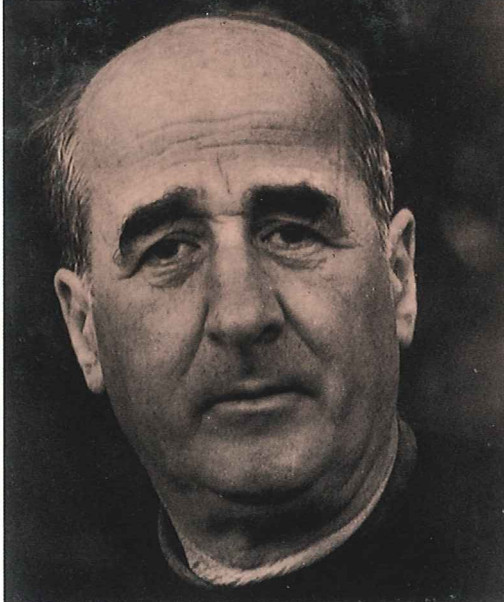




**STEFAN WOLPE**  
**PIANO MUSIC**



**GEOFFREY DOUGLAS**  
**MADGE**  
**PIANO**



## Stefan Wolpe – Piano Music

---

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Gesang, weil ich etwas Teures verlassen muß (1920)<br>langsam, etwas starr  | 2'33  |
| 2 | Stehende Musik (1925)<br>sehr schnell   | 3'31  |
| 3 | Tango (1927)  | 3'21  |
| 4 | Rag-Caprice (1927)<br>mäßig schnell und federnd   | 0'42  |
| 5 | Cinq marches caractéristiques, op. 10<br>Nr. 1 energico ed animato (1928)   | 1'26  |
| 6 | Passacaglia – Study on an All-Interval Row in<br>Conjunction with Eleven Basic Rows (1936/revised 1971)   | 14'55 |
| 7 | Dance in Form of a Chaconne (1938)<br>Allegro moderato  | 2'33  |
| 8 | Toccata in three parts (1941)<br>1. Allegro moderato (3'06)<br>2. Adagio – Too much suffering in the world (4'33)<br>3. Fugue à 3, Allegro con brio (3'31)<br>dedicated to Irma Wolpe | 11'22 |
-

- 
- 9 Battle Piece (1943-44/47) 24'21
1. Quasi presto – molto Allegro – meno mosso (3'16)
  2. Molto sostenuto – Tempo con brio (5'27)
  3. Con moto ma non troppo, risoluto (1'52)
  4. Vivo – Allegro moderato – pesante – Moderato (3'05)
  5. Moderato, attacca (1'08)
  6. Con brio (2'21)
  7. Allegro non troppo – poco meno mosso – sostenuto maestoso – Allegro poco pesante (4'37)  
dedicated to David Tudor
- 10 Displaced Spaces, Shocks, Negations, a New Sort of Relationship in Space, Pattern, Tempo, Diversity of Actions, Interactions and Intensities for Piano (1946) 4'10
- Moderately (0'35) – Wild (0'13) – Animated (0'13) – Quick, gay (0'21) – Exited but firm (0'26) – Moving, passionately tender (1'07) – Not too slow, stark (1'00)
- 11 Form IV: Broken Sequences for Piano (1969) 5'22  
for Robert Miller

**Geoffrey Douglas Madge, Piano**

---

## Stefan Wolpe

Wolpe was born in Berlin in 1902. His study of piano began while he was still a boy, and he also received instruction in theory. Even so his musical formation did not proceed according to the usual plan. The academic atmosphere surrounding the study of music was too stifling for him, and his study at the State Academy of Music was of short duration. Instead it was Ferruccio Busoni who gave him valuable ideas and support. Areas outside music provided the most important models for Wolpe's art. Early on he went to the Bauhaus in Weimar to participate in an introductory course offered by Johannes Itten, and artists were among his closest acquaintances.

Only a few of his early works have been preserved, including five Hölderlin songs (1924-27), a number of piano pieces, and musical settings based on works by Kleist, Klopstock, and Hans Sachs. Until 1933 his works show the increasing influence of his political involvement. During these years he composed countless songs based on texts by Lenin, Kästner, Mayakovsky, and others. He also wrote chamber operas and incidental music.

In 1933 he had to leave Berlin. The wanderings of his exile led him first to Vienna, where he studied with Anton Webern for several months. Later he reached Palestine by way of Bucharest,

but the Holy Land would be little more than a temporary residence or way station for him. During 1934-38 he tried to find a new spiritual and musical home in this territory. As a teacher he played an active role in the development of musical culture, and in his music he occupied himself intensively with Jewish-Palestinian folklore. Folkloristic elements served as source materials for many of his songs and choruses. But his enthusiasm was soon over. The musical life of Palestine was all too provincial and increasingly overshadowed by the uncertain political status of the area. He left Jerusalem in 1938 and immigrated to the United States. Wolpe was a complete unknown in New York. The immigrants Schönberg, Weill, Krenek, and Eisler had something of a reputation in the United States, but for Wolpe it was like starting all over again. He worked as an instructor, but it was only years later that he received recognition as a composer, long after his pupils (Morton Feldman, David Tudor, Ralph Shapey) had made names for themselves. He composed a number of great piano works during his first years in New York (including »Toccata in Three Parts« (1941) and the important »Battle Piece« (1943-44/47) as well as numerous vocal works based on texts by Brecht and Viertel and, above all, on Hebrew sources.

In 1952 Wolpe became Music Director at Black Mountain College in North Caro-

lina. He remained there until 1956, and important compositions such as »Enactments for Three Pianos« and »Symphony« belong to this period. After this progressive school went bankrupt, he returned to New York and resumed his teaching activities at several institutions of learning. He made a number of trips to Berlin and Darmstadt during the 1950s and 1960s, and in Darmstadt he taught courses at the international summer institute. The last years of Wolpe's life were overshadowed by Parkinson's disease, and he succumbed to this illness in 1972 in New York. In the last decade of his life he completed some important compositions, including »Chamber Pieces« (1963 and 1967), »String Quartet« (1969), some solo pieces, and »Piece for Trumpet and Seven Instruments« (1971).

## Geoffrey Douglas Madge

Madge was born in Adelaide, Australia, in 1941 and studied piano with Clemens Leski at the Elder Conservatory of the University of Adelaide. Following his arrival in Europe in 1963, he continued his studies with Géza Anda and Peter Solyomos. He currently resides in The Hague, where he teaches at the Royal Conservatory.

Madge is especially interested in compositions which are absolutely demanding in the areas of technique and musical expression and venture out into new aesthetic territory. In years past his sense of curiosity and daring have led him to champion the works of neglected composers: the Russian futurists, Giacinto Scelsi, Kaikhosru Sorabji's *Opus clavicembalisticum*, Nikos Skalkottas, and Stefan Wolpe. His support of Skalkottas and Wolpe has extended to premieres of their works. His list of award-winning recordings includes the *Synaphai* of Xenakis, the *Opus clavicembalisticum*, and the first recording of Busoni's complete piano works, a recording for which Madge received the Edison Prize, Caecilia (Belgium), and the German Record Prize. Madge is also an author and a composer. As an author he has drawn on his experience as a performer of music in lectures and articles on topics such as Busoni and Sorabji.

## »A Strange Relationship of Estrangements« Stefan Wolpe's Compositions for Piano

There is no doubt about Wolpe's status as one of the principal outsiders in the history of twentieth century music. His voluminous collection of works is of an astonishing variety. There are contributions to the different genres of music (from the political-agitation song to the symphony), examples of applied music, and compositions of the most advanced sort. This extremely original music is still waiting to be discovered – especially in Germany, where for a long time Wolpe was labeled at best as a »special case« (Stuckenschmidt), an »outsider« (Adorno), or an »ecstatic loner« (Hans Oesch).

The most interesting aspects of this music and the most important stations in Wolpe's life in Berlin, Vienna, Jerusalem, and New York can be traced in detail in his piano music. A pianist at heart, Wolpe had a predilection for piano composition, and some of his most important works belong to this category. Even his works for other instruments are based on the piano; it is almost as if they derive their very being from the crisp, ephemeral sound of the piano, an ideal of sound usually preferred by Wolpe.

The present recording attempts to trace the development of this composer through

all the changes and breaks in his style. It contains about half of his piano compositions and spans almost fifty years (1920-69). It is not an accident that the emphasis of this selection lies on the 1920s and 1940s. During these periods Wolpe dedicated himself with special intensity to piano music. The early works show the self-taught Wolpe trying to find his own way between the coordinates of functional and autonomous music. The changing influences of this phase in his development are apparent: Scriabin, Bartók, and Satie, Stravinsky and Busoni's »classicality«, but also jazz and the style of the political song. All of this is easy to detect in his early compositions; these influences have left clear traces. In contrast, the three great solo compositions from the exile years around 1940, »Passacaglia«, »Toccata«, and »Battle Piece«, document a maturer style. They are certainly Wolpe's most important contributions to twentieth century piano literature. For all their radicalism, these three works demonstrate a productive dialogue with the tradition which is completely removed from the halfhearted attempts of neobaroque and classicistic stylistics. In the 1950s and 1960s Wolpe did not write any solo compositions for piano. In »Displaced Spaces« and »Form IV: Broken Sequences«, however, aspects of his late style are still recognizable in outline.

## Between Experiment and Applied Music: Piano Compositions of the 1920s

Some of the characteristic elements of Wolpe's music – its spontaneity and passion but also at times its refreshing originality – are already present in his ***Gesang, weil ich etwas Teures verlassen muß*** (»Song, because I have to leave something dear«). This short adagio from 1920 is one of his earliest surviving compositions. The lines unfold in the manner of a song and quietly develop out of a sonorous middle range until the »impetuous« high point, which is reached already after a few measures. The wide melodic arches, however, form only the surface of the composition; underneath it is seething amid the restlessness of changing moods (»quietly«, »bristling«, »tranquil«, »impetuously«), dissonant, sometimes jazzlike series of chords, or some unconventional modulations.

This farewell song by the eighteen-year-old Wolpe already demonstrates in many details the remarkable style of this composer for piano. Hans Heinz Stuckenschmidt, a friend and companion during Wolpe's early years in Berlin, remembered him as »a phenomenal pianist« who »with his explosive expressive style« brought Bartók's pieces and Scriabin's late sonatas to life. »The cyclopean power of his playing« was also »a shock« for the

members of the Novembergruppe (November Group) who heard him play. Wolpe was received into this legendary circle of artists, architects, musicians, and writers around 1923. Along with Vogel, Weill, and Eisler, Wolpe belonged to the »hard core« of music activists. His »I. Sonate« (1925) had its first performance at a concert of the Novembergruppe in 1927 along with works by Stuckenschmidt and Dammert. Only the first movement of this sonata survives in complete form. Later Wolpe entitled this movement ***Stehende Musik*** (»Stationary Music«), after the shared theme of the concert program. In an informative program note Stuckenschmidt, Dammert, and Wolpe spoke of stationary music as music in which »formal tensions and releases of tension are developed from the principle of repetition (in contrast to variation, for example). This music is an attempt to analyze the concept of musical time to the limits of the possible.« The models for this »music of experimental character in form« were works as different as Stravinsky's »Piano Rag Music« and Schönberg's »Farben«, an orchestral work.

Admittedly, the rhythmic fireworks and the energy unleashed in Wolpe's »Stehende Musik« go far beyond »Piano Rag Music«. Wolpe draws on mechanical music and, as far as playing technique is concerned, seems to be oriented more toward the possibilities of the pianola or

other mechanical musical instruments featured at the musical evenings of the Novembergruppe. The original material is reduced in the extreme. Wolpe essentially relies on a central sound that is repeated again and again in different combinations and until the outer limits of the keyboard. In this way the stationary sound is always changing; it is enlivened by the shifting registers and colors but even more so by a rhythmic pattern that persists throughout and over wide stretches of this short piece. It is indeed the case that this music seems to mark time, to »stand« in spite of its impetuosity. The apotheosis of »Stehende Musik« has its source in bodily movements, especially those of the art of dance. Many of Wolpe's works draw their power directly from dance, and he often incorporated elements from popular dances of the 1920s into his music: Charleston, blues, waltz, rag, or tango. Admittedly, his **Tango** (1927) does not reflect the supposed »golden« years of the 1920s. Instead it presents their dark or reverse side. Harsh accents and rests, sluggish rhythms, and figures leading nowhere: the fragility or, if you will, the demise and sorry fate of the tango are already manifested in detail. In his **Rag-Caprice**, a short album selection composed in 1927 as »a small joke« for a friend, Wolpe resorts to humor and irony in a more playful employment of jazz elements.

Pieces such as these would have had little chance of being composed without the sort of experience that Wolpe gained from applied music during the 1920s. For many years he earned his living as a pianist in bars and cabarets, as an accompanist for silent films, and as a composer of incidental music. **Cinq marches caractéristiques**, however, point to his musical involvement in the cause of the working class. This collection of piano marches, composed between 1928 and 1934, was published in Paris in 1937. The first piece, from 1928, is especially notable. It is a march of stirring rhythm and seems to emit sparks of energy and power. The fighting pathos of the battle and political-agitation songs composed by Wolpe during this period is conveyed in an impressive synthesis. It is aggressive and at the same time refined and technically demanding.

### **From Vienna to Jerusalem: Piano Compositions of his First Years in Exile**

In many ways 1933 marked a decisive break in Stefan Wolpe's life. It was in this year that he had to leave Germany and embark on his long journey of exile. A stay in Vienna in 1933 gave him the opportunity to study with Anton Webern for a few months in order »to rid' his



style... of unnecessary stuffing«. The great ***Passacaglia – Study on an All-Interval Row in Conjunction with 11 Basic Rows*** reflects this »purification«; Wolpe aims at concentration and intentionally limits his compositional means. In this piece, composed in 1936 in Jerusalem as the concluding piece of *Four Studies on Basic Rows* (1935-36), Wolpe makes his first attempt to form a great work of individual expression from quasi-neutral material. The passacaglia is based on an all-interval row, a theme of 22 tones, which spreads out slowly and suspensefully in an initial line. This line is intensified by the lively rhythm of a second voice in the deep bass registers. Wolpe presents the material expounded here in a series of variations – in swiftly flowing lines, repetitive series, and thick complexes of voices. It is virtuoso and dramatic but also completely lyrical. This is seen in the long *arioso*, where the theme, like a *cantus firmus*, is surrounded by ample figures. (The revised edition of 1971 prescribes an extremely slow tempo ( $d = 44$ ), with the result that the extended slow section occupies the center of the work.) This withdrawal of sorts is followed by a short *impetuoso*-explosion, and then things move on by stages to the true high point. Great powers are summoned up for this high point, and then the tension that has built up is released in the monumental style of triple forte. It is a high point of

unsurpassable force. A short coda follows, bringing the work to a conclusion as light and fleeting as a shadow. Thus the passacaglia is full of extreme opposites from beginning to end, and it contains a multitude of musical characters that prove to be highly expressive and varied despite the strict construction and all its structural supports. Wolpe's arrangements of the passacaglia, including an instrumental version of 1937 for full orchestra, show how important he himself considered this composition to be. In 1971, shortly before his death, Wolpe submitted his passacaglia to final revision. He rethought the tempos and also made changes in articulation and phrasing.

»Dance in the Form of a Chaconne« (1938) also follows a historical model. In the first years of his exile Wolpe turned to traditional forms several times, perhaps to establish a new point of reference or to substitute for the European culture he had left behind. It was in Palestine that Wolpe first undertook a detailed study of Bach's music. His various analyses and arrangements of Bach's works attest to his occupation with this composer, and the influence of these studies is apparent in »Dance in Form of a Chaconne«. The texture preserves the outline of a baroque trio movement. The long melody notes of the alto part form the true theme and are accompanied throughout by the nervously swinging figures of the tenor

part. Meanwhile, as is so often the case in Wolpe, the piece is sped on its way by heavy bass octaves. The high point is reached after only a few variations. It is a powerful eruption extending to the limits of the keyboard, and for a moment the movement maintained until this point loses its bearings. Admittedly, the dynamic force inspiring this piece is not of a baroque nature; the chaconne is fueled by movements evoking the body, by dance and similar forms of expression – the very forms that Wolpe so often used as sources for his music. The baroque models are mere structural supports serving to transform the dance mode and to shape it into a »movement of ultimate urgency« (Martin Zenck).

### **Radicalism and Tradition: Exile Works in New York**

At the beginning of the 1940s Wolpe composed two more long solo works, »Toccata in Three Parts« (1941) and »Battle Piece« (1943-44/47). Like the »Passacaglia«, they are to be numbered among his most important and demanding creations. Historical models also form the background in these two pieces. Here Wolpe continues what he had begun in the passacaglia in a consequent, even radical way. Alone the technical demands placed on the interpreter far exceed the usual measure. Both works seem to have been composed without taking the piano

into consideration, and in parts they almost seem to have been written »against« this instrument. As Beethoven once ignored the »mournful violin«, so too Wolpe intentionally avoids many of the tonal qualities of the piano. Only rarely does he let tones »breathe« and develop through the percussive martellato. All sound is subordinated to the drilling expression. Wolpe sums up the mood of those years in a great emotional display: the difficult situation of his exile, isolation, and social neediness. The horrors and brutalities of World War II are also reflected.

Emotional stress and the difficulties of Wolpe's situation have left a clear mark on the »Toccata in Three Parts« (1941). The opening movement develops linearly, swinging back and forth over wide stretches. The two-part counterpoint thickens in the course of octaves in the left hand (a regular feature of Wolpe's piano compositions), chords extending out and out, and thirds. The thirds in particular stamp the harmonic structure and provide decisive support for the tonal character of this music, a character still recognizable amid all the chromatics. The bitterness and emotional churning still developing in the powerful figures of the first movement reach their climax in the central »Adagio – Too Much Suffering in the World«. The true expressiveness of this music becomes apparent here at the very

latest. Wolpe formed this adagio in the style of a recitativo and as a great instrumental lament. Although it begins in a mournful mood, it does not lose itself in complete resignation. Rather at the end the clenched fist of indignation and the boldness that arises from despair are clearly audible. The concluding fugue forms a kinetic and lively counterpart to the opening movement. Here Wolpe also returns thematically to the beginning of the toccata. The fugue is strict in form and is expounded according to all the rules of the art. But appearances are deceiving. Even in this movement, so ordered at the beginning, things threaten to topple over. In some places the strict construction seems almost to come loose at its hinges and to break out into wild figures. It is only with difficulty, with an incomparable act of power, that the toccata is finally brought to its abrupt conclusion.

It was only a few years later that the »Toccatina in Three Parts« found an appropriate sequel in the colossal »Battle Piece«. Apparently planned as part of a larger complex of pieces (*Encouragements for Piano*), this composition was begun in 1943-44 and finished in 1947 after a long interruption. Wolpe again returns to a historical model, this time to a form recalling the battaglia tradition. He does so, however, without imitating the sounds of battles or marching troops – as com-

posers from Janáček to Shostakovich (mostly in tableau form) had done. Wolpe's »Battle Piece« is closer to works that bring actual events and experiences of suffering to expression in a more personal way and in a manner similar to that of chamber music: Janáček's »Sonata 1.X.1905«, Dessau's »Guernica«, K. A. Hartmann's »Sonata 27. April 1945«, or Erich Itor Kahn's »Ciaccona dei tempi di guerra« and »Nenia« (both of 1943). All these pieces are full of emotional feeling and sadness – and lament and protest. In all these examples the image of destruction is built into the compositional structure. In the sketches for »Battle Piece« there are a number of references to what Wolpe had before his eyes as he wrote down the music, »destroyed cities, destroyed fields, destroyed men«.

This picture of annihilation and pain comes to expression in »Battle Piece« in a violent, aggressive, and (over large stretches) even desolate way. In many passages the musical language exceeds the bitterness of the toccata, and the clearly audible tonal elements scarcely produce a soothing effect. To the contrary, precisely the climaxes and conclusions are often of tonal coloration. Almost all the movements conclude in minor chords (D, A, or E), although not at all in the sense of nostalgia or sentimentality. Rather unmitigated anger and indignation are pounded out in the heavy, banging final chords.

It is as if they are flung out, thrown down. Thus in the end the tonality has something unsettling about it; it does not serve as a center of equilibrium but instead intensifies the sense of tension.

A comprehensive movement (Quasi presto) dominated by widely ranging figures opens the »Battle Piece«. The following arioso (Molto sostenuto) is characterized by the freedom of improvisation. It ends in a stretta (Tempo con brio) with a shadowy beginning, rapid, wild development, and abrupt, martial conclusion in D minor. The short third movement is of very concise rhythm and is distinguished by repetitions and elements of dance and the march. The fourth movement (Vivo), even when judged solely in terms of length, forms the center of the whole work. The kinetic beginning of this movement draws on the previous »dance«. Soon the music rids itself of the marching impulse and produces new, rhythmically concise characters until things almost come to a standstill in the suspenseful concluding section (Moderato). The following »Moderato, attacca« resembles a minuet. Together with the con brio movement and the longer final movement, it makes thematic reference to the previous parts of the piece. These three movements comment and summarize, offering material from the earlier movements in new, intricate connections.

### »In a Lasting Duplicity of the Tongue« The Late Works in Outline

If »Battle Piece« was the high point of Wolpe's first years in New York, then »Displaced Spaces« serves to represent the music he composed during the 1950s and 1960s. (The title of this work composed in 1946 by a man living in exile immediately brings to mind the »displaced persons«, the millions who were deprived of their homes or driven into exile by the Nazis or who wandered around Europe after 1945.) »Displaced Spaces, Shocks, Negations, A New Sort of Relationship in Space, Pattern, Tempo, Diversity of Actions, Interactions and Intensities for Piano«: this is the full title of the collection of short pieces composed by Wolpe in 1946 (thus before his completion of »Battle Piece«) as part of *Music for any Instruments: Interval Studies* (1944-49). After the explosion, the raging excess, these studies take a radical turn and move in the direction of something new. Wolpe almost seems to start all over again. He revises his style anew, exercises almost ascetic denial with respect to the material, and concentrates on a few details: the smallest figures, rhythmic movements, individual tones, and intervals which are sounded out and brought into suspenseful constellations. Here the piano is only a medium; it retreats and is virtually dematerialized in sound. These

short pieces were planned as compositional studies and as inventions in which two independently acting voices range over the keyboard (sometimes in hocket style or with jazzy swings), intersect many times, and disturb each other. The conclusions underline the fragmentary, quasi-unhewn character of this music. Some of the pieces break off right in the middle of a phrase; they suddenly stiffen or rise up like a written composition ending with a colon or a question mark.

Except for occasional works, Wolpe did not return to solo compositions for piano until some years after »Displaced Spaces«. The piano increasingly moved to the background as a solo instrument, and instead Wolpe made more and more use of this instrument in chamber works. The piano had a role in his ensemble pieces, Wolpe also wrote two works for three pianos, his »Seven Pieces« (1951) and the monumental »Enactments« (1953). The next solo piece, »Form for Piano«, appeared in 1959, when the composer again attempted to »start anew on a different plane«.

Ten years later, after a long period of abstinence from the piano, Wolpe returned to this instrument for the last time. As the subtitle of »Form IV: Broken Sequences« (1969) suggests, this work incorporates the composer's own experience of suffering. Wolpe felt like a stranger in his new home, even though he had been a

United States citizen since 1945. In a letter to Germany (1960), he bemoaned his miserable fate, »Sometimes I simply cannot bear to continue living robbed of speech, in a lasting duplicity of the tongue and the physical seat of speech.« In addition, Wolpe had already been suffering from Parkinson's disease for some time. During his last years he struggled against this insidious disease with presence of mind – and with the help of his music, although paralysis almost made it impossible for him to write. There is barely a trace of resignation in »Form IV: Broken Sequences«, his next-to-last composition. The formal course is interrupted. The expressive postures change again and again, and the flow is disturbed by accents, pauses, and delays. The contrasts are juxtaposed without an attempt at reconciliation; they are never canceled but come closer together and form, as Wolpe described it in »Lecture on Dada« (1962), »a strange relationship of estrangements«. In this piece Wolpe has translated his aesthetic in a compositionally impressive way. This is true to the creed to which he held through all his stylistic changes and which he formulated in the lecture »Thinking Twice« (1959): »mix surprise and enigma, magic and shock, intelligence and abandon, form and antiform.«

*Translated by Susan Marie Praeder*

## Stefan Wolpe

1902 in Berlin geboren, lernt Wolpe von früher Jugend an Klavierspielen und erhält Theorieunterricht. Allerdings verläuft seine musikalische Ausbildung alles andere als planmäßig. Von der akademischen Atmosphäre fühlt er sich rasch eingeengt. So ist auch das Studium an der Staatlichen Hochschule nur von kurzer Dauer. Stattdessen empfängt er wichtige Impulse von Ferruccio Busoni.

Seine wichtigsten Vorbilder sind ohnehin eher außermusikalischer Natur. Schon früh besucht er das Bauhaus in Weimar, um dort am Grundkurs von Johannes Itten teilzunehmen. Zu seinen engsten Bekannten zählen vor allem bildende Künstler.

Von seinen frühen Werken sind nur einige erhalten geblieben, darunter 5 Hölderlin-Lieder (1924/27), zahlreiche Klavierstücke oder auch Vertonungen nach Kleist, Klopstock oder Hans Sachs. Die Werke, die Wolpe in den Jahren bis 1933 schreibt, sind zunehmend geprägt durch sein politisches Engagement. Er komponiert zahllose Lieder, u. a. nach Texten von Lenin, Kästner oder Majakowski. Aber auch Kammeropern und Bühnenmusiken.

1933 muß er aus Berlin fliehen. Sein Weg ins Exil führt ihn zunächst nach Wien, wo er einige Monate bei Anton Webern studiert. Über Bukarest gelangt er schließlich

nach Palästina. Das gelobte Land ist für ihn allerdings mehr als nur eine Zwischenstation. In den Jahren von 1934 bis 38 versucht er, hier eine neue geistige und musikalische Heimat zu finden. Als Lehrer ist er aktiv am Aufbau des Musiklebens beteiligt. In seiner Musik setzt er sich intensiv mit der jüdisch-palästinensischen Folklore auseinander, deren Elemente in zahlreichen Liedern und Chören verarbeitet werden. Doch schon bald stellt sich Ernüchterung ein. Das Musikleben ist allzu provinziell, zudem überschattet von der unsicheren politischen Lage Palästinas. So verläßt er Jerusalem 1938 und emigriert in die USA.

In New York ist Wolpe ein völlig Unbekannter. Anders als Schönberg, Weill, Krenek oder Eisler, denen ein gewisser Ruf vorausseilt, muß er hier praktisch von vorne anfangen. Wieder arbeitet er als Lehrer, als Komponist nimmt man ihn jedoch erst Jahre später zur Kenntnis, lange nachdem seine Schüler (wie Morton Feldman, David Tudor oder Ralph Shapey) sich einen Namen gemacht haben. Aus den ersten Jahren in New York stammen mehrere große Klavierwerke, darunter die *Toccata in three parts* (1941) und *Battle piece* (1943-44/47), zahlreiche Vokalwerke nach Texten von Brecht, Viertel und vor allem nach hebräischen Vorlagen.

1952 wird Wolpe Music Director am Black Mountain College in North Carolina. Hier

entstehen bis 1956 bedeutende Kompositionen (*Enactments for three pianos*, *Symphony u. a.*). Nach dem Bankrott dieser fortschrittlichen Schule kehrt Wolpe nach New York zurück, wo er wieder an verschiedenen Instituten unterrichtet. Mehrere Reisen führen ihn in den 50er und 60er Jahren nach Berlin und auch nach Darmstadt, um dort als Dozent bei den Internationalen Ferienkursen mitzuwirken.

Der letzte Lebensabschnitt ist überschattet durch die Parkinsonsche Krankheit, der Wolpe 1972 in New York schließlich erliegt. In seinem letzten Jahrzehnt vervollständigt er mehrere wichtige Kompositionen, darunter zwei *Chamber Pieces* (1963 und 1967), String Quartet (1969), einige Solostücke sowie das *Piece for Trumpet and Seven Instruments* (1971).

### Geoffrey Douglas Madge

1941 in Adelaide (Australien) geboren, studierte Klavier bei Clemens Leski am Elder Konservatorium (University of Adelaide). 1963 kam er nach Europa, wo er später seine Studien bei Géza Anda und Peter Solymos fortsetzte. Er lebt in Den Haag und unterrichtet dort am Königlichen Konservatorium.

Sein besonderes Interesse gilt Werken, die nicht nur an Technik und musikalisches Ausdrucksvermögen höchste An-

forderungen stellen, sondern auch ästhetisch Neuland erschließen. Mit Neugierde und Wagemut setzt er sich vor allem für die Werke vernachlässigter Komponisten ein. Etwa für die Musik russischer Futuristen, für Giacinto Scelsi genau wie für das legendäre *Opus clavicembalisticum* von Kaikhosru Sorabji; oder auch für Nikos Skalkottas und Stefan Wolpe, deren Werke von Madge zum Teil erstmals gespielt wurden. Mehrfach sind seine Schallplatten ausgezeichnet worden, etwa *Synaphai* von Xenakis, das *Opus clavicembalisticum* und vor allem die erste Gesamteinspielung der Klavierwerke von Busoni, für die Madge den Edison-Preis, Caecilia (Belgien) sowie den deutschen Schallplattenpreis erhielt. Erfahrungen aus seiner musikalischen Praxis hat Geoffrey Madge auch als Autor in Vorträgen und Aufsätzen (u. a. über Busoni und Sorabji) reflektiert. Darüber hinaus ist er auch als Komponist hervorgetreten.

## »eine merkwürdige Verwandtschaft von fremden Dingen«

### Zur Klaviermusik von Stefan Wolpe

Die interessantesten Facetten der Musik von Stefan Wolpe und zugleich auch die wichtigsten Stationen seiner Biografie – von Berlin über Wien, Jerusalem bis nach New York – lassen sich bis ins Detail in seiner Klaviermusik verfolgen. Von Hause aus Pianist schrieb Wolpe mit Vorliebe für Klavier – darunter auch einige seiner bedeutendsten Kompositionen überhaupt. Doch auch seine anderen Werke sind vom Klavier aus gedacht; sie leben gleichsam vom schnell vergänglichen, trockenen Ton des Klaviers – ein Klangideal, das Wolpe in den meisten Fällen bevorzugt hat.

Das vorliegende Programm versucht, die Entwicklung dieses Komponisten durch alle Stilwandlungen und -brüche hindurch nachzuzeichnen. Es enthält etwa die Hälfte aller Klavierstücke von Wolpe; zugleich schlägt es einen Bogen über nahezu 50 Jahre, von 1920 bis 1969. Nicht ohne Zufall ergeben sich bei dieser Auswahl Schwerpunkte in den 20er und 40er Jahren. In diesen Phasen hat sich Wolpe besonders intensiv dem Klavier gewidmet. Die frühen Werke zeigen dabei den Autodidakten Wolpe auf der Suche nach einem eigenen Weg – in den Koordinaten zwischen funktionaler und autonomer Musik. Deutlich sind hier die wechseln-

den Einflüsse auszumachen, von Skrjabin, Bartók und Satie, von Strawinsky und auch Busonis 'Junger Klassizität'; aber auch Jazz und politischer Songstil, das läßt sich unschwer aus den frühen Stücken ablesen, haben hier ihre Spuren hinterlassen. Die drei großen Solowerke – *Passacaglia*, *Toccata* und *Battle Piece* –, die dann in den Jahren des Exils um 1940 entstehen, dokumentieren dagegen die ausgereifere Handschrift dieses Komponisten. Gewiß sind dies die wichtigsten Beiträge, die Wolpe zur neueren Klavierliteratur geschaffen hat. Bei aller Radikalität zeugen diese drei Werke zugleich auch von der produktiven Auseinandersetzung mit der Tradition, fernab von allen neobarocken und klassizistischen Stilhalbheiten. In den 50er und 60er Jahren hat Wolpe dann das Soloklavier vernachlässigt. Immerhin werden aber durch *Displaced Spaces* und schließlich durch *Form IV: Broken Sequences* einige Aspekte des Spätwerkes in Umrissen erkennbar.

### Zwischen Experiment und angewandter Musik: Klavierstücke der 20er Jahre

Einige der typischen Merkmale von Wolpes Musik – die Spontaneität und Leidenschaftlichkeit, aber auch die zuweilen erfrischende Originalität – finden sich bereits in dem **Gesang, weil ich etwas**



**Teures verlassen muß.** Dieser kurze Adagio-Satz aus dem Jahre 1920 zählt zu den frühesten Kompositionen, die uns von Wolpe überliefert sind. Liedhaft werden hier die Linien entfaltet; sie entwickeln sich aus der sonoren Mittellage ruhig bis zum 'heftigen' Höhepunkt, der schon nach wenigen Takten erreicht ist. Doch die lang gezogenen melodischen Bögen sind nur die Oberfläche; darunter brodeln es: in den unstill wechselnden Stimmungen, die zwischen »ruhig«, »struppig«, »still« oder »heftig« schwanken, dann in den dissonanten, oft jazzig angehauchten Akkordfolgen oder auch in manchen unkonventionellen Wendungen.

Stefan Wolpe – so erinnert sich Hans Heinz Stuckenschmidt, der Freund und Weggefährte der frühen Berliner Jahre – »war ein phänomenaler Klavierspieler«, der »mit seinem explosiven Ausdruck« Bartóks Stücke ebenso wie die späten Sonaten Skrjabin's 'beseelt' haben soll. »Durch die zyklische Kraft seines Klavierspiels« (Stuckenschmidt) »erschreckte« er auch die Zuhörer in der Novembergruppe Berlin. In diese legendäre Vereinigung von Malern, Architekten, Musikern und Literaten war Wolpe etwa 1923 aufgenommen worden; zusammen mit Vogel, Weill oder auch Eisler zählte er zum 'harten Kern' der Musikaktivisten. In einem Konzert der Novembergruppe kam auch seine *1. Sonate*

(1925) neben Werken von Stuckenschmidt und Dammert 1927 zur Uraufführung. Lediglich der erste Satz aus dieser Sonate ist vollständig erhalten. Wolpe hat diesen Satz später nach dem gemeinsamen Motto dieses Konzertes als **Stehende Musik** bezeichnet. In einer aufschlußreichen Programmnotiz sprachen Stuckenschmidt, Dammert und Wolpe von »Stehender Musik«, »da die formalen Spannungen und Entspannungen hier aus dem Prinzip der Wiederholung (im Gegensatz etwa zur Variation) entwickelt werden. Es wird in dieser Musik versucht, den Begriff der musikalischen Zeit bis an die Grenze des Möglichen zu analysieren«. Als Vorbilder für diese »Musik formal experimentellen Charakters« galten so gegensätzliche Werke wie Strawinskys *Piano Rag Music* und das Orchesterstück »Farben« von Schönberg.

Freilich geht das rhythmische Feuerwerk, die Energie, die in Wolpes *Stehender Musik* entfesselt wird, weit über die *Piano Rag Music* hinaus. Wolpe knüpft an die Maschinenmusik an; er scheint, was die Spieltechnik angeht, sich eher an den Möglichkeiten des Pianolas zu orientieren, oder anderen mechanischen Musikinstrumenten, wie sie auch in Musikabenden der Novembergruppe präsentiert worden sind. Das Ausgangsmaterial ist extrem reduziert. Wolpe stützt sich im wesentlichen auf einen Zentralklang, der ständig wiederholt wird, in verschie-

denen Kombinationen bis in die äußersten Bezirke der Tastatur. Dabei verändert sich dieser stationäre Klang unablässig; er wird belebt durch wechselnde Register und Farben, mehr noch aber durch rhythmische Muster, die das kurze Stück hartnäckig und über weite Strecken gewaltsam durchziehen.

Die Apotheose der *Stehenden Musik* hat ihre Quelle in körperlichen Bewegungsabläufen. Zahlreiche Werke von Wolpe beziehen gerade aus dem Tanz ihre Kräfte; auch aus den Modetänzen der 20er Jahre – Charleston, Blues, Walzer, Rag oder Tango –, deren Elemente Wolpe häufig in seiner Musik verarbeitet hat. Freilich sind in seinem **Tango** (1927) einmal nicht die vermeintlich »goldenen« Zwanziger Jahre festgehalten, sondern eher noch deren Kehr- und Schattenseiten. Schroffe Akzente und Pausen, stockende Rhythmen oder ins Leere weisende Figuren – so manifestiert sich bereits im Detail das Bruchige, wenn man so will, auch das Verlebte und Kaputte des Tangos. Verspielter dagegen, voller Witz und Ironie geht Wolpe in seinem **Rag-Caprice** mit den Elementen des Jazz um, einem kurzen Albumblatt, das ebenfalls 1927 »als kleine Pointe« für einen Freund entstand.

Solche Stücke wären kaum vorstellbar ohne die Erfahrungen, die Wolpe in jenen Jahren mit angewandter Musik sammeln konnte. Über Jahre hinweg verdiente er

sich seinen Lebensunterhalt als Pianist in Bars und Cabarets, aber auch als Stummfilmbegleiter und Bühnenmusiker. Von der musikalischen Praxis im Umfeld der Arbeiterbewegung zeugen hingegen die **Cinq Marches caractéristiques**. Diese Sammlung von Klaviermärschen stammt aus der Zeit zwischen 1928 und 1934 und wurde 1937 in Paris veröffentlicht. Bemerkenswert ist vor allem das erste Stück, ein rhythmisch zündender Marsch, der vor Kraft und Energie nur so sprüht. Das kämpferische Pathos der Kampf- und Agitproplieder, wie sie Wolpe in jenen Jahren komponierte, ist hier in einer eindrucksvollen Synthese, aggressiv, doch zugleich auch raffiniert und technisch anspruchsvoll umgesetzt.

### ***Von Wien nach Jerusalem: Klavierwerke der ersten Exiljahre***

Das Jahr 1933 bedeutet in mehrfacher Hinsicht einen tiefen Einschnitt in der Biografie Stefan Wolpes. 1933 muß er Deutschland verlassen und den langen Weg ins Exil antreten. Im gleichen Jahr noch findet er bei einem längeren Aufenthalt in Wien Gelegenheit, für einige Monate bei Anton Webern zu studieren – um »seinen Stil . . . von überflüssigem Beiwerk zu befreien«. Von dieser 'Reinigung', dem Streben nach Konzentration und bewußter Beschränkung

der Mittel zeugt die große *Passacaglia* – *Study on an All-Interval Row in Conjunction with Eleven Basic Rows*. In diesem Opus, das 1936 als Schlußstück der *Four Studies on Basic Rows* (1935-36) in Jerusalem entsteht, versucht Wolpe erstmals aus quasi neutralem Material ein großes Werk von individuellem Ausdruck zu formen. Die *Passacaglia* beruht auf einer Allintervallreihe, einem Thema von 22 Tönen, das zu Beginn in einer langsam sich öffnenden Linie spannungsreich ausgebreitet wird. Intensiviert wird diese Linie durch eine zweite, rhythmisch belebte Stimme im tiefen Bassregister. Das hier exponierte Material hat Wolpe in einer Reihe von Variationen gestaltet – in rasch fließenden Linienzügen, in Repetitionsfolgen und dichten Stimmkomplexen. Monumental entlädt sich die angestaute Spannung schließlich im dreifachen Forte, einem Höhepunkt von kaum zu überbietender Wucht. So ist die *Passacaglia* bis zuletzt erfüllt von extremen Gegensätzen, von einer Vielzahl musikalischer Charaktere, die sich trotz der strengen Konstruktion – einer vielfach verstreuten Architektur – als überaus expressiv und abwechslungsreich erweisen. Für wie wichtig Wolpe selbst seine Komposition gehalten hat, davon zeugen die Bearbeitungen, darunter auch eine Instrumentation der *Passacaglia*, die 1937 für großes Orchester entstanden ist. Und 1971, kurz vor seinem Tode, hat

Wolpe seine *Passacaglia* nochmals einer letzten Revision unterzogen, wobei vor allem die Tempi, aber auch Artikulation und Phrasierung neu durchdacht wurden. In den ersten Jahren des Exils hat Wolpe intensiv traditionelle Formen studiert.

Auch in *Dance in Form of a Chaconne* (1938) ist dieser Einfluß spürbar. So enthält die Textur noch die Umrisse eines barocken Triosatzes: durchgehend werden die langen Melodietöne im Alt (die das eigentliche Thema bilden) begleitet von nervös pendelnden Figuren im Tenor; vorangetrieben wird das Stück, wie so oft bei Wolpe, indessen durch wuchtige Oktaven im Baß. Nach wenigen Variationen bereits ist der Höhepunkt erreicht, ein kraftvoller Ausbruch, in dem auch extreme Register anklingen und die vorher so kontrollierte Motorik für einen Augenblick ins Wanken gerät. Der dynamische Impuls, der dieses kurze Stück beseelt, ist freilich kaum barocker Natur; er wird gespeist durch körperbetonte Bewegungen, durch Tanz oder ähnliche Ausdrucksformen, wie sie Wolpe so oft als Quelle für seine Musik herangezogen hat. Die barocken Satzmuster bilden dabei eher das Gerüst; sie dienen dazu, den tänzerischen Gestus umzusetzen und in einer »final drängenden Bewegung« (Martin Zenck) zu gestalten.

## **Radikalität und Tradition: Exilwerke in New York**

Zu Beginn der 40er Jahre komponiert Wolpe in New York mit der *Toccata in three parts* (1941) und dem *Battle Piece* (1943-44/47) dann zwei umfangreiche Solowerke, die neben der *Passacaglia* zu seinen gewichtigsten und auch anspruchvollsten Schöpfungen zu rechnen sind. Auch hier bilden wiederum historische Formen den Hintergrund. Der Weg, den Wolpe mit seiner *Passacaglia* eingeschlagen hatte, wird konsequent, ja radikal fortgesetzt. Allein die spieltechnischen Anforderungen, vor die der Interpret sich gestellt sieht, gehen weit über das vertraute Maß hinaus. Beide Werke scheinen ohne Rücksicht, ja stellenweise geradezu 'gegen' das Klavier geschrieben zu sein. Wie Beethoven einst die »elende Geige« ignorierte, so vermeidet Wolpe hier bewußt viele klangliche Qualitäten des Klaviers. Nur selten läßt er Töne 'atmen' und durch das perkussive *Martellato* hindurch sich entfalten. Alles Klangliche ist dem bohrenden Ausdruck untergeordnet. Mit großer emotionaler Geste resümiert Wolpe dabei die Atmosphäre jener Jahre: die trostlose Situation im Exil, die Isolation und soziale Not, aber auch die Schrecken und Grausamkeiten des Zweiten Weltkrieges. Deutlich kommt diese emotionale Anspannung in der ***Toccata in three parts***

zum Tragen. Eröffnet wird dieses Werk durch einen weit ausholenden, über weite Strecken linear entfalteten Satz. Der zweistimmige Kontrapunkt verdichtet sich im Verlauf durch Oktavgänge in der linken Hand (wie sie in kaum einem Klavierwerk von Wolpe fehlen), durch immer weiter ausgreifende Akkorde und durch Terzen. Gerade die Terzen prägen das harmonische Gefüge und unterstützen entscheidend den tonalen Charakter dieser Musik. Der aufgewühlte und verbitterte Gestus, der sich im ersten Satz noch in kraftvollen Figuren Bahn bricht, findet seinen eigentlichen Höhepunkt in dem zentralen *Adagio – Too much suffering in the world*. Spätestens hier wird der wahre Ausdrucksgehalt dieser Musik deutlich. Wolpe hat dieses *Adagio* rezitativisch gestaltet, als große instrumentale Klage. Motorisch und schwungvoll ist dagegen die abschließende Fuge, die das formale Gegenstück zum Eingangssatz bildet. Auch thematisch greift Wolpe hier auf den Anfang der *Toccata* zurück. Die Fuge wird nach allen Regeln der Kunst streng durchgeführt. Doch der Schein trügt. Auch in diesem Satz, der so geordnet anhebt, droht das Spiel zu kippen. In einigen Momenten scheint die strenge Konstruktion gleichsam aus den Fugen zu geraten und in wilden Figuren auszubrechen. Nur mühsam, mit einem unvergleichlichen Kraftakt wird die *Toccata* schließlich schroff zu Ende gebracht.

Eine Steigerung hat die *Toccata* nur wenige Jahre später in dem überdimensionalen **Battle Piece** gefunden. Offenbar als Teil eines größeren Werkkomplexes (*Encouragements for piano*) konzipiert, ist diese Komposition in den Jahren 1943-44 entstanden; abgeschlossen wurde das *Battle Piece* nach längerer Unterbrechung erst 1947. Dieses Werk erinnert schon vom Titel her an die Tradition der Battaglia. Freilich werden hier nicht Schlachten oder Feldzüge klangmalerisch geschildert, so wie das Komponisten von Janequin bis hin zu Schostakowitsch (meist tableauhaft) getan haben. Wolpes *Battle Piece* ist dagegen eher neben solchen Werken einzureihen, in denen aktuelle Ereignisse und Leiderfahrungen persönlicher, gleichsam kammermusikalisch zum Ausdruck kommen: etwa Janačeks *Sonate 1. X. 1905*, *Guernica* von Dessau, K. A. Hartmanns *Sonate 27. April 1945* oder auch *Ciacona dei tempi di guerra* und *Nenia* (beide 1943) von Erich Iltor Kahn. Alle diese Stücke sind erfüllt von Emotionalität und Trauer, aber auch von Anklage und Aufbegehren. Einkomponiert ist stets auch das Bild der Zerstörung. So finden sich in den Skizzen zum *Battle Piece* mehrere Hinweise auf das, was Wolpe vor Augen hatte, als er diese Musik niederschrieb: »destroyed cities, destroyed fields, destroyed men. . .«

Dieses Bild der Vernichtung und des Schmerzes kommt im *Battle Piece* gewaltvoll und aggressiv, über weite Strecken auch desolat zum Ausdruck. In vielen Momenten geht die Tonsprache noch weit über den verhärteten Gestus der *Toccata* hinaus. Da bieten auch die tonalen Elemente, die hier deutlich herauszuhören sind, kaum eine Linderung. Im Gegenteil, gerade in den wuchtig angeschlagenen Schlußakkorden (die durchweg tonal gefärbt sind) schwingt viel Wut und Empörung mit; sie werden quasi herausgeschleudert, weggestoßen. So hat Tonalität hier letztlich etwas Beunruhigendes, indem sie nicht als Gleichgewichtszentrum dient, sondern die Spannung noch erhöht.

Das *Battle Piece* besteht aus insgesamt 7 Sätzen, die Wolpe symmetrisch zu einer Art Suite gruppiert hat. Dem kraftvoll drängenden Eröffnungssatz (*Quasi-presto*) folgt ein *Arioso* (*molto sostenuto*), das sich improvisatorisch frei entfaltet und am Ende in einer kurzen *Stretta* (*Con brio*) mündet. Rhythmisch sehr konzise ist der knappe dritte Satz, in dem Repetitionen, Marsch- und Tanzelemente das Geschehen prägen. Der zentrale vierte Satz (*vivo*) knüpft in seiner motorischen Anfangsbewegung zunächst an den vergangenen an. Schon bald löst sich die Musik aber aus dem marschierenden Impuls, bringt neue, rhythmisch prägnante Charaktere, bis die

Bewegung am Ende dann in einem spannungsreichen Abschnitt (*moderato*) gleichsam ins Stocken gerät. Die nachfolgenden Sätze, das fast menuettartige *Moderato* mit *attacca* anschließendem *Con brio* sowie der breiter ausgeführte Finalsatz, beziehen sich auf die vorangegangenen Teile; sie kommentieren, fassen zusammen und bringen nochmals Material aus den ersten Sätzen in neue Verbindungen.

**»in einer dauernden Doppelheit der Zunge«: das Spätwerk in Umrissen**

War das monströse *Battle Piece* Höhepunkt der ersten Jahre in New York, so eröffnet die folgende Komposition einen Ausblick auf Wolpes Musik der 50er und 60er Jahre: ***Displaced Spaces*** (wer denkt bei einem Werk dieses Titels, das 1946 von einem Exilanten geschrieben wird, nicht zuerst an 'Displaced Persons', an jene Millionen, die von den Nazis vertrieben und verschleppt worden waren und die nach 1945 heimatlos durch Europa irren). *Displaced Spaces. Shocks, Negations, A New Sort of Relationship in Space, Pattern, Tempo, Diversity of Actions, Interactions and Intensities* – so lautet der vollständige Titel dieser kurzen Studien, die Wolpe 1946, also noch vor Vollendung seines *Battle Pieces*, als Teil der *Music for Any Instruments: Interval Studies* (1944-49) komponierte. Nach

der Explosion, dem exzessiven Austoben markieren diese Studien einen radikalen Umschwung.

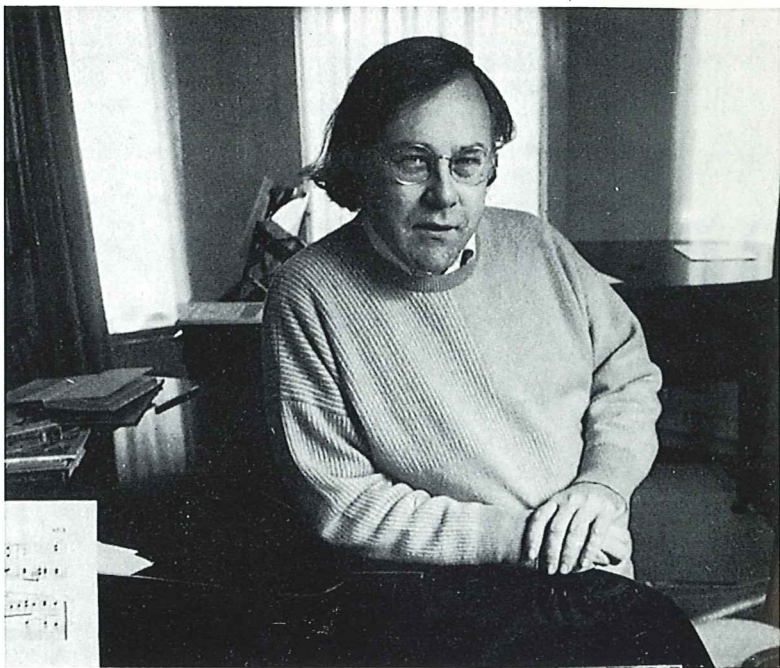
Wolpe scheint gleichsam von vorne zu beginnen, indem er seinen Stil aufs neue revidiert, ganz asketisch das Material zurückernt und sich auf wenige Details konzentriert: auf kleinste Figuren und rhythmische Bewegungen, einzelne Töne und Intervalle, die ausgehorcht und in spannungsreiche Konstellationen gebracht werden. Das Klavier ist dabei nur Medium, es tritt zurück und wird im Klang gleichsam entmaterialisiert. Gedacht sind diese Stückchen als Kompositionsstudien, als Inventionen, in denen jeweils zwei Stimmen unabhängig voneinander agieren, manchmal hoquetusartig und jazzig swingend den Tonraum durchmessen, sich vielfach kreuzen und gegenseitig stören. Der fragmentarische, quasi ungeschliffene Charakter dieser Musik wird unterstrichen durch die Schlüsse: Einige der Stücke reißen mitten in einer Phrase ab, sie erstarren plötzlich oder ragen – wie nach einem Doppelpunkt oder Fragezeichen – ins Offene.

Nach dieser Sammlung von Studien schrieb Wolpe lange Zeit keine Klavier-solostücke mehr, sieht man einmal von Gelegenheitsarbeiten ab. Häufiger setzte Wolpe das Klavier stattdessen kammermusikalisch ein, in seinen Ensemblestücken, aber auch in zwei Werken für drei Klaviere, den *Seven Pieces* (1951)

und den monumentalen *Enactments* (1953). Erst 1959 folgte mit *Form for piano* das nächste Solostück, mit dem der Komponist versuchte, »erneut auf einer anderen Stufe zu beginnen«.

Zehn Jahre später kam Wolpe dann, nach langer Enthaltsamkeit, ein letztes Mal zurück zum Klavier. In ***Form IV: Broken Sequences*** (1969) sind auch ganz persönliche Leiderfahrungen festgehalten. Noch immer fühlte sich Wolpe fremd in seiner neuen Heimat, auch wenn er seit 1945 amerikanischer Staatsangehöriger war. In einem Brief nach Deutschland (1960) beklagte er seine Misere: »Ich halte es manchmal einfach nicht länger aus, sprachberaubt zu leben, in einer dauernden Doppelheit der Zunge und des physischen Sitzes der Sprache«. Zudem litt Wolpe schon lange an der Parkinsonschen Krankheit. Bei klarem Verstand kämpfte er in seinen letzten Jahren gegen dieses heimtückische Leiden. Auch mit Hilfe seiner Musik, obwohl er vor Lähmung kaum noch schreiben konnte. Von Resignation allerdings ist in *Form IV: Broken Sequences*, seiner vorletzten Komposition, nur wenig zu spüren. 'Gebrochen' ist hier der formale Verlauf. Ständig wechseln die Ausdruckshaltungen, wird der Fluß durch Akzente, Pausen und Verschiebungen gestört. Die Gegensätze stehen unversöhnt nebeneinander, sie werden nicht aufgehoben, sondern

rücken näher zusammen und bilden, wie Wolpe es in *Lecture on Dada* (1962) beschrieb, »eine merkwürdige Verwandtschaft von fremden Dingen«. Damit hat Wolpe auch in diesem Stück seine Ästhetik kompositorisch eindrucksvoll umgesetzt – getreu seinem Credo, dem er durch alle stilistischen Wandlungen gefolgt war und das er 1959 in einem Vortrag (*Thinking Twice*) mit den Worten formuliert hatte: »... Überraschung mit Rätsel mischen, Zauber mit Schock, Intelligenz mit Hingabe, Form mit Antiform.«  
*Harry Vogt*



Stefan Wolpe · Piano Music

cpo 999 055-2



**Stefan Wolpe (1902-1972)****Piano Music**

1	Gesang, weil ich etwas Teures verlassen muß (1920)	2'33
2	Stehende Musik (1925)	3'31
3	Tango (1927)	3'21
4	Rag-Caprice (1927)	0'42
5	Cinq marches caractéristiques, op. 10 Nr. 1 energico ed animato (1928)	1'26
6	Passacaglia – Study on an All-Interval Row in Conjunction with Eleven Basic Rows (1936/ revised 1971)	14'55
7	Dance in Form of a Chaconne (1938)	2'33
8	Toccata in three parts (1941)	11'22
9	Battle Piece (1943-44/47)	24'21
10	Displaced Spaces, Shocks, Negations, a New Sort of Relationship in Space, Pattern, Tempo, Diversity of Actions, Interactions and Intensities for Piano (1946)	4'10
11	Form IV: Broken Sequences for Piano (1969)	5'22

**T.T.: 76'32****Geoffrey Douglas Madge, Piano**

cpo 999 055-2

Co-Production WDR/cpo

Recording: Studio Stolberger Straße, Cologne, 4-8 July 88

Producer: Harry Vogt

Sound Engineer: Ortwin Boenke

Assistant Engineer: Herbert Kuhlmann

Editors: Frauke Hoeren, Walburga Popp

Design: Peter Schulz

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1988 - Made in Germany

WDR

DDD

LC 8492



7

61203 90552

2