ihm bisher seltenen Geste: die Frage.

(Wolpes Stücke haben manchmal die Eigentümlichkeit, ohne Anlauf, ganz direkt und affirmativ anzufangen und abrupt aufzuhören, wie ein Ausschnitt aus einem größeren Werk.)

Mit der Bescheidenheit eines Nomaden wandert Wolpe tastend durch die Welt, überwältigt, dass sie größer sei als er selbst.

Und er wird uns nicht die sedative Hoffnung vorgaukeln, man entginge dem Risiko, Unbekanntes zu treffen. Er wagt eine energetische Vermittlung zwischen unserem Glück und unserer Enttäuschung.

Der belgische Pianist **Johan Bossers** ist ein gefragter Spezialist für zeitgenössische Musik und Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts.

Über seine internationale Tätigkeit als Solist und Mitwirkung in zahlreichen belgischen und internationalen Ensembles hinaus ist er sowohl als Liedbegleiter, Korrepetitor und Arrangeur tätig.



Engagements führten ihn an die großen Opern- und Theaterhäuser wie La Monnaie Brüssel, Liceu Barcelona, Oper Bonn, La Bastille Paris.

Bossers ist Mitbegründer des Ensembles Champ d'Action und freies Mitglied der Ensembles Ictus, Oxalys, Q-O2, Spectra, Walpurgis, Collectief. Ersteinstrumentierungen von Werken des Italieners Giacinto Scelsi begründeten seine Solistenkarriere.

Seine intensive Auseinandersetzung mit den Werken des Komponisten Stefan Wolpe belegen mehrere CD Produktionen. Johan Bossers ist erster Preisträger des Orpheus-Concours für zeitgenössische Musik.

Dem Publikum der NEUEN MUSIK IM FLÄMING ist er vor allem im Duo mit dem Sänger Gunnar Brandt-Sigurdsson in Erinnerung, mit dem er 2022 hier nicht nur den bunten Abend *Recital With a Title* präsentierte, sondern auch die für diesen Anlass entwickelte elektroakustische Live-Projektion von Scelsis Suite für Klavier Nr. 11 unter dem Titel *Das Wesen des Klangs*.

Gunnar Brandt-Sigurdsson arbeitet als Sänger und Klanggestalter. Seine Ausbildungen als Diplom-Gesangspädagoge, Atem-, Sprech- und Stimmlehrer, sowie Tontechniker (SAE Hamburg) bilden die Grundlage seiner interdisziplinären Arbeit.



Als Sänger zeitgenössischer Musik brachte er seit 2001 zahlreiche Uraufführungen auf internationale Bühnen, darunter Holland Festival, Edinburgh Festival, Music Festival Istanbul und Ruhrtriennale. Ein Album mit Erstaufnahmen des Komponisten Stefan Wolpe entstand 2006 mit dem Pianisten Johan Bossers.

Als Tonmeister war Brandt-Sigurdsson unter anderem für die Eröffnung der Ruhrtriennale 2016 ("Alceste" mit Johan Simons und René Jacobs) verantwortlich.

Auswahl von Veröffentlichungen:

- Musikalisches Arrangement zu "Die Kunst der Fuge" (2017), Komposition "Interaction" (2019), beide für die Ballet Compagnie Oldenburg
- künstlerisch-technische Gestaltung der Video-Installation "Redepausen" der Künstlerin Sigríð Sigurdsson (Historisches Museum Frankfurt, 2022)
- Vertonung von Gedichten von Peter Wortsman, mit Paul Brody (2026)

Als Dozent arbeitete er an den Hochschulen in Bremen, Hamburg, Hannover, Oldenburg und Berlin (Hochschule Ernst Busch) sowie als Tonmeister für den John Cage Award in Halberstadt.

Wolpe und das Bauhaus

Anlässlich des Bauhaus Jubiläums richtet die NEUE MUSIK IM FLÄMING ihre Aufmerksamkeit auf Stefan Wolpe (1902-1972), einen der ungewöhnlichsten – und immer noch kaum bekannten – Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Wolpe setzte sich bereits 1920-23 am Bauhaus Weimar, wo er eine Art Gasthörer-Status hatte, intensiv mit der Farbentheorie Johannes Ittens, der „Harmonisierungslehre“ von Gertrud Grunow, den Raumkonzepten Oskar Schlemmers und der „Analytischen Abstraktion“ von Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy auseinander. Nach der Emigration über Palästina in die USA lehrte er am legendären Black Mountain College in Asheville/ NC.

Wolpe war einer der wenigen Komponisten, die die „spartenübergreifende“ Bedeutung der Bauhaus-Schule früh erkannten. Wie später John Cage und Iannis Xenakis, integrierte er visuelle und physische Konzepte in die Entwicklung seiner musikalischen Sprache. Unter seinen Zeitgenossen, die sich im wesentlichen durch literarische und rhetorische Konzepte inspirieren ließen, nimmt Wolpe damit eine singuläre Position ein.

Der belgische Pianist Johan Bossers erforscht seit Jahrzehnten das Werk Wolpes und präsentiert in Jeber-Bergfrieden zwischen September 2025 und September 2026 drei Klavierabende, zweimal unterstützt durch den Sänger Gunnar Brandt-Sigurdsson.

Dietrich Eichmann komponierte ein neues Werk für das Landesjugendorchester Sachsen-Anhalt, das am 7. und 8. Februar in Weißenfels und Halle uraufgeführt wurde. Das Konzert für Schlagzeug, Klavier und Orchester bezieht sich in mehrfacher Weise auf Wolpe und sein Verständnis des Bauhaus.

Zum 125. Geburtstag Wolpes 2027 gestalten Bossers und Eichmann einen bunten Abend aus Vortrag, Performance und Konzert mit Ensemblewerken, gespielt von ensemble unitedberlin.

Zusammen entsteht ein umfassendes Portrait Stefan Wolpes und seiner Beziehung zum Bauhaus.

Übersicht

Sa 6. September 2025, NMIF Jeber-Bergfrieden – Ouvertüre – Motion in Suspense
Johan Bossers - Klavier

Sa 7. Februar 2026, Kulturhaus Weißenfels und So 8. Februar 2026, Konzerthalle
Ulrichskirche Halle - Konzert für Schlagzeug, Klavier und Orchester UA
Jeff Arnal - Schlagzeug, Dietrich Eichmann - Klavier
Landesjugendorchester Sachsen-Anhalt, Michael Wendeberg - Dirigent

Sa 12. September 2026, NMIF Jeber-Bergfrieden – Rezital 1 – Dancing Spaces
Johan Bossers - Klavier, Gunnar Brandt-Sigurdsson - Tenor und Musikal-Clown

(vorauss.) Sa 26. Juni 2027, Bauhaus Bühne Dessau
STEFAN WOLPE ZUM 125. GEBURTSTAG 2027 - Ein Abend für Stefan Wolpe
Johan Bossers und Dietrich Eichmann - Vorträge und Performance
Damir Bačikin - Trompete, ensemble unitedberlin, Christoph Breidler - Dirigent
Werke von Stefan Wolpe und Dietrich Eichmann

(vorauss.) Sa 21. August 2027, NMIF Jeber-Bergfrieden – Rezital 2 – Encouragements
Johan Bossers - Klavier, Gunnar Brandt-Sigurdsson - Tenor



(c) NMIF 2026

Neue Musik im Fläming

flaemingmusik.de

Eine Produktion der *Freunde der Neuen Musik im Fläming e.V.*

Knarrberg 15, 06846 Dessau-Roßlau

Vorsitzender: Dr. Dirk Baschwitz

Programm und Redaktion: Dietrich Eichmann

Fotos: Stefan Wolpe © Jonathan Williams

Johan Bossers © Els van Riel

Gunnar Brandt-Sigurdsson © Mario Dirks

Das Konzert wird gefördert von:

Land Sachsen-Anhalt, LOTTO Sachsen-Anhalt, gvl,

AGE Distribution International und Energieberatung Iris Baschwitz.



SACHSEN-ANHALT

#moderndenken



AGE
Distribution

