

## Diskographie

*Res/As/Ex/Inspirer*, Vinko Globokar (Pos.) *Balkan*, CD Koch-Schwann-Aulos 3-1497-2, 1994, Aufnahme o.J., Radio Slovenija.

*Fluide*, Ensemble Musique Vivante; Ltg. Diego Masson, BASF EA 291 812, Aufnahme o.J., o. O.

*Laboratorium*, Ensemble Musique Vivante; Ltg. Diego Masson, Col Legno WWE 1 CD 31906, 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921–1996 CD 7, 1996, Aufnahme 1973, Donaueschingen.

Tobias Bleek (Berlin)

## Die Concerts Jean Wiéner

Eine Begegnungsstätte unterschiedlicher Musikkulturen im Paris der 1920er Jahre<sup>1</sup>

Zwischen Dezember 1921 und April 1925 veranstaltete der junge französische Pianist und Komponist Jean Wiéner unter seinem Namen 23 Konzerte in unterschiedlichen Pariser Spielstätten. Das ungewöhnliche ästhetische Programm, das dieser Konzertreihe zugrunde lag, und die Experimentierfreude ihres Veranstalters spiegeln sich bereits in der Dramaturgie des ersten Abends, der am 6. Dezember 1921 in der gut besuchten Salle des agriculteurs stattfand.<sup>2</sup> Das Konzert begann mit einem einstündigen Auftritt von Billy Arnolds Jazz-Band, jenem Ensemble, das den mit Wiéner eng befreundeten Darius Milhaud bereits ein Jahr zuvor in London beeindruckt hatte.<sup>3</sup> Nach einer Pause erfolgte dann die erste öffentliche Aufführung von Auszügen aus *Le Sacre du printemps* in Stravinskis Transkription für Pleyela, wobei das mechanische Klavier vom Komponisten selbst bedient wurde. Als dritter und letzter Programmpunkt erklang schließlich Milhauds Sonate pour piano et instruments à vent op. 47.

Das außergewöhnliche Konzert wurde für seinen Veranstalter zu einem großen Erfolg. In einem Artikel in *L'Esprit nouveau* begrüßte Albert Jeanneret die gewagte Dramaturgie des Abends und schrieb: »M. Jean Wiéner estime, à juste titre, qu'une salle de concert est

1 Der vorliegende Forschungsbericht basiert in wesentlichem Maße auf umfangreichen Quellmaterialien (Rezensionen, Briefe, Konzertprogramme und Plakate), die sich in den Archives Jean Wiéner der École Nationale de Musique et de Danse Jean Wiéner in Bobigny befinden (im Folgenden abgekürzt als AJW).

2 Eine detailliertere Schilderung des Eröffnungskonzertes findet sich in Wiéners Autobiographie *Allegro appassionato*, Paris 1978, S. 48ff., in der auch das Programm des Abends abgedruckt ist (S. 50).

3 Vgl. hierzu u. a. Darius Milhaud, *Ma Vie beureuse*, Paris 1973, S. 99f.

précisément le lieu de rencontre et de confrontation des esthétiques et des réalisations nouvelles de l'art musical.«<sup>4</sup>

Wiéners experimentelle Programmgestaltung war allerdings nicht unumstritten. Während Albert Roussel und einige Kritiker am Auftritt einer Jazz-Band in der Salle des agriculteurs keinen Gefallen fanden und das Konzert vorzeitig verließen, waren andere begeistert.<sup>5</sup> So bedankte sich der vom Jazz faszinierte Maurice Ravel überschwänglich bei Wiéner und Roger Désormière schrieb in einer ausführlichen Besprechung des Abends im *Courrier musical*: »Il faut remercier M. Jean Wiéner d'avoir le premier pensé à introduire un jazz-band dans une salle de concerts devant un public de musiciens.«<sup>6</sup>

In der Folgezeit entwickelten sich die Concerts Jean Wiéner zur wohl ungewöhnlichsten und vielfältigsten Konzertreihe im Pariser Musikleben der frühen 1920er Jahre. Im Zentrum des Projektes standen dabei die Förderung der zeitgenössischen Musik und das Bestreben, unterschiedliche Musikkulturen vorzustellen und miteinander ins Gespräch zu bringen. Im Lauf von vier Spielzeiten präsentierte Wiéner in 23 Konzerten zahlreiche Werke von Igor' Stravinskij, Erik Satie sowie Komponisten des Groupe des Six und der Wiener Schule, darunter nicht wenige Ur- und Erstaufführungen. Gleichzeitig setzte er sich für mechanische Musikinstrumente ein und integrierte außerdem wiederholt unterschiedliche Formen der Populärmusik in seine Konzertprogramme. Unterstützt wurde er dabei einerseits von Komponisten, die sich wie Milhaud, Stravinskij, Poulenc, Satie, Auric, Tailleferre oder de Falla an der Auswahl und Aufführung ihrer Werke beteiligten; andererseits von hochkarätigen Interpreten zeitgenössischer Musik wie dem Brüsseler Pro Arte Quartett, der Pariser Société moderne d'instrument à vent, den Dirigenten André Caplet und Ernest Ansermet, den Sängerinnen Jane Bathori und Marya Freund oder der Pianistin Marcelle Meyer.

Obwohl die Concerts Jean Wiéner aufgrund ihrer Dramaturgie und ihres Repertoires sicherlich zu den interessantesten Konzertreihen der *Années folles* gehören, wurden sie in der musikwissenschaftlichen Literatur lange Zeit vor allem im Zusammenhang mit der französischen Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* oder dem Kuriosum einer Jazz-Band im Konzertsaal erwähnt. Erst in den letzten Jahren sind zwei Studien von Denise Pilmer Taylor und Myriam Chimènes entstanden, die etwas ausführlicher auf Wiéners Konzertreihe eingehen.<sup>7</sup>

4 »Herr Jean Wiéner geht zu recht davon aus, dass der Konzertsaal ein Ort der Begegnung und der Konfrontation unterschiedlicher ästhetischer Strömungen und musikalischer Neuerungen ist.« Albert Jeanneret, »Les Concerts Wiéner«, in: *L'Esprit nouveau* 14 (1922), S. 1664–1665, hier: S. 1664. Alle deutschen Übersetzungen in den Fußnoten stammen vom Autor dieses Beitrags.

5 Vgl. hier und im Folgenden Wiéner, *Allegro appassionato*, S. 48ff.

6 »Man muss Jean Wiéner dafür danken, dass er als erster auf die Idee kam, eine Jazz-Band in einem Konzertsaal einem Publikum von Musikern vorzustellen.« Roger Désormière, »Une séance de musique moderne«, in: *Le Courrier musical* 24 (1922), S. 18. Die äußerst instruktive Kritik ist wieder abgedruckt in: Denis-Constant Martin und Olivier Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Paris 2002, S. 168f.

7 Im dritten Kapitel ihrer 1998 an der University of Michigan eingereichten und bis dato leider unveröffentlichten Dissertation »*La Musique pour tout le monde*«. *Jean Wiéner and the Dawn of French Jazz* (UMI Microform 9840657) beschäftigt sich Denise Pilmer Taylor u. a. mit Wiéners Aktivitäten als Konzert-

Der vorliegende Beitrag möchte einen knappen Überblick über die Institution der Concerts Jean Wiéner geben. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen zur Person Jean Wiéners wird es um die Dramaturgie der Konzertreihe sowie einige Stationen ihres Verlaufs gehen. Abschließend soll ein flüchtiger Blick auf das Publikum dieser Konzerte geworfen werden.

Der 1896 geborene Jean Wiéner (gest. 1982), eine der umtriebigen Künstlerpersönlichkeiten der Zwischenkriegszeit, spielte eine Schlüsselrolle in der ersten Phase der französischen Jazz-Rezeption.<sup>8</sup> Nach Studien am Pariser Conservatoire, bei denen er unter anderem Darius Milhaud kennenlernte, begann Wiéner 1920 eine rege Tätigkeit als Konzertpianist. Gleichzeitig erlangte er durch seine Auftritte in der legendären Bar Gaya und ihrer Nachfolgeinstitution – dem Bœuf sur le toit – auch als Jazz-Pianist Berühmtheit und knüpfte in diesem Zusammenhang enge Kontakte zu Jean Cocteau, Erik Satie und den Komponisten des Groupe des Six.<sup>9</sup> In der Zeit zwischen 1921 und 1925 widmete sich Wiéner der Organisation seiner Konzertreihe, trat als Pianist im In- und Ausland in Erscheinung und schrieb zudem eine Reihe von Kompositionen, die in den Bereich der kompositorischen Jazz-Rezeption fallen.<sup>10</sup>

Die Grundlage der Aktivitäten Wiéners ist ein ästhetischer Pluralismus, der von der Gleichberechtigung verschiedener Musikarten ausgeht und auf die Überwindung von kulturellen, geographischen und ästhetischen Grenzen abzielt. So förderte Wiéner in einer Zeit, die durch einen starken Nationalismus geprägt war, bewusst nicht nur Komponisten

veranstalter. Im Anhang ihrer Arbeit befindet sich zudem eine Übersicht über die Programme und das Repertoire der einzelnen Konzerte, die allerdings unvollständig ist und auch einige falsche Angaben enthält (vgl. S. 135–165 bzw. S. 252–262). Myriam Chimènes widmet in ihrem materialreichen Buch *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris 2004, den Concerts Jean Wiéner ein interessantes Unterkapitel (S. 525–532).

8 Obwohl der Name Wiéners in vielen Veröffentlichungen zur französischen Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit sowie zur Geschichte des Jazz in Frankreich fällt, gibt es bis jetzt nur wenige Studien, die sich Wiéner ausführlicher widmen. Vgl. neben den bereits aufgeführten Titeln insbesondere Darius Milhaud, »Jean Wiéner«, in: ders., *Études*, Paris 1927, S. 69–72 sowie ders., *Ma Vie heureuse*, S. 108ff.; Heinrich W. Schwab, »Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik«, in: *DAM* 10 (1979), S. 127–178 sowie ders., »Innovation durch Rezeption von Jazz. Zu Darius Milhauds *La Création du monde* (1923)«, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer u. a. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), Kassel u. a. 2001, S. 487–502; Tobias Widmaier, »Der weiße Neger vom »Boeuf sur le toit«. Jean Wiéner und die Jazzrezeption im Umkreis der Groupe des Six«, in: *NZfM* 154 (1993), S. 34–36; Birgit Meilchen und Tobias Widmaier, Art. »Jean Wiéner«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 4. Nachlieferung, München 1994.

9 Ein beredetes Zeugnis für Wiéners enge Verbindung mit den Komponisten des Groupe des Six ist Jacques-Émile Blanches gleichnamiges Gruppen-Porträt aus dem Jahr 1922 (Musée des Beaux-Arts, Rouen), auf dem neben den fünf aktuellen »Gruppenmitgliedern« (Durey fehlt bereits) und Cocteau auch Wiéner und die Pianistin Marcelle Meyer abgebildet sind. In einem Brief vom 7. 10. 1922 schreibt Cocteau an Wiéner: »je fais le bilan de l'année précédente. Je vous y trouve à chaque page – fidèle – sincère, donnant de votre personne, aidant notre groupe de toutes vos forces et accompagnant de vos prodigieux blues les heures [...] de rêverie.« (AJW Bobigny)

10 So z. B. die *Sonatine syncopée* (1921) für Klavier, die *Trois Blues chantés* (1923) oder das *Concerto franco-américain* (1923).

der französischen, sondern der europäischen Avantgarde und zog damit den Zorn einiger konservativer Musikkritiker auf sich.<sup>11</sup> Zugleich setzte er sich als Konzertveranstalter, Pianist und Komponist unermüdlich für den Dialog zwischen Kunst- und Populärmusik ein.<sup>12</sup>

In diesem ästhetischen Pluralismus liegt auch der Schlüssel zur ungewöhnlichen Programmgestaltung seiner Konzertreihe, die Wiéner in seiner Autobiographie mit dem saloppen Begriff »concert salade« treffend charakterisiert hat.<sup>13</sup> In einer Publikumsinformation zur Konzertsaison 1922/23 wird die Zielsetzung der Concerts Jean Wiéner folgendermaßen beschrieben:

Depuis son retour des armées, Jean Wiéner a mis toute son activité au service des musiciens qui, selon son expression »font le mouvement«, les Six, Strawinsky, Satie et quelques autres. [...] Jean Wiéner qui a été cette année à l'étranger afin d'y porter les œuvres de ses amis, exalte la *musique vivante*: il veut surtout faire avouer au public qu'il prend le même plaisir à entendre un beau jazz-band ou des valse[s] viennoises que des œuvres théâtrales et symphoniques.<sup>14</sup>

Wiéners dramaturgischer Ansatz zeigte sich bereits in der Programmgestaltung der fünf Konzerte der ersten Saison 1921/22. In ihrem Zentrum stand die mit Spannung erwartete französische Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire*, an der sich u. a. Milhaud, Wiéner und Marya Freund beteiligten. Nachdem der erste Teil im Rahmen des zweiten Konzertes am 15. Dezember 1921 zweimal gespielt worden war, waren die beiden nächsten Konzerte am 16. Januar sowie am 10. März 1922 der Aufführung des gesamten Werkes gewidmet. Ausgehend von diesem in der zeitgenössischen nationalen und internationalen Presse breit diskutierten Ereignis entwickelten sich die Concerts Jean Wiéner zur wichtigsten Aufführungsstätte für die Musik der Wiener Schule im Paris der frühen 1920er.<sup>15</sup>

11 Zu nennen ist in diesem Zusammenhang insbesondere die sogenannte »L'Affaire des poisons«, die durch den polemisch diffamierenden Artikel »Concert métèques« des nationalistisch gesinnten Musikkritikers und Komponisten Louis Vuillemin ausgelöst wurde in: *Le Courrier musical* 25 (1923), S. 4. In der anschließenden heftigen Debatte im *Courrier musical* (vgl. die Ausgaben Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 10 des Jahres 1923) meldeten sich u. a. Ravel, Roussel, Caplet und Roland-Manuel in einem gemeinsamen offenen Brief zu Wort und würdigten die internationalistische Ausrichtung der Concerts Wiéner (1.4.1923, S. 123).

12 Ein interessantes Dokument, das Wiéners ästhetische und kulturpolitische Position der mittleren 1920er Jahre widerspiegelt, ist sein Vortrag »Le Jazz et la Musique« erstmals publiziert in: *Conferencia 22* (1928), S. 623–631; u. a. wieder abgedruckt in Martin und Roueff, *La France du jazz*, S. 262–269.

13 Wiéner, *Allegro appassionato*, S. 47.

14 »Seit dem Ende seines Militärdienstes widmet Jean Wiéner seine musikalischen Aktivitäten denjenigen Komponisten, die die musikalische Entwicklung vorantreiben: Les Six, Stravinskij, Satie und einige andere. [...] Jean Wiéner, der dieses Jahr im Ausland war, um dort die Werke seiner Freunde vorzustellen, fördert leidenschaftlich die »lebendige Musik«. Er möchte vor allem, dass das Publikum zugibt, dass es ebenso viel Gefallen daran findet, eine gute Jazz-Band oder einige Wiener Walzer zu hören, wie theatralische oder symphonische Werke.« (AJW Bobigny)

15 Vgl. zur französischen Erstaufführung von *Pierrot lunaire* sowie zur französischen Schönberg-Rezeption der Zwischenkriegszeit Marie-Claire Mussat, »La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale«, in: *RMI* 87 (2001), S. 145–186, insbesondere S. 153ff.; sowie Andreas Meyer, »Schönbergs *Pierrot* in Paris. Rezeption, Projektion und Einfluss«, in: *Pierrot lunaire. Albert Giraud – Otto E. Hartleben – Arnold Schoenberg. Une collection d'études musico-littéraires*, hrsg. von Mark

So standen auf dem Programm des fünften Konzertes am 30. März 1922 die französischen Erstaufführungen von Schönbergs 2. Streichquartett op. 10 und den *Herzgewächsen* op. 22. In der Saison 1922/23 wurde dann nicht nur *Pierrot lunaire* wiederholt, sondern es kam außerdem zu den französischen Erstaufführungen von Weberns Fünf Sätzen für Streichquartett op. 5, seinen Vier Stücken für Violine und Klavier op. 7 sowie von Bergs Vier Stücken für Klarinette und Klavier op. 5.

Gleichzeitig spiegeln die Programme der ersten Saison Wiéners Jazz-Begeisterung. Auf den Auftritt von Billy Arnolds Jazz-Band im Eröffnungskonzert folgten im zweiten und fünften Konzert einige Blues-Arrangements für Klavier, die der Veranstalter selbst vortrug und mit zwei Werken Stravinskis aus dem Bereich der kompositorischen Jazz-Rezeption konfrontierte, dem *Rag-Time* in der Klavierfassung sowie der *Piano Rag Music*.

Am Ende der ersten Saison, in der außerdem noch Kompositionen von Satie, Stravinskij, Milhaud, Poulenc und Hába aufgeführt worden waren, resümierte der Kritiker Maurice Brillant im *Correspondant*: »Le remarquable pianiste Jean Wiéner vient de clore une série de concerts qui comptent parmi les plus originaux de l'année; il est même probable que ce sont eux qui nous ont apporté le plus de nouveautés véritables. La révélation de Pierrot lunaire est un événement d'importance et qui suffirait à la gloire d'une saison.«<sup>16</sup>

Der große Erfolg seiner Konzertreihe veranlasste Wiéner dazu, einen Vertrag mit dem Impresario Jacques Hébertot abzuschließen und die ersten fünf Konzerte der Saison 1922/23 trotz Bedenken Milhauds im 1900 Plätze umfassenden Théâtre des Champs-Élysées zu veranstalten.<sup>17</sup> Gleichzeitig entwickelte er den Plan, eine »Société des Concerts Jean Wiéner« zu gründen, die jedes Jahr mindestens sechs große Konzerte in Paris veranstalten und einige zeitgenössische Komponisten exklusiv fördern sollte. Aus einem handschriftlichen Entwurf, der sich in den Beständen der Archives Jean Wiéner befindet, geht hervor, dass Wiéner beabsichtigte, mit Stravinskij, Satie, Schönberg, Milhaud, Poulenc, Auric und Tailleferre Exklusivverträge über ihre neuen Klavier- und Kammermusikwerke sowie ihre Kompositionen für Kammerorchester abzuschließen. Die »Société« würde für die Aufführung dieser neuen Werke sorgen und zugleich sämtliche Rechte erwerben:

*La Société sera le seul centre de l'activité de ces compositeurs: quand une société provinciale ou étrangère désirera organiser un concert de ces œuvres, ou entendre une œuvre ou obtenir un renseignement au sujet de l'un ou l'autre des musiciens, elle devra s'adresser à Jean Wiéner.*<sup>18</sup>

Delaere und Jan Herman (= *La république des lettres* 20), Louvain u. a. 2004, S. 173–192. Einige Kritiken der französischen Erstaufführung von *Pierrot lunaire* sind abgedruckt in François Lesure, *Dossier de presse de Pierrot Lunaire d'Arnold Schönberg*, Genf 1985.

16 »Der bemerkenswerte Pianist Jean Wiéner hat soeben eine Konzertreihe abgeschlossen, die zu den originellsten des Jahres zählt; es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass uns diese Reihe mit den meisten wirklichen Neuheiten bekannt gemacht hat. Die Offenbarung des *Pierrot lunaire* ist ein bedeutendes Ereignis, das für den Ruhm einer Saison bereits genügt.« *Le Correspondant*, April 1922 (AJW Bobigny).

17 So schreibt Milhaud im Sommer 1922 in einem Brief an Wiéner: »Je trouve moins bien la perspective d'une salle si grande à remplir. Tout est sinistre lorsqu'il y a 4 chats dispersés. Réfléchis bien si tu ne déclass[e] pas tes projets en les sortant du cadre »salle des concert«. [...] (J'aimerais mieux te voir faire du théâtre Salle Erard que du concert au Th. des Ch. E.!!)« Unveröffentlichter Brief (AJW Bobigny).

Obwohl Wiéner sein ehrgeiziges Projekt anscheinend mit einigen der im Entwurf genannten Komponisten erörtert hat, war verständlicher Weise keiner von ihnen bereit, einen solchen Exklusivvertrag abzuschließen. Milhaud und Poulenc versprachen ihm jedoch noch im Sommer 1922 brieflich, ihre neuen Klavier- und Kammermusikwerke im Rahmen seiner nächsten Konzertsaison uraufführen zu lassen.<sup>19</sup>

Betrachtet man das Repertoire der insgesamt 23 Concerts Jean Wiéner, so fällt auf, dass die Komponisten, mit denen Wiéner Exklusivverträge abschließen wollte, auch am häufigsten auf seinen Konzertprogrammen erscheinen. Der meistgespielte Komponist ist Erik Satie mit 25 Aufführungen von 20 verschiedenen Werken, darunter eine Uraufführung. Gefolgt wird er von Igor' Stravinskij, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Arnold Schönberg.<sup>20</sup>

Sowohl der Plan zur Gründung einer »Société des Concerts« als auch die Programmgestaltung der fünf Konzerte im Théâtre des Champs-Élysées zeigen, dass Wiéner 1922 beabsichtigte, die Förderung der zeitgenössischen europäischen Avantgarde in den Mittelpunkt seiner Konzertsreihe zu stellen. So handelte es sich bei den ersten vier Veranstaltungen der Saison 1922/23 um Komponistenporträts, die Darius Milhaud, Arnold Schönberg und Anton Webern, Igor' Stravinskij sowie Erik Satie und Francis Poulenc gewidmet waren. Das einzige Einsprengsel aus dem Bereich der Populärmusik war ein Walzer von Josef Strauß, der beim Schönberg-Webern-Konzert am 14. Dezember 1922 das Publikum und die Kritik jedoch eher verwirrte.<sup>21</sup>

In der Programmgestaltung der letzten beiden Konzerte der Saison 1922/23, die am 2. bzw. 5. Juni 1923 stattfanden, kündigte sich jedoch eine Rückkehr zur Idee des »concert salade« an. So gab Wiéner die ausschließliche Konzentration auf die zeitgenössische Musik auf und ließ mit einem Quartett Gounods und einigen Bizet-Liedern erstmals Kompositionen des 19. Jahrhunderts in seiner Konzertsreihe spielen. Gleichzeitig kehrte

18 »Die Gesellschaft wird das einzige Zentrum der Aktivitäten dieser Komponisten sein: wenn eine französische oder ausländische Institution ein Konzert mit einigen dieser Werke veranstalten möchte oder Informationen zu einem dieser Musiker benötigt, wird sie sich an Jean Wiéner wenden müssen.« (AJW Bobigny) Auszüge des Entwurfs sind abgedruckt in Chimènes, *Mécènes et musiciens*, S. 527.

19 Vgl. Brief Milhauds an Wiéner [Juni oder Juli 1922] sowie Brief Poulencs an Wiéner [August 1922] (beide AJW Bobigny). Letzterer sowie ein interessanter Brief Poulencs an Milhaud, in dem Wiéners Projekt zur Sprache kommt, sind abgedruckt in Francis Poulenc, *Correspondance 1910–1963*, hrsg. von Myriam Chimènes, Paris 1998, S. 173f. bzw. S. 160f.

20 Stravinskij: zwanzig Aufführungen von 15 verschiedenen Kompositionen, darunter zwei Uraufführungen und zwei französische Erstaufführungen. Milhaud: 16 Aufführungen von 16 verschiedenen Kompositionen, darunter zwei Uraufführungen. Poulenc: neun Aufführungen von sechs verschiedenen Kompositionen, darunter zwei Uraufführungen. Schönberg: sieben Aufführungen von vier verschiedenen Kompositionen, darunter drei französische Erstaufführungen.

21 So berichtete André Schaeffner in einer Konzertkritik, die am 22. 12. 1922 in *Le Ménestrel* erschien, über die Irritationen, die der Zusammenprall zwischen den komplexen Klangwelten der freien Atonalität und der einfachen Walzer-Harmonik bei einem Teil des Publikums auslöste: »Sans aucune transition, M. Jean Wiéner nous mena de l'une à l'autre – provoquant ainsi un malentendu assez général, d'ailleurs très comique: les auditeurs, qui avaient admis – sans doute bien à contre-cœur – les œuvres d'Anton Webern et d'Arnold Schoenberg, ne s'insurgèrent qu'à l'endroit des harmonies simples autour desquelles s'enroulent les valse de Joseph Strauss.«

im Konzert am 5. Juni 1923 die afro-amerikanische Populärmusik mit den *Bayou Ballads* zurück, einer von Mina Monroe zusammengestellten und harmonisierten Sammlung kreolischer und französischsprachiger Plantagensänge aus Louisiana.

Während sich unter den acht Konzerten der Saison 1923/24 noch ein Porträtkonzert zu Stravinskij und eines zu Satie befanden, wurde die Idee einer Mischung unterschiedlichster Musikstile in den drei Konzerten der vierten und letzten Saison von Wiener auf die Spitze getrieben. Im Eröffnungskonzert am 22. Dezember 1924 stand ein Streichorchesterwerk William Byrds und eine Kantate Johann Sebastian Bachs neben einigen negro spirituals und Wiéners zwischen Neoklassizismus und Jazz-Idiomen changierendem *Concerto franco-américain*. Außerdem präsentierte Ermanno Andolfi dem erstaunten Publikum drei Stücke für eine singende Fuchsschwanzsäge, ein Auftritt, den der Kritiker Jean Messager im *Figaro* als »Music-Hall-Nummer« bezeichnete.<sup>22</sup>

Die ungewöhnliche Programmgestaltung der Concerts Jean Wiener führte nicht nur zu Kontroversen in verschiedenen Tageszeitungen und Zeitschriften, sondern spiegelte sich auch in der Heterogenität seines Publikums. In Wiéners Konzertreihe trafen Menschen aus verschiedenen Nationen aufeinander, deren musikalische Erfahrungen, Vorlieben, Ansprüche und Verhaltensweisen oft erheblich voneinander abwichen. Während die zahlreichen Ur- und Erstaufführungen ein musikalisches Fachpublikum, darunter viele Komponisten, anzogen, begeisterte Wiéners experimentelle Programmgestaltung und insbesondere die Integration von Populärmusik, eine Zuhörerschaft, die von einigen Kritikern abwertend als »Public de dancing« oder »snobs à la page« bezeichnet wurden. So schrieb der Kritiker Paul Landormy nach dem letzten Konzert der ersten Saison am 4. April 1922 in der Tageszeitung *La Victoire*:

Alors, ce que je ne comprends pas, c'est que M. Wiener ajoute encore à ce programme de *danses américaines*, qu'il joue, il est vrai, d'une façon charmante, mais qu'il joue un peu trop souvent – à presque tous ses concerts – et qui ont le grand inconvénient d'attirer un public de *dancing*, bien peu sérieux, qui n'écoute que cela et qui trouble de ses conversations, de ses rires, de ses protestations même l'audition des autres pièces musicales que nous voudrions bien pouvoir entendre en paix.<sup>23</sup>

22 »Mais l'attraction de la soirée fut Trois Mélodies, jouées à la scie par M. Ermanno Andolfi. C'est ni plus ni moins, un numéro de music-hall. [...] Si M. Wiener espère attirer du monde à ses concerts par de tels procédés, il joue un jeu dangereux pour les jeunes auteurs qu'il y présentera. Car le public qui sera venu pour l'attraction et qui sera probablement la majorité risquera de s'ennuyer ferme pendant le reste du programme et ce ne sera pas à l'avantage des auteurs.« (*Figaro Artistique* 1. 1. 1925). Darius Milhaud, einer jener jungen Autoren, sah die Sache offensichtlich etwas anders und schrieb eine euphorische Kritik über den Säge-Virtuosen, der von Teilen des Publikums übrigens zunächst für einen Bauchredner gehalten wurde: »M. Andolfi est le charmeur d'outils qui tire ces sonorités vraiment célestes d'une simple scie à métaux! [...] Nouvel Orphée, vous apprivoiserez ainsi les oreilles les plus incrédules, les plus sourdes à tout ce qui est nouveau.« (Darius Milhaud, »La Scie«, in: *Musique et Théâtre* 15. 3. 1925, S. 16, wieder abgedruckt in Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, hrsg. von Jeremy Drake, Paris 1982, S. 85f.

23 »Ich verstehe jedoch nicht, warum Jean Wiener seinen Programmen noch amerikanische Tänze hinzufügt, die er zugegebener Maßen auf eine charmante Art und Weise vorträgt, die er aber etwas zu oft spielt, nämlich bei fast allen seinen Konzerten. Sie haben den großen Nachteil, ein »public de dancing«

Trotz dieser und anderer kritischer Stimmen ließ sich der kulturelle Grenzgänger Wiener von seinem ästhetischen Pluralismus und seinem Einsatz für einen Dialog zwischen Kunst- und Populärmusik nicht abbringen. Kurz nach dem letzten Abend seiner Konzertreihe am 17. April 1925 gründete er mit dem belgischen Pianisten Clément Doucet ein Klavierduo, das innerhalb kurzer Zeit legendär wurde. Zwischen 1926 und 1939 machten die beiden improvisationserfahrenen Musiker nicht nur mehr als 100 Plattenaufnahmen, sondern spielten weltweit über 2000 Konzerte in klassischen Konzertsälen und Music-Halls, deren Programme oft Jazz-Standards und Werke der klassischen Literatur für zwei Klaviere kombinierten.<sup>24</sup>

*Aleš Brězina (Prag)*

## Präambeln der Bohuslav Martinů-Gesamtausgabe

Bohuslav Martinů (1890–1959) verfasste mehr als 400 Werke in allen Musikgattungen und Genres. Ein Teil von ihnen gehört zu den Gipfelleistungen der Musik des 20. Jahrhunderts. Die komplizierte Zugänglichkeit vieler seiner an 17 Verlage gebundenen Werke macht eine objektive Bewertung seines vielschichtigen Œuvres seitens der Interpreten wie der Musikwissenschaft bisher unmöglich. Die Autographen liegen in Archiven in zahlreichen Ländern verstreut. Viele Werke werden bis heute nach den fünfzig und mehr Jahre alten Ausgaben nachgedruckt, für die oft unbegründete editorische Eingriffe charakteristisch sind. Es ist eine der Hauptaufgaben der historisch kritischen Gesamtausgabe seiner Werke, ein breites Forschungsinteresse am Gesamtschaffen des Komponisten anzuregen, dafür fundierte Grundlagen zu schaffen und eine detaillierte Einsicht in seinen sorgfältigen und langfristigen Kompositionsprozess zu bieten.

anzuziehen, das nicht sehr ernst ist, das nur dieser Musik zuhört und das mit seinen Gesprächen, seinem Gelächter und seinen Protestkundgebungen die Wiedergabe der anderen Musikstücke stört, die wir gerne in Frieden hören würden.« *La Victoire* 4.4.1922 (AJW Bobigny).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu u. a. Wiener, *Allegro appassionato*, S. 85ff. sowie Pilmer Taylor, »*La Musique pour tout le monde*«, S. 191ff.