



Karl Alwin    Artur Bläser    Rudolf Réti    Willem Pijper  
Karl Weigl    Wilhelm Gross    Paul Pisk    Egon Wellesz    Karl Horwitz  
Paul Hindemith    Erik Satie    Egon Lustgarten    Anton v. Webern    Hugo Kauder

Thomas Hochradner und Matthew Werley (Hg./eds.)

# Wegzeichen Neue Musik

*Salzburg und die musikalische Zeitgenoss\*innenschaft/  
Salzburg and Musical Contemporaneity*



HOLLITZER  
H

mozarteum  
university ●

Wegzeichen Neue Musik

Salzburg und die musikalische Zeitgenoss\*innenschaft/  
Salzburg and Musical Contemporaneity

Veröffentlichungen des  
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte  
Band 12

**Wegzeichen Neue Musik**

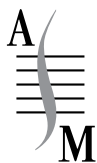
**Salzburg und die musikalische  
Zeitgenoss\*innenschaft/  
Salzburg and Musical  
Contemporaneity**

Dokumentation einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes  
Salzburger Musikgeschichte  
an der Universität Mozarteum Salzburg, 20.–22. April 2022

Herausgegeben von  
Thomas Hochradner und Matthew Werley  
unter Mitarbeit von Leonie Fronthaler und Larissa Weigend

**HOLLITZER**





Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit finanzieller Unterstützung von Stadt und Land Salzburg. / Printed with budget funds from the Research Centre on Salzburg Music History at the Department of Musicology, Mozarteum University Salzburg with financial support from the City and Province of Salzburg.

**mozarteum**  
**university** ●



**STADT : SALZBURG**



**LAND**  
**SALZBURG**

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich. / The authors are responsible for the content of their articles.

Alle Beiträge dieser Veröffentlichung wurden einem Begutachtungsverfahren nach internationalen Standards unterzogen. / All contributions to this publication have undergone a peer review process in accordance with international standards.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht. / The reproduction rights have been checked to the best of our knowledge and belief. In the event of any outstanding, justified claims, please notify us.

Auf dem Umschlag / On the cover:

Gruppenfoto der Komponist\*innen anlässlich der „Internationalen Kammermusikaufführungen“ in Salzburg 1922 (Foto Ellinger) / Group photo of the composers on the occasion of the “International Chamber Music Concerts” in Salzburg in 1922 (Foto Ellinger); King’s College Cambridge Archive, EJ Dent Papers, EJD-5-3-1-03.02



CC BY-NC-ND 4.0 Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0  
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>)

Jene Stellen, die als Zitate gekennzeichnet sind sowie die verwendeten Bilder unterliegen weiterhin dem Urheberrecht. Die Open Access-Veröffentlichung wurde gefördert von der Universität Mozarteum Salzburg.

Layout und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99094-210-9

ISSN 2617-3328

© Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2025

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien, [kontakt@hollitzer.at](mailto:kontakt@hollitzer.at)

[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

## Inhalt

Vorwort/Preface	7/20
Geleitwort der Präsidentin der Salzburger Festspiele	32
Barbara L. Kelly Reconnecting Europe Musically at the ISCM: Peripheries and Shifting Centres in post First World War Europe	35
Sarah Collins Returning to the Scene of 1922: The Salzburg Festival, the ISCM, and Hugo von Hofmannsthal's Layering of Space and Time	60
Matthew Werley Stefan Zweig, Salzburg und die Neue Musik-Szene in den 1920er Jahren. Die jüdischen Wurzeln einer europäischen Utopie	72
Joseph Sargent "They Have Absolutely Finished Musically": Leo Sowerby and American Reactions to the ISCM Avant-Garde	96
Johannes Kotschy Alois Hába in Salzburg	113
Laura Tunbridge Out of the Goldfish Bowl Elisabeth Lutyens at the ISCM Festivals	128
Giorgio Farabegoli / Elena Borelli The 1928 ISCM Festival: The Beginning of a Musical Era in Siena	149
Giles Masters Resisting Utility: "Gebrauchsmusik" and the Contemporary, c. 1930	179
Federico Lazzaro Present Your Passports! The Musical Borders of the ISCM and Expat Composers in Paris	211

Ian Pace	229
The Democratic Renewal of German New Music: Germany's 1948 Re-Entry to the ISCM in the Context of Occupation and the Early Cold War	
Thomas Hochradner	258
Eberhard Preußner und die Neue Musik. Eine Standortbestimmung	
Julia Hinterberger	274
Die Internationale Sommerakademie Mozarteum – ein Ort für Neue Musik? Ein Blick auf die Anfänge	
Lucia Agaibi	290
„Stilistisch radikal unorthodox“. Gerhard Wimbergers Plädoyers für Pluralismus in der Neuen Musik	
Christine Fischer	307
Der „Elefant im internationalen Raum“. Reziproke Abhängigkeiten von Diversitätsfaktoren bei der Programmierung der Weltmusikfeste und in den Gremien der IGNM	
Rūta Stanevičiūtė	325
The ISCM as a Platform for Emerging Composers: Then and Now: The “Salzburg Idea” and Young Composers	
Abstracts der Beiträge in deutscher und englischer Sprache	341
Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum	360
Namensregister	364

## Vorwort

# Wege, Irrwege und Verstrickungen rund um Salzburg und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Salzburg wird seit Langem als Ort der Begegnung, des Austauschs und des Neuanfangs gefeiert. Im Laufe der Jahre haben Kommentator\*innen die zahlreichen kulturellen, politischen und geografischen Faktoren aufgezeigt und hervorgehoben, die die unverwechselbare Identität der Stadt im Herzen Europas geprägt haben.<sup>1</sup> Von allen Dokumenten, die Salzburgs internationalen Ruf als Ort der Erneuerung belegen, sind die ikonischen Fotos vom Morgen des 8. August 1922, auf denen verschiedene Künstler\*innen und Komponisten samt einer Komponistin vor dem Gebäude der Internationalen Stiftung Mozarteum stehen, am beeindruckendsten. Diese fünfteilige Serie, die außerdem Kritiker, Organisatoren, sogar Zuschauer\*innen zeigt, unterstreicht insgesamt die Tatsache, dass acht Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs die europäische Kulturgeschichte einen entscheidenden Wendepunkt erreicht hatte: Die Zusammenkunft zahlreicher Persönlichkeiten aus Nah und Fern hatte Salzburg als idealen Ort für den Wiederaufbau internationaler Brücken in der Musikwelt bestätigt. Wer heute die Stadt besucht, findet jedoch keine Gedenktafeln, die von diesem epochalen Ereignis in der Musikgeschichte zeugen, und bis heute standen der Wissenschaft nur relativ wenige Ressourcen oder Orientierungspunkte zur Verfügung, um sich in einer nach wie vor komplexen, vielschichtigen und verworrenen historiografischen Landschaft zurechtzufinden.

Der Begriff „Wegzeichen“ bezieht sich nicht auf deutlich gekennzeichnete „Wegweiser“, wie man sie beispielsweise am Anfang eines Wanderwegs sieht. Vielmehr geht es um einen Weg, der nicht durch semiotische Markierungen geschildert, aber trotzdem vorhanden ist. Denn eine solch hochkarätige internationale Zusammenkunft in Salzburg entstand nicht aus dem Nichts, und um die verschiedenen Wege, die zu diesem Moment hin und von ihm weg führten, nachzuzeichnen und zu beschildern, bedarf es einer Sensibilität für subtile kontextuelle Hinweise und die feinen Nuancen einer Archivlandschaft, deren Teile inzwischen über die ganze Welt verstreut sind. Wie die fragmentari-

---

1 Siehe Robert Hoffmanns *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*, Salzburg: Anton Pustet 2002.

schon Überreste eines größeren Mosaiks, um die Metapher zu wechseln, ergibt sich ein vollständigeres Bild erst, wenn der Rahmen über die Standardeinstellungen hinaus erweitert und bestimmte methodische Sensibilitäten innerhalb einer ortsspezifischen Umgebung neu kalibriert werden. Darius Milhaud, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, war bei dem Fotoshooting nicht anwesend, glaubte jedoch, dass er zur Teilnahme an den Salzburger Festspielen eingeladen worden war, als er im März 1922 Leopold von Andrian traf – Andrian, ein österreichischer Diplomat und Leiter des Burgtheaters und der Wiener Hofoper, an den Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal vier Jahre zuvor ihr berühmtes „Memoire“ gerichtet hatten, worin sie die Gründung der Salzburger Festspiele vorschlugen.<sup>2</sup> Das internationale Netzwerk für Neue Musik und die Salzburger Festspiele teilen also einen gemeinsamen ideologischen Impuls, der kein Zufall war, obwohl Dokumente verschiedene institutionelle Perspektiven und widersprüchliche Meinungen aus dem gesamten Erklärungsspektrum widerspiegeln.<sup>3</sup> „Denn wer sucht, der findet“, wie ein aktueller Kommentator zur internationalen Resonanz der Salzburger Festspiele feststellte.<sup>4</sup> Von den beiden Organisationen besitzt die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) eine weitaus klarer definierte Entstehungsgeschichte als die Salzburger Festspiele, die, wie der renommierte Zeithistoriker Oliver Rathkolb kürzlich hervorhob, von einer deutlich hybrideren „ideologischen Zerrissenheit“ geprägt sind, als früheren Wissenschaftler\*innen (z. B. Michael P. Steinberg) bewusst war.<sup>5</sup> Von ihren mehrdeutigen historischen Ursprüngen bis zum heutigen Tag, so Rathkolb weiter, sind „die vielschichtigen ideologischen und kulturpolitischen Botschaften der Salzburger Festspiele aus der bereits höchst ambivalenten Planungsgeschichte“ entstanden.<sup>6</sup> Es kommen immer wieder bisher unbekannte Dokumente ans Licht,

---

2 Siehe Leopold von Andrian an Hugo von Hofmannsthal, Paris, 3. März [sic? = Mai] 1922, in: *Briefwechsel. Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian*, hg. v. Walter Hermann Perl, Frankfurt am Main: S. Fischer 1968, S. 329–330.

3 Die Pressespiegel für das Jahr 1922 im Archiv der Salzburger Festspiele enthalten ausschließlich deutschsprachige Zeitungsartikel (und davon fast ausschließlich österreichische). Die Autor\*innen ausländischer Zeitungen zwischen 1922 und 1924, darunter der in Wien lebende, in Deutschland geborene Journalist Paul Bechert, bezeichneten das gesamte künstlerische Programm durchweg als Salzburger Festspiele, ebenso wie Egon Wellesz, Ethel Smyth, Edwin Evans, Adolf Aber und zahlreiche andere; siehe beispielsweise Anon., *The Salzburg Festival Details*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), Nr. 1567 vom 8. April, S. 440.

4 Peter Hagmann, *Der Blick von außen. 100 Jahre Salzburger Festspiele im Spiegel der internationalen Presse*, in: *Großes Welttheater. Katalog zur Landesausstellung 100 Jahre Salzburger Festspiele*, hg. v. Martin Hochleitner und Margarethe Lasinger, Salzburg: Residenz Verlag 2020, S. 63–68: 63.

5 Oliver Rathkolb, *Trends in der Geschichtsschreibung über die Salzburger Festspiele seit 1945*, in: ebenda, S. 53–57: 55.

6 Ebenda, S. 57.

und jede der beiden von Salzburg inspirierten Institutionen als ausschließlich monolithisch zu betrachten – was im österreichischen Kontext bis mindestens 1926 problematisch ist –, bedeutet, die heutige Geschichte fälschlicherweise auf die Vergangenheit zurückzuprojizieren. Auch wenn noch viel Forschungsarbeit zu leisten ist, bleibt eines unwidersprochen: Der August 1922 war ein Moment in der europäischen Kulturgeschichte, in dem die übersättigte kulturelle Atmosphäre in Salzburg plötzlich zu etwas Globalem, Nachhaltigem, Modernem und weit Größerem als der Summe seiner Einzelteile verschmolz.

Die Verwendung des Begriffs „Wegzeichen“ mit seinen Assoziationen zur Landschaft ist auch eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf Salzburg selbst als Raum zu lenken, der nicht nur als fester Ort auf einer Karte definiert ist, sondern, in Anlehnung an Michel de Certeau, als dynamischer Ort, an dem „Schnittpunkte mobiler Elemente“ und Ensembles „in der Mehrdeutigkeit einer Aktualisierung gefangen“ sind.<sup>7</sup> Nicht alle Wege führten zum selben Punkt oder blieben an einem Ort. Und auch der im August 1922 mit der Kamera festgehaltene Moment kam nicht ohne Widerstand oder Behinderung durch bestimmte Personen und Institutionen zustande. Um einen allgemeinen Überblick über diese dynamischen Faktoren zu geben, die in diesem Sammelband in einem weiter gefassten konstruktiven Sinne entfaltet werden, lohnt es sich, über einige der Fehlritte, Irrwege und Sackgassen nachzudenken, die frühere Kommentator\*innen gelegentlich als gängige Meinung über die Figuren und Akteure verkauft haben, die angeblich einen entscheidenden Wendepunkt in der Kulturgeschichte Salzburgs und Europas geprägt haben.

### **Irrwege, Sackgassen und eine Dame**

Eine der gängigsten, aber fragwürdigsten Herangehensweisen bestand darin, die Gründung der IGNM im Zusammenhang mit der Zweiten Wiener Schule zu sehen, insbesondere als Nachfolgeorganisation von Arnold Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Zwar gab es erhebliche Überschneidungen zwischen den Interpreten und Komponisten, doch zeigt eine Untersuchung der frühen Quellen, dass nur wenige Zeitgenoss\*innen diese beiden Gesellschaften jemals als konzeptionell miteinander verbunden diskutierten. Erst nach 1933, als Schönberg ins Exil gezwungen wurde und die deutsche Sektion der IGNM unter dem Dritten Reich aufgelöst wurde, begannen einzelne Personen allmählich auf gemeinsame Affinitäten hinzuweisen, allerdings eher als Ausdruck der Solidarität unter Emigrierten denn aufgrund

---

7 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, übersetzt v. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press 1984, S. 115–130: 117.

konkreter organisatorischer oder ästhetischer Gemeinsamkeiten. Schönbergs didaktisch orientierter Verein wurde nach dem 5. Dezember 1921 endgültig aufgelöst, und Egon Wellesz, der Anfang desselben Jahres als Schönbergs erster Biograf bekannt geworden war, betrachtete die Initiative seines ehemaligen Lehrers sicherlich nicht als Katalysator (oder gar Prüfstein) für seine eigenen Salzburg-Pläne. Wellesz arbeitete bereits seit Sommer 1918 heimlich mit Hofmannsthal zusammen und behauptete Anfang 1922 in Edwin Evans' Londoner Musikzeitung, Schönbergs inzwischen aufgelöste Plattform habe bereits im Wiener Tonkünstlerverein eine geeignete Fortsetzung gefunden. Dieser Konzertverein, der ursprünglich 1879 zur Förderung vergessener und konservativer Werke gegründet worden war, begann Anfang November 1921, sich für zeitgenössische Musik einzusetzen, insbesondere für die Lieder und Kammermusikwerke von unter anderem Karl Horwitz, Hugo Kauder, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Paul Amadeus Pisk und Rudolph Réti – eine Auswahlliste von Persönlichkeiten, die auf dem Programm in Salzburg stehen sollten, wodurch die Notwendigkeit eines unmittelbaren Nachfolgeprojekts für Schönbergs Verein weitgehend überflüssig wäre.<sup>8</sup>

Darüber hinaus zeigt schon ein flüchtiger Blick auf Schönbergs Haltung gegenüber dem Salzburg der Zwischenkriegszeit oder der IGNM, dass eine solche Verbindung auf den historiografisch falschen Weg führt. Der antisemitische Vorfall, den Schönberg Anfang Juli 1921 am Mattsee erlebte, hinterließ tiefe und bleibende Spuren beim Komponisten.<sup>9</sup> Von diesem Zeitpunkt an mied er sowohl die Mozartstadt als auch einen Großteil des Salzburger Landes, in dem der See liegt. Obwohl er von verschiedenen Bekannten gebeten wurde, an den Internationalen Kammermusik-Aufführungen in Salzburg vom 7. bis 10. August 1922 teilzunehmen, gab er in seiner Korrespondenz stets vage ‚Ausreden‘ an. Sein Verhalten in der Öffentlichkeit deutet überdies auf einen stillen Protest gegen die ‚Salzburger Idee‘ und alle neuen Projekte hin, die in der Stadt Gestalt annahmen.<sup>10</sup> Anstatt sich bei einem internationalen Friedensgip-

---

8 Egon Wellesz, *Letter from Vienna*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), Nr. 1556 vom 21. Januar, S. 87: „For several weeks the Wiener Tonkünstlerverein has renounced the conservative tactics which it had followed hitherto, and has tried, as the Schönbergverein, to perform very modern music. [...] As the Schönbergverein ceased its activities several months ago, this new enterprise of the Tonkünstlervereins [sic] is to be welcomed very heartily.“

9 Siehe Caroline Wehrhan, *In the end things got very ugly in Mattsee. The summer that Arnold Schoenberg spent in Mattsee in 1921 affected his whole future*, in: *Festival Friends*, Frühling 2024, S. 84–86.

10 Arnold Schönberg an das Kammermusikkomit[e] Mozarteum Salzburg, Traunkirchen, 8. August 1922; Library of Congress, Arnold Schoenberg Correspondence and Other Papers, 1894–1959 (ID 7709): „Besten Dank für freundliche Einladung; bin leider verhindert zu kommen.“

fel mit anderen Musiker\*innen zu solidarisieren, organisierte Schönberg am Tag nach der offiziellen Gründung der IGNM selbst ein Kammermusikkonzert mit Werken von unter anderem Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms und Dvořák in Traunkirchen, um Spenden für neue Glocken für eine örtliche Kirche aufzutreiben.<sup>11</sup> Obwohl er vom Gründungskomitee der IGNM mit einer Ehrenmitgliedschaft geehrt wurde, lehnte er es auch ab, am höchst erfolgreichen Festival 1923 teilzunehmen. Schönberg hielt in seiner Sommerresidenz am Traunsee (seinem Zufluchtsort nach dem Mattsee-Vorfall) einen komfortablen Abstand und hoffte, dass einige internationale Teilnehmer wie Werner Reinhard oder Charles Boissevain dem Einflussbereich Salzburgs entkommen würden, um ihn in Oberösterreich zu besuchen. In einem Brief an Paul von Klenau kommen jedoch deutliche Anzeichen für seinen Groll gegenüber der Festspielstadt zum Vorschein: „Hoffentlich besuchen Sie mich wirklich in Traunkirchen. Gehen Sie nach Salzburg [zum IGNM-Festival]? Ich nicht!“<sup>12</sup>

Während Schönberg sich still und leise unter den Radar schlich, um die nachträgliche Weltpremiere von *Erwartung* (1909) beim IGNM-Festival 1924 in Prag zu hören, führte seine einzige aktive Teilnahme an einem jährlichen Festival (1925 in Venedig) zu einem erbitterten Streit mit dem IGNM-Präsidenten Edward J. Dent über den Probenplan. Sechs Monate später reagierte der Komponist mit seinem schriftlichen Rücktritt aus dem Ehrenkomitee (was, wie weiter unten erläutert wird, vielleicht kein Zufall war). „Warum Schönberg seinerseits über diesen relativ unbedeutenden [logistischen] Vorfall so verärgert war“, fragte Annegret Fauser einmal, „ist nicht ganz klar“.<sup>13</sup> Abgesehen von allen Ego-Faktoren sollte man bei der Betrachtung der verschiedenen institutionellen Entwicklungen, die 1917 in Gang gesetzt wurden, bedenken, dass Schönberg im selben Jahr, in dem Max Reinhardt seinen ersten Entwurf für die Salzburger Festspiele vorlegte (25. April), die Salzburger Festspielhausgemeinde gegründet wurde (1. August) und Woodrow Wilson dem US-Kongress den Völkerbund vorschlug (22. Januar), einen 15-Punkte-Plan für die Gründung einer unabhängigen europäischen Friedensarmee entwarf, den er Ferruccio Busoni bat, unter einem Pseudonym für ihn zu veröffentlichen.<sup>14</sup>

---

11 Ena Steiner, *Schoenberg on Holiday. His Six Summers on Lake Traun*, in: *The Musical Quarterly* 72 (1986), Nr. 1, S. 28–50.

12 Arnold Schönberg an Paul von Klenau, Traunkirchen, 27. Juli 1923; Arnold Schönberg Zentrum (SatColl D10).

13 Annegret Fauser, *The Scholar behind the Medal. Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 138 (2014), Nr. 2, S. 235–260: 244.

14 Siehe Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni, Wien, 30. Januar 1917; Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Nachlass F. Busoni (Signatur B II, 4565+4565a).

Kulturdiplomatie stand im Mittelpunkt der ‚Salzburger Idee‘, und die IGNM – insbesondere unter der Leitung von Dent – mobilisierte diese als kollektive Strategie, indem sie sie nicht nur mit dem Siegel Mozart als Figur des gemeinsamen europäischen Kulturerbes versah, sondern auch ihre verschiedenen ästhetischen Positionen zu einer Art gutgläubigem Internationalismus bündelte, den unzählige andere kulturelle, politische und wissenschaftliche Organisationen der 1920er Jahre vertraten. „Da sein Sinn für Diplomatie aber nicht der Intensität seiner Überzeugungen entsprach“<sup>15</sup>, wie Jeremy Eichler kürzlich bemerkte, hegte Schönberg zeitlebens einen Groll gegen die IGNM, die trotz aller Anlaufschwierigkeiten und strukturellen Einschränkungen vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zur größten internationalen Erfolgsgeschichte der zeitgenössischen Musik wurde.<sup>16</sup> Es ist daher etwas paradox, dass Schönberg, zumindest statistisch gesehen, der meistgespielte Komponist bei den frühen IGNM-Festivals war<sup>17</sup> – ein Beweis nicht nur für seine unbestrittene Stellung in der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern auch für seinen tiefgreifenden Einfluss auf so viele verschiedene internationale Schüler\*innen, von Alban Berg bis Edward Clark oder von Dika Newlin bis Stefania Turkewich.

Eine weitere paradoxe Anomalie, die viele Kommentator\*innen in letzter Zeit aus der Bahn geworfen hat, war das Auftreten von Dame Ethel Smyth, die sich auf dem berühmten Gruppenfoto, auf dem fast ausschließlich österreichisch-deutsche Komponisten zu sehen sind, in den Fokus der Kamera drängte (eine Aktion, die sicherlich mit einer Prise Ironie inszeniert war). Mit einem übernatürlichen Talent für Selbstdarstellung gesegnet, haben ihre bewegte Biografie und ihr politischer Aktivismus mehr Medienaufmerksamkeit erregt als eine sorgfältige Überprüfung der Fakten. Smyth, die einer noch älteren Generation als Mahler und Strauss angehörte, war weder Mitbegründerin der IGNM noch zukünftige Teilnehmerin.<sup>18</sup> Es bleibt unklar, was sie zu einer Reise zu den Salzburger Festspielen motivierte und wie es dazu kam, dass ihre

---

15 Jeremy Eichler, *Das Echo der Zeit. Die Musik und das Leben im Zeitalter der Weltkriege*, übersetzt von Dieter Fuchs. Stuttgart: Klett-Cotta 2024, S. 79. Wie Eichler hervorhebt, erwarb der Komponist im Mai 1924 einen Waffenschein.

16 Vgl. Björn Heile, *Institutionalised Internationalism. The International Society for Contemporary Music*, in: ders., *Musical Modernism in Global Perspective. Entangled Histories on a Shared Planet*, Cambridge: Cambridge University Press 2024, S. 107–149: 107: „The International Society for Contemporary Music (ISCM) has been one of the most important agents in the globalisation of musical modernism.“

17 Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, S. 597.

18 Beispielsweise Philipp Weismann, *Mit lauter Stimme. Die britische Komponistin und IGNM-Mitbegründerin Ethel Smyth*, in: *ORF 1 Anklang*, Sendung von 28. November 2022, <https://oe1.orf.at/programm/20221128/698766/Mit-lauter-Stimme> (19.09.2025).

Vertonung eines französischen Gedichts aus dem Jahr 1908, dessen Text nicht im Programmheft abgedruckt war, ihren Weg in das vorletzte Konzert der viertägigen Kammermusikreihe fand. Noch mehr als Schönberg war Smyth in ihren öffentlichen Äußerungen über die IGNM und die Wiener Komponisten, denen sie in Salzburg begegnete, schockierend undiplomatisch. In einem Artikel in *The Daily Telegraph* gestand sie:

*Ich habe noch nie etwas Anämischeres, Hoffnungsloseres gehört als neun Zehntel der österreichischen Musik, die uns in Salzburg in ärgerlichen Löffelchen serviert wurde. Das Einzige, woran es erinnert, ist das erbärmliche Schauspiel, das jeder Golfer kennt: ein halb zerquetschter Wurm, der bis zur Mitte im Boden steckt und zu schwach ist, um sich herauszuwinden oder den Rest seines armen Körpers in Sicherheit zu bringen.<sup>19</sup>*

Kommentator\*innen, die nicht bemerkten, worin der Wurm steckte, feierten den ‚Beitrag‘ dieser progressiven Suffragette zu einer Organisation, die erst 1929 ein weiteres Werk einer Komponistin bei einer Jahresversammlung aufführte. Unterdessen wurden Frauen wie die englische Sopranistin Dorothy Moulton (alias Lady Mayer) und die australische Geigerin Alma Moodie, die 1922 bzw. 1923 an den Salzburger Festspielen teilnahmen und sich lange vor ihren männlichen Kollegen für zeitgenössische Musik als Mittel zur internationalen Friedensstiftung einsetzten (und damit die Vorteile der Soft-Power-Kulturdiplomatie erkannten), in der Sekundärliteratur zur IGNM bislang übersehen.<sup>20</sup>

## Barocke und zerbrochene Verflechtungen

Dennoch wurde der Grundstein für internationale Friedensfestivals in Salzburg größtenteils von Personen gelegt, die sich in Frauenrechtsnetzwerken engagierten, wie Yella Hertzka und Friderike Zweig. Zusammen mit ihren britischen Kolleginnen organisierten sie im August 1921 eine Sommerschule für Frauen zum Thema Frieden, an der Delegierte aus 19 verschiedenen Ländern teilnahmen (fünf mehr als die IGNM zusammenbringen konnte). Auf ihrem wegweisenden Treffen schlugen sie kulturelle Diplomatie durch Bil-

---

19 Dame Ethel Smyth, *Music in Germany. The Salzburg Festival*, in: *The Daily Telegraph* vom 9. September 1922, S. 4, zitiert in: Anon., *Comments. Dame Ethel Smyth*, in: *Musical News and Herald* 63 (1922), Nr. 1595 vom 21. Oktober, S. 357.

20 Zu Moulton und Wellesz' unerwähnt gebliebener Zusammenarbeit für Salzburg im Jahr 1922 siehe Matthew Werley, *International, zeitgenössisch. Frauen, Frieden und die Salzburger Festspiele (1919–26)*, in: *JederMann – KeineFrau? Die Salzburger Festspiele in Diskussion*, hg. v. Pia Janke, Wien: Praesens Verlag 2024, S. 88–109.

dungsprogramme als das nachhaltigste und praktischste Mittel vor, um die durch vier Jahre Krieg verursachten Schäden zu beheben. Der Komponist und Pianist Felix Petyrek, der sich den Ruf eines „wienerischen Strawinsky“ erworben hatte und später beim Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele 1922 auftrat, hielt einen Vortrag über internationale Trends in der modernen Musik, während sein Kollege Bernhard Paumgartner, der junge Direktor des Mozarteums, als Beitrag zum Programm der Sommerschule und der Salzburger Festspiele 1921 Werke von Mozart dirigierte. Im folgenden Sommer finanzierte Hertzkas Ehemann Emil (Direktor der Universal-Edition) – außerdem Wellesz’ direkter Nachbar in Wien – die Internationalen Kammermusik-Aufführungen in Salzburg mit, um weiterhin in Salzburgs Potenzial als idealem Ort für ein Friedensprojekt der Nachkriegszeit zu investieren. Bereits seit August 1920 hatte Friderikes Ehemann Stefan Zweig Wellesz auch dabei unterstützt, eine Weltpremiere seiner ersten Oper in Salzburg zu erreichen, einem Werk mit buddhistischem Thema, das nicht nur Anknüpfungspunkte zum Moralspielgenre hatte, das sein Theaterkollege Hofmannsthal 1922 für Salzburg liefern sollte, sondern auch die breiteren kulturellen Horizonte des österreichischen Barock als eine Tradition hervorheben wollte, die von den fließenden Grenzen zwischen dem Habsburger Reich und der orientalischen Welt beeinflusst war.

Während Paumgartners Mozart-Konzerte in den Jahren 1923 und 1924 für die internationalen Teilnehmer\*innen der IGNM symbolische Friedensgesen waren, hatte sein „Einschmuggeln“ des Ancoats Girls’ Institute Choir aus Manchester in das Programm der Salzburger Festspiele 1921 Konsequenzen für die kurz- und langfristigen Beziehungen des Mozarteums zu dem neu gegründeten Netzwerk für Neue Musik.<sup>21</sup> Tatsächlich zog Paumgartners Vorgehen im Jahr 1921 den Zorn von Richard Strauss (ab Januar 1922 Protektor der IGNM) und seines Kollegen im Künstlerischen Rat der Salzburger Festspiele, Franz Schalk nach sich, die beide direkt an die Mutter des Direktors (eine angesehene Hofopernsängerin zur Zeit Mahlers) schrieben, um ihren fehlgeleiteten Sohn dafür zu tadeln, dass er die Grenzen der Etikette überschritten und, was noch schwerwiegender war, den internationalen Ruf der Salzburger Festspiele und ihr Engagement für künstlerische Exzellenz potenziell geschädigt hatte.<sup>22</sup> Strauss nahm in einem Brief an Hofmannsthal kein Blatt vor den

---

21 Siehe Matthew Werley, *The Salzburg Idea, or Musical Diplomacy and Mozart among the Moderns*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 28 (2024), Nr. 1 (Frühjahr), S. 5–12; des Weiteren Say Ashworth an Bernhard Paumgartner, Ashton on Mersey, 29. Juni 1921; Paris Lodron Universität Salzburg, Bernhard Paumgartner Nachlass (keine Signatur).

22 Es gab einen direkten Terminkonflikt zwischen dem Auftritt des Studentenchors und der geplanten Aufführung von Mozarts *Bastien und Bastienne*; ein Kritiker bemerkte auch

Mund und behauptete, Paumgartner habe „die Idee der Festspiele [...] auf ewige Zeiten diskreditiert“.<sup>23</sup> Weniger als zwei Monate vor dem Eintreffen der internationalen Prominenz der modernen Musik in Salzburg stand der peinlich berührte Direktor des Konservatoriums an der Spitze einer Lehranstalt, die mit der Stiftung Mozarteum in die Insolvenz rutschte. Er wurde offenbar auch nicht zur Teilnahme an den Festspiel-Aufführungen im August 1922 eingeladen und hielt Abstand von der Stadt, indem er weder die Kammermusik-Aufführungen noch die Gründungsversammlung der IGNM im Café Bazar besuchte. Noch ungeheurerlicher war vielleicht, dass Paumgartner und sein Universitätsfreund Hermann Josef Ullrich sich mit dem Wiener Kritiker Julius Korngold verschworen hatten, um ein „Gegenprojekt“<sup>24</sup> zu den Salzburger Festspielen 1922 zu gründen. In Ankündigungen vom Mai 1922 hieß es, dass sie ein ambitioniertes Festival für moderne Musik in Baden bei Wien planten, um gegen das Salzburger Komitee zu protestieren, das ihrer Meinung nach prominente internationale Musiker auf Kosten verschiedener Wiener Kleinmeister eingeladen hatte. Obwohl es ihm nicht gelang, eine Gesellschaft für Neue Musik zu gründen, schmuggelte Paumgartner seinerseits für den 22. August 1922 ein einziges Konzert mit moderner Musik (eine „Moderne Matinée“) nach Salzburg. Dort wurden seine eigenen Werke sowie die mehrerer Kollegen und Freunde aufgeführt, darunter von Wilhelm Grosz, der während der Aufführung von Anton Weberns *Fünf Sätzen für Streichquartett* op. 5 am 8. August 1922 für eine Störaktion im Konzertsaal gesorgt hatte.<sup>25</sup> Paumgartners bisher unbeachtete Bemühungen, sich dem Internationalen zu widersetzen, öffneten in den nächsten beiden Sommern (und vielleicht weit darüber hinaus)

---

störenderes Verhalten während einer anderen Aufführung, siehe Fritz Erckmann, *Berlin*, in: *The Musical Times* 62 (1921), Nr. 944 vom 1. Oktober, S. 731–732: 732.

- 23 Siehe Franz Schalk an Rosa Papier-Paumgartner, Wien, 3. September 1921, sowie Richard Strauss an Rosa Papier-Paumgartner, Garmisch, 13. Oktober 1921, in: *Festspiele in Salzburg. Quellen und Materialien zur Gründungsgeschichte. Band 2. 1921–1924*, hg. v. Robert Hoffmann, Wien: Böhlau 2025, S. 288–289 und 308; sowie Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, Garmisch, 19. August 1921, in: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hg. v. Willi Schuh, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1978, S. 469–470: 469.
- 24 F.M.L., *A Rival to Salzburg*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), Nr. 1574 vom 27. Mai, S. 663: „an opposition enterprise“; und P. B., *A Corner in Austrian Music Festivals*, in: *The Musical Currier* 84 (1922), Nr. 24 vom 15. Juni, S. 26; zur Beteiligung von Paumgartner und Ullrich, die beide 1911 in Wien ihr Jurastudium abgeschlossen hatten, siehe R.-r., *Kammerkonzert des Bundes geistiger Arbeiter*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 6 vom 9. Januar 1923, S. 4.
- 25 Das Organisationskomitee hatte im April und Juni 1922 zwei separate Programmwürfe veröffentlicht, in denen jeweils Erich Wolfgang Korngolds Streichsextett op. 10 aufgeführt war (zufälligerweise im selben Konzert wie Quartette von Webern und Wellesz). Es ist unklar, warum Korngolds Werk zurückgezogen wurde, obwohl die Umstände möglicherweise dazu beigetragen haben, dass Grosz Webern bei dem sogenannten ersten Skandalkonzert der IGNM ausbuht.

den Wiener Fraktionen die Tür, um den Wettbewerbsdruck gegen Salzburg zu verstärken.<sup>26</sup>

Wellesz, der seit Langem an Auseinandersetzungen mit Julius Korngold über Fragen von internationaler Bedeutung gewöhnt war (man vgl. ihre jeweiligen Nachrufe auf Debussy im Jahr 1918)<sup>27</sup>, sicherte sich strategisch im Voraus die notwendigen Ressourcen für Salzburg, indem er sich mit größeren Netzwerken im Ausland verbündete. So wie die Sommerschule für Frauen 1921 einen Präzedenzfall geschaffen hatte, um Salzburg als Dreh- und Angelpunkt der anglo-österreichischen Kulturbeziehungen zu etablieren, traf sich Wellesz Ende Mai 1922 mit Dent in Moultons Londoner Wohnung, um einen Plan für die bevorstehenden Salzburger Festspiele auszuarbeiten.<sup>28</sup> Als Vertrauter und Bühnenpartner Hofmannsthals konnte Wellesz dieses ganze Unterfangen nur mit der Unterstützung sowohl der Salzburger Festspielhausgesellschaft als auch prominenter Londoner Musikpersönlichkeiten wie Dent, Moulton und Evans durchführen. Obwohl er das Ergebnis im Voraus manipulierte, scheint sich der österreichische Musikwissenschaftler, Komponist und Pianist – ganz im Sinne seines diplomatischen Taktgefühls und seines Pflichtbewusstseins – bei der Gründungsversammlung der IGNM am 11. August 1922 aus der Wahl zurückgezogen zu haben.<sup>29</sup>

Die Entflechtung der verschiedenen institutionellen Querverbindungen nach dem Salzburger Startschuss erfolgte zu unterschiedlichen Zeitpunkten, je nachdem, wie man sich jeweils im Netzwerk befand. Aus österreichischer

26 Diese waren: Korngolds Zeitgenössische Musik österreichischer Komponisten (8.–11. August 1923) sowie zwei aufeinanderfolgende Ausgaben der Kammermusikfeste der Kunstkommission der Vereinigung Wiener Musiker (18.–22. August 1924 und 21.–23. Juli 1925).

27 Egon Wellesz, *Claude Debussy*, in: *Daimon. Eine Monatsschrift* 1 (1918), Nr. 2 (April), S. 118f.; zu Wellesz' Kritik an Korngolds abfälligen Bemerkungen über Debussy siehe Bojan Bujčić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship*, London: Plumbago 2020, S. 61–63.

28 Robert Mayer, *My First Hundred Years. The Revised Version of an Informal Address given at the British Institute of Recorded Sound on Friday, 3rd December 1971*. Gerrards Cross: Van Duren 1976, S. 13f.: „She [Dorothy] invited Egon Wellesz to London, where he met at our house the distinguished musical scholar Edward J. Dent, whom he interested in the project to start an International Society for Contemporary Music. Dent agreed to become its President, and the [I.]S.C.M. was practically born in our house.“

29 Wellesz ist nicht im Gründungskomitee aufgeführt, wie zeitgenössische Kritiker berichten; siehe Max Graf, *Eine internationale Gesellschaft für neue Musik*, in: *Prager Tagblatt*, Nr. 189 vom 15. August 1922, S. 6; anon., *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 20820 vom 16. August 1922, S. 5; und anon. [Erich Steinhard], *Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* 2 (1922), Nr. 8/9 (August/September), S. 214.

Sicht, die für Außenstehende sehr undurchsichtig war (und noch ist), lichte sich der Nebel im Februar 1926. Im Sommer zuvor hatte die IGNM zum ersten Mal ihren Fokus von Salzburg weg verlagert, während die Salzburger Festspiele ihr Format und Programm neu gestalteten, nachdem sie Ende 1924 alle formellen Verbindungen zu ihrer Wiener Zweigstelle administrativ aufgelöst hatten. Da das Wiener Büro der Salzburger Festspiele zuvor die IGNM-bezogenen Veranstaltungen für zeitgenössische Musik im Land organisiert hatte, musste Österreich nun, da diese Ressource wegfiel, eine eigene Sektion der IGNM gründen. Es erscheint plausibel, dass Schönberg auf diesen Moment gewartet hat, um zurückzutreten und damit seiner Anhängerschaft zu signalisieren, dass sie nicht die richtigen Personen seien, um die Zukunft der IGNM in Österreich zu unterstützen.<sup>30</sup> Nachdem die Begriffe „international“ und „zeitgenössisch“ aus dem Namen gestrichen worden waren (Verein für Neue Musik), übernahm der Operettenkomponist Julius Bittner die Leitung – eine in mehrfacher Hinsicht merkwürdige Wahl. Genau zur gleichen Zeit sicherte sich Hofmannsthal jedoch ein Bündnis zwischen London und Salzburg, um „Die Freunde der Salzburger Festspiele“ zu gründen.<sup>31</sup> Dank der Unterstützung des österreichischen Botschafters in London (Georg von und zu Franckenstein) standen auf der Liste IGNM-Mitglieder wie Ravel und Lord Berners, aber auch Sir Edward Elgar und andere wichtige Persönlichkeiten, die bereits 1922 die gemeinsamen Veranstaltungen in Salzburg unterstützt hatten.<sup>32</sup> Die Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse deutet darauf hin, dass die internationalen Wege für den Austausch weiterhin befahrbar waren, auch wenn die Identität der Passagiere und Protagonisten die Rollen tauschte. Die Aussage eines in Wien ansässigen Journalisten im Mai 1922 war prophetisch: „Der künstlerische Austausch zwischen England und Österreich, der durch den Krieg unterbrochen worden war, wurde kürzlich mit Nachdruck wieder aufgenommen, allerdings auf einer völlig anderen Grundlage.“<sup>33</sup> So wie die Zukunft der IGNM durch die Verankerung ihres globalen Hauptsitzes in London im Jahr 1922 gesichert worden war, so wurde auch die Zukunft der Salzburger Festspiele achtzehn Monate nach Hofmannsthals Tod durch die Verlegung des globalen Dachverbands der Friends Society nach London gesi-

---

30 Arnold Schönberg an das Präsidium der Gesellschaft für Neue Musik, Charlottenburg, 3. Februar 1926, in: Arnold Schönberg Center (Signatur, ID 665).

31 Anon., *Die englischen „Freunde der Salzburger Festspiele“*, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 11575 vom 11. Februar 1926, S. 9; ähnliche Ankündigungen wurden in der *Neuen Freien Presse* und der *Salzburger Chronik* veröffentlicht.

32 Hugo von Hofmannsthal, *Die Freunde der Salzburger Festspiele 1926*, Bremen: Bremer Presse 1926.

33 Paul Bechert, *Vienna Cellist Offers to Pay Carfare for Deadheads* [Wien, 12. Mai], in: *The Musical Courier* 84 (1922), Nr. 24 vom 15. Juni, S. 6f.: 6.

chert, wo er in einem Frauenclub neu gegründet wurde. Im selben Jahr wurde die ‚Salzburger Idee‘ zum einflussreichsten Modell für die Gründung neuer internationaler Festivals in Ländern wie Ungarn (1931, dank des unermüdlchen Engagements ungarischer Modernisten wie Béla Bartók, Zoltán Kodály und Rózi Várady in Salzburg zwischen 1922 und 1926), danach Italien (1933) und England (1934). Nur wenn man die Netzwerke Salzburgs aus einer globalen Perspektive versteht, kann man nachvollziehen, wie die zeitgenössische Musik zum kulturellen Austausch auf dem europäischen Kontinent und darüber hinaus beigetragen hat.

★ ★ ★

Die Landschaftsmetapher im Titel dieses Sammelbandes hat den Autor\*innen einen gewissen Spielraum gelassen, um sowohl bekanntes als auch unbekanntes Terrain im Zusammenhang mit der IGNM und ihrem Kontext in Salzburg zu erkunden. Die folgenden 15 Beiträge lassen sich in drei größere Abschnitte mit jeweils fünf Essays unterteilen, wobei die Resonanzen und Synergien zwischen den einzelnen Teilen auf eine gemeinsame thematische Grundlage hinweisen. Die erste Gruppe befasst sich mit den vielfältigen Entwicklungen, die sich aus dem „Urknall“ in Salzburg im August 1922 ergaben, einem Ereignis, das zur Bildung neuer transnationaler Allianzen und ästhetischer Konstellationen zwischen dem Lokalen und dem Globalen, dem Zentrum und der Peripherie, dem Alten und dem Neuen, der Vergangenheit und der Zukunft führte – auch unter Beteiligung eines wahrhaft eklektischen Spektrums von Persönlichkeiten, von Arthur Eaglefield Hull bis Alois Hába. Die nächsten fünf Essays erweitern den Blickwinkel und untersuchen, wie sich die ursprünglich in Salzburg geschmiedete Vision nach außen verbreitete, auf die Probe gestellt wurde und schließlich unter verschiedenen Bedingungen umgesetzt wurde (oder auch nicht). Faktoren wie Genderpolitik, neue geografische Kontexte, Annahmen über die soziale Funktion der Musik, Ansprüche auf Staatlichkeit sowie ein weiterer globaler Konflikt offenbaren gemeinsam die Grenzen und gelegentlichen Vorteile des grundlegenden Engagements im Netzwerk, sich aus politischen Auseinandersetzungen herauszuhalten. Die letzten fünf Beiträge kehren dann nach Salzburg zurück und bieten Fallstudien zu wichtigen (aber vielleicht unbekannt) Persönlichkeiten, parallelen Institutionen und einigen heiklen Themen, um Denkanstöße zur reichen Vergangenheit und den zukünftigen Herausforderungen der modernen Musik zu geben.

Mit Ausnahme von zwei Beiträgen (Lazzaro und Masters) fußen alle Essays dieses Bandes auf Vorträgen einer dreitägigen internationalen Konferenz, die im April 2022 in Salzburg stattfand. Zahlreiche Faktoren trugen dazu bei,

dieses Projekt zu ermöglichen. In vielerlei Hinsicht war die Bühne für eine umfassende Neubewertung der IGNM bereits zwei Jahre zuvor bereitet worden, als im Rahmen der Vorbereitungen für die Jubiläumsausstellung im Archiv der Salzburger Festspiele bisher unbekannte Dokumente entdeckt wurden. Dank gebührt den Mitarbeiterinnen des Archivs sowie dem Historiker Robert Hoffmann, der seit dem Jahr 2020 zahlreiche Anfragen beantwortet hat. Gleichzeitig ermöglichten Gespräche mit Barbara L. Kelly und ihren Kolleg\*innen innerhalb der Royal Musical Association, an die Dynamik einer großen Konferenz in London im Juni 2018 zum Thema „Musical League of Nations“ anzuknüpfen. Die Beiträge in diesem Band bringen somit verschiedene Expertisen zusammen, um einen Überblick über den laufenden Dialog innerhalb einer globalen Gemeinschaft von Wissenschaftler\*innen zu geben, die sich für die Ursprünge, das Erbe und die kritischen Fragen des musikalischen Internationalismus in der Zwischenkriegszeit interessieren.

Praktisch gesehen wäre die Produktion dieses Bandes ohne die Subventionen von Stadt und Land Salzburg sowie die Erlaubnis zur Verwendung verschiedener Dokumentationsmaterialien aus der Bedales School, der British Library, dem Dartington Trust, der Fondazione Giorgio Cini, dem Freien Deutschen Hochstift, der Internationalen Stiftung Mozarteum, dem King's College Cambridge, den National Galleries of Scotland, dem Nationalmuseum Prag, Privatsammlungen in Siena (Massimo Castagnini und Massimo Corelli) und dem Theatermuseum Wien. Dank gebührt auch Sigrun Heinzelmann für ihre sorgfältige Unterstützung bei den Übersetzungen sowie den beiden Gutachtern, die wertvolles Feedback zur Argumentation und zum Inhalt jedes Beitrages gegeben haben. Zwei studentische Hilfskräfte, Leonie Fronthaler und Larissa Weigend, leisteten ebenfalls wertvolle Hilfe bei der Erstellung dieses Bandes, indem sie den gesamten redaktionellen Prozess begleiteten und diese Publikation vor zahlreichen Textfehlern bewahrten. Der größte Dank gebührt jedoch meinem Mitherausgeber Thomas Hochradner, der dieses Projekt von Anfang bis Ende initiiert und begleitet hat. Seine Geduld, seine Sachkenntnis und sein wissenschaftlicher Scharfsinn haben einen klaren Weg für die Würdigung des Internationalen geebnet, und sein selbstloses und unerschütterliches Engagement für höchste wissenschaftliche Standards bleiben ein wertvolles Gut für alle, die an dieser Publikation beteiligt sind.

*Matthew Werley*

## Preface

### New Directions, Diversions, and Entangled Histories

#### Salzburg and the International Society for Contemporary Music

Salzburg has long been celebrated as a place of intersections, exchanges, and new beginnings. Commentators over the years have traced and highlighted the numerous cultural, political, and geographical factors that have shaped the city's distinctive identity at the heart of Europe.<sup>1</sup> Of all the documents that testify to Salzburg's international reputation as a site for renewal, the iconic photographs taken on the morning of 8 August 1922 showing various contemporary artists and composers standing in front of the Internationale Stiftung Mozarteum building are among the most powerful. A five-part series focusing on groups of performers, critics, organisers, and even audience members, these images collectively underscored the fact that, eight years after the outbreak of the First World War, European cultural history had reached a decisive turning point: namely, that the collective action of numerous figures from far and wide had confirmed Salzburg as the ideal site for rebuilding international bridges in the musical world. Any visitor to the city today, however, will find no memorial plaques bearing witness to this seismic event in music history, and until now, scholars have had relatively few resources or points of orientation to navigate what remains a complex, multilayered, and entangled historiographical landscape.

The term *Wegzeichen*, to begin with, does not refer to clearly marked “signposts” (*Wegweiser*), such as one might encounter at the start of a hiking trail. Instead, it denotes the presence of a semiotically unmarked but available pathway. Such an illustrious international gathering in Salzburg did not occur *ex nihilo*, and to re-trace and signpost the various avenues that radiated to and outward from this moment requires an attunement to faint contextual clues and the subtle nuances of an archival landscape whose parts have since become scattered to the four corners of the earth. Like the fragmentary remnants of

---

1 The classic study is Robert Hoffmann's *Mythos Salzburg: Bilder einer Stadt*, Salzburg: Anton Pustet 2002.

a larger mosaic, to switch metaphors, a fuller picture only comes into view when the frame is widened beyond the standard settings and certain methodological sensibilities are recalibrated within a site-specific environment. Darius Milhaud, to cite one example out of many, was not present for the photoshoot, but believed that he had been invited to take part in the Salzburg Festival when in March 1922 he met Leopold von Andrian, the Austrian diplomat in charge of the Burgtheater and Viennese Court Opera to whom Max Reinhardt and Hugo von Hofmannsthal had addressed their famous Memoire proposing the establishment of the Salzburg Festival four years earlier.<sup>2</sup> The international new-music network and the Salzburg Festival share a common ideological impulse that was not coincidental, though documents representing various institutional perspectives and opinions spanning the entire explanatory spectrum can be found for every argument.<sup>3</sup> “Whoever seeks shall find”, as one recent commentator on the international reception of the Salzburg Festival has concluded.<sup>4</sup> Of the two organisations, the International Society for Contemporary Music (ISCM) had a far more clearly defined genesis than the Salzburg Festival, which, as the eminent historian Oliver Rathkolb has recently pointed out, is characterised by far more hybrid “ideological differences” than previous scholars (e.g. Michael P. Steinberg) have suggested.<sup>5</sup> “From its highly ambiguous historical origins on up to the present day,” as Rathkolb has concluded, “the Salzburg Festival has been entangled in a complex subtext of ideology and cultural politics”.<sup>6</sup> Previously unknown documents continue to come to light, and to view either Salzburg-inspired institution as exclusively monolithic – problematic in the Austrian context until at least 1926 – is to mistakenly read present-day history back onto the past. While much research still needs to be carried out, one point remains unequivocal: August 1922 was

- 
- 2 See Leopold von Andrian to Hugo von Hofmannsthal, Paris, 3 March [sic? = May] 1922, in: *Briefwechsel: Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian*, ed. by Walter Hermann Perl, Frankfurt am Main: S. Fischer 1968, pp. 329–330.
  - 3 The press clippings for the year 1922 held in the Archive of the Salzburg Festival contain only German-speaking newspaper articles (and almost exclusively Austrian ones at that). Those writing for the foreign papers in between 1922 and 1924, including Vienna-based German-born journalist Paul Bechert, consistently referred to the entire artistic programme as the Salzburg Festival, as did Egon Wellesz, Ethel Smyth, Edwin Evans, Adolf Aber, and numerous others; see for example, anon., *The Salzburg Festival Details*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), no. 1567 of 8 April, p. 440.
  - 4 Peter Hagmann, *The View from Outside: 100 Years of the Salzburg Festival Reflected in the International Press*, in: *Grosses Welttheater: Catalogue for the Anniversary Exhibition The Salzburg Festival Centenary*, ed. by Martin Hochleitner and Margarethe Lasinger, Salzburg: Residenz Verlag 2020, pp. 69–74: 69.
  - 5 Oliver Rathkolb, *Writing the History of the Salzburg Festival: Trends Since 1945*, in: *ibid.*, pp. 58–62: 60.
  - 6 *Ibid.*, p. 62.

a moment in European cultural history when the super-saturated cultural atmosphere in Salzburg suddenly coalesced into something global, sustainable, modern, and far greater than the sum of its individual parts.

Evoking the term *Wegzeichen* then, with its landscape associations, is also a way of drawing attention to Salzburg itself as a space, defined not just as a fixed location on a map, but rather, drawing upon Michel de Certeau's work, as a dynamic site where "intersections of mobile elements" and ensembles were "caught in the ambiguity of an actualisation".<sup>7</sup> Not all paths lead to the same point or stayed put in one spot. And neither did the moment captured on camera in August 1922 come into existence without opposition or obstruction from certain individuals and institutions along the way. To provide a general overview of these dynamic factors, which, by contrast, this present volume of essays unfolds in a more broadly conceived constructive sense, it is worth reflecting upon some of the missteps, false trails, and cul-de-sacs that previous commentators have often passed off as conventional wisdom about the figures and agents that supposedly shaped a decisive turning point in Salzburg and Europe's cultural history.

### **Diversions, Dead Ends & Dames**

One of the most common but questionable avenues for approaching the ISCM has been to see its establishment in relation to the Second Viennese School, specifically as a successor organisation to Arnold Schoenberg's Verein für musikalische Privataufführungen. While there was substantial overlap among performers and composers, any survey of the early sources reveals that few contemporaries ever discussed these two societies as conceptually related. Only really after 1933, when Schoenberg had been forced into exile and the ISCM's German Section was disbanded under the Third Reich, did individuals gradually begin to hint at shared affinities, though seemingly more as an expression of solidarity among émigrés than due to any tangible organisational or aesthetic points in common. Schoenberg's didactic-oriented Verein was permanently dissolved after 5 December 1921, and Egon Wellesz, who earlier that same year became known as Schoenberg's first biographer, certainly did not regard his former teacher's initiative as a catalyst (or even touchstone) for his own Salzburg plans. Wellesz was already covertly collaborating with Hofmannsthal since the summer of 1918, and by the start of 1922 he claimed in Edwin Evans's London-based musical newspaper that Schoenberg's now-defunct

---

7 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. by Steven Rendall, Berkeley: University of California Press 1984, pp. 115–130: 117.

platform had already found a suitable outlet in the Wiener Tonkünstlerverein. This concert society, originally established in 1879 to promote forgotten and conservative works, had by early November 1921 started advocating contemporary music, especially the songs and chamber works of Karl Horwitz, Hugo Kauder, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Paul Amadeus Pisk, and Rudolph Réti – a shortlist of figures who would appear on the programme in Salzburg, thus making the need for any immediate follow-up project to Schoenberg's Verein largely superfluous.<sup>8</sup>

Moreover, any cursory glance at Schoenberg's position on either interwar Salzburg or the ISCM reveals that such a connection puts one on the wrong historiographical track. The antisemitic incident Schoenberg experienced on the Mattsee in early July 1921 left a deep and lasting scar on the composer.<sup>9</sup> From this point onward he avoided the *Mozartstadt* as well as much of the Salzburg province in which the lake is located. Despite receiving requests from various acquaintances to attend the International Chamber Music Concerts in Salzburg between 7 and 10 August 1922, he consistently tendered non-specific 'excuses' in his correspondence. His actions in public, however, suggest a quiet protest against the "Salzburg Idea" and any new projects taking shape in the city.<sup>10</sup> Instead of standing shoulder to shoulder with fellow musicians at an international peace summit, the day after the formal establishment of the ISCM in Café Bazar, Schoenberg organised a chamber-music concert featuring works by Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms and Dvořák, among others, at a lakeside hotel in Traunkirchen in order to raise money for new bells at a local church.<sup>11</sup> Although feted with an honorary membership by the ISCM's founding committee, he refused to attend the highly celebrated 1923 Festival as well. Maintaining a comfortable distance at his summer lodgings on the Traunsee (his refuge from the Mattsee incident), Schoenberg had hoped that

8 Egon Wellesz, *Letter from Vienna*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), no. 1556 of 21 January, p. 87: "For several weeks the Wiener Tonkünstlerverein has renounced the conservative tactics which it had followed hitherto, and has tried, as the Schönbergverein, to perform very modern music. [...] As the Schönbergverein ceased its activities several months ago, this new enterprise of the Tonkünstlervereins [sic] is to be welcomed very heartily."

9 See Caroline Wehrhan, *In the end things got very ugly in Mattsee: The summer that Arnold Schoenberg spent in Mattsee in 1921 affected his whole future*, in: *Festival Friends*, Spring 2024, pp. 84–86.

10 Arnold Schoenberg to Kammermusikkomit[e] Mozarteum Salzburg, Traunkirchen, 8 August 1922; Library of Congress, Arnold Schoenberg Correspondence and Other Papers, 1894–1959 (ID 7709): "Besten Dank für freundliche Einladung; bin leider verhindert zu kommen."

11 Ena Steiner, *Schoenberg on Holiday: His Six Summers on Lake Traun*, in: *The Musical Quarterly* 72 (1986), no. 1, pp. 28–50.

several international attendees such as Werner Reinhard or Charles Boissevain would escape Salzburg's orbit to visit him in Upper Austria. Yet clear hints of a resentment toward the *Festspielstadt* do surface in a letter to Paul von Klenau: "I really do hope you visit me in Traunkirchen. Are you going to Salzburg [for the ISCM Festival]? I'm not!"<sup>12</sup>

While Schoenberg quietly slipped under the radar to hear the belated world premiere of *Erwartung* (1909) at the 1924 ISCM Festival in Prague, his only active participation at an annual festival (at Venice in 1925) resulted in an embittered row over rehearsal scheduling with ISCM president Edward J. Dent. The composer then followed this up six months later with his written resignation from the honorary committee (perhaps not uncoincidentally timed, as will be discussed below). "Why, for his part, Schoenberg was so upset over this relatively minor [logistical] incident", as Annegret Fauser once queried, "is not entirely clear".<sup>13</sup> All ego-factors aside, when considering the various institutional trajectories that were set in motion by 1917, it is worth remembering that in the same year that Max Reinhardt drafted his first proposal for the Salzburg Festival (25 April), the Salzburg Festival House Association (Salzburger Festspielhausgemeinde) was founded (1 August), and Woodrow Wilson proposed the League of Nations to the US Congress (22 January), Schoenberg drafted a 15-point plan for the establishment of an independent European peace-keeping army, which he asked Ferruccio Busoni to publish for him under a pseudonym.<sup>14</sup> Cultural diplomacy was at the heart of the "Salzburg Idea", and the ISCM – especially with Dent at the helm – would mobilise this as a collective strategy, not only stamping it with the seal of Mozart as a figure of common European cultural heritage, but also by bundling its various aesthetic positions into the kind of good-faith internationalism embraced by countless other cultural, political, and scientific organisations of the 1920s. "Never graced with a sense of diplomacy commensurate with the ardency of his opinions"<sup>15</sup>, as Jeremy Eichler has recently remarked, Schoenberg bore a lifelong grudge against the ISCM, which, for all its teething

---

12 Arnold Schoenberg to Paul von Klenau, Traunkirchen, 27 July 1923; Arnold Schönberg Zentrum (SatColl D10): "Hoffentlich besuchen Sie mich wirklich in Traunkirchen. Gehen Sie nach Salzburg? Ich nicht!"

13 Annegret Fauser, *The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 138 (2014), no. 2, pp. 235–260: 244.

14 See Arnold Schoenberg to Ferruccio Busoni, Vienna, 30 January 1917; Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Nachlass F. Busoni (call number, B II, 4565+4565a).

15 Jeremy Eichler, *Time's Echo: The Second World War, The Holocaust, and the Music of Remembrance*, New York: Alfred Knopf 2023, p. 57. As Eichler points out, the composer acquired a handgun permit by May 1924.

problems and structural limitations, became contemporary music's biggest international success story before the outbreak of the Second World War.<sup>16</sup> It is somewhat paradoxical then that Schoenberg was, at least statistically, the most performed composer at the early ISCM festivals<sup>17</sup> – a testimony not only to his undisputed position in twentieth-century music, but also to his profound influence upon so many diverse international students, from Alban Berg to Edward Clark, or from Dika Newlin to Stefania Turkewich.

Another paradoxical anomaly that has thrown many recent commentators off course was the appearance of Dame Ethel Smyth, who swanned into the camera's focal point in the famous group photograph of almost exclusively Austro-German composers (an act certainly staged with a pinch of irony). Gifted with a preternatural talent for self-promotion, her colourful biography and political activism have prompted more media attention than careful fact-checking. Representing a generation even older than Mahler and Strauss, Smyth was neither a co-founder of the ISCM nor a future participant.<sup>18</sup> It still remains unclear what motivated her to travel to the Salzburg Festival and how it came about that her 1908 setting of a French poem, the text of which was not printed in the programme booklet, made its way onto the antepenultimate concert of the four-day chamber music series. Even more so than Schoenberg, Smyth was shockingly undiplomatic in her public remarks about the ISCM and the Viennese composers she encountered in Salzburg. Writing in *The Daily Telegraph*, she confessed that

*[a]nything more anæmic, more hopeless, than nine-tenths of the Austrian music dribbled out to us in exasperating spoonfuls at Salzburg I have never heard. The only thing it resembles is the piteous spectacle familiar to every golfer, a half-squashed worm buried up to its middle, too feeble either to crawl out or to withdraw the rest of its poor carcass to safety.*<sup>19</sup>

- 
- 16 C.f., Björn Heile, *Institutionalised Internationalism: The International Society for Contemporary Music*, in: idem, *Musical Modernism in Global Perspective: Entangled Histories on a Shared Planet*, Cambridge: Cambridge University Press 2024, pp. 107–149: 107: “The International Society for Contemporary Music (ISCM) has been one of the most important agents in the globalisation of musical modernism.”
- 17 Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, p. 597.
- 18 For example, Philipp Weismann, *Mit lauter Stimme: Die britische Komponistin und IGNM-Mitbegründerin Ethel Smyth*, in: *ORF 1 Anklang*, broadcast on 28 November 2022, <https://oe1.orf.at/programm/20221128/698766/Mit-lauter-Stimme> (19.09.2025).
- 19 Dame Ethel Smyth, *Music in Germany: The Salzburg Festival*, in: *The Daily Telegraph* of 9 September 1922, p. 4 as quoted in anon., *Comments: Dame Ethel Smyth*, in: *Musical News and Herald* 63 (1922), no. 1595 of 21 October, p. 357.

Recent commentators, not noticing the worm in the proverbial apple, have celebrated this progressive Suffragette's 'contribution' to an organisation that took until 1929 before another work by a female composer was performed at an annual meeting. Meanwhile, women such as the English soprano Dorothy Moulton (aka Lady Mayer) and Australian violinist Alma Moodie, who participated in the 1922 and 1923 Salzburg Festivals respectively, as well as promoted contemporary music as a means of international peace-making long before their male counterparts grasped the advantages of soft-power cultural diplomacy, have hitherto been overlooked in secondary literature on the ISCM.<sup>20</sup>

### Baroque and Broken Entanglements

Nevertheless, the groundwork for international peace festivals in Salzburg was largely laid by individuals involved in women's rights networks, such as Yella Hertzka and Friderike Zweig. Together with their British counterparts, they co-organised a women's summer school for peace in August 1921 that attracted delegates from 19 different countries (five more than the ISCM managed to draw). Their landmark meeting proposed cultural diplomacy through educational programmes as the most sustainable and practical means for repairing the damage inflicted by four years of war. The composer-pianist Felix Petyrek, who had gained a reputation as the "Viennese Stravinsky" and later performed on the opening concert of the 1922 Salzburg Festival, contributed a presentation on international trends in modern music, while his colleague Bernhard Paumgartner, the youthful Mozarteum Director, conducted the music of Mozart as a contribution to both the programmes of the summer school and 1921 Salzburg Festival. The following summer, in a campaign to continue investing in Salzburg's potential as the ideal site for a postwar peace project, Hertzka's husband Emil (Director of Universal-Edition) co-financed the International Chamber Music Concerts in Salzburg. Already working toward the same goal since August 1920, Friderike's husband Stefan Zweig had also assisted Wellesz in trying to secure a Salzburg world premiere for his first opera, a Buddhist-themed work that not only intersected with the morality-play genre his theatrical collaborator Hofmannsthal would deliver for Salzburg in 1922, but that also sought to highlight the wider cultural horizons of the Austrian Baroque as a tradition influenced by fluid borders between the Habsburg realms and the Oriental world.

---

20 On Moulton and Wellesz's unacknowledged collaborative work for Salzburg in 1922, see Matthew Werley, *International, zeitgenössisch: Frauen, Frieden und die Salzburger Festspiele (1919–26)*, in: *JederMann – KeineFrau? Die Salzburger Festspiele in Diskussion*, ed. by Pia Janke, Vienna: Praesens Verlag 2024, pp. 88–109.

While Paumgartner's Mozart concerts in 1923 and 1924 were symbolic acts of peace-making for the international participants of the ISCM, his "smuggling" of the Manchester-based Ancoats Girls' Institute Choir into the programme of the 1921 Salzburg Festival had consequences for the Mozarteum Conservatory's short and long-term relationship with the freshly established new-music network.<sup>21</sup> Indeed, Paumgartner's actions in 1921 drew fire from Richard Strauss (by January 1922, the ISCM's patron) and his fellow artistic-council member of the Salzburg Festival, Franz Schalk, who both wrote directly to the Director's mother (a respected operatic colleague of Mahler's) to chastise her errant son for overstepping boundaries of etiquette and, more seriously, for potentially damaging the international reputation of the Salzburg Festival and its commitment to artistic excellence.<sup>22</sup> Strauss did not mince his words in a letter to Hofmannsthal, where he claimed that Paumgartner had "forever discredited the Festival Idea".<sup>23</sup> While certainly not invited to participate in performances the next summer, the embarrassed Conservatory Director – who oversaw the Mozarteum's slide into financial insolvency less than two months before the international who's who of modern music descended upon Salzburg – kept a distance from the city in early August 1922, attending neither the chamber music concerts nor the founding meeting of the ISCM in Café Bazar. Perhaps more egregiously still, Paumgartner and his university friend Hermann Josef Ullrich had been conspiring with the Viennese critic Julius Korngold to establish "an opposition enterprise"<sup>24</sup> to the 1922 Salzburg Festival. Announcements made in May 1922 noted that they were planning an ambitious modern music festival in Baden near Vienna as a protest to the Salzburg committee, which, in their

---

21 See Matthew Werley, *The Salzburg Idea, or Musical Diplomacy and Mozart among the Moderns*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 28 (2024), no. 1 (Spring), pp. 5–12; also, Say Ashworth to Bernhard Paumgartner, Ashton on Mersey, 29 June 1921; Paris Lodron Universität Salzburg, Bernhard Paumgartner Nachlass (no call number).

22 There was a direct scheduling conflict between the student choir's performance and the planned production of Mozart's *Bastien und Bastienne*; one critic also noted more disruptive behaviour during another performance, see Fritz Erckmann, *Berlin*, in: *The Musical Times* 62 (1921), no. 944 of 1 October, pp. 731f.: 732.

23 See Franz Schalk to Rosa Papier-Paumgartner, Vienna, 3 September 1921, as well as Richard Strauss to Rosa Papier-Paumgartner, Garmisch, 13 October 1921, in: *Festspiele in Salzburg: Quellen und Materialien zur Gründungsgeschichte. Band 2: 1921–1924*, ed. by Robert Hoffmann, Vienna: Böhlau 2025, pp. 288–289 and 308; also, Richard Strauss to Hugo von Hofmannsthal, Garmisch, 19 August 1921, in: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, ed. by Willi Schuh, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1978, pp. 469–470: 469: "die Idee der Festspiele ist auf ewige Zeiten diskreditiert."

24 F.M.L., *A Rival to Salzburg*, in: *Musical News and Herald* 62 (1922), no. 1574 of 27 May, p. 663; and P. B., *A Corner in Austrian Music Festivals*, in: *The Musical Courier* 84 (1922), no. 24 of 15 June, p. 26; on the involvement of Paumgartner and Ullrich, who both completed doctoral studies in law at Vienna in 1911, see R.-r., *Kammerkonzert des Bundes geistiger Arbeiter*, in: *Salzburger Volksblatt*, no. 6 of 9 January 1923, p. 4.

eyes, had invited prominent international musical figures at the expense of various Viennese *Kleinmeister*. Although he failed to establish a new-music society, Paumgartner smuggled in one rogue modern-music concert (a “Moderne Matinée”) into Salzburg on 22 August 1922. This featured his own works as well as those of several colleagues and friends, such as Wilhelm Grosz, who had incited the concert-hall ruckus (*Störaktion*) during the performance of Anton Webern’s Five Movements for String Quartet, op. 5 on 8 August 1922.<sup>25</sup> Paumgartner’s efforts to oppose the International, which have hitherto gone unnoticed, opened the door over the next two summers (and perhaps well beyond) for Viennese fractions to intensify competitive pressure against Salzburg.<sup>26</sup>

Wellesz, long accustomed to skirmishes with Julius Korngold on matters of international significance (e.g., their respective Debussy obituaries in 1918)<sup>27</sup>, strategically secured the necessary resources for Salzburg in advance by allying with larger networks abroad. Just as the 1921 women’s summer school had set a precedent for fixing Salzburg as the fulcrum of Anglo-Austrian cultural relationships, Wellesz met with Dent in Moulton’s London flat in late May 1922 to devise a plan for the upcoming Salzburg Festival.<sup>28</sup> As Hofmannsthal’s confidant and stage collaborator, Wellesz could only have pulled off this whole enterprise with the support of both the Salzburg Festival House Association and prominent London musical figures such as Dent, Moulton, and Evans. While ‘rigging’ the outcome in advance, the Austrian musicologist, composer, and pianist – as befitting his sense of diplomatic tact and obligation – appears to have recused himself from the election at the ISCM’s founding meeting on 11 August 1922.<sup>29</sup>

---

25 The organising committee had published two separate draft programmes in April and June 1922 that each listed Erich Wolfgang Korngold’s String Sextet, op. 10 (coincidentally on the same concert as quartets by Webern and Wellesz). It is unclear why Korngold’s work was withdrawn, though circumstances may have been a contributing factor to Grosz’s heckling of Webern at what became known as the ISCM’s first *Skandalkonzert*.

26 These were: Korngold’s *Zeitgenössische Musik österreichischer Komponisten* (8–11 August 1923), as well as two successive iterations of the *Kammermusikfeste der Kunstkommission der Vereinigung Wiener Musiker* (18–22 August 1924 and 21–23 July 1925).

27 Egon Wellesz, *Claude Debussy*, in: *Daimon: Eine Monatsschrift* 1 (1918), no. 2 (April), pp. 118f.; on Wellesz’s critique of Korngold’s disparaging remarks on Debussy, see Bojan Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship*, London: Plumbago 2020, pp. 61–63.

28 Robert Mayer, *My First Hundred Years: The Revised Version of an Informal Address given at the British Institute of Recorded Sound on Friday, 3rd December 1971*, Gerrards Cross: Van Duren 1976, pp. 13f.: “She [Dorothy] invited Egon Wellesz to London, where he met at our house the distinguished musical scholar Edward J. Dent, whom he interested in the project to start an International Society for Contemporary Music. Dent agreed to become its President, and the [I.]S.C.M. was practically born in our house.”

29 Wellesz is not listed in the founding committee as reported by contemporary critics; see, Max Graf, *Eine internationale Gesellschaft für neue Musik*, in: *Prager Tagblatt*, no. 189 of 15 August 1922, p. 6; anon., *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Neue Freie Presse*, no.

The disentanglement of Salzburg's various institutional cross-alliances occurred at different timescales, depending on where in the network one was standing at the time. From an Austrian perspective, which was (and arguably remains) highly opaque to outsiders, the dust settled in February 1926. The previous summer had seen the ISCM shift its focus away from Salzburg for the first time, while the Salzburg Festival rebooted their format and programme, having administratively dissolved any formal ties to its Vienna branch at the end of 1924. The Salzburg Festival's Vienna office had previously managed ISCM-related contemporary music events within the country, and with this resource now gone, Austria then had to establish its own section of the ISCM. It seems plausible that Schoenberg waited for this moment to resign and thus signal to his flock that they would not be the right figures to support the ISCM's future in Austria.<sup>30</sup> Omitting the terms "international" and "contemporary" in its name (Verein für Neue Musik), the reigns were taken up by the operetta composer Julius Bittner – a curious choice in more ways than one. At exactly the same time, however, Hofmannsthal secured a London–Salzburg alliance by establishing the Friends of the Salzburg Festival.<sup>31</sup> Benefiting from the counsel of Austria's Ambassador to London (Georg von und zu Franckenstein), Hofmannsthal compiled a list that featured ISCM members such as Ravel and Lord Berners, but also Sir Edward Elgar and other figures of importance who had supported the collective events in Salzburg back in 1922.<sup>32</sup> The contemporaneity of multiple events here suggest that the international pathways remained viable for traffic, even if the identity of the passengers and protagonists swapped roles. A statement made by a Vienna-based journalist in May 1922 remains prophetic: "Artistic intercourse between England and Austria, which had been interrupted by the war, has recently been resumed with a vengeance, but on an entirely different basis."<sup>33</sup> Just as the ISCM's future had been ensured by anchoring its global headquarters in London in 1922, so was the future of the Salzburg Festival vouchsafed eighteen months after Hofmannsthal's death when the global umbrella of the Friends Society was trans-

---

20820 of 16 August 1922, p. 5; also, anon. [Erich Steinhard], *Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Der Auftakt: Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* 2 (1922), nos. 8/9 (August/September), p. 214.

30 Arnold Schoenberg to the Präsidium der Gesellschaft für Neue Musik, Charlottenburg, 3 February 1926, in: Arnold Schoenberg Center (call number, ID 665).

31 Anon., *Die englischen "Freunde der Salzburger Festspiele"*, in: *Neues Wiener Journal*, no. 11575 of 11 February 1926, p. 9. Similar announcements were published in the *Neue Freie Presse* and *Salzburger Chronik*.

32 Hugo von Hofmannsthal, *Die Freunde der Salzburger Festspiele 1926*, Bremen: Bremer Presse 1926.

33 Paul Bechert, *Vienna Cellist Offers to Pay Carfare for Deadheads* [Vienna, 12 May], in: *The Musical Courier* 84 (1922), no. 24 of 15 June, pp. 6f.: 6.

ferred to London, where it was re-established at a women's club. That same year, thanks to the persistent engagement of Hungarian modernists such as Béla Bartók, Zoltán Kodály, and Rózsi Várady in Salzburg between 1922 and 1926, the "Salzburg Idea" became the most influential model for establishing new international festivals in countries such as Hungary (1931), Italy (1933), and England (1934).<sup>34</sup> Only by understanding Salzburg's networks in a global perspective is it possible to understand the pathways through which contemporary music contributed to cultural exchange across the European continent and beyond.

★ ★ ★

The landscape metaphor in the title of this volume has allowed contributors a certain amount of leeway to explore both familiar and uncharted territory related to the ISCM and its Salzburg contexts. While the 15 chapters that follow can be divided into three larger sections, each containing five essays, the resonances and synergies among the individual parts point towards a common thematic ground. The first group addresses the multiple trajectories arising from Salzburg's 'Big Bang moment' in August 1922, an event that led to the formation of new transnational alliances and aesthetic constellations between the local and the global, the centre and periphery, the old and the new, the past and the future – involving a truly eclectic spectrum of personalities as well, from Arthur Eaglefield Hull to Alois Hába. The next five essays widen the lens to explore how the vision originally forged in Salzburg spread outward, underwent testing, and was eventually worked out (or not) under diverse conditions. Factors such as gender politics, new geographical contexts, assumptions about music's social function, claims to statehood, as well as another global conflict collectively reveal the limitations and occasional advantages of the network's foundational commitment to remain above the political fray. The final five chapters then circle back to Salzburg, offering case studies of key (but perhaps unfamiliar) figures, parallel institutions, and a few problematic topics to provide food for thought on modern music's rich past and future challenges.

All but two chapters in this volume (Lazzaro and Masters) emerged from a three-day international conference that took place in Salzburg in April 2022.

---

34 Alexander Vari, *Hungarian Salzburgs: Salzburg and the Salzburg Idea as Inspiration for Mozart Concerts, Urban Tourism Development, and Festivals in Interwar Hungary*, in: *Interwar Salzburg: Austrian Culture Beyond Vienna*, ed. by Robert von Dassanowsky and Katherine Arens, London: Bloomsbury 2024, pp. 299–330.

Numerous factors came together to make this project possible. In many ways, the stage had been set for a major re-evaluation of the ISCM two years prior, when previously unknown documents were discovered in the Salzburg Festival Archives in preparation for its centenary exhibition. Thanks are due to its staff, as well as to the historian Robert Hoffmann, for fielding numerous queries since 2020. At the same time, discussions with Barbara L. Kelly and her colleagues within the Royal Musical Association have made it possible to build off the momentum of a major conference in London in June 2018 on the topic of a “Musical League of Nations”. The contributions in this present volume thus bring together various participants to provide an overview of an ongoing dialogue among a global community of scholars interested in the interwar origins, legacy, and critical issues of musical internationalism.

In practical terms, production of this volume would not have been possible without subventions from Stadt and Land Salzburg, as well as permission to reproduce various documentary materials held in the Bedales School, the British Library, Dartington Trust, Fondazione Giorgio Cini, Freies Deutsches Hochstift, Internationale Stiftung Mozarteum, King’s College Cambridge, the National Galleries of Scotland, the National Museum of Prague, private collections in Siena (Massimo Castagnini and Massimo Corelli), and the Theatermuseum Wien. Thanks also go to Sigrun Heinzelmänn for her meticulous assistance with translations, and to the two peer reviewers, who provided invaluable feedback on the argumentation and content of each chapter. Two student assistants, Leonie Fronthaler and Larissa Weigend, also provided invaluable help in the production of this volume, accompanying the entire editorial process and saving this publication from numerous textual errors. The greatest debt of gratitude, however, belongs to my co-editor Thomas Hochradner, who initiated and guided this project from start to finish. His patience, wisdom, and scholarly acumen have provided a clear pathway for the celebration of the international, and his selfless and unflinching commitment to the highest standards of scholarly practice remain an invaluable asset to all those involved in this publication.

*Matthew Werley*

## Geleitwort der Präsidentin der Salzburger Festspiele

Nach dem Schrecken des Ersten Weltkriegs war das Bedürfnis nach einer Erneuerung der Künste groß. Pomp und Gloria des Kaiserreiches hatten ausgedient. Die Wirtschaft erlebte infolge der fortschreitenden Industrialisierung einen Boom. Passagierflugzeuge verkürzten die Distanzen zwischen den Ländern, aus den USA kam der Jazz nach Europa. Bildende Künstler\*innen propagierten die abstrakte Kunst, Musiker\*innen hatten mit atonaler Musik experimentiert. Die Psychoanalyse untersuchte das Unterbewusstsein und viele Künstler\*innen beschäftigten sich mit Metaphysik. Es war eine Zeit, in der man den Nationalismus des Ersten Weltkriegs überwunden glaubte. Wenigstens im Bereich des geistigen und künstlerischen Schaffens sollten eine Zusammenarbeit und ein Austausch auch über nationale, politische und historische Grenzen hinweg geschaffen werden.

Nachdem sich 1921 bereits Schriftsteller\*innen im PEN-Club versammelt hatten, strebten auch Musiker\*innen – darunter eine Gruppe aus Wien – eine internationale Vereinigung an. Heute längst Klassiker der Moderne, galten sie der etablierten Musikwelt von damals mehrheitlich als skandalöse Neutöner. In private Cercles wie Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen abgedrängt, sehnte sich die Neue Musik (mit großem N), wie der deutsche Dirigent und Musikkritiker Paul Bekker sie getauft hatte, nach Öffentlichkeit.

Da entwarf ein kleiner Kreis engagierter Wiener Musiker um den Komponisten Rudolph Réti – durch die Idee des 1919 gegründeten Völkerbundes angeregt – den Plan, ein internationales Treffen zu organisieren. Was sich in Wien, verstrickt in diversen Interessen, nicht umsetzen ließ, konnte im Salzburger Festspielsommer verwirklicht werden: ein Kammermusikfestival mit einem Schwerpunkt auf Neuer Musik. Die sieben Konzerte mit über sechzig Werken von mehr als fünfzig Komponist\*innen, die schließlich zwischen dem 7. und 10. August in der Stiftung Mozarteum stattfanden, waren derart erfolgreich und ermutigend, dass viele der anwesenden Komponist\*innen spontan die Gründung einer „Organisation jener zeitgenössischen Komponisten aller Länder“ forderten, die „in ihrem Stil revolutionär, ja rebellisch ‚modern‘“ orientiert waren, wie es Rudolph Réti in emphatische Worte fasste.

Am 11. August 1922 gründeten im Salzburger Café Bazar 24 anwesende Komponist\*innen, unter ihnen Anton Webern, Béla Bartók, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Zoltán Kodály, Darius Milhaud, Egon Wellesz und Ethel Smyth die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Richard Strauss saß als Präsident dem Gründungskomitee vor, als erster Präsident der IGNM wurde einstimmig der englische Musikforscher Edward J. Dent gewählt.

„Ohne Rücksicht auf ästhetische Anschauungen, Nationalität, Rasse, Religion, politische Einstellung“, wie es in den bis heute gültigen Statuten heißt, sollte zeitgenössisches Musikschaffen gefördert und in jährlichen Musikfesten der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Dem Dachverband in London schlossen sich zahlreiche Ländersektionen an, schon im August des Folgejahres gab es dann die ersten „Weltmusiktage“ der IGNM, ein jährliches Treffen der musikalischen Moderne auf höchstem Niveau. Eine internationale Jury wurde jedes Jahr neu gebildet, hier finden sich Namen wie Maurice Ravel, Béla Bartók, Alban Berg oder Nadia Boulanger. Viele der eingereichten Kompositionen, die dort zum ersten Male erklangen, zählen längst zum festen Kanon der klassischen Moderne.

Indem sie Salzburg in den Fokus internationaler Öffentlichkeit rückten (die IGNM-Feste von 1923 und 1924 titulierte sogar als „Festspiel“), hatte die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik unmittelbare Auswirkung auf die Reputation der Salzburger Festspiele. In deren Programmierung sollte zeitgenössische Musik allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle spielen. Experten wie Gottfried von Einem und Eberhard Preußner brachten erste Initiativen ein, die – kontinuierlich weitergeführt – seit den 1990er Jahren ein wichtiges Programmsegment bilden.

Bis heute gilt die Internationale Gesellschaft für Neue Musik als größte und wichtigste Gesellschaft zur Förderung zeitgenössischer Musik. Zum 100-Jahr-Jubiläum veranstaltete der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte in Kooperation mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Österreich, sowie der Royal Musical Association, Großbritannien im April 2022 eine mehrtägige Tagung mit dem Titel *Wegzeichen Neue Musik. Salzburg und die musikalische Zeitgenoss\*innenschaft*, die sich sowohl mit der komplexen Geschichte der IGNM, ihrer Programmatik und den sie prägenden Akteur\*innen als auch den damit verflochtenen Strömungen in der Festspielstadt auseinandersetzte.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft war immer ein vielschichtiges, ein stetiges und ständiges Wechselverhältnis von Miteinander und Ne-

beneinander. Beiden zugrunde liegt der Anspruch, die Welt zu gestalten und zu interpretieren. Das Interesse an forschender Erkundung vereint das Streben der Wissenschaftler\*innen und der Künstler\*innen. Salzburg ist in der glücklichen Lage, da wie dort wesentliche Impulse zu setzen: durch das bedeutendste Klassikfestival der Welt und etliche hohe akademische Schulen. Es ist mir ein besonderes Anliegen, die verschiedenen Kräfte zu bündeln und eine gemeinsame Plattform für den Gedanken- und Ideenaustausch zu finden.

Der nun vorliegende Tagungsband *Wegzeichen Neue Musik* versammelt Texte von der Gründung der IGNM 1922 bis in die 1960er Jahre und gibt Zeugnis von der bewegenden Geschichte der Neuen Musik in Salzburg und bei den Salzburger Festspielen. Im Namen der Salzburger Festspiele und besonders in meinem eigenen darf ich mich bei ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner und Dr. Matthew Werley für die Organisation dieser vielbeachteten internationalen Tagung bedanken.

*Dr. Kristina Hammer*

Barbara L. Kelly

## **Reconnecting Europe Musically at the ISCM Peripheries and Shifting Centres in post First World War Europe**

“music more than anything else offers a means of bringing  
nations to a better understanding of one another.”

Arthur Eaglefield Hull<sup>1</sup>

During the transition from war to peace at the end of the First World War, Britain occupied a peripheral position in relation to musical traditions, despite the active musical life in the capital and the regions within the four nations. And yet London sought to assert itself as a musical centre within Europe, which it did by late 1922. This chapter examines why London unexpectedly became the administrative centre of a transnational new-music network, and how it fitted into a broader commitment to both internationalism and national promotion. In so doing, the chapter draws not only on the official statements by the key players and professional music critics, but traces the broader ripples in the regional and local press to gauge the wider interest in the International Society for Contemporary Music (ISCM), its cultural aims and ideals and the central place of London.

I also address the underlying strategy of musical realignment of power, prestige and influence within Europe on the part of prominent figures in the ISCM who espoused an Allied-country interwar brand of cultural internationalism. This view from the particular perspective of Britain and France is considered alongside different understandings of internationalism as it was viewed by others involved in the early years of the Society. Thus, the chapter gives distinctive insights into attempts to reconnect Europe musically in the aftermath of the First World War. It will look at the critical roles played by both London and Salzburg and the extent to which the existence of the ISCM as an institution devoted to musical exchange succeeded in bringing about a greater mu-

---

<sup>1</sup> Arthur Eaglefield Hull, *A Society for British Music*, in: *The Manchester Guardian*, 4 October 1919, p. 8.

tual understanding of musical traditions within a culturally diverse, changing and fragile Europe.

### Claiming the Classical and the contemporary

Mozart and Salzburg had a special status as the centre of European musical culture. Indeed, during the First World War, Mozart was a unifying figure and regarded as common property on all sides. This contrasted with the dilemma of the Allies concerning the performance of Wagner and the strident calls from the League for the Protection of French Music in France for a ban on Austro-German music not in the public domain – in other words, contemporary ‘enemy’ music.<sup>2</sup> Indeed, contemporary Austro-German music all but disappeared from the concert halls. When the peace settlement was finally agreed, it signalled a new opportunity for commitment and for musical internationalists to reintroduce the most recent foreign music into their concert series.

By way of contrast, Austro-German ‘classical music’ was treated markedly differently by the Allies during the war. In France this repertoire was at once ‘above the fray of war’, but at the same time part of a determined economic battle between publishers. The recent publication *Accenting the Classics: Editing European Music in France* has looked at the particular example of this economic patriotism in Durand’s *Édition classique*.<sup>3</sup> It concerns Jacques Durand’s wartime *Édition Classique*, which was one example, although the most prominent, of a publishing initiative to provide cheap French alternatives to the Austro-Germanic musical classics. Durand involved high-profile (celebrity) composers (Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Dukas), teachers and performers (Saint-Saëns [again], Marguerite Long, Isadore Phillippe) to produce largely performing editions of Mozart, Beethoven, Bach, Chopin, Mendelssohn (and many others), based on the few mainly published sources that were to hand in Parisian libraries. The edition was a huge success for amateurs, conservatoire students and professionals alike with many reprints right up until the 1970s. The edition took its place alongside Peters, Breitkopf & Härtel and merged with Durand’s editions of early French music and contemporary music of some of the editors involved in the *Edition Classique*.

The case of Mozart is a particularly pertinent one. Saint-Saëns edited Mozart’s

---

2 Barbara L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*, Aldershot: Ashgate 2003, pp. 110–115; Rachel Moore, *Performing Propaganda: Musical Life and Culture in Paris During the First World War*, Woodbridge: Boydell and Brewer 2018, pp. 11f.; pp. 65–96.

3 Deborah Mawer, Barbara L. Kelly, Rachel Moore and Graham Sadler, *Accenting the Classics: Editing European Music in France*, Woodbridge: Boydell and Brewer 2023.

piano music returning to the late eighteenth-century incomplete Breitkopf & Härtel edition as a way to recapture a performance practice that he remembered from his (all too distant) youth. In so doing, he deliberately ignored more recent editorial work carried out by some of the major Romantic-era composers (such as Brahms) for the late nineteenth-century complete edition and more crucially, the very recent French musicological scholarship on Mozart by Téodor Wyzewa and George de Saint-Foix, which had redated Mozart's Sonatas and identified misattributions.<sup>4</sup> The controversy, initiated by the critic Jean Marnold, hit the French press and in 1915 there was a lively exchange between the critic and the aging composer in the *Mercure de France*. For Marnold, Saint-Saëns's failure to take into account contemporary French scholarship on Mozart represented a humiliation for the French in the cultural battle at a time of war to claim Mozart as theirs: "Such is the French edition that he dared to publish in his name and that, at the time in which we find ourselves, he is in opposition – consciously or not – to German editions"; "it was 'shameful and unpardonable'".<sup>5</sup> Marnold's detailed exposé of the limitations of Saint-Saëns's Mozart editions may well have drawn attention to Wyzewa and Saint-Foix's research in France; it appears to have prompted other editors of Mozart to take it into account in their own prefaces (notably Edouard Risler for a rival French edition).<sup>6</sup> It led to subsequent publications and public lectures by musicologist Adolphe Boschot in the interwar period, who emphasised Mozart as a 'universal' figure who could transcend national borders. Boschot was also involved in the establishment of the Société d'études mozartiennes in 1930, which aimed to make Mozart better known in France (through performance) and to link to the larger International Mozartian Association in Salzburg as well as affiliated societies throughout Europe.<sup>7</sup> It appears that Mozart was indeed a figure who could be claimed by all.

Matthew Werley has shown how Mozart functioned as a unifying figure in the postwar transition period.<sup>8</sup> Indeed, he argues that Salzburg (and the Salzburg Festival, specifically) was able to build on its reputation as the symbolic city

---

4 Barbara L. Kelly, *Mozart as 'Classic' in Early Twentieth-Century France: The Case of Saint-Saëns's Mozart Editions*, *ibid.*, pp. 97f.; pp. 109–115.

5 "Telle est l'édition française qu'il osa publier sous sa signature et que, au moment où nous nous trouvons, il oppose consciemment ou non aux éditions allemandes [...] Le scandale est d'autant plus honteux et impardonnable"; Jean Marnold, *Les Sonates de Mozart révisées par M. Saint-Saëns*, in: *idem, Le Cas Wagner: La musique pendant la guerre*, Paris: G. Crès et Cie 1920, p. 43. The article was first published in *Mercure de France*, 1 July 1915, pp. 529–538.

6 Kelly, *Mozart as Classic*, (as note 4), pp. 115–118.

7 Adolphe Boschot, *Un quart d'heure avec Mozart*, Paris: Firmin-Didot 1926, pp. 14f. See Kelly, *Mozart as Classic* (as note 4), pp. 120–122.

8 Matthew Werley, *The Salzburg Idea, or Musical Diplomacy and Mozart among the Moderns*, in: *Mozart Society of America* 28, Spring 2024, no. 1, pp. 5–12.

of Mozart, to bring the epitome of classical traditions in dialogue with the much more contested contemporary music. Salzburg had another advantage of a history of musical internationalism due to its position within the recently dismantled Austro-Hungarian Empire. A key proponent of internationalism was Egon Wellesz, who was instrumental in embedding the contemporary chamber music festival in the Salzburg Festival of 1922. Building on the example of the Donaueschingen Chamber Music Festival of 1921, Wellesz, who was working with Rudolph Réti, Paul Stefan and Heinrich Damisch as a subcommittee of the larger festival, turned a predominantly German musical gathering into an international one by involving composers from 15 countries across the newly redrawn postwar Europe.<sup>9</sup> Werley draws attention to the fact that even in 1923, the first official festival of the ISCM, Mozart performances were brought into direct dialogue with new music, for instance, when the contemporary music quartet, Pro Arte performed a Mozart quartet the same day as they played Milhaud's Fourth Quartet.<sup>10</sup> Salzburg was a privileged place that could bring the classical and contemporary together, even though the city had no existing reputation for contemporary music. While Mozart could draw large numbers of tourists to the city, new music was a more acquired, specialist taste. Indeed, one critic noted that critics had replaced tourists in the city.<sup>11</sup> Dent, who was in contact with Wellesz since 1909, wrote about the process of creating and educating a public for new music: "It is only amongst this élite that international exchanges in music can be promoted for purely artistic motives"; he regarded it as a process of educating "people willing to be trained to a spirit of international understanding in the art of music".<sup>12</sup> This chapter seeks to understand the process by which the centre of the ISCM shifted from Salzburg to London.

### From Salzburg to London: Re-Centering the ISCM

Immediately after the 1922 chamber music festival (on 11 August), some key musical internationalists famously gathered in the Café Bazar to discuss the success and future of the festival of new music. Discussions turned to where the headquarters of the newly proposed society should be located. The music critic Edwin Evans (1874–1945) seized the opportunity to argue that London was the ideal centre for the newly proposed International Society for Con-

---

9 Ibid., pp. 6–8; Egon Wellesz, *Salzburg Festival*, in: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, ed. by Arthur Eaglefield Hull, London: Dent 1924, p. 432.

10 Werley, *The Salzburg Idea* (as note 8), p. 9.

11 Anon., *The Universal Language, Music in spite of poverty, British Composers at Salzburg*, in: *Westminster Gazette*, 7 August 1923, p. 5.

12 Edward J. Dent, *International Exchange in Music*, in: *Atti del primo congresso internazionale di musica*, Florence: Le Monnier 1935, p. 232.

temporary Music. According to Dent, he suggested that “as there was already a flourishing society for contemporary music in London, as a Branch of the British Music Society (BMS), the Society ‘would be very happy to undertake all the responsibility of the Central Office’”.<sup>13</sup> He did so without authority and sought to sort things on his return. This section pays particular attention to the BMS to consider how it contributed to the vibrant contemporary music scene in post First World War Britain, what the British music and general press thought about London taking on this role and how there was the potential to change the perception of music in Britain both from within the country and from across the Channel.

Shortly before the end of the Great War in 1918, the organist and musical scholar Arthur Eaglefield Hull (1876–1928) founded the British Music Society. The monthly adverts printed in *The Musical Times* from 1 August 1918 stated the aim of the society: “For the Fostering and Encouragement of British Music at Home and Abroad.”<sup>14</sup> In an unsigned article *A New Music Society* the author describes “the British Music Society (National and International)” as “a missionary body” with “the highly laudable purpose of advancing the cause of British Music at home and abroad”.<sup>15</sup> It promised to be aesthetically open and unconnected to particular schools or publishers. The organisation of the Society was noteworthy; the article claimed that the advisory committee would consist entirely of amateurs. Nonetheless, on 1 November 1918, the committee included some powerful musical figures such as the conductor Adrian Boult (1889–1983), composer and musicologist Edward Dent (1876–1957), and clergyman and early music scholar Rev. E. H. Fellowes (1870–1951). Two other figures, an aristocrat and a politician, stand out: Lord Howard de Walden and Arthur Balfour. The President, Lord Howard de Walden (1880–1946), was an important patron of the arts in London and Wales. Arthur Balfour (1848–1930) was then foreign secretary, having previously served as Prime Minister between 1902 and 1905.<sup>16</sup> (Fig. 1) This was not the first musical organisation to which he lent his patronage; in 1911, Balfour presided over the International Congress of Music in London, the aim of which was to put contemporary British music on the map for a distinguished foreign delegation.

---

13 Edward J. Dent, *Looking Backward* [1949], in: *Edward J. Dent: Selected Essays*, ed. by Hugh Taylor, Cambridge: Cambridge University Press 1979, pp. 272–290: 276.

14 Advert, *The Musical Times* 59, 1 August 1918, no. 906, p. 338.

15 Anon., *A New Music Society*, *ibid.*, p. 351.

16 Balfour was appointed President of the Sociological Society in 1911. See anon., *Mr Balfour and Sociology*, in: *The Evening Standard and St. James Gazette*, 3 May 1911, copy held at Keele University, Foundation of Sociology Archive (Call number: GB172 LP/11/1/6). I am grateful to David Amigoni for drawing this to my attention.

**THE BRITISH MUSIC SOCIETY.**

Offices : 19, Berners Street, W.-1.

FOR THE FOSTERING OF BRITISH MUSIC.

Membership open to all music-lovers.

*Committee of Management.*

Mr. Adrian C. Boulton Mr. W. W. Cobbett Mr. Alwin Langdon Coburn Sir Edward E. Cooper Mr. W. R. Davies Mr. Edward J. Dent	}	Rev. E. H. Fellowes Col. W. Johnson Galloway Mrs. W. Lee Mathews Mr. G. Bernard Shaw Major Geoffrey Toye W. R. DAVIES, Treasurer.
--	---	--

Prospectus from the Director (and Secretary *pro tem.*), A. Eaglefield Hull, Mus. Doc. Oxon. 19, Berners Street, W.-1.

Figure 1: British Music Society advertisement from 1918; *The Musical Times* 59, 1 August 1918, no. 906, p. 338

### The BMS's Regional Mission

The British Music Society sought powerful patronage, on the one hand, and grass roots participation, on the other. While professionals were welcome as members, the Society was keen to attract wide-spread support in order to create momentum and proselytise on behalf of British music. Part of the vision of the BMS was to establish local centres throughout the whole of Britain and even in the Australian state of Victoria.<sup>17</sup>

These centres became embedded within the existing cultural life of the places in question. The events often combined performance and lectures on British early, contemporary and folk traditions, as well as canonical figures such as J.S. Bach. A critic writing in *The Guardian* linked the international aims of the BMS to local opportunities in Manchester:

*A British Music Society [...] must not forget, either in the sense of export or import, that music is an international art and one of the strongest intellectual links*

17 Anon., Frontmatter, *The Musical Times* 60, 1 December 1919, no. 922, p. 652; Jim Davidson, *Lyrebird Rising: Louise Hanson-Dyer of L'Oiseau-Lyre 1884–1962*, Cleckheaton: Amadeus Press 1994, p. 150; Arthur Eaglefield Hull includes the British Empire in his scope for the society. See *A Society for British Music*, in: *The Manchester Guardian*, 4 October 1919, p. 8. The British Music Society bulletins at the British Library show that there was also a branch in Bangalore. I am grateful to Kerry Murphy for drawing my attention to this. See Sarah Kirby, *The British (and International?) Music Society: Australian Identity and Musical Internationalism in Interwar Sydney*, in: *Twentieth-Century Music* 22 (2025), no. 1 (February), pp. 17–44.

for binding the peoples together in a league of peace. Speaking locally, the time could not be more opportune for reconstructing the public spirit and organization of Manchester music... It is to everyone's interest that the Manchester branch of the British Music Society should be brought into being strong and vigorous, and should strive on its strength.<sup>18</sup>

Strikingly, the critic (most likely Samuel Langford) links the internationalism of the postwar transition to the reconstruction of local musical life. This description of a “league of peace” is particularly apt, given that the ISCM, to which the BMS would soon be affiliated, was regarded as a musical “League of Nations”.<sup>19</sup> Chronologically considered, it was also prophetic given that the League of Nations would come into being a few months later in January 1920.

Recognition of the importance of the regions for this “missionary work” was undoubtedly due to the director and secretary of the BMS, Eaglefield Hull.<sup>20</sup> Despite his national profile as a musicologist, biographer and editor of journals, such as *The Monthly Musical Record*, he formed the affiliated Huddersfield Music Club (HMC) the same year, the first concert taking place on 20 November 1918, a mere ten days after peace was declared.<sup>21</sup> Although he was in tune with local tastes, Eaglefield Hull’s central role with the national BMS meant that he was able to ensure that works by contemporary composers, such as Bartók, were heard in Huddersfield.<sup>22</sup> While performances of Debussy, Ravel, Scriabin took their modest place alongside contemporary British music and early and traditional British music, the Austro-German traditions were only represented by the ‘classics’, until Richard Strauss was programmed on 30 March 1927. This sensitivity to contemporary German music as late as 1927 shows that wartime attitudes persisted well beyond the signing of the

18 Anon., *British Music Society*, in: *The Guardian*, 4 October 1919, p. 8.

19 Anne C. Shreffler, *The International Society for Contemporary Music*, in: *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. by Jessica C. E. Gienow-Hecht, New York: Berghahn Books 2015, p. 60.

20 For more detail on Arthur Eaglefield Hull consult Rachel Cowgill. See, for example, *Relations with the Enemy: Arthur Eaglefield Hull, Musical Internationalism, and the Politics of Postwar Recovery*, paper given at A Musical League of Nations symposium, Institute of Musical Research, Senate House, London, June 2018. Cowgill is PI on the AHRC-funded project on Arthur Eaglefield Hull and the British Music Society: <https://intermuse.datatodata.org/> (accessed 11 November 2024). This project is providing vital open access to key archival materials relating to the BMS and related organisations.

21 I am grateful to Hilary Norcliffe, archivist of the Huddersfield Music Society, for sending me the Society’s programmes.

22 Huddersfield Music Society: <http://www.huddersfield-music-society.org.uk> and Huddersfield Music Society Performance Database: <https://intermuse.datatodata.org/resources/huddersfield-music-society-performance-database/> (both accessed 11 November 2024).

Paris Peace Treaty. The HMC was able to attract internationally renowned performers and British composer-performers such as Joseph Holbrooke, Cyril Scott, Myra Hess, Carl Fuchs, Edith Robinson, Franck Merrick, Lionel Tertis, Marjory Kennedy-Fraser, Pablo Casals and Jelly D'Arányi, as well as ensembles including the Catterall String Quartet, the Hungarian Quartet and the Capet String Quartet.<sup>23</sup> This regional club in the Pennine Hills of the North of England succeeded in connecting itself to musical activities in London and throughout Europe.

Eaglefield Hull's propaganda strategy had local and international dimensions. He outlined the creation of special representatives of the BMS in major international cities, including Paris, Rome, Madrid, Stockholm and New York, "who will be able to assist British musicians living abroad".<sup>24</sup> The arrangement suggests an embassy-style support, akin to Robert Brussel's Association française d'action artistique.<sup>25</sup> The plan was to facilitate British musicians to take their place in musical life abroad. He also announced the publication of pamphlets on aspects of British music by key figures in music, two of whom (Walter Wilson Cobbett and Fellowes) were on the managing committee of the BMS.<sup>26</sup> Eaglefield Hull presented an ambitious programme of work and activism to address the core purpose of the Society: to create the right conditions in order to place British music (past and present) on the map alongside its predominantly European equivalents. The dovetailing with the ISCM from August 1922 would provide an additional catalyst for both organisations.

### Promotion of new music in London

In January 1921, the British Music Society established the London Contemporary Music Centre (LCMC) "for the express purpose of performing (first in private and then in public) little-known and unknown music in all forms (except orchestral), MS or unpublished, by living British composers"<sup>27</sup>, with performances at public and private venues across London. Whereas the regional

---

23 Huddersfield Music Society Archive, I am grateful again to Hilary Norcliffe.

24 Arthur Eaglefield Hull, *A Few Words about the British Music Society*, in *The Musical Times* 60, 1 February 1919, no. 912, p. 71.

25 Danièle Pistone, *La musique comme ambassadrice? L'Association française d'action artistique (1922–2006): Bilans et enjeux*, in: *Relations internationales* 156 (2013/14), pp. 21–25.

26 E. H. Fellowes, *The Elizabethan Madrigalians*, Walter Willson Cobbett, *Modern British Chamber Music*, and Ernest Newman, *The Treatment of Metre and Stress by English Composers*, all cited without source in: Hull, *A Few Words* (as note 24), p. 71. See *The British Music Society*, in: *The Musical Times* 59, 1 November 1918, no. 909, p. 483.

27 Anon., *The Realm of Music: The Musical Director, Concerts of the Week*, in: *The Era*, 1 December 1920, p. 10.

BMS branches encouraged local music-making of all sorts, the primary focus of the LCMC was on new music. Dent, in an article devoted to the Centre, observed that “[t]he concerts of the Contemporary Music Centre offer the first chance of public recognition to young and unknown composers, and it will be a mark of distinction to a young musician to appear on their programmes”.<sup>28</sup> He describes the distinctive rapport between the young composers and the initiated audience at these concerts: “They have their own atmosphere, their own sense of close association between composer and audience. And the development of music in this country depends largely upon audiences and musicians learning to regard each other, not as patrons and hirelings, but as intellectual partners.” Drawing parallels with America, where audiences were valued for their money, “[i]n England, we musicians want you audiences to give us ... your brains”.<sup>29</sup> With this statement, he sounds quite like Henry Prunières (co-ordinator of the French section of the ISCM), who worked hard to attract an elite audience who could be encouraged to appreciate the latest experimental music and to rub shoulders with some of the most prominent European performers and composers.<sup>30</sup> The allure of not simply contemporary British, but European composers would also become important to the LCMC, as we will see. It is also noteworthy that while there is surprisingly little coverage in the general press of the LCMC, many of the articles discussing the LCMC were by either Dent or Evans themselves. This would continue into the 1930s when Evans reported on the LCMC and the ISCM in his regular columns of *The Daily Mail*.<sup>31</sup>

A concert at the YMCA on 5 May 1922 shows that British contemporary music was performed alongside music by European counterparts, in this case, Honegger’s *Sonatine for two Violins*; it was followed on 3 July 1922 by a concert hosted by Walden at Seaford House, Belgravia, which included a cello sonata by Rupert Erlebach (1894–1978), a George Butterworth song-cycle and the first public performance of Ravel’s *Sonata for Cello and Violin*, only two months after the world première at the Société Musicale Indépendante (SMI,

---

28 Edward J. Dent, *The World of Music: The Contemporary Music Centre*, in: *Illustrated London News*, 1 October 1921, p. 1.

29 *Ibid.*

30 See Barbara L. Kelly, *Common Canon, Conflicting Ideologies: Music Criticism in Performance in Interwar France*, in: *Music criticism in France: Authority Advocacy, Legacy (1918–1939)*, ed. by Barbara L. Kelly and Christopher Moore, Woodbridge: Boydell 2018, p. 143; and Barbara L. Kelly, *Internationalism and Musical Exchange in Post-World War 1 Europe, 1918–1923*, in: *Music and Postwar Transitions in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, ed. by Anaïs Fléchet, Martin Guerpin, Philippe Gumpłowicz and Barbara L. Kelly, New York: Berghahn 2023, pp. 256f.

31 Barbara L. Kelly, *Edwin Evans, Negotiating British and European musical relations in the 1930s*, unpublished conference paper, Royaumont, France, November 2023.

6 April 1922).<sup>32</sup> Dent contrasts performances of Germaine Tailleferre and Ernst Krenek in stark terms in October and November that year. Whereas the Krenek quartet, which was introduced by the all-female McCullagh Quartet, is described as ‘severely intellectual’, the performance of Tailleferre’s quartet (by the female Kendall Quartet) is treated more stereotypically and patronisingly as displaying qualities of “light and airy grace”: “Mlle. Tailleferre shows that it is possible to be quite up to date and yet remain perfectly ladylike.”<sup>33</sup>

These performances took place within an increasingly vibrant London musical scene, in which contemporary British music was heard alongside European counterparts. While concert life appeared to resume a peace-time rhythm, traces of war were never far from view. The new music heard at these events was by composers who had served in the war or, in the case of Butterworth, prematurely lost their lives, and the repertoire had either been written in the war years or had not yet been heard or published as a result of wartime restrictions. While Debussy and Ravel had made their mark on London concert life and in other major cities<sup>34</sup>, the postwar period saw the introduction of newer and more diverse European voices. The critic Leigh Henry places the BMS and LCMC concerts in the context of wider musical life in the capital in 1921, describing the “outstanding event” of the first concert performance of Stravinsky’s *Rite of Spring* in Britain at the Queen’s Hall, just a week before the BMS Congress.<sup>35</sup> Stravinsky’s infamous piece was programmed with Ravel’s first major postwar work, Ravel’s *La Valse* and two British works: Lord Berners’ *Fantaisie espagnole* (1918/19) and John Ireland’s *Forgotten Rite* (1913). The conductor was Eugene Goossens, who was to conduct the first ISCM Berlin Philharmonic concert in 1922 and to take up a role on the ISCM jury in 1924. Intriguingly, Edwin Evans delivered a ‘causerie’ in advance of the performance on Stravinsky and his contemporaries, with musical illustrations on the piano by Goossens himself. A week later, Evans gave a glowing review of the Queen’s Hall performance, describing Goossens as one of the foremost conductors in Europe and Stravinsky’s *Rite of Spring* as a “masterpiece”.<sup>36</sup> The advocacy of these future key figures in the ISCM on behalf of contemporary

---

32 Anon., *The British Music Society, Concert at Seaford House*, in: *The Times*, 4 July 1922, p. 12.

See BMS and LCMC concert programmes, Royal College of Music Library. I am grateful to archivist, Michael Mullen for making copies of these programmes available to me.

33 Edward J. Dent, *The World of Music: Some Quartet Concerts*, in: *Illustrated London News*, 4 November 1922, p. 50.

34 See Barbara L. Kelly, *French Connections: Debussy and Ravel’s Orchestral Music in Britain from Prélude à l’après-midi d’un faune to Boléro*, in: *The Symphonic Poem in Britain, 1850–1950*, ed. by Michael Allis and Paul Watt, Woodbridge: Boydell 2020, pp. 115–146.

35 Leigh Henry, *London Letter*, in: *The Chesterian* (new series), 16 June 1921, pp. 498f.

36 Edwin Evans, *Remarkable Concert at Queen’s Hall*, in: *Pall Mall Gazette*, 8 June 1921, p. 9.

music was multifaceted and deeply practical as they sought to perform and explain new music in London.<sup>37</sup>

Henry also championed the activities of the then free-lance conductor, Edward Clark (1888–1962), in promoting new European music in Britain.<sup>38</sup> He organised a series of four concerts at the Aeolian and Queen’s Hall in April and May 1921. Clark studied with Schoenberg before the war (1910–1912) and promoted the Austrian composer’s music extensively in the UK. In this series of concerts, he placed British, French and Austro-German repertoires side by side in a way that had hardly been seen since the beginning of the war, but now with the addition of more recent repertoire that contributed to shaping a new postwar soundworld. One can appreciate Leigh Henry’s enthusiasm in reporting on such rich international exchanges in the British capital:

*The activity of the last month, particularly in the domain of orchestral music has been extraordinary. One feels that London has definitely developed into the hub of present-day musical life. The energy of the younger men seems to be culminating in a tide of fresh impulses which is suffusing the mainstream of music. Everywhere one notes a new stimulus and impetus. This is not a “movement” in the limited coterie sense; it represents group-forces of feeling and thought in the historical sense, a cumulative phenomenon contributed to by diverse factors of all types.*<sup>39</sup>

This intensive musical activity was creating a network both of British and mainly European composers who were being promoted by prominent conductors, critics and musicologists in the dual causes of national promotion and international exchange. The balance between these two different aims was, however, sometimes unclear. In the postwar transition, foreign music was often welcomed according to wartime international relations between particular nations; French music and that of Stravinsky – now exiled from Russia – were increasingly mainstays of the repertoire, whilst the music of Strauss, as we have seen, as well as that of Schoenberg and his School were treated with

---

37 Damaris, *The Talk of the Town*, in: *Pall Mall Gazette*, 1 June 1921, p. 9.

38 Edward Clark was appointed assistant conductor to Webern at the theatre in Szczecin (Stettin) in 1914, but the outbreak of war meant that he was detained as a foreign national at Ruhleben Internment Camp. He returned to England in 1918, where he became a free-lance conductor. He was assistant conductor for the London Season of Diaghilev’s Ballets Russes in 1919. Leigh Henry was also detained at Ruhleben. See Forkert, *Always a European*, in: *The Musical Times* 159 (2018), no. 1943, pp. 52f. Clark became involved with the ISCM from 1927, taking a lead in the 1931 ISCM Festival in London and Oxford and later becoming its president from 1947 to 1955.

39 Henry, *London Letter* (as note 35), p. 498.

greater wariness.<sup>40</sup> What began in the BMS as an initial mission to stimulate interest in British music at home, broadened to include an international agenda that was actively focused on promoting British music abroad. The establishment of the British section of the ISCM represented a moment of confidence and one-upmanship that signalled that Britain was ready to be participants around the musical table with their continent European neighbours.

### London as Headquarters

The decision, in August 1922, to make the London Centre for Contemporary Music the headquarters for the British Section of the ISCM was an important step in realising Eaglesfield Hull's public declaration that "music is an international art and one of the strongest intellectual links for binding the peoples together as a league of peace".<sup>41</sup> It accorded with the founding principles of the ISCM. However, it was the British critic and advocate of contemporary music, Edwin Evans (Fig. 2), who was appointed Chairman of the British Section rather than Eaglesfield Hull or Edward Clark. Thanks to the accounts of both Dent and Evans, we know how this came about. Both Evans and Dent attended the inaugural festival of contemporary chamber music in Salzburg in August 1922, which was organised by Rudolph Réti, Hugo Heller and the committee of Viennese cultural figures. The excitement of bringing together over 50 contemporary composers from 15 countries is palpable in both men's accounts.<sup>42</sup> Dent put himself in an influential position by chairing a formal meeting after the festival to discuss future plans for the new society's future. While Vienna was seen as the natural location of the headquarters due to its musical prominence historically and Réti's organisational efforts to this point, rivalry is reported to have emerged between Vienna and Berlin. According to Dent, it was the Americans who suggested London and this was agreed with the exception of Réti himself and one other.<sup>43</sup> Dent credits Evans for volunteering the offices of the London Contemporary Music Centre, the London branch of the BMS. Evans's rationale for making this offer was because the ideal federal organisational structure was already in place within the British

---

40 See David Larkin, *Richard Strauss's Tone Poems in Britain, 1890–1950*, in: *The Symphonic Poem in Britain, 1850–1950* (as note 34), pp. 100–104.

41 Eaglesfield Hull, *The Manchester Guardian* (as note 1), p. 8.

42 Edward J. Dent, *A New International*, in: *The Nation and The Athenaeum*, 2 September 1922, p. 746; and Edwin Evans, *The Salzburg Festival: International Chamber Concerts*, in: *The Musical Times* 63, 1 September 1922, no. 955, pp. 628–631: 629.

43 Edward J. Dent, *Plans for Salzburg*, in: *The Nation and Atheneum*, 3 February 1923, p. 696; Evans, *The Salzburg Festival* (as note 42), p. 629; Dent, *Looking Backward* (as note 13), pp. 276f.



Figure 2: Percy Wyndham Lewis, *Portrait of Edwin Evans* (1922); National Galleries of Scotland, The Wyndham Lewis Memorial Trust, GMA 1079

Music Society.<sup>44</sup> Furthermore, Evans volunteered to head the British Section of the ISCM.<sup>45</sup> This decision immediately put London into an influential position with Evans and Dent taking the lead in drawing up the draft constitution, which in the end was never finalised.<sup>46</sup> The federation model of regional

---

44 Evans, *The Salzburg Festival* (as note 42), p. 630.

45 *Ibid.*; c.f. Dent, *Looking Backward* (as note 13), pp. 276f.

46 Dent, *Plans for Salzburg* (as note 43), p. 696; Dent, *Looking Backward* (as note 13), pp. 276f. Personal communication, Matthew Werley, 21 August 2024.

sections of the BMS was adopted on a transnational level, with national sections feeding into the central organisation (known as the ‘International’) and cooperating in the transmission of information and the movement of musicians in other countries.<sup>47</sup> Writing after his return to Britain, Evans asserts the authority of the London Centre: “Wherever it takes place it will be under the control of the International, which will, however, delegate to the local section the duty of technical organization.”<sup>48</sup> For Evans and Dent, they had achieved recognition for London as an important musical centre but with some distance from the rivalries within mainland Europe.<sup>49</sup> Their success was also due to the particular diplomatic, linguistic and organizational skills and networking that both Evans and Dent demonstrated during their trip to Salzburg in August 1922 and in their actions on their return to embed the ISCM into the fabric of existing post-war European musical institutions and to bolster London’s profile as a strategic link between the Americas and Europe.<sup>50</sup>

### The London Conference, January 1923

The next significant milestone in the establishment of the ISCM was the much-publicised conference in London, which began on 19 January 1923. The main purpose of the event was the selection of a jury representing some of the countries involved in the ISCM.<sup>51</sup> It was reported extensively by the press throughout the whole of the United Kingdom, including *The Manchester Evening News*, *The Sheffield Daily Independent* and *The Western Daily Press* in Bristol. There was a strong sense of pride that the event is taking place in London and attempts by critics to justify it. While the critic of *The Times* made a virtue of the fact that Britain lacked a long musical tradition and was therefore more open to music from everywhere, Dent, writing in *The Illustrated London News*, went further in making the rather bold claim that “London was more closely

47 Evans, *The Salzburg Festival* (as note 42), p. 630; Dent, *Looking Backward* (as note 13), p. 277.

48 Evans, *The Salzburg Festival* (as note 42), p. 630.

49 The stereotype of British musical culture being less vibrant than that of the rest of Europe had a long history, but Adrian Boult’s two concerts in Vienna featuring contemporary British music in April 1922, which Dent attended, challenged Britain’s image in Austria. See Edward J. Dent to Ernst Krenek, 12 April 1922, Wien Bibliothek im Rathaus (Signatur, HIN-11644); and Paul Bechert, *British Music at Vienna*, in: *The Musical Times* 63, 1 June 1922, no. 952, pp. 395f.

50 See Kate Bowan, *Reconstructing a ‘Special Relationship’ from Scattered Archives: America, Britain, Europe and the ISCM, 1922–45*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 147 (2022), no. 2 (November), pp. 616–628.

51 The jury consisted of André Caplet (France), Hermann Scherchen (Germany), Eugene Goossens (Great Britain), Ildebrando Pizzetti (Italy), Ernest A. Ansermet (Switzerland), Alexander Zemlinsky (Czechoslovakia) and O. G. Sonneck (United States); see *The Sheffield Daily Independent*, 22 January 1923, p. 5.

in touch with the music of all countries than any other capital in the world".<sup>52</sup> While this might be considered contentious in other parts of Europe, there was a strong sense of national pride in press coverage that Britain could attract such celebrity musical figures and that London would remain central to the organisation. Francis Toye, the critic of *The Sphere* and international correspondent of the BMS, declared that "this seems to me to mark a new position occupied by England in the world of music".<sup>53</sup> Notable in the coverage is the prominence given to Edwin Evans, who was honoured with a meal and presentation of his portrait by the artist and writer (Percy) Wyndham Lewis at the famous London restaurant, Pagani's, during the conference.<sup>54</sup> Francis Toye commented that contributors to this gift included the "left wing of the musical senate", naming Stravinsky and Ravel, in particular.<sup>55</sup> The presentation is a useful reminder of the influential position Evans held in European musical life and the degree to which he was valued for his advocacy of new music.

### National, international, European

The decision to structure an international society around a network of pre-existing national societies exacerbated the tension between the national and international dimensions of the organization. Tensions can be detected in regional British press in response to an awareness of what is happening abroad. It is clear that British musical leaders saw the potential to promote their own musicians and to become active participants in a mainly European initiative.<sup>56</sup> The selection of works took place in Zurich in May 1923; of the seven elected jury members, only four were able to attend (Caplet, Ansermet, Scherchen and Wellesz). Disagreements soon emerged between the national sections about their selection of music for the first ISCM festival in August 1923. The Italians withdrew from the festival because they felt it was unfair and unrepresentative and *The Northern Whig and Belfast Post* reported on both Italian and American

---

52 Edward J. Dent, *The World of Music*, in: *The Illustrated London News*, 3 February 1923, p. 30.

53 Francis Toye, *Music of the Week*, in: *The Sphere*, 3 February 1923, p. 22.

54 Evans was presented with a portrait painted by the artist and writer (Percy) Wyndham Lewis (1882–1957).

55 The critic of the *Musical Times* notes the guests as follows: Bax, Berners, Bliss, Boult, Bridge, Casella, Clark, Durey, d'Erlanger, Falla, Armstrong Gibbs, Goossens, Holst, Howells, Ireland, Cyril Jenkins, Ethel Leginska, Malipiero, Percy Pitt, Ravel, Schmitt, Scott, Smyth, Stravinsky; see anon., *Dinner and Presentation to Edwin Evans*, in: *The Musical Times* 64, 1 February 1923, no. 960, p. 127.

56 This newly established status of London as a musical centre led Evans to campaign for British music to be featured at the British Empire Exhibition rather than be forced to compete against a foreign-dominant programme. See Edwin Evans, *British Music for the Expire Exhibition: Why it must not take a back place*, in: *The Pall Mall Gazette*, 3 March 1923, p. 7.

resentment.<sup>57</sup> In Britain and France, the internal tensions concerned which music should represent their nations. The choice of Arthur Bliss was greeted with general approval, but there was more scepticism about William Walton (1902–1983) – an as yet unknown 21-year-old Lancashire man from Oldham – and Lord Berners, who was too eccentric and frivolous (though highly rated by Stravinsky); Britain was not necessarily putting its best foot forward, according to some.<sup>58</sup> The critic of *The Weekly Dispatch* tallied success (inaccurately) according to nations: “8 French works, 3 German and 3 English”<sup>59</sup> despite the reminder from Dent that the selection of pieces for the six concerts (from a total of 200 submitted works) was on purely “artistic merit” rather than on the grounds of nationality. Dent argued:

*These programmes present a survey of the whole output of modern chamber music... It is needless to say that for a work to be accepted unanimously... by musicians of such eminence and such diversity of taste confers a European reputation upon its composer.*<sup>60</sup>

We can see here a fascinating process in action of determining and shaping what was representative of European music.<sup>61</sup>

### The first ISCM Festival, August 1923

The first official Festival took place from 2 to 7 August 1923 at the Great Hall of the Mozarteum in Salzburg. There were many similarities between the 1922 and 1923 festivals. In 1922, Rudolph Réti and Egon Wellesz had succeeded in inviting contemporary composers from Belgium, Czechoslovakia, Denmark, Finland, France, Germany, Great Britain, Hungary, Italy, the Netherland, Spain, Switzerland and the USA to join a Festival that reflected the recently dismantled Austro-Hungarian Empire. The programme kept Austria at the centre with many contributions from Austrian composers, but it also included Hungarian, Czech, Serbian contributions, as well as some German works. Réti, who was Serbian Jewish, had moved to Vienna to study at

---

57 H.A.S, *Matters Musical, Internationals' at Loggerheads*, in: *Westminster Gazette*, 7 July 1923, pp. 8; idem, *The World of Music: Some Notes and Comments*, in: *The Northern Whig and Belfast Post*, 11 August 1923, p. 10.

58 *Contemporary Music, Salzburg Festival Success*, in: *The Scotsman*, 9 August 1923; *The Universal Language* (as note 11).

59 Marcato, *English Music at Salzburg*, in: *Young Men's Week*, 29 July 1923, p. 2.

60 Edward J. Dent, *The World of Music: The International Festival at Salzburg*, in: *The Illustrated London News*, 23 June 1923, p. 34.

61 See Ansermet's comment about the purpose of the Society 'to cultivate and present contemporary music'.

the Conservatoire, reflected what Malachi Hacoen has described as “Habsburg Internationalism”, which was not dependent on nation states, but recognised and celebrated cultural and musical pluralism.<sup>62</sup> This form of inclusive internationalism was a founding principle of the ISCM, and it was broadly shared with the main figures who attended the early festivals and helped to make the Society a lasting success.

While some national sections, such as those of France and Britain, represented long-standing national entities, the federal nature of the ISMC importantly reflected the newly redrawn European map. First, many of the composers selected by the Jury had migrated and would continue to do so throughout the interwar period. In 1923, mobility often reflected their musical studies at key centres, notably Vienna, Berlin, Paris and Zurich. Now that decision-making was in the hands of a small international group, there were fewer ‘Austrian’ composers, but many examples of migration, such as Austro-German Czechs, Fidelio Finke and Ernst Krenek, and the Baltic-German Eduard Erdmann.<sup>63</sup>

Whereas the 1922 Festival included older works by Schoenberg, Webern, Grainger, Smyth and Ravel from 1907 to 1909, the works selected for the 1923 Festival were predominantly very recent, with the exception of Schoenberg’s *Das Buch der hängenden Gärten* (1909). Highlights included Berg’s String Quartet (1910/1920), Milhaud’s Fourth String Quartet (1918), Hindemith’s Clarinet Quintet (1923), Prokofiev’s *Ouverture sur des Thèmes Juifs* (1919) and Ravel’s Sonata for Violin and Cello (1922). Composers from France, Britain, Spain, Italy and the USA were already evident in the 1922 Festival. Indeed, Réti was drawn to composers who drew on their particular folk traditions, as Matthew Werley has shown, holding up Mussorgsky as a fitting model for contemporary music.<sup>64</sup> This gave him an openness to traditions well beyond the composers active within the former Austro-Hungarian Empire or Germany. While the balance in the programming had changed, the first ISCM

---

62 Malachi Hacoen, *From Empire to Cosmopolitanism: The Central European Jewish Intelligentsia, 1867–1968*, in: *Simon Dubnow Institute Yearbook* 5, 2006, pp. 117–133.

63 While some composers were quickly embraced by their country of residence, such as Stravinsky in France, others would fall through the nationality gap of the ISCM. See Federico Lazzaro, *École de Paris en musique, 1920–1950: Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris: Vrin 2018.

64 Rudolph Réti, *Die heutige Musiklage und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur* 2 (1924), no. 3 (March), pp. 12–14. See Matthew Werley, “Die zerrissenen Fäden der europäischen Kulturgemeinschaft wieder anzuknüpfen”: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik als Friedensprojekt der Salzburger Festspiele*, in: *Salzburger Festspiele: Kammerkonzert 100 Jahre IGNM*, Salzburg: Salzburger Festspiele 2022, pp. 7–17.

Festival of 1923 did not substantially alter the aesthetic or musical direction, despite the change in the Festival's leadership. In fact, the two festivals reveal the vital process by which Hapsburg internationalism merged with an Allied variety of internationalism, revealing a greater compatibility among nations and former political foes than has hitherto been appreciated, making the ISCM an important element in post-war musical peacemaking.

### Postwar Internationalism: A Question of Perspective

Numerous articles in the press concerning the new 'International' (a nickname for the ISCM) comment on the purpose of the Society to foster cooperation and peace between mainly European nations in the aftermath of the Great War. Evans, in his article *Music as Bond of Peace*, commented on the atmosphere of the festival:

*In marked contrast to the acute antagonisms which rend the world of affairs, the atmosphere was throughout genial, and even the language difficulty seemed to present no obstacle. At a moment a gathering of this kind appears unique, and to remind one of a happier Europe.*<sup>65</sup>

The Nobel Prize winner and doyen of Europe's intellectual unification, Romain Rolland, homed in on the particularly difficult relations between German and French cultures, which had been "so long at war", identifying the particular value of the Festival and the uniqueness of the location:

*French and German composers found themselves working along the same lines, and met in the greatest harmony, performing each other's works and sympathizing with each other's aims... What was happening at Salzburg could not... occur in either France or Germany at the present time... Despite the world of politicians, the true world, the world of thought, moves inexorably closer together.*<sup>66</sup>

The Festival needs to be read in the political context of the time. Even a cursory glance at the headlines in *The Scotsman* on 9 August 1923 places the article *Contemporary Music, Salzburg Festival Success* alongside headlines such as of "Disarmament – League of Nations Treaty Guarantees of Security', Reparations. Herr Cuno on French demands", "France and the Crash of the Mark"

---

65 Edwin Evans, *Music as Bond of Peace: 20 Nations Represented at Salzburg International Festival*, in: *The Pall Mall Gazette*, 21 August 1923, p. 5.

66 Romain Rolland, *The World's Youth: Entente of Franco-German Culture – from our own correspondent, Vienna*, in: *The Westminster Gazette*, 20 August 1923, p. 4.

and “The Fate of the Mark”.<sup>67</sup> The context of postwar military, political and economic reconstruction was never out of sight. The critic of *The Westminster Gazette* claimed that the involvement of Russia marked “the first intellectual tie with the outside world”.<sup>68</sup> In addition to the precarious political situation, Europe was also in financial crisis and discussions of the Festival are often couched in the context of the scarcity of resources. Evans, lamenting the lack of state subsidy, made several appeals to raise funds “to enable us to represent England worthily at this important international gathering of musicians”.<sup>69</sup>

Evans, Dent and others involved in establishing the ISCM were doing so in the name of what Akira Iriye and others have termed “cultural Internationalism”. There was a strong sense that they were part of a movement with a cause and a programme of action. The critic of *The Times* wrote about “the arduous task” awaiting the BMS in “taking a foremost place in a movement to further good will by cooperation among the artists of many nations”.<sup>70</sup> Giles Masters argues that “to label oneself ‘international’ in 1922, signified a moral-political commitment (an *internationalism*) and an associated subject position (as an *internationalist*)”.<sup>71</sup> This internationalism can be understood on a number of levels.

First of all, espousing internationalism involved an appreciation of music’s role in diplomacy, as the critic for *The Times* outlined:

*Music, with its independence of the difficulties of language, has a special opportunity for furthering that intercourse between individuals of different countries which may introduce into the lump the leaven of a good understanding.*<sup>72</sup>

Henry Prunières (1886–1942), who was Director of the leading French music journal, *La Revue musicale*, was a close associate of Dent and the organizing power behind the French section of the ISCM. He wore his internationalism proudly in a letter to the protectionist nationalist Léon Vallas (1879–1956):

67 *The Scotsman*, 9 August 1923, p. 5.

68 Anon., *The Universal Language* (as note 11).

69 Evans, *The Salzburg Festival Chamber Music Part to go on*, in: *The Pall Mall Gazette*, 18 June 1923, p. 2.

70 Anon., *International Music*, in: *The Times*, 19 January 1923, p. 11.

71 Giles Masters, *Performing Internationalism: The ISCM as a ‘Musical League of Nations’*, in: *Journal of the Royal Musical Association* (as note 50), pp. 560–571.

72 Anon., *International Music* (as note 70).

*I fully understand your point of view in wanting to protect French artists, but it is not mine, because I run a journal that is essentially international. I consider that my role is to make French music known abroad, and in order to achieve this, I need to deserve the reputation as a protector of foreign music in France.*<sup>73</sup>

It reads as a statement of faith and one that guided his actions during the 1920s. He set up the Concerts de la *Revue musicale* in January 1921, which became the basis for the French Section of the ISCM and actively programmed foreign music from numerous mainly European musical traditions, including the Second Viennese School. Establishing the French Section at his offices at Rue Madame, he described them as an international hub “a bit like a tower of Babel” where one could hear multiple languages and impromptu musical performances from foreign and French artists as a normal occurrence.<sup>74</sup> Prunières shared many attitudes with Dent and, as Karen Arrandale has confirmed, the two had been in regular contact since before the war, united in their scholarly interests as well as their organisational efforts. While the Frenchman remained more in the background of the ISCM (at least on paper) and primarily focused on his activities within France, he recognised Dent’s particular internationalist qualities.<sup>75</sup> Writing about the 1924 ISCM Festival in Prague and Salzburg, Prunières asserted that “the Assembly had re-elected its President, the eminent English critic unanimously” because his “devotion to the cause of artistic internationalism and firm and prudent politics had [helped him to] succeed in overcoming the countless pitfalls he has encountered”.<sup>76</sup> His comments about Dent’s internationalism and political sense directly contradict Dent’s own claims in the same journal some months earlier (*La Revue musicale*, August 1923) that the ISCM “has nothing to do with politics” nor with “the doctrine of ‘social’ internationalism”, but was only interested in music. While the official policy of detachment from politics was arguable in very particu-

---

73 Letter of 2 December 1921, Archives Vallas, Ms Vallas 44 (Correspondance concernant *La Revue musicale*, H. Prunières), 1920–24: “Je comprends parfaitement bien votre point de vue pour la protection des artistes français, mais ce n’est pas le mien, car je dirige une revue essentiellement internationale. J’estime que mon rôle est de faire connaître la musique française à l’étranger et, pour faciliter cette expansion même, de me faire la juste réputation d’un protecteur de la musique étrangère en France.”

74 Advertisement, *Les Mardis de la Revue musicale*, in: *La Revue musicale* 7, 1 February 1926, no. 4, p. 161.

75 Poulenc sarcastically commented in a letter to Milhaud that, thanks to Prunières’s efforts to set up the French Section of the ISCM, *The French Section is formed, music is saved*, in: *Poulenc Correspondance (1910–1963)*, ed. by Myriam Chimènes, Paris: Fayard 1994, pp. 188f.

76 Prunières, “[...] Edward Dent, dont le dévouement à la cause de l’internationalisme artistique et la politique ferme et prudente a réussi à triompher des embûches sans nombre semées sous ses pas.” *La Revue musicale*, 1 October 1924, p. 244.

lar contexts (as Giles Masters, Anne Schreffler, Kate Bowan and others have explored)<sup>77</sup>, Dent’s comments ignore the context of post-war biases and alliances in which he was operating so skilfully.<sup>78</sup>

### Decentering music: towards a “Federal Republic”

Despite their commitment to internationalism, Dent and Evans sometimes displayed casual anti-German attitudes that are evident from the pre-war years. Anti-German rhetoric in Britain, which was exacerbated during the First World War, easily spilled over into music, tapping into resentments and a sense of inferiority in relation to the dominance of Austro-German musical traditions. From 1910, Evans developed a narrative about the degeneration of German musical culture, celebrating instead, the rise of French music of Debussy’s generation and anticipating the strengthening of British contemporary music, if it turned towards France rather than Germany for models.<sup>79</sup>

In his preface to Jean-Aubry’s book, *French Music of To-Day*, Evans argues that Jean-Aubry (and himself by extension) has laid the foundations for a kind of “musical internationalism”, which seeks to revise international musical allegiances to take account of the Allies and shape an alternative trajectory, which includes Britain, but with France leading the way.<sup>80</sup> In tracing the rise and fall of German dominance in music, his argument draws on contemporary ideas of progress and of degeneration<sup>81</sup> and challenges hitherto accepted notions of the centre and periphery of European musical traditions. Thus, the

77 See Giles Masters, *Performing Internationalism* (as note 71) and idem, *New-Music Internationalism: The ISCM Festival, 1922–1939*, Ph.D., King’s College London 2021, pp. 143–177; also Anne C. Schreffler, *The International Society for Contemporary Music and Its Political Context (Prague, 1935)*, in: *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. by Jessica C. E. Gienow-Hecht, New York: Berghahn 2015, pp. 58–90.

78 Edward J. Dent, *Internationalism et musique*, in: *La Revue musicale*, 1 August 1923, p. 58.

79 Edwin Evans, *French Music of To-Day*, in: *Proceedings of the Musical Association* 26 (1909), no. 1, pp. 47–74; and G. Jean-Aubry, *French Music of To-Day*, trans. Edwin Evans, London: Kegan Paul, Trench, Trubner 1919.

80 Evans, *Translator’s Preface*, pp. xxii–xxiv. See also Bantock, *A Musical Repas*, in: *The Chestrian*, New Series 1, 1919 (September), pp. 11f. It is interesting that Evans, Jean-Aubry and others did not object to leadership from their political ally France; they admired the regeneration of the arts that had taken place after the Franco-Prussian defeat, which had consolidated a golden generation of French composers, including Fauré, Debussy and Ravel. They wanted to emulate this revival.

81 Norman Stone, *Europe Transformed 1878–1919*, Glasgow: Fontana 1983, p. 15; Daniel Pick, *Faces of Degeneration, A European Disorder, c. 1848–c.1918*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, pp. 11–15. See also Barbara L. Kelly, *Preparing for Pelléas et Mélisande in Britain: Debussy’s international reputation*, in: *Debussy Studies* 2, ed. by Barbara L. Kelly and David J. Code, Cambridge: Cambridge University Press 2025 pp. 236–264.

postwar transition period, building on recent military alliances, provided the opportunity for such a realignment of musical allegiances and leadership. Dent too, while exercising considerable diplomatic skills in his dealings with the emerging society, ensured that France was represented among the jury members.<sup>82</sup> Both he and Evans had a tendency to stereotype what they described as the seriousness, dullness and complexity of contemporary German music in their music criticism.<sup>83</sup> Comparing the jury's choice of repertoire for the 1923 festival with the 1922 festival, Dent described a kind of musical opening up, arguing that "[t]he formation of the International Society has put matters on a much broader basis".<sup>84</sup>

This wider range of representative works included many of the composers who were already firmly part of Evans and Dent's network of composers, though several were clearly in evidence in 1922 too, as we have seen above. Dent, in his formal public pronouncements, spoke out against the notion of 'Great musical powers' and hierarchies among the national sections of the society.<sup>85</sup> Evans commented that "[a]fter a strenuous fight lasting many years they had at last reached a time when the musical world, which was once an imperial state, was now a federal republic".<sup>86</sup> Indeed, both men appear to challenge the historic dominance of Austrian and German music within classical traditions to achieve something more equitable. While we know that Evans had harboured such views from as early as 1910, the post-war context and the formation of the ISCM provided them with this opportunity. It is clear that Dent and Evans saw the international musical exchange within the Society as an opportunity to shape and influence what Dent described as 'la musique moderne mondiale'<sup>87</sup>, by which he meant, of course, contemporary music within an (almost entirely) Western Europe. In taking a lead in August 1922 and January 1923 Evans and Dent and their circles attempted to rethink notions of musical power, achievement, musical taste and aesthetic direction within Western contemporary music, drawing on already well-established networks and institutions.

---

82 Karen Arrandale personal communication. Dent alludes to the fact that it took several rounds of voting to establish the jury members. Dent, *The World of Music* (as note 52).

83 Evans made similar comments about the heaviness of German music in *Music as Bond of Peace* (as note 65).

84 Edward J. Dent, *The World of Music* (as note 60).

85 Edward J. Dent, *Internationalisme et musique*, in: *La Revue musicale* 4 (1923), no. 10 (August), p. 60.

86 Edwin Evans in *Dinner and Presentation to Edwin Evans*, in: *The Musical Times*, 1 February 1923, p. 127.

87 Dent, *Internationalisme et musique* (as note 85), p. 59.

At the same time, the commitment of Dent, Evans and Prunières to establishing an international musical institution required them to embrace a curiosity and openness towards new musical developments in parts of Europe that had been inaccessible during the war. This curiosity manifested itself very early by the establishment of informal contacts between key individuals. Dent, for instance, returned to Berlin in 1920 to write “Letters from Germany” for the *Athenaeum*.<sup>88</sup> It was an opportunity to reestablish contacts with Busoni and other musicians, which had been on hold during the conflict, as well as to observe post-conflict musical life in Berlin. Wellesz, for his part, was already in contact with Dent (from 1909 and later in Berlin in 1920)<sup>89</sup> and he made himself unpopular in some circles at home for his interest in Debussy in 1918.<sup>90</sup> What these men encountered in Salzburg in 1922 and in the years that followed were attitudes that complemented their own. However, Réti and Wellesz’s commitment to a Habsburg Internationalism was arguably more open than Dent and Evans’ own more self-interested and chauvinistic perspectives; they already accepted the idea of a pluralistic national musical culture. Their act of reaching out towards other parts of Europe for the 1922 Salzburg Festival was highly symbolic, which in turn ignited the formation of the ISCM as a project of musical peacemaking.

The internationalist sympathies of these musical leaders inevitably had their detractors. The views of Dent, Evans and Prunières, for example, were challenged by nationalists who were suspicious of what they considered to be a dangerous cosmopolitanism.<sup>91</sup> With the collapse of the Habsburg Empire after the First World war and the redrawing of the map in Central and Eastern Europe, Habsburg internationalism was challenged and regarded as reactionary. Anita Mayer-Hirzberger, among others, has argued that there was a strong desire among Austrians to be connected to Germany economically, politically and culturally in the 1920s.<sup>92</sup> This appealed to many musicians because of the historic strength of the Austro-German musical tradition. Indeed, Bojan

---

88 Karen Arrandale, *Edward J. Dent: A Life of Words and Music*, Woodbridge: Boydell and Brewer 2023, pp. 299–310.

89 *Ibid.*, pp. 302, 305 and 308. Personal communication from Matthew Werley, 21 August 2024.

90 Wellesz contradicts Julius Korngold’s lukewarm obituary of Debussy, which was published in the *Neue Freie Presse*, 20 March 1918, in *Claude Debussy*, in: *Daimon* 2, April 1918, pp. 118f.; c.f. Bojan Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship*, London: Plumbago Books 2020, pp. 223–225.

91 See Kelly, *Tradition and Style* (as note 2), pp. 10–15.

92 Anita Mayer-Hirzberger, *What is ‘Austrian Music?’ The Creation and Discussion of National Music in Austria after 1918*, in: *Reconfiguring Musical Cultures in Central and Southeastern Europe*, ed. by Bianca Țiplea Temeș and Jim Samson, Cluj-Napoca: MediaMusica 2021, p. 50.

Bujić shows how Guido Adler's internationalist views evolved into a belief in the "primacy of German music [as] undisputed in European terms".<sup>93</sup> In fact, it was such assumptions of primacy that motivated 'good internationalists' such as Dent and Evans, to challenge notions of musical hierarchies. The strength and historic influence of the Central European musical inheritance reinforced the inseparable link between Austrian and German musical traditions and their intrinsic difference to Latin (and Slavic) traditions and were taken up, for example, by the liberal-minded French-Jewish composer, Darius Milhaud, who famously played into these national distinctions, dividing contemporary music into the chromaticism of the Austro-German tradition, on the one hand, and the diatonicism of the Latin tradition.<sup>94</sup>

However, as the idea on a pan-German identity came to be associated with fascism in the early 1930s, the notion of Austrian identity became more attractive to musicians such as Krenek, who returning to Vienna in the late 1920s, "took up the idea of the country's multi-ethnic past and saw it as the foundation for an ideal musical work in the future".<sup>95</sup> It is inevitable that the intricacies of central European identity appear to have been poorly understood by the Allied musical internationalists and they were certainly entangled for Austrians and other Habsburgians. The ISCM provided an opportunity for mutual understanding of highly complicated overlapping allegiances that would help to dispel chauvinistic and stereotypical. Perhaps Paul Stefan was prophetic when he spoke of the breakthrough of the attitudes 1922 Salzburg festival: "Salzburg was their peace festival, a 'breakthrough' of victorious effectiveness greater than all war manoeuvres. There are no longer any borders. That is the meaning of Salzburg."<sup>96</sup>

Salzburg in 1922 and 1923 brought about a fascinating collision between overlapping ideas of musical internationalism. Symbolically associated with Mozart, it was the fertile ground on which to associate the European classics with the most contemporary music across the redrawn map of Europe. While Salzburg provided the context and impetus, it was still reeling from the devastating economic fall-out of the war. It was here that key British musical leaders were able to play a vital role. Drawing on the successful federal structure of the British Music Society, which enabled new music to be heard in regional

93 Bojan Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz* (as note 90), p. 58.

94 Darius Milhaud, *Polytonalité et atonalité*, in: *La Revue musicale* 4, 1 February 1923, no. 4, pp. 29–44.

95 Anita Mayer-Hirzberger, *What is 'Austrian Music?'* (as note 92), p. 54.

96 Paul Stefan, *Ein Weltbild der Musik: Anmerkungen zu den Musikfesten in Donaueschingen und Salzburg*, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), no. 15/16 (August), p. 243.

towns such as Huddersfield just weeks after the armistice, they brought their organisational structure, expertise and linguistic and diplomatic skills to the table. Building the ISCM provided an opportunity for these British musical leaders to assert their influence, to confirm London as a major musical capital, to bring British contemporary music into a wider European context and to play a prominent part in international bridge-building in the field of new music between nations that had just a few years before been at war.

## Returning to the Scene of 1922

### The Salzburg Festival, the ISCM, and Hugo von Hofmannsthal's Layering of Space and Time

#### The International and the Contemporary

In a previous study of the International Society for Contemporary Music (ISCM), I argued that the terms “international” and “contemporary” were often deployed in the early twentieth century to give a sense of neutrality – political neutrality, in the case of the “international”, and aesthetic neutrality, in the case of the “contemporary”.<sup>1</sup> I considered later debates about the term “contemporary”, and its complex and changing relationship with the “new” and the “modern”, and argued that debates about the naming and rationale of the ISCM represented an early moment in what was later recognised as the constructed collectivity of contemporaneity. An essential point from this argument was the divergence in the naming of the ISCM in English and in German, respectively, with the English emphasising the category of the contemporary, commensurate with the ambivalent status of British modernists within the field of continental modernism, and the German title foregrounding the category of the new, commensurate with the aesthetic tendencies of the Austro-German founding members of the organisation. Given the orientation of the present volume toward celebrating the centenary of the establishment of the ISCM in Salzburg in 1922, and the way its orienting title toggles between the question of the new and the contemporary – “Salzburg and Musical Contemporaneity” – it seems timely to return to these underlying questions, yet focusing specifically on what they meant in that crucial year of 1922, when the ISCM was established at a meeting in Salzburg.

---

1 Sarah Collins, *What Was Contemporary Music? The New, the Modern and the Contemporary in the ISCM*, in: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. by Bjorn Heile and Charles Wilson, London / New York: Routledge 2018, pp. 56–85. For a discussion of internationalism in relation to organisations such as the ISCM see Sarah Collins / Laura Tunbridge / Barbara Kelly, *Introduction to Roundtable: Musical League of Nations: Music Institutions and the Politics of Internationalism between the Wars*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 147 (2022), no. 2, pp. 1–73, and the articles within this Roundtable. The Roundtable nuances the idea that the ISCM was a “musical league of nations” that was somehow beyond politics or aesthetically neutral, as it often claimed to be.

There are of course a number of ways in which the early 1920s might be said to be a period preoccupied with time. Interwar modernisms exhibited a variety of ways of reckoning with older forms, including gestures toward the archaic as an expressive vehicle for irony and estrangement. Likewise, we could point to the way in which cultures that were distant from postwar Europe, either geographically or in terms of sensibility, were treated not only as spatially distant but also regressive in time, using the perverse evolutionary logic of exoticism. Technologies of communication, and sound and image storage, such as the phonograph, photography, silent film, telegraphy, and telephony, made geographically and temporally distant things seem uncannily proximate, informing new modes of experience. And more generally, the sense of belatedness, or of “coming after”, that haunted the generation that came to maturity at the time of the Great War, intensified the public sense of living *in* historical time. The problem of contemporaneity was in many ways a subset of this generational preoccupation with time, yet it also offers a more specific insight into the formation of the ISCM. In what follows, I will ask what it means that an organisation such as the ISCM should be established at this time and place. I want to suggest that the question of time was central to the conceptualisation of the Salzburg Festival – a festival that, like other models of festival culture (such as Wagnerian, Viennese, and Catholic festival cultures), engaged ideas of pilgrimage and a deliberate relationship with history and place.<sup>2</sup> More specifically, I will argue that the Salzburg Festival projected a particular relationship between the transient and the eternal that was a shaping factor in the establishment of the ISCM.

Bound up with a preoccupation with time and contemporaneity was also a concern about space – about geographical and psychological distance and proximity (or relativity), and more nebulously, a sense of relation and belonging. The Salzburg Festival has been described as embodying an ethos of “nationalist cosmopolitanism”, referring to the idea that it was conceived as a revival of Austro-Bavarian culture as a consolidation of, or gateway to, the best of European culture.<sup>3</sup> This idea, being a form of Austrian exceptionalism, promoted

- 
- 2 For more on Catholic festival culture at this time see Michael Burri, *Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg*, in: *Austrian History Yearbook* 47 (2016), pp. 147–166, and Judith Beniston, *Festival Culture, Metatheatre and Modernity in Karl Schönherr's 'Der Judas von Tirol'*, in: *Austrian Studies* 25 (2017), pp. 42–57.
  - 3 For a discussion of how the distinctions between various types and modalities of cosmopolitanism have played out in relation to music history see Anastasia Belina-Johnson, Kaarina Kilpiö, and Derek B. Scott (eds.), *Music History and Cosmopolitanism*, London / New York: Routledge 2019, and Sarah Collins / Dana Gooley, *Music and the New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities*, in: *Musical Quarterly* 99 (2016), pp. 139–165.

an imagined relationship to space and community that was deeply ideological, even while it reflected the “actually existing” reality that Salzburg has long been a popular destination for international tourists interested in experiencing European cultural heritage. Keeping in view the conceptualisation of time and space peculiar to the Salzburg Festival, I would like to try to locate the bodies and minds of the founders of the ISCM within a particular space, and ask, in relation to the establishment of the ISCM: why Salzburg, and why 1922?

### The Salzburg Festival and the ISCM in 1922

Writing in the *Musical Times* on 1 September 1922, Edwin Evans (first chairman of the British section of the ISCM, and later president of the ISCM) recounted his expedition to Salzburg. He told of the international chamber concerts; the meeting where the ISCM was established; the festival play; and the Mozart Cycle.<sup>4</sup> Although it is a rather prosaic, blow-by-blow account, one gets a sense of the enormity of the musical experience as a whole. Evans reported, in the chamber concerts alone, there were 54 composers of 15 different nationalities represented, with the evening concerts extending from 7pm to 10pm, and matinees from the “unearthly hour of half past ten” to 1pm, equaling 20 hours of music in four days, followed over the next few weeks by an over two-hour long festival play, a total of four Mozart operas, and three more concerts focusing on selections from Mozart’s orchestral and vocal works.

The events in question all took place from 7–29 August that year. The sequence of events is familiar, but it is worth recalling here as a basis for the historical claims that follow: from 7–10 August, there was the International Chamber Music Concerts (Internationale Kammermusikaufführungen), an event inspired by a series of modern chamber music concerts in Donaueschingen that the organisers had attended the year beforehand. A day later, on 11 August, interested parties from the chamber music festival met, discussed and founded the ISCM. Two days later, on 13 August, the main events of the Salzburg Festival House Association began with the festival play – not Hugo von Hofmannsthal’s *Jedermann*, but the world premiere of Hofmannsthal’s *Das Salzburger große Welttheater*, which was based on the sacramental play *El gran teatro del mundo* by Spanish Golden-Age writer Pedro Calderón de la Barca. Hofmannsthal’s play was directed by Max Reinhardt, who gave it a modern Baroque styling. One day after that, between 14–29 August, there came a series of Mozart operas and two orchestral concerts

---

4 Edwin Evans, *The Salzburg Festival*, in: *Musical Times* 63 (1922), pp. 628–631. See also Edwin Evans, *Fifteen Nations Join League of Music at Salzburg*, in: *Musical America* 36 (1922), no. 19, pp. 3f.

(including one on 20 August conducted by Richard Strauss). Here it is important to observe how the co-founders of the Salzburg Festival, Hofmannsthal, Reinhardt, and Strauss were still very much in view in the 1922 events. During the final fortnight of the Festival, there were two concerts of works by Mozart, and performances of four of Mozart's operas (totalling 12 nights). For those founding members of the ISCM who had stayed on for the dramatic programme of the Salzburg Festival House Association, as Evans had done, it would have been an intensive three and a half week musical-theatrical experience.

This extraordinary surplus of experience occurred in the context of extreme economic austerity in Austria, leading to the country's desperate appeal to the Allied Powers, and then to the League of Nations, to support the restoration of the Austrian economy. Indeed, the League of Nations was considering the formal appeal at the very moment when the Salzburg Festival events were taking place, in August 1922. The calamity of the Great War was only a few short years past, though its effects were still very present, and with the sweeping away of the Austro-Hungarian Empire and the establishment of the First Austrian Republic, the sense of living in historical time – a time of transition, when the past was no longer but the future was not yet in view – was pervasive. Yet alongside this, and perhaps as a response to this sense of historical time, there arose an appetite to recapture a different attitude to time, one that viewed the present as a living manifestation of an eternal time, of a *living tradition in which the eternal and the temporal were coterminous*. The Salzburg Festival, in its original conceptualisation promoted by Hofmannsthal in no less than eight essays on the subject (from 1919 onwards), was in one sense a direct response to the prevailing preoccupation with time. Hofmannsthal sought to replace the transitory time of supposedly materialist modernity with a vision of cultural cohesion and eternal values that he attributed to the rural and the natural.

To have an international chamber music series designed to give contemporary composers who faced barriers to performance by conservative cultural institutions a hearing, combined with a festival that sought to preserve tradition, is surely more than a little incongruous. But in fact the idea of time and the notion of a living tradition could accommodate a great many things, and to the extent that it found expression through the Josef-Nadler-inspired Hofmannsthal, the ethos and design of the Salzburg Festival, and conservative modernism in general, provided an important contextual factor in the establishment of the ISCM that year.<sup>5</sup> There were of course many differences

---

5 The first ISCM president Edward J. Dent was mistakenly included amongst the co-founders of the Salzburg Festival by the leading music critic from Leipzig; see Adolf Aber, *Salzburg after Fifteen Years*, in: *The Musical Times* 78 (1937), p. 832.

between the ethos of the ISCM and the Festival – the ISCM claimed to be international rather than cosmopolitan; the Salzburg Festival was entangled with discourses about Jewish assimilation in a way that played out differently in the ISCM; and finally, there was no theatrical element to the ISCM events in terms of planned repertoire, though there was an important element of diplomatic “stagecraft” in the constitution of the organisation itself.<sup>6</sup> Despite these differences, both the ISCM and the Salzburg Festival were more than merely forums of representation. The ISCM was conceived not only to represent internationalism but to actively constitute it, and the Salzburg Festival was constitutive of what Hofmannsthal thought of as the “idea of Austria”.<sup>7</sup>

The evidence for the conceptual sympathy between the organisation and the festival is partly related to what was at stake in the wrangle over the name of the ISCM, mentioned earlier, and whether it would promote progressive new music only, or contemporary music more broadly. We might also look toward the decision to give the ISCM a federated structure, meaning that over the decades many national sections have had the opportunity to offer their own music tradition as a gateway to the best of international contemporary music. In the case of the Salzburg Festival, the idea that there is something inherently cosmopolitan about one’s own culture, and that by being more deeply committed to this culture one becomes more of a world citizen, was central to its ethos – an idea that Michael Steinberg called “nationalist cosmopolitanism” and Matt Wilson Smith “rooted cosmopolitanism”, referring specifically to the Salzburg Festival and to Hofmannsthal’s morality play *Das Salzburger große Welttheater*, respectively.<sup>8</sup> This meant that to be more Austrian was to be more European, as a borderland or gateway to Europe, spiritually speaking. The chimera of world citizenry achieved through cultural exceptionalism was of course a far older ethos than the particular form of inter-governmental cooperation that constituted interwar internationalism, even in its cultural formations. Yet the co-presence of these ideas in Salzburg in August 1922, combined with the heady atmosphere of an overwhelming surfeit of music, is surely not inconsequential.

---

6 Giles Masters, *Performing Internationalism: the ISCM as a ‘Musical League of Nations’*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 147 (2022), no. 2, pp. 560–571.

7 See the essays collected and translated in *Hugo von Hofmannsthal and the Austrian Idea: Selected Essays and Addresses, 1906–1927*, transl. and ed. by David S. Luft, Indiana: Purdue University Press 2011. See also Michael P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*, Ithaca: Cornell University Press 1990.

8 *Ibid.*, pp. 84–115; Matt Wilson Smith, *Restoration Dramas: Hofmannsthal’s The Great World Theatre of Salzburg and Cocteau’s Antigone*, in: *The Cambridge Companion to 1922*, ed. by Jean-Michel Rabaté, Cambridge: Cambridge University Press 2015, pp. 183–195.

For Edwin Evans, the fact of the juxtaposition of the Mozart immersion with the contemporary chamber works was not unusual or jarring enough to bear a mention in his report on the experience. This was surely related to the valorisation of Mozart by certain modernist composers such as Ferruccio Busoni, and the way in which important figures within the ISCM such as Edward J. Dent characterised Mozart as eternally modern and therefore not anachronistic when placed side-by-side with contemporary works. Likewise, Hofmannsthal described Mozart as “über und unter den Zeiten”.<sup>9</sup>

What seemed more anachronistic, to Evans, was the aesthetic of the Salzburg Festival’s centrepiece play *Das Salzburger große Welttheater*. Like Hofmannsthal’s other medieval morality play *Jedermann*, though in a more Faustian vein, *Das Salzburger große Welttheater* attributed an accumulation of wealth and a materialistic attitude to an erroneous conception of time. Continuing Hofmannsthal’s preoccupation with the *theatrum mundi* allegory, *Das Salzburger große Welttheater* presents a play within a play, where God calls for a play to be staged, with Death as the stage manager, and roles being played by the archetypes King, Rich Man, Beauty, Peasant, Wisdom, and Beggar. In Hofmannsthal’s version, differing in important ways from Calderón’s (though bearing out the legacy of the Austro-Spanish Baroque), the Beggar is a crucial character, threatening to bring an axe down on the prevailing order of the world – he is, as Hofmannsthal observed, “a figure of our time, the threat of chaos”.<sup>10</sup> The juxtaposition of eternal types with references to human history within the play creates an ambiguity between scales of time. In turn, this temporal juxtaposition shapes the allegorical function of the play, framing the question of individual human agency within a theocentric model. As Benjamin Bennett has observed:

*Has Hofmannsthal simply adopted a figural conception of history as the repeated manifestation of eternal types that are all in truth simultaneous? [...] [T]he general proposition suggested is that human existence as a whole begins anew in every individual, that we are truly free in that the human condition is not bequeathed to us fully formed, but is entirely what we ourselves make of it. The Beggar says,*

---

9 Quoted from Judith Beniston, *Hofmannsthal and the Salzburg Festival*, in: *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, ed. by Thomas A. Kovach, Woodbridge: Camden House 2002, pp. 159–180: 161.

10 Quoted from Brian Coghlan, *Hofmannsthal’s Festival Dramas*, Cambridge: Cambridge University Press 1964, p. 168; original taken from Hofmannsthal’s *Aufzeichnungen und Tagebücher aus dem Nachlaß: 1922–1929*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1959, p. 202.

after his illuminations, 'I am with God, in all things' center!' (W10 50; D3 313), and since the center is the ruler's place (W10 23; D3 275), it follows that part of what the Beggar has recognized is his own sovereignty (or his own participation in sovereignty) over his condition.<sup>11</sup>

The layering or simultaneity of eternal and historical time in this play thus becomes a means to approach both the matter of human volition and the relationship of the individual to the whole. As we shall see, this device also projects a certain ambivalence about the mythopoeic role of theatre in a time of historical uncertainty.<sup>12</sup>

*Das Salzburger große Welttheater* was staged around the altar of Fischer von Erlach's Kollegienkirche (Fig. 1), and Reinhardt's staging and Alfred Roller's set emphasised the anachronistic aesthetic of the location (Fig. 2). They capitalised on the setting to frame the evocation of eternal spiritual values while also achieving an effect of artificiality, meaning that the staging was anachronistic while also remaining in conversation with contemporaneous non-realist theatrical productions in the 1920s – it was at once timeless and timely, in line with both Hofmannsthal and Dent's view of Mozart's contemporaneity and timelessness.<sup>13</sup> Hofmannsthal had written the play especially for the Salzburg Festival (unlike *Jedermann*), and it was premiered that year, in 1922, and performed again at the Salzburg Festival in 1925. He attempted to encapsulate in the play what he perceived to be the Festival's purpose of re-establishing a sense of identity with the Southern German Baroque tradition combined with a *völkisch*, premodern sense of cultural community. For Hofmannsthal, the audience for the play would represent a coming together of the social elite and the working classes, as well as European visitors, unified through a vision of the Great World Theatre.

Subsequent commentators have viewed this collection of ideals as problematic. Judith Beniston writes that with the staging of *Das Salzburger große Welttheater*, the Salzburg Festival came its closest to "promoting the ideals of reactionary Catholicism" – ideals that had been reinvigorated in response to the uncertainty

---

11 Benjamin Bennett, *Hugo von Hofmannsthal: The Theaters of Consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press 1988, p. 272.

12 This preoccupation also shaped Hofmannsthal's approach to new media such as cinema. See Assenka Oksiloff, *Archaic Modernism: Hofmannsthal's Cinematic Aesthetics*, in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 73 (1998), no. 1, pp. 70–85.

13 As Matt Wilson Smith has observed, "returning to antiquity, the director was able to remain à la mode" (as note 8, p. 190).



Figure 1: Salzburg's Kollegienkirche (Collegiate Church, 1707) by Johann Bernhard Fischer von Erlach, photographed around 1907; Alois Riegl, *Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte*, Vienna: Österreichische Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co. 1907, plate 9



Figure 2: Scene in the Kollegienkirche from the world premiere of Hugo von Hofmannsthal's *Das Salzburger große Welttheater* on 13 August 1922 – from left to right Anna Bahr-Mildenburg (Welt), Otto Pflanzl (Vorwitz), Josef Meth (Bauer), Sibylle Binder (Schönheit), Hugo Döblin (Widersacher), Wilhelm Dieterle (König), Raoul Aslan (Reicher), and Helene Thimig (Weisheit); Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-Foto-0191

of the postwar years and economic recession.<sup>14</sup> More troublingly, Steinberg viewed this “drive to cultural totality” as a tendency that found its logical conclusion in the aesthetics of National Socialism. Yet as Beniston and others have noted, what was of interest to Hofmannsthal was the distinctive theatrical conventions associated with this tradition, which he deployed and modified in a way that he claimed projected the modern and the universal, rather than the specifically theological. And as Michael Burri argues (against Steinberg), retrofitting later political developments onto earlier aesthetic tendencies is itself problematic – to wit, “1919 is not 1934”.<sup>15</sup> Burri argues that there is something to be gained from recovering the ways in which an aesthetics of totality and cultural recuperation, even when theocentric as the World Theatre idea was, was something distinctive prior to becoming kitsch or propaganda.

It is worth noting that a combination of Baroque heritage, organic community, and spiritual communion still characterises the re-tellings of the history of the Salzburg Festival in promotional material today:

*Far away from the big cities, away from the worries of day-to-day life, the intention was to establish the festival as a place of pilgrimage, theatre as a place of refuge [...]. Besides being anti-modern, a feeling of anti-metropolis also characterised this special festival, which was also intended to bring people together as an overall European project [...]. The big wide world was to be brought into the small city, whereby tangible economic and touristic considerations also played a role, resulting in Salzburg becoming stylised as ‘the heart of the heart of Europe’.*<sup>16</sup>

Regardless of the touristic orientation of this type of promotional material, or its perceived fidelity to the original vision of the founders of the Salzburg Festival, it is difficult to read claims such as that “great history, world history is reflected in the small history of the festival”, as being indicative of an institution scrubbed of its ideological past.

For Hofmannsthal, there was nothing anachronistic about deploying the notion of a living tradition (i.e., a coexistence of the eternal and the temporal or contemporary) for the purpose of renewing the present at the establishment of the first Austrian Republic. And Salzburg was just the place to do it. Fol-

---

14 Beniston, *Hofmannsthal and the Salzburg Festival* (as note 9), pp. 159–180.

15 Burri, *Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg* (as note 2), p. 149.

16 This note appears on the website of one of the Salzburg Festival’s current media partners, Medici.TV, which streams some of their events online, <https://www.medici.tv/en/partners/salzburg-festival/salzburg-festival-about/> (accessed 20 April 2022).

lowing the work of Josef Nadler, Hofmannsthal viewed Salzburg as being the heartland of greater Europe, and the Austrian and Southern German peoples as being inherently theatrical (in line with the amphitheatrical geography of the Alpine valleys).<sup>17</sup> This essence was embodied in religious folk drama, revived during Hofmannsthal's lifetime by Richard von Kralik, who "yoked the post-Wagnerian quest for new forms of Christian cultic drama to the rise of the Christian Social party", linking the *theatrum mundi* idea to the "mythopoeic function of art".<sup>18</sup> Re-establishing this tradition as a continuation of an ancient past and grounding it in the regional landscape and in communal ritual was a way of attempting to demonstrate that culture transcends political upheavals – it was a sacral play on a sacral site.<sup>19</sup>

### The Clock Stops: Opera, Music, Language

Hofmannsthal's desire to renew connection with a lost sense of wholeness and belonging that he attributed to this place and genre was bound up with a particular view of time – one that arguably pervaded his work in general, not only the festival plays. Much has been made of the way in which, in Strauss and Hofmannsthal's opera *Der Rosenkavalier* (premiered in 1911), the character of the Marschallin calls for the clocks to be stopped. Indeed, there are both musical and textual allusions to temporal concepts across the opera as a whole, such that it has been described, by Benedict Taylor and others, as an "opera about time" – specifically, about the distinction between the temporal and the eternal, or the historical and metahistorical.<sup>20</sup> Composed at the point of Strauss's own stylistic turning back, away from the highly progressivist language of his earlier operas *Elektra* and *Salome*, toward a more tonal style, the opera plays with a sense of anachronism. The use of the nineteenth-century Viennese waltz in combination with the mid eighteenth century plot setting, and in Strauss's combining pastiche of classicism and more recent idiomatic devices, are examples. *Der Rosenkavalier* might be said to be self-consciously

---

17 Beniston, *Hofmannsthal and the Salzburg Festival* (as note 9), p. 162f.

18 Judith Beniston, *Welttheater: Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the Revival of Catholic Drama in Austria, 1890–1934*, London: W. S. Maney & Son 1998, p. 3.

19 Wilson Smith, *Restoration Dramas: Hofmannsthal's The Great World Theatre of Salzburg and Cocteau's Antigone* (as note 8), p. 186. Note that this idea ran contrary to the notion of style history that a contemporary like Guido Adler wished to perform through the Vienna Music Festival programming, showing historical development rather than the reinvigoration of an unchanging aesthetic touchstone, as in Hofmannsthal's vision. C.f. Burri, *Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg* (as note 2), p. 154f.

20 Benedict Taylor, 'Ein sonderbar' Ding': Music, the Historical and the Problem of Temporal Representation in *Der Rosenkavalier*, in: *Cambridge Opera Journal* 32 (2021), no. 2/3, pp. 187–225.

positioned as a reflection on historical time and anachronism – an anachronism that presents, as Lewis Lockwood has suggested, a “sense of the layering of history”.<sup>21</sup>

Just as Strauss and Hofmannsthal’s *Der Rosenkavalier* presents a “layering of history”, Strauss, Hofmannsthal, and Reinhardt’s vision for the Salzburg Festival was imbued with a sense of living tradition that Matt Wilson Smith has described as involving “great historical ages rest[ing] upon one another at Salzburg like layers of a cake”.<sup>22</sup> This layering was for the explicit purpose of projecting a sense of shared time, or contemporaneity, reignited through a reimagining of religious theatrical spectacle associated with the Austrian Baroque – a sense of contemporaneity or shared time that was constituted through a vision of community as a living eternal tradition.

To conclude, we return once again to 1922. A concern with temporalities and eternalism was endemic to modernism, and in a sense 1922 was a watershed moment in the transition between generations of modernist artists, the avant-garde were reframing modernism against the pre-war older generation of experimentalists. The year saw the publication of James Joyce’s *Ulysses* and T. S. Eliot’s *The Wasteland*, coinciding at around the same time with Wittgenstein’s *Tractatus*, Proust’s fourth volume of *In Search of Lost Time (Sodom and Gamora)*, and Georg Lukács’s *History and Class Consciousness*. It was the year of the establishment of the Soviet Union, and of Mussolini’s march on Rome.<sup>23</sup> It was also the year of a famous exchange between Albert Einstein and Henri Bergson about the distinction between the physical and philosophical or psychological conceptions of time. Actualising the Marschallin’s desire in *Der Rosenkavalier* to stop the clocks, the twin paradox addressed by Einstein’s theory of relativity held that given two twins, if one left the earth at the speed of light and the other remained behind they would find that the twin who had left the earth had aged less rapidly, his clock running behind the time of the earth-bound twin. Bergson noted how the experience and personalities of the twins might nonetheless be affected in similar ways – their experience of time may

---

21 Qtd. in *ibid.*, p. 191, from Lewis Lockwood, ‘The Element of Time in *Der Rosenkavalier*’, in: *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, ed. by Bryan Gilliam, Durham, NC: Duke University Press 1992, pp. 252f.

22 Wilson Smith, *Restoration Dramas: Hofmannsthal’s The Great World Theatre of Salzburg and Cocteau’s Antigone* (as note 8), p. 185.

23 Much has been made of this year as a watershed year in the history of modernism, see for example Michael North, *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, Oxford: Oxford University Press 1999, the title of which the present chapter’s title gestures; and Jean-Michel Rabaté (ed.), *The Cambridge Companion to 1922*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

be similar, even though the clocks run slower and the twin on earth ages more quickly.<sup>24</sup> While physical history surges ahead or slows down, the inner life of a person, including the operation of memory, holds an altogether different experience of time, according to Bergson.

It is just this type of divergence and intersection in the account of time that I am suggesting is at play when considering the establishment of the ISCM in Salzburg in 1922. And indeed, I am suggesting that the difference of emphasis in the English and German titles of the organisation, respectively, is emblematic – it illuminates the layering or coexistence of two different conceptions of time, each with its own political and aesthetic tendencies. On the one hand, time presses forward into the future, yet at once, time distils the eternal into a single moment – the moment of the present, or the moment of the contemporary.

---

24 Gregg Lambert, 'Durée et simultanéité and *Tractatus Logico-Philosophicus*': *Time and Logic in 1922*, in: *The Cambridge Companion to 1922*, ed. by Jean-Michel Rabaté, Cambridge: Cambridge University Press 2015, pp. 209–218.

## Stefan Zweig, Salzburg und die Neue Musik-Szene in den 1920er Jahren

### Die jüdischen Wurzeln einer europäischen Utopie

„Aber wenn wir nun schaffen, jeder an seiner Stelle,  
mit der alten Glut, so wird der Turm wieder aufsteigen,  
und auf den Höhen werden sich die Nationen wiederfinden.“

Stefan Zweig, *Der Turm zu Babel*, 1916

Im Juli 1922 kündigte Rudolph Réti (1885–1957) das bevorstehende Festival für moderne Kammermusik in Salzburg unter dem Motto „Die Salzburger Idee“ an, ein Begriff, der bis heute nicht mit einem aussagekräftigen Bedeutungsfeld definiert wurde.<sup>1</sup> Zum Inhalt und Kontext der Idee um ca. 1922 lässt sich mit zwei Beobachtungen beginnen, die auf den ersten Blick keinen direkten Zusammenhang erkennen lassen. Erstens: Auf dem Programm des Gründungsfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) steht lediglich ein einziger Name, der nicht nur zweimal erscheint (sogar im selben Konzert), sondern dessen zwei Werke sich auch thematisch explizit mit jüdischen Elementen auseinandersetzen.<sup>2</sup> Der Komponist heißt Ernest Bloch (1880–1959) und seine Werke – *Schelomo. Rhapsodie hébraïque* für Violoncello (1916) und die Violinso-

- 
- <sup>1</sup> Siehe Rudolph Réti, *Die Salzburger Idee. Worte zum Beginn*, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), Heft 13/14 (Juli), S. 193–195; für die Vorgeschichte des Begriffes „Salzburger Idee“ (vgl. Robert Holzers Festrede für die Generalversammlung der Salzburger Festspielhausgemeinde am 15. August 1918) siehe *Festspiele zu Salzburg. Quellen und Materialien zur Gründungsgeschichte. Band 1. 1913–1920*, hg. v. Robert Hoffmann, Wien: Böhlau 2020. Ein zeitnahes Erwähnen des Begriffes fand in der Presse zum ersten Mal in der Veröffentlichung eines Gesprächs mit Richard Strauss nach seiner Rückkehr aus den USA 1921/22 statt; siehe anon., *Ein Plauderstündchen mit Dr. Richard Strauß*, in: *Illustrierte Kronen Zeitung*, Nr. 7927 vom 31. Jänner 1922, S. 7f.: 7: „Ich frage Dr. Strauß, ob er nicht auch während seines amerikanischen Aufenthaltes die *Idee des Salzburger Festspielhauses* propagiert habe. Er antwortet sofort: „Natürlich habe ich mich dafür sehr eingesetzt, daß wir bald in der Mozart-Stadt Salzburg ein internationales Festspielhaus bauen können, wozu uns selbst das Geld fehlt. Es haben sich schon Komitees gebildet, die eifrig für unsere Salzburger Idee arbeiten.“
  - <sup>2</sup> *Internationale Kammermusik-Aufführungen in Salzburg. Montag, den 7. bis Donnerstag, den 10. August 1922 im grossen Saale des Mozarteums* [Programmbuch], Wien: Otto Maaß' Söhne 1922, S. 13. Andere Komponisten wie etwa Arnold Bax erscheinen auch zweimal, aber mit unterschiedlichen Gattungen, z.B. Liedern und Kammermusik.

nate Nr. 1 (1920) – wurden im Großen Saal des Mozarteums am 9. August 1922 aufgeführt. Da er selbst nicht anwesend sein konnte, war es eine Entscheidung von Réti zu verdanken, dass die beiden Stücke in das Programm aufgenommen wurden. Mit Blochs erstem Werk debütierte der Mitbegründer der IGNM als Interpret (Pianist) bei einem Konzert in Salzburg – diese persönliche Identifikation mit dem jüdischen Komponisten ist nicht zufällig entstanden.

Zweitens: Auf einer Postkarte des österreichischen Schriftstellers und seit 1919 Wahlsalzburgers Stefan Zweig (1881–1942) an den expressionistischen Künstler Alfred Kubin (1877–1959) gibt es eine etwas rätselhafte Stelle, die Germanist\*innen bis heute nicht entschlüsseln konnten:

*Lieber Freund, [...] Ich komme gerade aus Paris – es ist wahrhaftig notwendig, sich von Zeit zu Zeit europäisch auszuatmen und das habe ich nach Salzburgs Ende gut und glücklich getan. [...] Viele Grüsse Ihres Herzlich getreuen Stefan Zweig<sup>3</sup>*

Aus dem Datum (1. März 1924) und der Versandadresse (Wien) ist abzuleiten, dass Zweigs ungewöhnliche Formulierung „Salzburgs Ende“ sich nicht auf einen apokalyptischen Niedergang der Stadt bezieht, sondern auf das Scheitern der frühen Salzburger Festspielhaus-Initiative, das Theaterpublikum aus der Großstadt in die Provinz zu locken.<sup>4</sup> Denn seit den ersten Aufführungen von Hugo von Hofmannsthal's Mysteriendramen *Jedermann* (1920–21) und *Das Salzburger große Welttheater* (1922) hatte sich allmählich ein wienerisch-literarischer Schatten über den Charakter der Mozartstadt gelegt, den Zweig als wenig ideal für seine Arbeit in den Sommermonaten empfand.<sup>5</sup>

---

3 Stefan Zweig an Alfred Kubin, Wien, 1. März 1924; Literaturarchiv Salzburg (ohne Signatur). Der Brief wurde nicht in *Alfred Kubin – Stefan Zweig. Briefwechsel 1909–1937*, hg. v. Franz Hamming und Klemens Renoldner, Brunnenthal: Landstrich extra 2015 aufgenommen; vgl. Stefan Zweig an Joseph Gregor, 1. Januar 1924, in: *Stefan Zweig – Joseph Gregor. Correspondence 1921–1938*, hg. v. Kenneth Birkin, Dunedin: University of Otago Press 1991, S. 44.

4 Zweig kam am 1. März 1924 nicht „grade aus Paris“, da er schon am 7. Februar zurück in Salzburg war. Am 29. Februar 1924 fand in Wien, wo sich Zweig gerade aufhielt, die sechste ordentliche Hauptversammlung der Salzburger Festspielhausgemeinde statt; die Presse berichtete von den Konflikten im Direktorium und Zweig schickte seine Postkarte an Kubin in Oberösterreich. Vgl. auch Franz Krottsch, *Die Festspielaktiengesellschaft oder Wiener Festspiele in Salzburg*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 45 vom 23. Februar 1924, S. 3f.: 3: „Seit dem Sommer [1923] gab die Festspielhaus-Gemeinde nicht das geringste Lebenszeichen von sich und überließ es den Salzburger Bürgern, das unbegreifliche Schweigen nach eigenem Gutdünken zu deuten.“

5 Über Stefan Zweigs Verhältnis zu den Festspielen siehe Gert Kerschbaumer, *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger*, Salzburg: Residenz Verlag 2003 und ders., *Der Festspieldichter Stefan Zweig*, in: *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Thomas Eicher, Oberhausen: Athena 2003, S. 59–75.

Auf persönlicher Ebene tritt ein Zusammenhang zwischen Ernest Bloch und Stefan Zweig deutlicher hervor: Beide lebten während der späteren Jahre des Ersten Weltkriegs im Exil (Bloch in den USA, Zweig in der Schweiz), beide waren international gefeierte jüdische Künstler der Zwischenkriegszeit und beide spielten eine Rolle in den frühen Salzburger IGNM-Festen. Bereits im Frühjahr 1915 hatten der Wiener Schriftsteller und der in Genf geborene Komponist über den französischen Musikwissenschaftler, Dramatiker und Literaturnobelpreisträger Romain Rolland (1866–1944) schriftlichen Kontakt aufgenommen, überliefert sind jedoch nur zwei im Sommer 1916 entstandene Briefe.<sup>6</sup> Zu dieser Zeit war Zweig sowohl mit seinem Drama *Jeremias* (1918) intensiv beschäftigt, als auch mit der Idee einer vereinigten europäischen Kultur befasst.<sup>7</sup> Zur gleichen Zeit schloss Bloch *Schelomo* ab und vollendete damit seinen „jüdischen Zyklus“<sup>8</sup>, bevor er im Juli 1916 nach Nordamerika emigrierte (Rolland wollte, dass Zweig den Komponisten nach Wien hole). Aus Dokumenten ist schwer abzuschätzen, wie eng ihre Geistesgemeinschaft war, aber am 19. Juni 1916 schrieb Zweig einen Brief an Bloch, worin er ihn von der Notwendigkeit der Kunst für den Wiederaufbau Europas nach dem Kriegsende zu überzeugen suchte:

*Unsere Seelen sind jetzt so dunkel, dass oft die Worte zu schwach, der Wille müde wird – aber auch in dieser feurigen Prüfung, die Europa auferlegt ist, werden wir nie vergessen, was unsere höchste Berufung ist über allem Stündlichen und Täglichen: die Lust am Werke, die Leidenschaft der Unsterblichkeit.<sup>9</sup>*

Im Zusammenhang mit seiner Freundschaft zu Rolland und seinem Essay *Der Turm zu Babel*<sup>10</sup> (Februar bzw. April/Juni 1916), der durch die Vermittlung des französischen Schriftstellers erstmals in der ersten Ausgabe der Genfer Pazifistenzeitschrift *Le Carmel* erschien, spiegelt diese Passage grundsätzliche The-

---

6 In einem Brief an Zweig stellte Rolland Bloch am 29. April 1915 vor; siehe *Romain Rolland – Stefan Zweig. Von Welt zu Welt. Briefe einer Freundschaft*, übers. v. Eva Schewe, Gerhard Schewe und Christel Gersch, hg. v. Waltraud Schwarze, Berlin: Aufbau 2014, S. 160f.

7 Vgl. Karl Müller, *Aspekte des europäischen Erbes und die ‚Vereinigten Staaten Europas‘*, in: *Stefan Zweig und Europa*, hg. v. Mark H. Gelber und Anna-Dorothea Ludewig, Hildesheim: Georg Olms 2011, S. 30–54.

8 *Trois Poèmes juifs* (1913), *Prélude et Deux Psaumes 137 and 114* (1912–14), *Psaum 22* (1914), *Israel. Symphony with Voices* (1916) und *Schelomo* (1916).

9 Stefan Zweig an Ernest Bloch, Wien, 19. Juni 1916; Library of Congress, Ernest Bloch Collection, 1888–1981 (ohne Signatur).

10 Stefan Zweig, *La Tour de Babel*, in: *Le Carmel. Revue mensuelle de littérature, de philosophie et d'Art*, 1916, H. 1 (April), S. 17f. und ebenda H. 2 (Mai), S. 31f.; vgl. Stefan Zweig an Romain Rolland, Wien, 19. Februar 1919, in: *Romain Rolland – Stefan Zweig. Von Welt zu Welt* (wie Anm. 6), S. 236.

men in Zweigs Denken wider. Es ist nicht nur der Glaube an die Transzendenz der Kreativität, die die Menschheit über das Massenleid und das Chaos des Krieges erheben kann, sondern auch an das Potenzial Europas, durch die Kraft der Musik vereint zu werden. Der Aufsatz verwendet die biblische Geschichte als strukturierende Metapher, um die Friedensperiode in Europa von 1871 bis 1914 zu beschreiben, und bringt die Hoffnung auf eine zukünftige regenerative Wiederherstellung der menschlichen Koexistenz zum Ausdruck. In dieser Hinsicht hatte Musik als Kunstform einen einzigartigen Vorteil gegenüber Literatur, da sie, „die einzige, die frei ward vom engen Band der Sprache, durchdrang gemeinsam aller [Menschen] Gefühl“.<sup>11</sup> Sechs Jahre später wird Blochs Musik eine symbolische wie auch zentrale Rolle in der Ideologie der „Salzburger Idee“ spielen, die zur Neubewertung von Zweigs Wahlheimat als „Treffpunkt des Internationalismus“<sup>12</sup> führen sollte. Seine utopischen Gedanken über den über-politischen Status der Kunst hat Zweig in den nächsten Jahren weiterentwickelt, am schärfsten in seinem Vortrag „Die geistige Einheit Europas“ aus dem Jahr 1932 bzw. 1936.<sup>13</sup> Aber die Rolle Salzburgs und seiner Neue Musik-Szene in den 1920er Jahren für die Entwicklung bzw. Erweiterung seines kultur-politischen Horizontes ist noch unerforscht.<sup>14</sup>

Das gewöhnliche Bild von Zweig als Richard Strauss' Textdichter während der frühen NS-Zeit oder als Freund von Star-Dirigenten der Salzburger Festspiele, wie etwa Bruno Walter oder Arturo Toscanini, betrifft nur die Zeit nach Hugo von Hofmannsthals Tod 1929. Es ist klar, dass Musik nach dem Jahr seines Londoner Exils 1934 eine immer wichtigere Rolle in seinem Leben spielte, allerdings war sein Kontakt zu Musik und mit Musiker\*innen extrem vielfältig und bestand schon lange vor 1914. Neue Musik und moderner Tanz waren für ihn von besonderem Interesse und seine Freundschaften mit unter anderem Paul Stefan, Ferruccio Busoni, Oskar Fried, Maurice Ravel, Béla Bartók, Margarete Wallmann, Gisella Selden-Goth oder Alban Berg, der Zweigs *Maria Stuart*

---

11 Stefan Zweig, *Der Turm zu Babel*, in: *Vossische Zeitung*, Abendausgabe vom 8. Mai 1916, S. 2f.: 2.

12 Adolf Weißmann, *Salzburg (Festspiele 1922)*, in: *Die Musik*, Nr. 15 vom 1. Oktober 1922, S. 72f.: 72.

13 Siehe anon., *Ein Vortrag Stefan Zweigs in Italien*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 24309 vom 18. Mai 1932, S. 8, wo als Titel seines Vortrags „Die geistige Einheit Europas“ genannt wird. Erstmals taucht der Begriff „geistige Einheit Europas“ in Zweigs Schriften in seinem *Turm zu Babel*-Essay auf.

14 Hildemar Holl, *Stefan Zweigs biographische Kontakte zu Musikern*, in: *Stefan Zweig – Neue Forschung*, hg. v. Karl Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (*Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg* 3), S. 185–207.

während der Entstehung seines Violinkonzertes 1935 las<sup>15</sup>, zeigen, dass seine musikalischen Kontakte und Weltanschauung untrennbar mit seinem europäischen Denken verbunden waren.

Im Gegensatz zu seinem etwas klischeehaften, zwischen Hass und Liebe schwankenden Verhältnis zu einigen Personen im Kunstrat der Salzburger Festspielhausgemeinde bildet sein Engagement für Salzburgs internationale zeitgenössische Musikszene einen bisher unerforschten Gegenpol.<sup>16</sup> Durch Zweigs Kontakt zur IGNM zwischen 1922 und 1925 können wir nicht nur die Bedeutung dieser Gesellschaft für die Mozartstadt der frühen Zwischenkriegszeit besser einschätzen, sondern auch einen bisher unbekanntem Aspekt des kulturellen Auftrags der „Salzburger Idee“ für Europa enthüllen, der, wie argumentiert wird, seine Wurzeln bei den jüdischen Intellektuellen Österreichs hat.

### Neue Musik in Salzburg & Zweigs Kontakt mit der IGNM

Die Wahl Salzburgs als Zentrum eines internationalen Netzwerks für Neue Musik ist von Wissenschaftler\*innen oft als merkwürdig bezeichnet worden, aber dasselbe könnte man auch über den meistgelesenen Weltautor der Zwischenkriegszeit sagen. Im Oktober 1917 kaufte der Wiener Schriftsteller Stefan Zweig eine große Villa auf dem Kapuzinerberg, übersiedelte zwei Wochen später nach Zürich, wo er bis kurz nach Kriegsende im selbstgewählten Exil blieb.<sup>17</sup> In der Schweiz verbrachte er mehrere Stunden bei Busoni, der als transnationale Persönlichkeit und geistiger Pate der Neue Musik-Bewegung galt.<sup>18</sup> Busonis Mitwirkung an Max Reinhardts Deutschem Theater in Berlin interessierte Zweig schon im Oktober 1911<sup>19</sup> und anlässlich einer Zürcher Wiederaufführung seiner Opern *Turandot* und *Arlecchino* (1917) schrieb er im

---

15 Alban Berg an Stefan Zweig, Velden am Wörthersee, ca. 17. Juli 1935 [Brief-Entwurf bzw. Fragment]: „Sehr geehrter Herr Stefan Zweig, endlich habe ich Ihre Maria Stuart gelesen. Eine der wenigen Biographien [...] Nun aber, wo ich vorgestern meine Arbeit (das Violinkonzert für Amerika) beendet habe[,] komme ich dazu Ihnen dafür zu danken [...]“; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur F21.Berg.480/539 MUS MAG.

16 Vgl. Gert Kerschbaumer, *Der Festspielführer Stefan Zweig* (wie Anm. 5).

17 Kerschbaumer, *Stefan Zweig* (wie Anm. 5), S. 49.

18 Siehe Detlef Gojowy, *Ferruccio Busoni als Inspirator der Neuen Musik weltweit*, in: *Ferruccio Busoni – großer Visionär, Europäer und Berliner. Dokumentation zum öffentlichen Gedenken anlässlich seines 80. Todestages am Sonnabend, dem 3. Juli 2004 im Mies-van-der-Rohe-Haus, Berlin-Weißensee*, hg. v. Detlef Gojowy, Berlin: Pandion-Verlag 2004, S. 30–38.

19 Stefan Zweig, *Busoni*, in: *Blätter des Deutschen Theaters* 1, Berlin: Erich Reiss Verlag, Heft 6, S. 92–94.

April 1918 eine wichtige Essay-Besprechung für die *Neue Freie Presse*.<sup>20</sup> Im Mai 1919 zog er endlich in seine Salzburger Villa ein und wurde im gleichen Monat vom Mozarteum zu einer Lesung aus seinem Rokoko-Spiel *Der verwandelte Komödiant* (1912) vor Publikum eingeladen.<sup>21</sup> Wegen finanzieller Schwierigkeiten des Konservatoriums machte er sich im Sommer 1919 Gedanken über die Gründung eines neuen Mozarteums mit Unterstützung von Busoni; leider sind diese Unterlagen verloren gegangen.<sup>22</sup>

In Salzburg konnte Zweig den Kontakt zu internationalen Protagonisten der zeitgenössischen Musikwelt selektiv pflegen. Auf Einladung der Salzburger Literarischen Gesellschaft, zu deren Gründungsmitgliedern Zweig gehörte<sup>23</sup>, las Franz Schreker im Mozarteum Ende Juli 1920 das Textbuch seiner noch nicht vollendeten Oper *Irrelohe* (1924).<sup>24</sup> Wenig später, im November 1920, nach dem Besuch eines Mahler-Festes unter der Leitung von Zweigs Freund Oskar Fried in Wien, übernachtete Maurice Ravel, „Führer der Moderne“ und später Freund der Salzburger Festspiele, in Zweigs Villa.<sup>25</sup> Obwohl Ravels Musik ein sichtbarer Bestandteil der ersten IGNM-Feste war, blieben solche Begegnungen mit Vertretern der musikalischen Moderne für Zweig zwischen Mai 1919 und August 1922 eher die Ausnahme. In der Mozartstadt gab es im Jahr seiner Ankunft keine zeitgenössische Musikszene wie in seiner Heimatstadt Wien.

---

20 Stefan Zweig, *Busonis Opernwerk*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 19256 vom 5. April 1918, S. 1–3.

21 Stefan Zweig, *Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko*, Leipzig: Insel-Verlag 1912; die Veranstaltung im Mozarteum fand am 23. Mai 1919 statt; vgl. R.-r., *Mozarteum*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 118 vom 24. Mai 1919, S. 5f.

22 Vgl. Jutta Theurich, *Ferruccio Busoni und Stefan Zweig. Neue Erkenntnisse zu einer weitgehend unbekanntem Beziehung*, in: *Ferruccio Busoni – großer Visionär* (wie Anm. 18), S. 80–87.

23 Die Salzburger Literarische Gesellschaft wurde am 9. Juli 1920 gegründet und Karl Ginzkey (1871–1963) zu deren erstem Präsidenten gewählt. Bernhard Paumgartner und Stefan Zweig waren Mitglieder, Hermann Bahr wurde zum Ehrenmitglied auf Lebenszeit ernannt; siehe, anon., *Salzburger Literarische Gesellschaft*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 154 vom 10. Juli 1920, S. 9.

24 Franz Schreker, Felix Petyreks Kompositionslehrer, hielt sich Ende Juli 1920 in Henndorf bei Salzburg auf.

25 Der Kontakt zwischen Ravel und Zweig wurde von Berta Zuckerkandl-Szepts vermittelt; siehe Berta Zuckerkandl-Szepts, *Stefan Zweig. 1915–1929*, in: dies., *Österreich Intim. Erinnerungen 1892–1942. Ergänzte und neu illustrierte Ausgabe mit 30 Abbildungen*, hg. v. Reinhard Federmann. Frankfurt am Main: Ullstein 1970, S. 168–170 und Irene Suchy, „*Ich bin nicht berühmt*“ – die Produzentin Berta Zuckerkandl-Szepts, in: *JederMann – KeineFrau? Die Salzburger Festspiele in Diskussion*, hg. v. Pia Janke. Wien: Praesens Verlag 2024, S. 74–87. Siehe auch anon., *Maurice Ravel*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 250 vom 2. November 1920, S. 5: „Maurice Ravel, der berühmte französische Komponist, neben Debussy ein Führer der Moderne in der französischen Musik, weilt gegenwärtig in Salzburg.“

Ein vielversprechender Versuch in diese Richtung war im September 1919 die Gründung einer von Bernhard Paumgartner geleiteten musikalischen Gruppe, der „Wassermann“-Künstlervereinigung. Im Januar 1919 wurde sie als eine Gesellschaft gegründet, die sich für die kulturelle Verwandlung der Mozartstadt zu einem Treffpunkt der internationalen Künstlerszene einsetzte.<sup>26</sup> Der Schwerpunkt der Gruppe lag auf den bildenden Künsten, wozu sie im August 1919 ihre erste große Ausstellung organisierte. Aber auch Literatur und Musik waren Teil ihrer Mission, Salzburg nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Zentrum der geistigen Erneuerung Österreichs zu gestalten. Die Aufgabe eines Collegium Musicum im „Wassermann“ war es, „die Kompositionen neuer und neuester Tonsetzer, also insgesamt Werke, die selten oder gar nicht auf dem Programm der Konzerte erscheinen, zu Gehör kommen“ zu lassen.<sup>27</sup> In dieser Hinsicht stellt es einen bemerkenswerten Vorläufer der IGNM-Feste dar. Trotz eines interessanten Programms (Abb. 1a/b) mit einer Violinsonate von Wilhelm Grosz, Liedern von Ravel und Debussy sowie *En blanc en noir* für zwei Klaviere kam das Ensemble über ein erstes Konzert nicht hinaus.<sup>28</sup> Eine grundlegende Veränderung sollte erst mit der Ankunft eines Freundes von Grosz und Paumgartner in Salzburg eintreten.

Von entscheidender Bedeutung für das moderne Profil der Mozartstadt war die Berufung des Komponisten und Pianisten Felix Petyrek (1892–1951) an das Mozarteum im Oktober 1919 (also genau ein Monat später).<sup>29</sup> Als Schüler Franz

---

26 Siehe z.B. Nikolaus Schaffer, *Weltkrieg und Künstlerfehden. Salzburger Kunst und Erster Weltkrieg – eine nüchterne Bilanz*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 154/155 (2014/15), S. 541–569; vgl. auch Kerschbaumer, *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger* (wie Anm. 5), S. 111–119.

27 Anon., *Ein Collegium Musicum in Salzburg*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 207 vom 12. September 1919, S. 3 und anon., *Ein Collegium Musicum in Salzburg*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 208 vom 13. September 1919, S. 5. Die Veranstaltung im September 1919 war das einzige Konzert des Ensembles; vgl. R-r., *Kammerkonzert des Bundes geistiger Arbeiter*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 6 vom 9. Januar 1923, S. 4: „Das Collegium musicum, das sich für die Pflege der Jungen einsetzen wollte, kam über das erste Konzert nicht hinaus. Von der atonalen Geräuschwoche soll nicht gesprochen werden, denn ihre Ausbeute (immerhin war ja eine vorhanden) blieb gering. Ein Versuch [Hermann Josef] Ullrichs und Paumgartners, eine modern-musikalische Vereinigung zu schaffen, mußte sich schon angesichts der ersten Hindernisse leerlaufen.“

28 Wilhelm Grosz, Violinsonate op. 6 in E-Dur (Solist Francis E. Arányi [1893–1966]), Lieder von Debussy und Ravel (Olga Guzman), sowie Debussys *En blanc et noir* (1915/16) für zwei Klaviere (Grosz und Paumgartner). Über das Programm siehe R-r., *Mozarteum*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 214 vom 20. September 1919, S. 3f. und O., *Erster moderner Musikabend des ‚Wassermann‘*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 215 vom 21. September 1919, S. 4f.

29 *Jahres-Bericht des Konservatoriums „Mozarteum“ in Salzburg über das 20. Schuljahr 1919–20 erstattet von der Direktion*, Salzburg: Verlag des Konservatoriums Mozarteum in Salzburg 1920, S. 10: „Laut Kuratoriumsbeschluss vom 15. Oktober 1919 wurde Herr Felix Petyrek

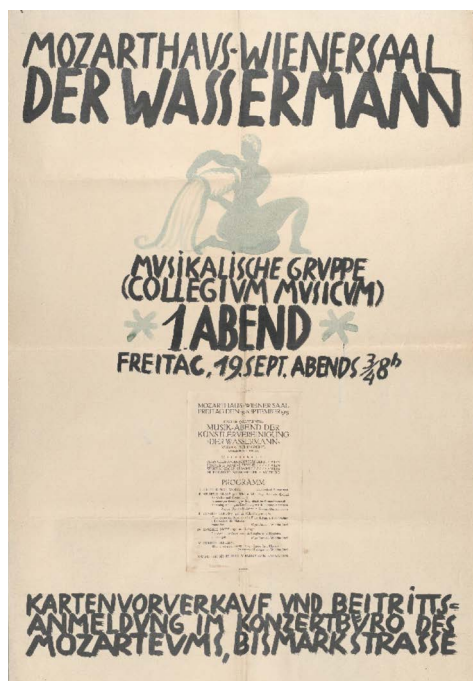


Abb. 1a: Plakat des ersten Abends der Künstlervereinigung „Der Wassermann“ mit moderner Musik am 19. September 1919; © Internationale Stiftung Mozarteum, Archiv, Inv.-Nr. 335 olim 01r

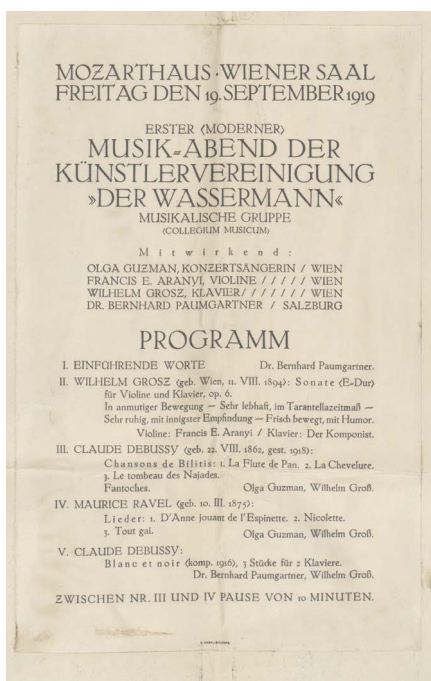


Abb. 1b: Programm des „Collegium Musicum“ für das Konzert am 19. September 1919 im Wiener Saal des Mozarteums; © Internationale Stiftung Mozarteum, Archiv, Inv.-Nr. 335 olim 01r

Schreckers, sowie eines ehemaligen Mitarbeiters von Béla Bartók, Alois Hába und Direktor Paumgartners in der Musikhistorischen Zentrale des habsburgischen Kriegsministeriums in Wien<sup>30</sup>, setzte sich Petyrek als Pianist leidenschaftlich für Neue Musik ein. Am 13. März 1920 gab er seinen ersten Klavierabend mit einem Programm moderner Musik (Abb. 2), ein Konzert, das von Presse und Publikum begeistert akklamiert wurde. Die *Salzburger Wacht* lobte Petyreks Programm als „ein[en] Erfolg, an dem auch das Musikverständnis der Salzburger redlichen Anteil hat. [...] Für die Entwicklung der modernen Musik in Salzburg

---

als Ausbildungslehrer für Klavier und Klavier-Methodik bestellt, welcher seine Lehrtätigkeit am 16. Oktober 1919 antrat.“ Vgl. R-r., *Mozarteum. Felix Petyrek*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 15 vom 19. Jänner 1920, S. 3: „Felix Petyrek, eine neugewonnene wertvolle Lehrkraft des Mozarteums, stellte sich dem Publikum im Konzertsaal vor.“

30 Die Zentrale wurde 1916 ins Leben gerufen und in der Gumpendorferstraße 103, Wien, VI. Bezirk untergebracht; vgl. Eva Maria Hois, *Bernhard Paumgartner und Felix Petyrek. Zwei Mitarbeiter der Musikhistorischen Zentrale beim k.u.k. Kriegsministerium (1916–1918)*, in: *Studia Musicologica* 49 (2008/09), Heft 3/4, S. 459–469 sowie Olga Szalay, *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartók und Kodály, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums*, in: *Studia Musicologica* 50 (2009/10), Heft 1/2, S. 99–134.

bedeutet dieses Konzert jedenfalls einen Markstein“.<sup>31</sup> Ein Journalist des *Salzburger Volksblattes* äußerte sogar, dass Petyreks Plädoyer für die Neue Musik „uns vielleicht erhoffen läßt, daß Salzburg, das einen begründeten Ruf als Pflegestätte klassischer Musik besitzt, bald auch als Hort modernster Musikkultur [...] eine führende Stelle einnehmen wird“.<sup>32</sup> Auf dem Programm standen Klavierstücke von Alois Hába, Petyrek selbst, Max Reger, Karol Szymanowsky und Claude Debussy – allesamt Komponisten, deren Musik in den ersten IGNM-Konzerten zwei Jahre später eine prominente Rolle spielen wird.<sup>33</sup> Petyrek gab zwei weitere Konzerte mit zeitgenössischer Musik im Mai und September 1920 und am 6. September 1920 begleitete er modernere Tanzabende für die Wiener Ballerine und Kunsthistorikerin bzw. Indologin Stella Kramrisch (1896–1993), eine enge Kollegin von Egon Wellesz’ Frau Emmy. Werke von unter anderem Josef Suk, Ernst Krenek und dem griechischen Komponisten Loris Margeritis (1895–1953) wurden zum ersten Mal in Salzburg aufgeführt.

Dem Briefwechsel Busoni–Zweig ist zu entnehmen, dass Zweig mehr als bloß oberflächlichen Kontakt zu Petyrek besaß. Im September 1921, bei Petyreks Abschied von seiner kurzfristigen Anstellung am Mozarteum<sup>34</sup>, schrieb der Schriftsteller in seinem letzten Brief an Busoni in Berlin: „Ich liebe in Petyrek einen der leidenschaftlichen geistigen Musiker der Jugend, der mit einer heute

---

31 Anon., *Klavierabend Felix Petyrek*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 61 vom 15. März 1920, S. 6: „Das kühne Wagnis kann jedenfalls als völlig gelungen bezeichnet werden, ein Erfolg, an dem auch das Musikverständnis der Salzburger redlichen Anteil hat. Denn es war keineswegs leicht, sich in die oft problematischen und exzentrischen Klänge der radikalen Moderne einzufühlen und der Vortrag, mit dem Herr Petyrek mit tiefer Sachkenntnis und klarem Ausdruck den interessanten Abend einleitete, war ein glücklicher Gedanke und trug wesentlich dazu bei, das gute Einverständnis zwischen Künstler und Publikum [herzustellen...]. [...] Für die Entwicklung der modernen Musik in Salzburg bedeutet dieses Konzert jedenfalls einen Markstein und wir sind Herrn Petyrek dafür zu herzlichstem Dank verpflichtet.“

32 Anon., *Neueste Klaviermusik*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 62 vom 15. März 1920, S. 3: „Daß die Künstler unseres Mozarteums, namentlich auch unsere famosen Kammermusiker, uns allmählich mit der neuen Musik vertraut machen, verdient alle Anerkennung; nur so wird es dem musikfreudigen Publikum mit der Zeit möglich werden, den richtigen Maßstab zu finden und das wirklich Neue und Eigenartige von dem zu sondern, was sich als neu und bedeutend aus gibt [...]. [...] Zum Schlusse wurde der junge Künstler stürmisch gefeiert, eine ehrenvolle Tat des kultivierten Publikums, die uns vielleicht erhoffen läßt, daß Salzburg, das einen begründeten Ruf als Pflegestätte klassischer Musik besitzt, bald auch als Hort modernster Musikkultur in Deutschland und Österreich eine führende Stelle einnehmen wird.“

33 Beispielsweise trug Walter Giesecking Szymanowskis *Tantris* beim Salzburger IGNM-Konzert am 8. August 1922 vor.

34 Zu den finanziellen Schwierigkeiten des Mozarteums mit Bezug auf Petyreks Anstellung in Salzburg siehe Matthew Werley, *Genf der Musikwelt? Salzburg*, Werner Reinhart und die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, in: Werner Reinhart, *Mäzen der Moderne*, hg. v. Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2023 (*Musik-Konzepte*, Sonderband XI), S. 109–128.

MOZARTHAUS ☆ Wiener Saal

Samstag, den 13. März 1920  
abends  $\frac{3}{4}$  8 Uhr

# Klavierabend Felix Petyrek

Klavier-Abend.  
Neueste Musik.  
Mit einführendem Vortrag.

## Vortrags-Folge:

1. **Alois Haba** : Variationen und Fuge über einen Canon von Robert Schumann.
2. **Felix Petyrek** : Nächtlicher Zug.  
3 Grotesken: a) Im Zeitmaß eines Menuetts.  
b) Exzentrischer Tanz.  
c) Wurstelprater.
3. **Max Reger** : 2 Episoden op. 115.
4. **Karol Szymanovsky** : Tantris der Narr.
5. **Claude Debussy** : a) Bruyères.  
b) General Lavin (Cake-Walk).

Kassa-Eröffnung  $\frac{1}{4}$  8 Uhr. Beginn  $\frac{3}{4}$  8 Uhr. Ende  $\frac{1}{2}$  10 Uhr.

Die Damen erscheinen im Saale ohne Hut.  
Während der einzelnen Vortragsnummern bleiben die Saaltüren geschlossen.

Sitzplätze von K 2.60 bis K 8.60, Stehplatz K 1.50, erhältlich im  
Konzertbüro des Mozarteums, Salzburg, Bismarckstraße Nr. 12,  
Telephon 891/VIII.

seltenen Feurigkeit seine schöpferischen Wege geht.“<sup>35</sup> Wegen finanzieller Schwierigkeiten des Mozarteums<sup>36</sup> musste der Pianist ein Stellenangebot in Berlin annehmen, was als ein Verlust sowohl für das Mozarteum<sup>37</sup> als auch für das Salzburger Publikum<sup>38</sup> angesehen wurde. Als die ersten Vorgespräche zur IGNM in Wien stattfanden, beklagte ein Kritiker im Januar 1922: „Die Lücke, die Felix Petyrek durch sein Scheiden zurückgelassen, ist noch nicht ausgefüllt. Daß man ihn nicht halten, nicht an Salzburg binden konnte, ist ebenso traurig wie symptomatisch.“<sup>39</sup> Am Ende müsse das zukünftige Potenzial, Salzburg „als Hort modernster Musikkultur“ zu entwickeln, von außen kommen: Nur zehn Monate nach seiner Entlassung am Mozarteum kehrte Petyrek – mit und neben Musiker\*innen aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Irland und Ungarn – triumphierend in die Festspielstadt zurück, um seine Passacaglia für Klavier (1922) im Eröffnungskonzert der Internationalen Kammermusik-Aufführungen (bzw. dem Gründungsfest der IGNM) zu spielen.

Bei diesem Weltereignis in der Stadt Salzburg befand sich Zweig unter den Zuhörern, wurde aber nicht als Netzwerker aktiv. Im August 1922 kam Petyreks Freund Béla Bartók mit Zweig ins Gespräch und nahm Quartier im Paschingerschlösschen.<sup>40</sup> Ob eine gesellige Zusammenkunft in der sogenannten „Villa Eu-

---

35 Stefan Zweig an Ferruccio Busoni, Salzburg, ca. September 1921, in: *Briefwechsel Stefan Zweig – Ferruccio Busoni*, hg. v. Arturo Larcati und Matthew Werley, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2018*, Wien: Hollitzer Verlag 2020, S. 89–138: 134.

36 Im Herbst 1921 wurde berichtet, dass Petyrek eine bessere Stelle in Berlin bekäme; im Winter 1922 wurden die Hintergründe klarer – vgl. den Brief von Felix Petyrek an Bernhard Paumgartner, 15. Jänner 1922; Universität Salzburg, Bernhard Paumgartner Archiv (ohne Signatur), ferner Richard Wolek und Josef Witternigg, *Die Erhaltung des Mozarteums. Bericht des Ausschusses für Erziehung und Unterricht über den Antrag der Abgeordneten Witternigg, Ulrich und Genossen (710 der Beilagen), betreffend die Verstaatlichung des Konservatoriums Mozarteum in Salzburg*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 39 vom 17. Februar 1922, S. 4f.: 4: „Der Verein Mozarteum in Salzburg, dessen Präsidium das Kuratorium ist, sah sich gezwungen, die Kündigung seiner Kunstkräfte vorzunehmen, da gar keine Mittel mehr zur Auszahlung derselben vorhanden waren. [...] Infolge der wirtschaftlichen Notlage hat das Konservatorium in allerletzter Zeit erste Lehrkräfte verloren, deren Stelle aus Ersparungsgründen nicht oder nur provisorisch besetzt werden konnte. (Felix Petyrek an die Berliner Hochschule für Musik [...]).“

37 Anon., *44. ordentlicher Mozarttag*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 250 vom 4. November 1921, S. 4: „Der Lehrkörper hat im letzten Jahre drei wertvolle Verluste durch Berufungen nach auswärts erlitten: Petyrek, Prsch-Cornet und [Willy] Schweyda.“

38 Rudolf Kastner, *Von einem, der in Salzburg bald verhungert wäre*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 256 vom 11. November 1921, S. 5: „Der Erfolg Petyreks war stürmisch, er muß sich rasch wieder und öfter hören lassen.“ Vgl. Rudolf Kastner, *Die ‚Berliner Morgenpost‘ schreibt über das Konzert Petyrek*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 257 vom 14. November 1921, S. 4.

39 R-r., *Klavierabend Heinz Scholz*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 8 vom 11. Jänner 1922, S. 2.

40 Stefan Zweig an Romain Rolland, Salzburg, 4. August 1922, in: *Stefan Zweig. Briefe 1920–1931*, hg. v. Knut Beck und Jeffrey B. Berlin, Frankfurt am Main: S. Fischer 2000, S. 77 bzw. S. 418.

ropa“ mit unter anderem Bartók, Petyrek, Paumgartner, Wellesz und eventuell Fritz und Erika Stiedry stattgefunden hat, lässt sich aus den Quellen nicht nachweisen. Aber sicher besuchte der Schriftsteller einige Konzerte seines prominenten Hausgastes. In einem Brief vom Oktober 1922 fasste er für Richard Specht die wilden Kontraste des Festspielmonats zusammen: „In Salzburg ist es jetzt um so viel zu still als es im Sommer zu lebendig war – wir leben hier in Extremen.“<sup>41</sup>

Zweig nutzte die ruhigen Sommermonate in den Alpen zum Schreiben. An Joseph Gregor, der den ersten Vortrag über die Salzburger Festspiele am 13. August 1922 hielt<sup>42</sup>, gestand er am 20. Juni 1924: „Von Festspielen werden wir anscheinend heuer hier in Salzburg verschont sein. Die Folge ist, daß ich den größten Teil des Sommers hier verbringen werde[,] statt wie im vergangenen Jahre mich auf die Flucht zu begeben.“<sup>43</sup> Wogegen die Absage des Theaterprogramms der Salzburger Festspielhausgemeinde für das Jahr 1924 für ihn jedenfalls eine Erleichterung bedeutete, sich nicht mit der Wiener Literaturszene vor seiner Haustür auseinandersetzen zu müssen, zogen ihn die von IGNM veranstalteten Salzburger Festspielen mit einem ganz anderen und vor allem kosmopolitischen Publikum an. In einem Brief vom selben Monat teilte Zweig dem Musikjournalisten David Josef Bach seine Freude über die modernen Konzerte in Salzburg mit: „Ich freue mich schon sehr, Sie hier bei den Atonalen zu sehen.“<sup>44</sup> Zweig war von dem IGNM-Musikfest bzw. den Salzburger Festspielen 1923 sehr beeindruckt gewesen, als er seinen Freund Romain Rolland die ganze Zeit im Publikum begleiten durfte.<sup>45</sup> Da Rolland bereits im Mai 1924 zu den Richard-Strauss-Festspielen nach Wien gekommen war, wollte er im August 1924 nicht eigens nach Salzburg reisen. Um das Bedauern Rollands wegen des verpassten Salzburger Festivals zu mildern, berichtete Zweig im Voraus: „Heute [sic] beginnt hier die neue Saison der Atonalen. Meine Begier, sie zu hören, ist sehr gering: ich erwarte mir seit dem vergangenen Jahr keine Überraschungen mehr.“<sup>46</sup>

---

41 Ebenda, S. 82.

42 Siehe Joseph Gregor, *Welttheater*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 20805 vom 1. August 1922, S. 1–3; vgl. anon., *Vortrag Dr. Joseph Gregor über die Welttheateridee*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 181 vom 10. August 1922, S. 4.

43 Stefan Zweig an Joseph Gregor, 20. Juni 1924, in: *Stefan Zweig – Joseph Gregor* (wie Anm. 3), S. 45.

44 Stefan Zweig an David Josef Bach, Salzburg, 14. Juni 1924, in: *Stefan Zweig. Briefe 1920–1931* (wie Anm. 40), S. 118.

45 Die Formulierung „Salzburger Festspiele“ wurde für die von der IGNM veranstalteten Konzerten in den Jahren 1923 und 1924 verwendet; siehe Matthew Werley, *The Salzburg Idea, or Musical Diplomacy and Mozart among the Moderns*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 28 (2024), Heft 1 (Frühling), S. 5–12.

46 Stefan Zweig an Romain Rolland, Salzburg, 5. August 1924 (wie Anm. 40), S. 121f. bzw. S. 475.

Aber es gab doch eine Überraschung bzw. Sensation bei den modernen Kammerkonzerten der Salzburger Festspiele 1924, mit der Zweig nicht gerechnet hatte. Am letzten Tag, im letzten Konzert und an der letzten Stelle des Programms dirigierte Hermann Scherchen die Bläservereinigung des Frankfurter Opernhausorchesters mit einem Werk, das den Kritikern als riesiger Erfolg galt. „Turmhoch über allen jungen Künstlern“, schrieb der Prager Musikschriftsteller und Mitglied des IGNM-Gründungskomitees Erich Steinhard,

*stand der Meister Igor Strawinsky. Sein Bläseroktett bringt einen Extrakt der Möglichkeiten neuer Kammermusik. Was hier tonal, rhythmisch und geistig gegeben wurde, ist abgeklärter Zeitstil von 1924. Hier werden spätere Menschen unsere Kunst erkennen. Feierlichkeit, Dorfmusikantentum, Zirkus, Klangspiel, Seele; homophone Kunst und Fuge, alles ist da, vom Primitiven bis zur komplizierten Architektur.*<sup>47</sup>

In der Geschichtsschreibung ist das *Octuor pour instruments à vent* als Wendepunkt in Strawinskys ästhetischer Entwicklung zum ‚reinen‘ Neoklassizismus bekannt.<sup>48</sup> Die Salzburger und zugleich österreichische Erstaufführung des Werkes am 9. August 1924 entfachte Zweigs literarische Phantasie und führte zu konkreten Schritten in einem (leider vergeblichen) Versuch, mit dem Russen zusammenzuarbeiten.<sup>49</sup> Das Ergebnis war der Entwurf eines fünfseitigen und undatierten Pantomime-Szenariums zum Mythos „Marsyas und Apoll“.<sup>50</sup>

Es ist unbekannt, wann Zweig diese Pantomime entwarf. Am Vorabend des dritten IGNM-Musikfestes in Venedig im September 1925 stellte er das Szenarium Werner Reinhart, dem Schweizer Mäzen Strawinskys und Freund Petyreks, in einem Brief vertraulich vor:

---

47 Erich Steinhard, *Vom Salzburger Musikfest*, in: *Prager Tagblatt*, Nr. 190 vom 13. August 1924, S. 6.

48 Vgl. Glenn Watkins, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York: Schirmer Books 1988, S. 315–318; Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester: University of Rochester Press 1996, S. 129–139 und Marianne Kielian-Gilbert, *Stravinsky's Contrasts. Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music*, in: *The Journal of Musicology* 9 (1991), Heft 4 (Autumn), S. 448–480.

49 Sicherlich hat Felix Petyrek als „Wienerischer Strawinsky“ Zweigs Interesse für den Russen geweckt. Bereits sechs Wochen bevor Zweig Werner Reinhart brieflich kontaktierte, hatte der Pianist in Donaueschingen die Klaviersonate (1924) von Igor Strawinsky uraufgeführt. Der Kontakt zwischen Zweig und dem ehemaligen Klavierprofessor in Salzburg scheint aber zu diesem Zeitpunkt abgebrochen zu sein. Über die Strawinsky-Rezeption in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg siehe Werley (wie Anm. 34).

50 Als Musikalisch-thematisch relevante Werke aus den 1920er Jahren sind Alphons Diepenbrocks *Marsyas* (1921) und Strawinskys *Apollon musagète* (1927) zu erwähnen.

*ich habe eine kleine Pantomime geschrieben, die mir wesentlich scheint, weil sie unendliche Ausdrucksfähigkeit von der Musik fordert [...]. ich [würde] die Pantomime nur den Besten geben [...] – am liebsten Strawinsky oder Honegger. Den ersteren kenne ich gar nicht, den zweiten nur flüchtig von hier. [...] Nun dachte ich an Sie, [...] als Mittelsmann. [...] aber] nur wenn Sie der Meinung sind, daß diese Pantomime erstlich ein Geistiges würdig durchfühlen läßt, zweitens daß sie der Musik herrlichste und dem Tanz wichtige Aufgaben stellt.<sup>51</sup>*

Die Stellen „unendliche Ausdrucksfähigkeit“ und „dem Tanz wichtige Aufgaben stellt“ können darauf hindeuten, dass er Strawinskys neoklassisches Werk als Modell im Kopf hatte. Einige Hinweise, wie Zweig das Oktett als Rohstoff für eine Pantomime verstanden hätte können, finden sich in einer Besprechung der Linzer *Tages-Post*, in der die Sätze als eine höchst kontrastreiche Bildmontage dargestellt werden:

*Eine Mischung des Ernsten und Grotesken. Die fidele Bauernmusik höchst spassig, voll geistreicher Laune. Witzig die trauermarschmäßige Parodie, mit den Fagottrollereien, das eingeschobene Tänzchen. Der ‚Kirta‘ übersetzt Richard und Johann Strauß ins Modern-Ulkige. Im Fugatto [sic] spielen die Falschklänge Fangball dann heitere beckmesserische Hagestolzerei. Das Finale klangerperimentell und rhythmisch von neuartiger Meisterschaft.<sup>52</sup>*

Diese Besprechung ist nicht nur ein Dokument der Rezeptionsgeschichte des Oktetts durch das Publikum im Österreich der 20er Jahre, das mit Strawinskys Werken im Allgemeinen wenig vertraut war, sondern auch ein Schlüssel dafür, wie solch abstrakte moderne Musik gehört wurde. Die Sprache hier ist besonders farbig und versucht, den vielfältigen und starken Rhythmus des Werkes in Worte und Narrative zu fassen.

Solche Hörerlebnisse könnten auch Zweig widerfahren sein und als Katalysator für seine eigene Phantasie zum Thema „Marsyas und Apoll“ gedient haben. Der musikalische Wettkampf zwischen dem Satyr und dem Gott der Künste, mit grausigen Folgen für den Verlierer Marsyas, spiegelte den apollinischen und dionysischen Konflikt, mit dem Zweig sich zwischen Anfang 1924 und Frühling 1925 gleichzeitig in seinem Buchprojekt *Der Kampf mit dem Dämon*.

---

51 Stefan Zweig an Werner Reinhart, Salzburg, 2. September 1925, in: *Stefan Zweig. Briefe 1920–1931* (wie Anm. 40), S. 147–148.

52 Ä, *Internationale Gesellschaft für neue Musik*. – *Kammermusikfest in Salzburg*, in: *Tages-Post* (Linz), Nr. 186 vom 13. August 1924, S. 6.

*Kleist, Hölderlin, Nietzsche* beschäftigte.<sup>53</sup> Besuche von Hermann Bahr im September 1924<sup>54</sup>, der den Mythos bereits in seinem Essay *Dialog vom Marsyas*<sup>55</sup> erläutert hatte, oder ein Austausch mit Oskar Fried, der die Pantomime *Die grüne Flöte*<sup>56</sup> bei den Salzburger Festspielen August 1925 dirigierte, könnten ebenfalls eine Rolle in seiner Themen- oder Gattungsauswahl gespielt haben. In Venedig hat aber Werner Reinhart Zweigs Projekt den Russen anscheinend nicht mitgeteilt, sodass das Pantomime-Szenarium ins Leere gelaufen ist.

## Zweig, Réti & der kulturzionistische Hintergrund der IGNM

So interessant solche Details auch sein mögen, die genaue Entstehungsgeschichte des nicht realisierten Werkes bleibt Spekulation. Im August 1925 scheint Zweig jedoch die kritische Masse erreicht zu haben: Für den ersten *Salzburger Festspiel-Almanach* steuerte er einen Aufsatz bei, in dem er die Landschaft und das Kulturbild der Stadt als einzigartig in Europa beschrieb, da sie nicht unter mittelalterlichen Kriegsbedingungen, sondern nach den Vorgaben der Natur (Berge, Felsen, Flüsse etc.) entstanden sei.<sup>57</sup> Er wollte aber auch seine Position als Salzburgs internationaler Netzwerker *par excellence* auf die nächste Stufe heben und begnügte sich nicht damit, in Prosa zu schreiben, sondern unternahm mit „Marsyas und Apoll“ konkrete Schritte, um sein Profil in der größeren europäischen Musikszene zu schärfen. Auch wenn die Entstehungsgeschichte der Pantomime nicht genau bekannt ist, so zeigt doch die Geste bzw. der Versuch selbst im größeren Kontext, wie Zweigs Interessen sowohl mit der Neue Musik-Szene in den 1920er Jahren als auch mit Salzburgs neuem Status als Friedens- und Festspielstadt in Einklang gebracht wurden. Zurück zur Fragestellung dieses Kapitels: Warum war der meistgelesene Autor der

---

53 Vgl. Stefan Zweig, *Bildnis Heinrich v. Kleists*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 116 vom 27. April 1924, S. 3–5.

54 Vgl. Stefan Zweig an Erhard Buschbeck, Salzburg, 25. September 1924, in: *Stefan Zweig. Briefe 1920–1931* (wie Anm. 40), S. 123.

55 Hermann Bahr, *Dialog vom Marsyas*, in: *Die neue Rundschau* 15 (1904), Heft 10, S. 1173–1205; Nachdruck im Leipziger Insel-Verlag (1906), S. 17: „Nämlich, Diodor erzählt dies so: Anfangs spielen sie redlich um die Wette, Apoll auf der Zither, Marsyas auf der Flöte, und da ist es Marsyas, der die Richter gewinnt, die Flöte klingt ihnen schöner, bis Apoll plötzlich den Einfall hat, zur Zither nun auch noch zu singen.“ Bahr verfasste den Essay nach seiner Griechenlandreise im März 1904.

56 Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Körperlichkeit, aus Schauspielkultur zurück in den Tanz gebildet. ‚Die grüne Flöte‘. Ein Tanzspiel von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, in: *Aufeigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*, hg. v. Andrea Lindmayr-Brandl und Thomas Hochradner, Salzburg: Selke Verlag 2004, S. 429–453: 434f.

57 Stefan Zweig, *Die Stadt als Rahmen*, in: *Salzburger Festspiel Almanach 1925*, hg. v. Karl Pawel, Salzburg: Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 1925, S. 14–16.

Welt der Meinung, dass für Salzburg die frisch gegründete IGNM eine unterstützens- und wünschenswerte Einrichtung sei? Oder konkreter formuliert: Welche Überschneidungen zwischen der „Salzburger Idee“ und Zweigs Gedanken gibt es, und warum gab ihm dieses internationale Ereignis in der Stadt Salzburg den Anstoß, selbst einen musikalischen Beitrag zu leisten?

In der frühen Zwischenkriegszeit setzte sich Zweig für die Versöhnung der europäischen Kriegsgegner ein.<sup>58</sup> Von Salzburg aus verfolgte er die laufende Verhandlung der Pariser Friedenskonferenz und verfasste Essays zum Thema.<sup>59</sup> Im August 1921 war seine Frau Friderike für die Organisation des ersten großen Salzburger Friedensprojekt der Nachkriegszeit bzw. der ersten Sommerschule der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit am Mozarteum verantwortlich.<sup>60</sup> Zweig setzte sich nicht nur als Friedensstifter für die „Salzburger Idee“ ein, sondern auch für „die Besonderheiten bei Nationen und Kulturen“ gegenüber einer Gleichartigkeit und Gleichförmigkeit, wie aus seinen Schriften, beispielsweise *Die Monotonisierung der Welt*<sup>61</sup> (einer Kritik an den Vereinigten Staaten im Vergleich zu den habsburgischen „Vereinigten Staaten von Europa“ vor 1914), hervorgeht. Entsprechend handelte er auch und unterstützte junge Komponisten der Moderne wie Egon Wellesz bei seinem Versuch, seine erste Oper nach einem Libretto von Jakob Wassermann, *Die Prinzessin Girnara*, 1920/21 in Salzburg auf die Bühne zu bringen.<sup>62</sup> Zwar wurde diese Oper nicht in der Festspielstadt uraufgeführt, doch konnte Zweig eine Lesung des Librettos im September 1920 in Salzburg organisieren. Ein Jahr später begann Wellesz' unermüdliche Gründungsinitiative, Musiker\*in-

---

58 Vgl. Stephan Resch, *Publizistik zu Politik und Zeitgeschehen*, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hg. v. Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, Berlin: de Gruyter 2018, S. 505–519: 510: „Tatsächlich lässt sich in den Essays zwischen 1918 und 1921 ein verstärktes gesellschaftliches Engagement feststellen, bei dem weniger die ästhetische Perspektive der Vorkriegszeit im Vordergrund steht als der Versuch, mit einer über der Politik stehenden, moralisch-humanistischen Position in die Zeit zu wirken.“

59 Stefan Zweig, *Die Wahl der Staatsangehörigkeit. Ein Vorschlag für die Friedensverhandlungen*, in: *Die Menschheit*, Nr. 6 vom 19. Juni 1919, Heft 48, S. 9.

60 Siehe Matthew Werley, *International, zeitgenössisch. Frauen, Frieden und die Salzburger Festspiele (1919–26)*, in: *JederMann – KeineFrau?* (wie Anm. 25), S. 88–109; vgl. „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. *Stefan Zweig – Friderike Zweig. Briefwechsel 1912–1942*, hg. v. Jeffrey B. Berlin und Gert Kerschbaumer, Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 124 und Crista Gürtler, *Friderike Winternitz Zweig – Intellektuelle und Friedensaktivistin. Das Engagement in der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit*, in: *Friderike „Zweig“ . Weibliche Intellektualität im frühen 20. Jahrhundert*, hg. v. Deborah Holmes und Martina Wörgötter unter Mitarbeit von Simone Lettner, Würzburg: Königshausen & Neumann 2023, S. 43–57.

61 Stefan Zweig, *Die Monotonisierung der Welt*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 21690 vom 31. Jänner 1925, S. 1–4.

62 Siehe Egon Wellesz an Bernhard Paumgartner, undatiert [um den 23. August 1920], Universität Salzburg, Bernhard Paumgartner Nachlass (ohne Signatur).

nen aus über 15 Nationen nach Salzburg zu bringen, und damit einen „musikalischen Völkerbund“ mit Sitz in der Mozartstadt zu etablieren. Dieses Ergebnis muss für Zweig ein idealer Gegenpol zu den sommerlichen Gastspielen der von „Wienern“ dominierten Theaterszene (Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt) gewesen sein.

Ähnlich verhält es sich bei Rudolph Réti, obwohl er im Gegensatz zu Wellesz und Zweig keinen Bezug zu Salzburg hatte. Réti's Vision für die Gründung der IGNM war nicht nur von ästhetischen Überlegungen geleitet, sondern auch von einer für österreichische assimilierte Juden grundlegenden Einstellung zur multinationalen Identität des Habsburger Reiches geprägt. Wie der erste Präsident der IGNM Sektion Deutschland, Adolf Weißmann, war Réti Kulturzionist<sup>63</sup> und ab 1924 als Musikreferent für die neu gegründete jüdische Zeitschrift *Menorah* in Wien tätig.<sup>64</sup> Réti's Leben und seine Schriften sind kaum erforscht, vor allem die im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit publizierten elf Artikel wurden von der Forschung komplett übersehen.<sup>65</sup> Als Musikschriftsteller stellte er sich die Frage, „wo und in welchem Maße sich [das] *Judentum als Seelisches, als Idee* in musikalischer Sphäre ausgedrückt hat und heute noch ausdrückt.“<sup>66</sup> Er veröffentlichte Aufsätze über Ernest Bloch (Abb. 3), Darius Milhaud, Gustav Mahler, etliche russische Komponisten der

---

63 Else Bienenfeld, *Adolf Weißmann gestorben. Einer der führenden Musikkritiker Berlins*, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 12724 vom 25. April 1929, S. 4: „In die internationale Gesellschaft für neue Musik wurde er als Delegierter Deutschlands entsendet. Wie er für seine Ideen und Ideale in der Musik mit mutiger Unabhängigkeit eintrat, so auch für seine nationalen Ueberzeugungen. Er war durchdrungener Zionist und sich seiner Zugehörigkeit zum Judentum als einer Adelsauszeichnung bewußt.“ Vgl. auch Ferruccio Busoni an Philipp Jarnach, Berlin, 17. Juni 1923, in: *Briefwechsel Ferruccio Busoni – Philipp Jarnach*, hg. v. Christian Schaper und Ullrich Scheideler, <https://busoni-nachlass.org/D0101720> (26.08.2024): „Insofern, als er einen Tag vor diesem Brief die Herren Prof. Weißmann, Prof. Kestenberg und Generalmusikdirektor O. Klemperer bei sich als Besucher hatte. Dieses zionistische Triumvirat (das sich als ein Triumvi-Rat erwies) stelle meinen früheren Ruf reinlich wieder her. [...] Diese Rehabilita-Zion ist beruhigend [...]“

64 Isabella Gartner, *Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur (1923–1932). Materialien zur Geschichte einer Wiener zionistischen Zeitschrift*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

65 Über das Leben von Rudolph Réti (1885–1957) siehe [https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00003643](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003643) (26.08.2024). Er ist nur als Theoretiker (nach Schönbergs Schule) bekannt; vgl. Eric Elder, *Reading Rudolph Reti. Toward a New Understanding of the Thematic Process in Music*, MA Thesis, Brandeis University 2016; John Covach, *The Schönberg Analytical Legacy. Rudolph Réti and Thematic Transformation*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16 (2019), S. 99–111.

66 Rudolph Réti, *Musik*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 1 (Januar), S. 13: „So bleibt als erstrebenswert einzig die dritte Möglichkeit, die, richtig besehen, die beiden anderen ohnedies in sich schließt, nämlich zu untersuchen, wo und in welchem Maße sich *Judentum als Seelisches, als Idee* in musikalischer Sphäre ausgedrückt hat und heute noch ausdrückt.“

# MUSIK/ Geleitet von Dr. RUDOLF RÉTI: ERNEST BLOCH

Als um die Wende des Jahrhunderts die neue Bewegung wie eine große Sturzflut in das Gebiet der Tonkunst hereinbrach, da öffneten sich auch andere, unterirdische, längst versiegte glaubte Quellen. Das nationale Musikbewußtsein war erwacht, die alte Volksmusik wurde wieder hervorgeholt, wissenschaftlich untersucht und häufig als direkte melodische Anregung in die neue Entwicklung einbezogen. Solche Strömungen gab es in Ungarn, in Böhmen, in Rußland, weniger stark auch in Frankreich, in England und Amerika. Auch für das Judentum fand sich ein Mann, der hier als Mittler, als Instrument, um geschichtlich Notwendiges zu verkünden,



ERNEST BLOCH

fungierte. Doch kam er nicht, wie man vielleicht vermutet hätte, aus dem Osten, vielmehr war es ein Schweizer Jude, der nicht einmal in ausgesprochen jüdischem Milieu aufgewachsen war. Er heißt Ernest Bloch.

Sein äußerer Lebensgang ist einfach. Im Jahre 1880 in Genf als Sohn eines Kaufmannes geboren, zeigte er frühzeitig musikalische Anlage. Seinen ersten Kompositionsunterricht genoss er in seiner Vaterstadt bei Jacques Dalcroze und lernte die Geige bei Rey, später bei Ysaye in Brüssel. Dort betrieb er auch weitere Kompositionsstudien, ging dann nach Frankfurt und München und später nach Paris. 1904 kehrte er nach Genf zurück, wo er bis 1916 blieb. Die wichtigsten Werke aus dieser ganzen Zeit sind das in Paris mit Erfolg aufgeführte lyrische Drama „Macbeth“, Text von Edmond Fleg (nach Shakespeare), die Vertonung dreier biblischer Psalmen (für Bariton und Orchester), eine Cello-Rhapsodie „Schelomo“, ein Streichquartett und ein großes symphonisches Werk „Israel“. Seit 1916 lebt Bloch in Amerika, wo er seit 1920 das große Cleveland Institute of Music als Direktor leitet. In Amerika entstanden eine Suite für Viola und Orchester, die den berühmten Coolidge-Preis gewann, eine Violinsonate (beim Salzburger Musikfest aufgeführt), die Tondichtung „Baal-Schem“ und zahlreiche Kammermusik- und Klavierwerke. Eine zweite Oper „Jezebel“ harret der Vollendung.

Dies die äußeren Tatsachen. Wenn nunmehr in gedrängter Form auch ein Bild seines Schaffens, seiner Musik selbst gegeben werden soll — ein Versuch, der im gegenstandsfernen Gebiet der Tonkunst ungleich schwieriger ist als überall sonst — mag es nicht unangebracht sein, von einem Punkte auszugehen, der vielfach als Argument gegen ihn benützt wird. Was nämlich Blochs Platz im allgemeinen Musikschaffen unserer Zeit anlangt, nimmt er eine Art Zwitterstellung ein, weder durchaus rechts noch links. Daher bekämpfen ihn viele als „revolutionär“, als kakophon, als formlos. Man wird sich nicht wundern, daß Bloch namentlich in Amerika manchen als zu modern erscheint, wenn man den Ausspruch eines dortigen Kritikers vernimmt, daß diese Musik „noch fürchterlichere“ Dissonanzen enthalte als Strauß' Heldenleben. Als Gegenstück dazu lehnen europäische, nur die neue Richtung akzeptierende Musikkreise ihn gerne als zu wenig originell und teilweise epigonal ab. Beide Standpunkte sind wenig tiefgehend. Bloch hat sich seinen Musikstil ohne viel Programme selbst geschaffen. Er hat die alten Regeln unbekümmert und radikalst beiseite geworfen, wo die Inspiration ihn dies hieß, er hat aber neue harmonische und formale Möglichkeiten nie um ihrer selbst willen klügelnd ersonnen, sondern stets nur als Mittel zur Erreichung bestimmter psychischer Wirkungen gesucht. So schweift er, im wesentlichen tonal fundiert, doch auch in tonartfreie Sphären, ebenso scheut er sich nicht, die musikalische Phrase, die er gewöhnlich scharf und plastisch abgrenzt, zuweilen in jene luftigen Gebilde aufzulösen, wo Faßbares und Unfaßbares sich mengt. In diesem Stil entgegengesetzter Möglichkeiten sieht Bloch sicher und fest an dem Platze, den er sich gewählt, zu untrennbarer Einheit verschmolzen mit dem Mittel, durch das er sich jeweils kundigt. Alle seine Kompositionen sind gleichzeitig Virtuosenstücke der Instrumente, für die sie geschrieben sind, sein „Schelomo“, eine wahre Orgie des Violoncells, seine Psalmen, die dem Sänger höchste Stimm-entfaltung ermöglichen, und ähnlich verhält es sich mit allen anderen Werken. Aber diese Virtuosität ist keineswegs die hohle, aufgeklebte Virtuosität der üblichen Konzertparaphrasen, vielmehr eine aus der Komposition selbst emporgewachsene, dieselbe, die wir in den Sonaten Beethovens finden, in den Werken Schumanns, in den Symphonien Gustav Mahlers.

Blochs Virtuosität, ebenso wie alle anderen Wesenheiten seines Stils sind nur Teilerscheinungen einer einzigen ihn ganz erfüllenden Kraft: seines Judentums. Daß ein unverkennbar jüdischen Typus tragendes oeuvre in der Kunstmusik unserer Tage überhaupt emporkommen und sogar internationale Geltung erlangen konnte, ist an sich ein Ereignis, das zur Aufmerksamkeit zwingt. Erhöhte Bedeutung und bleibenden, allgemein künstlerischen Wert aber gewinnt es, weil hier das Jüdische nichts verstandesmäßig Gewolltes, keine gleichsam jüdisch-musikalische Nationaldemonstration ist. Es haben seit Blochs erstem Hervortreten eine Reihe mehr oder minder begabter Tonsetzer in ähnlicher Weise sich die Schaffung einer jüdischen Kunstmusik zum Ziel gesetzt. Größtenteils aus östlichem, urjüdischem Milieu stammend, müßten sie dem äußeren Anschein nach sogar als die Berufeneren gelten. Auch halten sie sich tatsächlich viel strenger an die Überlieferung, und es ist die ursprüngliche Form der altjüdischen Synagogal- und Volksgesänge, die sie an den Quellen studieren konnten und von Kindheit an kennen, viel getreuer gewahrt. Dennoch reicht keiner von ihnen an Bloch auch nur entfernt heran. Und gerade weil hier nicht in erster Linie Jüdisches durch das zufällige Mittel der Musik gegeben werden sollte, sondern umgekehrt ein vor allem großer Musiker sich nicht anders ausdrücken kann als in jüdischer Art, wirkt Blochs Werk überzeugender, ja letzten Endes sogar jüdischer, „authentischer“ als alle jene Versuche. Seine Wirkung in die Welt und damit sein Verdienst im Kampfe um die oft so böswillig angezweifelte künstlerische Schöpferkraft des Juden ist jedenfalls schon heute ein außerordentliches.

Rudolf Réti

Abb. 3: Rudolph Réti's zweiter Aufsatz für *Menorah*. *Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur* aus dem Jahr 1924, Ernst Bloch gewidmet

Neue Musik-Szene<sup>67</sup> sowie Gedanken zur Einrichtung eines Konservatoriums in Palästina (*Ein Vorschlag für Palästina*, 1925). Aber sein erster von etlichen Artikeln für *Menorah* zwischen 1924 und 1929 galt der IGNM, ihrem Kontext und ihrer Mission.<sup>68</sup>

Die Realisierung der „Salzburger Idee“, wie sie in der IGNM verwirklicht wurde, sollte in einer „internationalen“ Organisation geschehen, und darin lag ein erhebliches Spannungsverhältnis. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges hatte der Begriff „Internationalismus“ bzw. „Internationalisierung“ einen negativen Beigeschmack, vor allem nach der Ruhrbesetzung 1923. Es war Réti's Anliegen, als moderner Komponist und Kulturzionist aus der ehemaligen habsburgischen Donaumonarchie (beides mögliche Angriffsflächen) eine neue Orientierung zu suchen. Er sah nicht den Wiener Arnold Schönberg oder den Deutschen Richard Wagner, sondern den Russe Modest Mussorgski als den wahren Wegbereiter der Neuen Musik an. Réti war weniger am Fortschritt in Richtung Atonalität interessiert, der sich auf Fragen der Kompositionstechnik als anonymes „Universelles“ konzentrierte, als vielmehr an der einzigartigen Chance des Zusammentreffens von Nationen, von denen jede in einer „Welt-Revue“ die Gaben ihrer lokalen Tradition einbrachte. In diesem Sinne war Mussorgski eine Gestalt, welche die Verhältnisse zwischen der National- bzw. Volksmusik und der internationalen Szene neu konfiguriert hatte:

*Vom jüdischen Standpunkt mag besonders der Einwand interessieren, daß eine Internationalisierung der Musik deshalb schädlich und zu bekämpfen sei. Es liegt aber auf der Hand, wie falsch angebracht eine solche Unterstellung ist, da internationale künstlerische Organisation doch keine Internationalisierung der Kunst bedeutet, daß viel mehr – wie ich zeigte – gerade die moderne Musik stärker als die frühere im Nationalen wurzelt.*<sup>69</sup>

---

67 Rudolph Réti, *Neue jüdische Musik in Rußland*, in: *Menorah* 3 (1925), Heft 5 (Mai), S. 112f.; sowie *Der Anteil der Juden an der Musikentwicklung in Rußland*, in: *Menorah* 5 (1927), Heft 1 (Januar), S. 53–57.

68 Réti schrieb Berichte, Zwischenberichte sowie Erinnerungen über die IGNM; vgl. Rudolph Réti, *Erste Konferenz der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in London*, in: *Neue Freie Presse*, Abendausgabe vom 13. Februar 1923, S. 3; *Internationale Musikkonferenz in London*, in: *Musikblätter des Anbruch* 5 (1923), Heft 2 (Februar), S. 50–52; *Wie die I.G.f.N.M. entstand*, in: *Anbruch. Monatsschrift für Moderne Musik* 14 (1932), Heft 5/6 (Juni), S. 94f. und *Die Entstehung der IGNM*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 12 (1957), Heft 3 (März), S. 113–117.

69 Rudolph Réti, *Die heutige Musiklage und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 3 (März), S. 13.

Solche politischen Formulierungen über Internationalisierung durch eine selektive Verwurzelung im Nationalen sind, wie der Historiker Malachi H. Hacoheh dargelegt hat, typisch für die österreichischen jüdischen Intellektuellen der Zwischenkriegszeit, die durch Institutionen die Idee „Vereinigter Staaten von Europa“ in Nachfolge der Habsburgermonarchie zu beleben trachteten.<sup>70</sup> Mussorgski machte regionale musikalische Elemente wie Volksmelodien international zugänglich und erreichte so Innovation durch Ausgewogenheit – ein Prinzip, das das IGNM-Netzwerk zumindest theoretisch als Antwort auf die Aushöhlung lokaler Kulturen während der vier Kriegsjahre verkörpern wollte. Durch die Ballets Russes war etwa *Boris Godunow* im Mai 1908 auch in den westeuropäischen Ländern bekannt und sogar zum Vorbild für Ernest Blochs erste Oper *Macbeth* (1910) geworden.

Stefan Zweig hatte wohl bereits im Herbst 1912 Kontakt mit Réti bezüglich eines Konzerts für Busoni als Veranstaltung des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik“ in Wien.<sup>71</sup> Es scheint höchst wahrscheinlich, dass sie sich während der Salzburger Festspiele 1922 trafen. Leider vernichtete der Schriftsteller fast alle Briefe aus seinen jüdischen Kreisen im Dezember 1936, bevor er Österreich endgültig verließ.<sup>72</sup> Für Zweig als international gefeiertem Schriftsteller, als Außenseiter der Salzburger Festspielhausgemeinde und als Jude mit bekannten Verwandtschaften – sein Vetter Fritz Zweig (1893–1984) war Schönberg-Schüler und Dirigent in Berlin, ein anderer Vetter, Egon Michael Zweig (1877–1949), Zionist und Mitbegründer des Palästina-Amtes in Wien – stand viel auf dem Spiel<sup>73</sup>: Über die musikalische Welt hätte sich Salzburg im Sinne des kurzlebigen „Wassermann“-Vereins zu einem internationalen Treffpunkt der Völkerversöhnung nach Kriegsende entwickeln sollen. Zwischen 1911/15 und 1925 kam der Wahlsalzbürger – auch bekannter Mahler-Verehrer und enger Freund Paul Stefans – tatsächlich in Kontakt mit den wichtigen *internationalen* Größen der IGNM: Bloch, Busoni, Bartók, Ra-

---

70 Malachi H. Hacoheh, *From Empire to Cosmopolitanism. The Central-European Jewish Intelligentsia, 1867–1968*, in: *Simon Dubnow Institute Yearbook* 5 (2006), S. 117–134.

71 Um 1912 stand Réti im Kontakt mit Erhard Buschbeck, einem geborenen Salzburger, später Dramaturg des Wiener Burgtheaters und enger Freund Stefan Zweigs. Der Akademische Verband, bekannt durch das von Buschbeck geleitete Skandalkonzert im März 1913 (mit Werken von Arnold Schönberg), war 1908 von Studierenden der Universität Wien gegründet worden.

72 Vgl. George Prochnik, *The Impossible Exile. Stefan Zweig at the End of the World*, London: Granta 2014, S. 115.

73 Siehe *Stefan Zweig. Briefe zum Judentum*, hg. v. Stefan Litt, Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2020.

vel und (angestrebter Weise) Strawinsky.<sup>74</sup> Bis 1925, laut Adorno, genossen die letztgenannten Komponisten den Ruf der „meistgespielten zeitgenössischen Autoren der westlichen Länder“, aber in der Praxis wurden sie auf deutschen Bühnen oder in Konzertsälen kaum gespielt.<sup>75</sup> Durch seine Position in der Festspielstadt konnte sich Zweig hingegen einer persönlichen Freundschaft rühmen. Kein anderer österreichischer Schriftsteller, keine andere österreichische Schriftstellerin hatte solch beeindruckende kosmopolitische Kontakte in der Musikwelt der Zwischenkriegszeit und derart viel Verständnis für die Musik der Gegenwart wie Zweig: Er setzte sich mit Busonis *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907) schon im Oktober 1911 auseinander und ab September 1922 baute er die wohl größte und bedeutendste private Autografensammlung musikalischer Werke der Welt auf.<sup>76</sup> Kurzum, von diesem Zeitpunkt an und von diesem Ort, Salzburg aus, wurde die Musik zu einem zentralen Bestandteil seines Glaubens an die europäische Einheit.

In einem breiteren Kontext betrachtet war Zweig kaum der Einzige, der die Stadt als reif für Veränderungen ansah, vor allem mit Bezug auf politisch grenzübergreifende Bewegungen in der Region. Wie bereits erwähnt, besuchte Zweig 1923 mit seinem Freund Rolland die Salzburger Konzerte zeitgenössischer Musik, wobei der Franzose als internationaler Spiritus Rector dieses Treffens der Nationen gefeiert wurde.<sup>77</sup> Abseits der Aufmerksamkeit der Presse tauchten jedoch später in Wien Berichte auf, wonach der Nobelpreisträger und Pazifist Zeuge eines Straßenumzugs anlässlich des nationalsozialistischen Parteitags gewesen sei. Von seinem Wohnzimmer aus – eventuell in der Villa

---

74 Siehe anon., *Kammermusik in Salzburg*, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, Nr. 13262 vom 20. Juli 1922, S. 6: „Von bei uns selten aufgeführten Komponisten dürfen Ernest Bloch und Igor Strawinsky, die heute in den Entente-Ländern zu den führenden gehören, besonders Interesse erwecken.“

75 Theodor W. Adorno, *Zeitgenössische Musik in Frankfurt a.M.*, in: *Zeitschrift für Musik* 92 (1925), Heft 4 (April), S. 216–218: 216: „Strawinsky und Ravel, die meistgespielten zeitgenössischen Autoren der westlichen Länder, werden allmählich in Deutschland bekannter.“

76 Stefan Zweig an Ferruccio Busoni, Wien, 14. Oktober 1911, in: *Briefwechsel Stefan Zweig – Ferruccio Busoni* (wie Anm. 35), S. 110: „Ich habe es mir aber hinterlistigerweise verschafft und mit Freude gelesen.“ Siehe auch Arthur Searle, *The British Library Stefan Zweig Collection. Catalogue of the Musical Manuscripts*, London: The British Library 1999.

77 Beispielsweise Max Graf, *Kammermusikfest in Salzburg*, in: *Prager Tagblatt*, Nr. 187 vom 12. August 1923, S. 7f.: 7: „Von aller Welt waren Musiker herbeigeströmt: Komponisten, Ausführende, Musikkritiker und Musikfreunde und man atmete sechs Tage lang in einer freien, geistigen Atmosphäre, erfreute sich des Verkehrs mit bedeutenden Männern aus allen Hauptstädten Europas, unter denen auch Romain Rolland zu sehen war, und war, wenn man im Konzertsaal oder im ‚Café Bazar‘ alle Sprachen hörte, in einem europäischen Freistaat, den keine Gewalttätigkeit, keine Barbarei, kein Krieg zerstören konnte.“



Abb. 4: Hermann Bahr und Romain Rolland im Garten von Stefan Zweigs Villa am 11. August 1923; Theatermuseum Wien, FS\_PP302227 alt

von Zweig (Abb. 4) – konnte er am 12. August 1923 eine Parade beobachten, zu der Adolf Hitler und Hermann Göring persönlich aufgerufen hatten, und bis zu 3000 Menschen durch Salzburgs Straßen marschieren sehen.<sup>78</sup> Histo-

78 Anon., *Hakenkreuzparade in Salzburg. Zweitausend Österreicher defilieren vor einem bayrischen Hauptmann – Dr. [Walter] Riehl appelliert an das Gewissen Englands und Amerikas – Der Fahnen-schwur*, in: *Die Stunde*, Nr. 137 vom 15. August 1923, S. 3: „Salzburgs barocke Schönheit erschien durch den Hakenkreuzrummel, der in allen Gassen und Bierhäuser wütete, wenig berührt. Von dem Balkon seines Wohnzimmers hat Romain Rolland diesen Aufmarsch des deutschen Revanchegedankens beobachtet. Er, der stets für die deutsch-französische Verständigung eingetreten war, sah sein Lebenswerk bedroht, gefährdet durch eine irgeleitete Jugend, die frisch-fromm-fröhlich in einen neuen Krieg hineinmarschiert. Denn der Schwur, den diese Hakenkreuzler auf dem Residenzplatze ablegten, lautet: ‚Stets zu kämpfen für den Sieg der deutschen Sache‘.“

riker\*innen haben längst hervorgehoben, dass dieses Ereignis zusammen mit dem Münchner Hitler-Putsch zwei Monate später den ‚Höhepunkt‘ der frühen NSDAP-Bewegung darstellte.<sup>79</sup>

Die Stadt selbst wurde zu einem Schauplatz, einem umkämpften Raum, in dem die Ideen der Versöhnung und des Friedens zwischen den Nationen buchstäblich neben einigen der abscheulichsten Ideologien existierten, die zum nächsten Weltkrieg führen sollten. Die Hoffnung, dass die „Salzburger Idee“ die Stadt zum „Genf der Musikwelt“ inspirieren würde, zerschlug sich allmählich; innerhalb eines Jahrzehnts wurde die IGNM in Deutschland verboten, seit 1934 befand sich Zweig dauerhaft im Exil und vier Jahre später ereilte die österreichische Sektion der IGNM dasselbe Schicksal wie ihren deutschen Nachbarn. Hätte man es im August 1923 ahnen können, als der Antisemitenbund (Ortsgruppe Salzburg) und die IGNM innerhalb von 24 Stunden denselben Saal im Hotel Wolf Dietrich für geselligen Abende mieteten? 1926, als im Februar die österreichischen IGNM-Mitglieder schließlich eine eigene Ländersektion gründeten, wurden die lokalen Hakenkreuzler und andere regionale politische Partner als NSDAP offiziell vereint. Der Triumph des Humanismus und des interkulturellen Austauschs in Salzburg brach zwischen 1922 und 1924 zusammen und die alternativen Keime, die in Salzburg worden waren, wichen allmählich einer berausenden Mischung aus Nationalismus und Modernismus gegen das Internationale. In der Festspielstadt, wie in der Ersten Republik, tobte ein ‚kalter Bürgerkrieg‘<sup>80</sup>, der schließlich zur nächsten Welttragödie führte. Die Geschichte vom Turmbau zu Babel müsste dann neu erzählt werden.

---

79 Zur NS-Geschichte in Salzburg siehe unter anderem Ernst Hanisch, *Zur Frühgeschichte des Nationalsozialismus in Salzburg (1913–1925)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 117 (1977), S. 371–410; Günter Fellner, *Antisemitismus in Salzburg 1918–1938*, Diss. Universität Salzburg 1979; Johannes Hofinger, *Nationalsozialismus in Salzburg. Opfer, Täter, Gegner*, Innsbruck: Studien Verlag 2016 und Barbara Huber, *Die NSDAP Salzburg. Die Politischen Leiter. Profile, Vernetzungen und Handlungs(spiel)räume*, Salzburg: Stadtgemeinde Salzburg 2018 (*Schriftenreihe des Salzburger Landesarchives* 34).

80 Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien: Böhlau 1981 und *Kultur und Politik in der Ersten Republik*, in: ders., *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit. Ring-Vorlesung 1980*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1980, S. 301: „Die Erste Republik Österreich [...] war ein zwanzigjähriger Bürgerkrieg, der als kalter Krieg, mit den Waffen mörderischer Feindpropaganda, als ein heißer Krieg, mit den Waffen des Ersten Weltkrieges, welche die Soldaten aufbewahrt hatten, geführt wurde.“

**Rudolph Réti's Artikel für *Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur* (Wien)**

- Réti, Rudolph. *Musik*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 1 (Januar), S. 13.
- . *Die heutige Musiklage und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 3 (März), S. 13.
- . *Ernest Bloch*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 5 (Mai), S. 18.
- . *Musikkrise und Musikfeste*, in: *Menorah* 2 (1924), Heft 8/9 (August), S. 26.
- . *Ein Vorschlag für Palästina*, in: *Menorah* 3 (1925), Heft 3 (März), S. 58f.
- . *Neue jüdische Musik in Rußland*, in: *Menorah* 3 (1925), Heft 5 (Mai), S. 112f.
- . *Darius Milhaud*, in: *Menorah* 3 (1925), Heft 11 (November), S. 243f.
- . *Der Anteil der Juden an der Musikentwicklung in Rußland*, in: *Menorah* 5 (1927), Heft 1 (Januar), S. 53–57.
- . *Ein Buch unserer Zeit. Heinrich Berl. ‚Das Judentum in der Musik‘*, in: *Menorah* 5 (1927), Heft 3 (März), S. 198–201.
- . *Jüdische Musikpflege*, in: *Menorah* 7 (1929), Heft 1 (Januar), S. 47–49.
- . *Musik* [Wie eine Künstlerkarriere auf zwar stille...], in: *Menorah* 7 (1929), Heft 9/10 (September), S. 529.

Joseph Sargent

## **“They Have Absolutely Finished Musically”**

### **Leo Sowerby and American Reactions to the ISCM Avant-Garde**

The 1920s is often described as a transformational decade in American music. Historiographically, these years have been repeatedly emphasized as the period when modernism (or indeed “ultra-modernism”) took root in American soil. Emblematic of this perspective is H. Wiley Hitchcock’s classic text on American music history, in which 1920 denotes the end of “the romantic century” (1820–1920), while the ‘Roaring ‘20s’ ushered in an new era of vigorous engagement with new materials, close attention to the European avant-garde, and growing interest in the possibilities of jazz.<sup>1</sup> Kyle Gann has also emphasized America’s increasing aesthetic boldness during this time, arguing that composers were “less inclined to be intimidated by their European colleagues” as they cultivated new devices such as jazz rhythms, novel instruments, and aggressive dissonance.<sup>2</sup>

In many cases, these 1920s-era composers sought to produce music that could be identified as distinctively American in character, developing individual recipes with varying quantities of classical, jazz, folk, popular, and more experimental ingredients. They were hardly the first to do so, of course. Douglas Shadle has recently argued that Americans began searching for a national musical identity as early as the beginning of the nineteenth century, despite common narratives that describe that century as a broadly derivative era of mimicking European models.<sup>3</sup> But in the immediate post-World War I era,

---

1 H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall <sup>3</sup>1988, p. 190.

2 Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York: Schirmer Books 1997, p. 27.

3 Such concerns were also quite pressing to composers of the generation immediately preceding the 1920s, as seen through various musical expressions of nationalist pride as well as Antonin Dvořák’s cultivation of folk and “negro” melodies. For a discussion of these trends see Douglas Shadle, *Orchestrating the Nation*, Oxford: Oxford University Press 2016, p. 17; idem, *Antonín Dvořák’s New World Symphony*, Oxford: Oxford University Press 2021, p. 74f. and David Nicholls, *American experimental music, 1890–1940*, Cambridge:

composers faced a complicated milieu when pondering the future of American music: taking inspiration from the latest European trends, which could be quite radical in approach, but also fiercely committed to independence (in some cases espousing an extreme “100% Americanism”, in Barbara Tischler’s words) and especially wary of the shadow of late European Romanticism – the “grey musty presence”, as critic Paul Rosenfeld described it at the time.<sup>4</sup>

Within this decade, an important flash point for many figures was the establishment of the International Society for Contemporary Music (ISCM) in Salzburg. Starting with the Internationale Kammermusikaufführungen, the “founding festival” of August 1922 that coincided with the ISCM’s formal creation, the annual ISCM festivals offered unparalleled opportunities to hear international music of extraordinarily wide-ranging scope. It did not take long for these events to attract American attention; the roster of composers whose music was performed in the first five years (1922–1927) include Leo Sowerby, Percy Grainger, Ernest Bloch, Emerson Whithorne, Henry Eichheim, Carl Ruggles, Louis Gruenberg, Henry F. Gilbert, and Aaron Copland, while other figures like Richard Hammond, Howard Hanson, Randall Thompson, and Copland attended various iterations of the festival and reported on their activities.<sup>5</sup>

A study of American reactions to this sound world, especially during the festival’s initial iterations, can provide valuable insight into the early stages of the nation’s modernist thinking. To explore this subject, the natural first impulse might be to focus on composers from a major East Coast city like New York, along the lines of Carol Oja’s pioneering study of this city’s musical world during the 1920s.<sup>6</sup> For this project however I wish to broaden the national geography, focusing instead on the Chicago-based composer Leo Sowerby. Sowerby was one of three American composers represented at the original 1922 Salzburg festival, but the only one born and raised in this country, as both Percy Grainger and Ernest Bloch had settled in the United States only recently (in 1914 and 1916, respectively). Sowerby’s participation in the festival, his outspoken negative reactions to what he heard, and the impressions

---

Cambridge University Press 1990, p. 1. An example of the more “derivative” narrative is Barbara L. Tischler, *An American Music: The Search for an American Musical Identity*, New York and Oxford: Oxford University Press 1986, p. 5 and pp. 42–67.

4 Tischler, *An American Music* (as note 3), p. 68f. and Paul Rosenfeld, *Musical Chronicle: Introit*, in: *The Dial* 69 (November 1920), p. 550.

5 See for instance Richard Hammond, *Salzburg*, in: *Modern Music* 1 (November 1924), no. 3, pp. 23–25 and Aaron Copland, *Playing safe at Zurich*, in: *Modern Music* 4 (November/December 1926), no. 1, pp. 28–31.

6 Carol Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford: Oxford University Press 2000.

of other Americans associated with early ISCM meetings (both supporting and contradicting Sowerby's view) can all enrich our understanding of how this society helped shape the nation's thinking about musical modernism. Besides highlighting some important perspectives from the Midwest region of America, an area less commonly considered in scholarship, this investigation offers insight on the peculiarly nationalist frameworks that often underlined the perspectives of both composers and critics. In doing so, it adds further nuance to an already complicated reception history and highlights the vigor with which certain forces in America took issue with the European avant-garde.

### **"The Dean" Sowerby**

In the twenty-first century, Sowerby is best known for his achievements in sacred music. Many observers have gone so far as to dub him "the dean of American church music", thanks to his dozens of choral anthems and organ works – music that is typically quite elevated in quality and often challenging to perform. On the surface, there is good reason for considering him within this religious framework. During his later years Sowerby's compositional focus gravitated increasingly toward church repertory, thanks to such factors as a personal conversion to Episcopalianism in 1928, a long-term position as organist and music director of St. James Cathedral in Chicago, and his final professional post as director of the short-lived College of Church Musicians in Washington D.C.

At the same time, Sowerby never entirely abandoned the concert hall; in fact, he continued writing secular music through the end of his life. And indeed, current perceptions of Sowerby as a sacred specialist do a disservice to the powerful undercurrents of Sowerby's early career, when concert music very much dominated his thinking. Having moved at age 14 from his hometown of Grand Rapids, Michigan, to Chicago for advanced study, he achieved his first high-profile success in 1913, at age 18, when the Chicago Symphony premiered his violin concerto. He subsequently scored many successes across the 1910s and 1920s as both a composer and pianist, attracting a national audience and repeatedly being hailed as one of America's bright young figures.<sup>7</sup> Sowerby was in fact considered something of a maverick during these years – enamored of complex chromatic harmonies, deeply interested in folk and jazz idioms, and determined to reject German Romanticism in favor of new American molds.

---

7 As one potent reflection of his standing during this time, *Vanity Fair* published an image of eight modernist composers in its September 1923 issue ("A Group of the Younger American Composers: Creators of Music Who, Though of Various Schools, Can All be Classed as Modernists") in which the photos of Sowerby and Emerson Whithorne loom considerably larger than the other six. See *Vanity Fair*, September 1923, p. 49.

His prominence within the United States was such that he became, in 1921, the first winner of the Prix de Rome fellowship – a newly established program of the American Academy in Rome (AAR). Even more striking is the fact that he did not even apply for the fellowship – he was granted it based on reputation alone. Oja has observed how Sowerby’s emerging prominence among high-profile financial supporters in Chicago (especially Elizabeth Sprague Coolidge, the doyenne of chamber music patronage), and the connections between those supporters and the AAR, facilitated Sowerby’s selection as the first Rome fellow.<sup>8</sup> But regardless of how he won the award, the grant was a game-changer in terms of providing vastly increased opportunities for international exposure – both introducing his own music to European audiences and absorbing the music of other Europeans.

Among the benefits of the Rome Prize was that fellows were expected to travel widely across Europe. They were in fact given an annual award of \$1,000 specifically for this purpose, to attend performances and absorb new trends. It was in accordance with this expectation that Sowerby traveled to Salzburg in August 1922, to participate in the ISCM “founding festival”. He and Italian violinist Mario Corti performed his *Sonata for Violin and Piano in B-flat*, the second performance after its premiere the previous January at the Villa Chiaraviglio in Rome.

The ISCM’s impact on Sowerby was both immediate and powerful, but not always in a positive way. His impressions of the festival are revealed in a letter he sent to Karleton Hackett, a critic for the *Chicago Evening Post*, excerpts from which were published in an article dated September 13, 1922. While he enjoyed certain works on the program, much of the repertory was clearly not to his taste. In his own words:

*The German, Austrian and Hungarian music at this international music festival was simply unbelievably awful, the most ugly, brutal, rackety and disgusting stuff I ever heard; there is no question that they have absolutely finished musically – but they don’t know it. We had a tremendous dose of it too. There was twice as much middle European music as there was of all the other music put together. They are all trying to go Schoenberg one or two better, and the results are, to say the least, appalling. Songs by Pizzetti, Castelnuovo and Malipiero were, I am glad to say, some of the best successes of the programs, while a work by Arthur Bliss, a young Englishman, pleased me greatly.*<sup>9</sup>

---

8 Carol Oja, *Forging an International Alliance: Leo Sowerby, Elizabeth Sprague Coolidge, and the Impact of a Rome Prize*, in: *Music and Musical Composition at the American Academy in Rome*, ed. by Martin Brody, Rochester, N.Y.: University of Rochester Press 2014, p. 195.

9 Karleton Hackett, *Leo Sowerby Reaps Honors in Europe Tour*, in: *Chicago Evening Post* of 13 September 1922, n. p.

To fully unpack the thinking behind this scathing assessment, several factors need to be considered. For one, Sowerby's sharply divided opinions reflected broader aesthetic conflicts within the ISCM itself, which also tended to fall along national lines. The ISCM was built upon a foundational belief that the organization should dismantle national barriers and advocate for contemporary music "regardless of aesthetic trends or the nationality, race, religion or political views of the composer".<sup>10</sup> In practice, however, this ideal was far from universally held. Composers from countries like Germany, Austria, and Czechoslovakia (not coincidentally similar to those identified by Sowerby in his complaint) wanted the ISCM to emphasize avant-garde music, while other national representatives from France, Great Britain, and the United States favored a more holistic outlook that embraced all types of contemporary works.

A second issue is that Sowerby had a history of expressing hostility toward European ultra-modernism even before the Salzburg Festival. About 18 months earlier, in a profile for the journal *Musical America*, he had dismissed ultra-modern composers as "utter radicals" and "sensationalists, whose little vogue is rapidly passing" and who "have added nothing that the world needs".<sup>11</sup> On a purely sonic level, their intense dissonances and perceived lack of connection to previous musical idioms were simply unpalatable to Sowerby's sensibilities. Sowerby's connections with upper-crust supporters like Coolidge also reinforced what might be described as a more establishment mentality, as Oja has described, in which "conservative aesthetics joined hands with American wealth" for the mutual benefit of both composer and patron.<sup>12</sup>

Beyond this personal distaste, however, there was also a distinctive nationalist framework to Sowerby's thinking. Many of his compositions from this period reference American life overtly, whether by drawing on specific folk tunes (e.g., the country dance tune *Money Musk* [piano version 1919, orchestrated 1924]) or in developing programmatic portraits of American landscapes (e.g., *From the Northland: Impressions of the Lake Superior Country* [piano version 1922, orchestrated 1923]). Throughout the decade, moreover, Sowerby repeatedly judged his peer composers through the framework of national style. In the quotation presented earlier, this tendency is suggested by his grouping the "negative" composers according to their respective German, Austrian, and

---

10 Anton Haefeli / Reinhard Oehlschlägel, *International Society for Contemporary Music*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859> (27. 10. 2022).

11 Margie A. McLeod, *Apathy Drawing Us Back Under Foreign Domination, Says Sowerby*, in: *Musical America* of 12 February 1921, p. 15.

12 Oja, *Forging an International Alliance* (as note 8), p. 195.

Hungarian nationalities, as well as his reserving praise mostly for composers from the single country of Italy, where he happened to be resident at the time. A more concrete instance of this thinking appeared in a profile for *The Musical Scrap-Book* magazine, published in October 1927, in which Sowerby categorized and assessed dozens of composers according to their perceived relationships to stereotypical musical qualities of their homelands. Such qualities included the “finesse [...] innate refinement and [...] superb workmanship” of the French, as well as the lyrical and emotional music of Italy, “the land of bel canto”, to name two examples.<sup>13</sup>

Underlying this nationalist approach is a special emphasis on folk music, which Sowerby viewed as the logical foundation for future musical development. He argues in this profile that:

*all the really new elements which have been brought into the creation of music, have come from outside the borders of the Fatherland, and that most of this progress is due to the awakening of racial consciousness with a consequent return on the part of the composers to their own folk-music or to their own great predecessors for their inspiration rather than to the German masters.*<sup>14</sup>

Alongside its emphasis on folk qualities and music of the past, this quote ties into a fourth factor in Sowerby’s ISCM reaction – a general antipathy toward any kind of Germanic cultural influence, in the wake of World War I. In the same 1921 *Musical America* article referenced above, Sowerby asserts that American music to this point has been “hampered by the foreign, and to a large extent German, propaganda waged so strongly all over the country”. Arguing that Germans (and the Americans who study their music) were holding on too tightly to the European past, Sowerby claims that Americans are in danger of returning to these regressive ideals: “The war liberated us, but we are going to allow ourselves to drift lazily back, if the apathy of the American musical public cannot in some manner be checked”.<sup>15</sup>

---

13 Leo Sowerby, *The Folk-Element – The Vitalizer of Modern Music*, in: *The Musical Scrap Book Magazine* 1 (1927), no. 1, p. 2.

14 *Ibid.*, p. 1.

15 McLeod, *Apathy Drawing Us Back* (as note 11), p. 15.

## Sowerby's Sonata for Salzburg

To better comprehend how Sowerby's compositional priorities are expressed musically, an excerpt from the Sowerby violin sonata performed at the ISCM festival can prove illustrative. The first movement traverses myriad moods, from a lovely, songlike opening to moments of liveliness and 'blue notes' reminiscent of jazz (Ex. 1). This passage, the second theme from rehearsal letter B in the movement, demonstrates Sowerby's interest in cultivating folk-like characteristics. Though he does not specifically adopt a folk tune here, the sprightly melody, lively rhythms, gentle syncopations, and occasional flat-seventh sonorities could easily fit within the confines of an American folk song.<sup>16</sup>

Blithely and merrily  
(*Allegramente e giocoso*)

38 *mf*

42 *mf* *restez*

*p*

Example 1: Leo Sowerby, Sonata for Violin and Piano in B-flat, mvt. 1, mm. 38–45

16 The impression of national character was enough for Edwin Evans, a reviewer for the *Musical Times*, to call Sowerby's sonata "the only hundred percent American work" on the program. His actual opinion of the piece however was mixed, calling it "a well-written but not overwhelmingly original example, finely played by an Italian violist, Mario Corti, and the composer". Edwin Evans, *The Salzburg Festival*, in: *The Musical Times* 63 (1922), no. 955, p. 628.

These features contrast starkly with another violin sonata from the ISCM festival, Béla Bartók's *Violin Sonata No. 1*, performed there after premiering earlier that year in Vienna. Though also rooted in a folk sensibility and ostensibly bearing a tonal orientation of C-sharp minor, Bartók's dissonant harmonies, wide intervallic leaps, and bold transformations of folk material may well have embodied the "ugly, brutal"<sup>17</sup> qualities Sowerby described, as illustrated by the opening measures of the first movement (Ex. 2).

Allegro appassionato, ♩ = 72-80

The musical score consists of three systems, each representing a measure of music. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a *Ped.* marking. The second system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *\*Ped.* marking. The third system is also marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *\*Ped.* marking. The score is in 3/4 time and C-sharp minor. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second and third measures are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 2, 3) and a dynamic marking (*p* or *mf*). The score includes a *Ped.* marking and a *\*Ped.* marking.

Example 2: Béla Bartók, *Violin Sonata No. 1*, mvt. 1, mm. 1-3

17 Hackett, *Leo Sowerby Reaps Honors in Europe Tour* (as note 9).

Sowerby was not the only American during these years to express reticence toward the ISCM avant-garde. Felix Lamond, the first professor of music at the American Academy in Rome, attended the 1923 ISCM Festival along with Sowerby and two other American Rome Prize winners: Howard Hanson and Randall Thompson. Lamond was optimistic about the general idea of the festival, calling it “perhaps the most interesting yearly musical event in Europe. The atmosphere is so friendly, the performance of the new music works impeccable, and the general enthusiasm, Catholicism, and intelligent interest so keen, that the whole festival is very stimulating to young musicians”.<sup>18</sup> But in critiquing the specific works of Berg, Schoenberg, Bartók, Stravinsky and others, Lamond proclaimed his disapproval in no uncertain terms, even as he praised the general benefits of hearing music of this nature:

*Musicians from all parts of the world, including many Americans, assembled to hear chamber music of the ultra-modern type. We learned that the idea of the Festival was that it should be “path-breaking”, we found it “heart-breaking”. Judging from the works given it seems to make little difference whether these paths seek out beauty or not. In our opinion much of the music was of the terrifying and unlovely Bolshevik type, which “hacks its way to victory”; at the same time it was most instructive.*<sup>19</sup>

Unfortunately, no direct commentary from Thompson exists on the event, as most of the correspondence from his Rome Prize years is lost.<sup>20</sup> Hanson’s sentiments are perhaps best expressed from a separate commentary associated with his well-known Symphony No. 2 from 1930, to which he gave the telling subtitle “Romantic”. He remarked at that time that contemporary music was becoming “entirely too cerebral”, and that music was not “primarily a matter of the intellect, but rather a manifestation of the emotions”.<sup>21</sup>

Outside the compositional realm, many Midwestern newspaper critics reinforced Sowerby’s impulse toward resistance. A recurring theme in their discourse is a sort of wariness toward the whole ISCM enterprise, as something both too contrived artistically for its own good and too opposed to American interests. P. V. R. Key of *The Dayton Journal*, in an article published shortly after the 1923 ISCM Festival, wrote of his keen interest in receiving reports

---

18 Felix Lamond, *American Academy in Rome Annual Report 1923/24*, p. 54. Cited in Carl B. & Elizabeth K. Schmidt, *The Road Not Taken: A Documented Biography of Randall Thompson*, Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press 2018, p. 136.

19 *Ibid.*, p. 50. Cited in Oja, *Forging an International Alliance* (as note 8), p. 210.

20 Schmidt, *The Road Not Taken* (as note 18), p. 135.

21 Quoted in Gilbert Chase, *America’s Music from the Pilgrims to the Present*, New York: McGraw-Hill Book Co., Inc. 1955, p. 549.

on the festival's happenings, citing "the fears some experts entertain for the artistic quality of this undertaking" and observing that "there were a number of musicians and music lovers who expressed their intention of making the journey (to Salzburg) – some, quite openly, for the purpose of learning if the reputed artistic lapses which threatened actually developed".<sup>22</sup> He also reported on the very striking claim of Sowerby and Hanson, both of whom were studying in Rome at the time, that they were never notified about meetings at which composers were to pass along compositions for consideration at the 1923 festival. Of this latter oversight Key wrote: "Liberality and fairness in the choice of representative music works for such an undertaking such as this constitute an important element in both its permanence and its success. Salzburg would appear to be in need of wise guidance, and without delay".<sup>23</sup>

In Chicago, meanwhile, several critics railed against the ISCM for its potentially pernicious impact on American composers – a fear that too much 'European-ness' might inhibit the development of a truly American compositional style. In a review from January 1924, for instance, Maurice Rosenfeld, a critic for the *Chicago Daily News*, discussed a Sowerby work entitled *Two American Pieces*, which had recently won the grand prize in a contest sponsored by the newspaper. Specifically referencing Sowerby's earlier comments about the ISCM, Rosenfeld framed the composer's Americanism as a refreshing contrast to the ISCM's edgier aesthetic.

*But of late there is much consequence, refinement and melody in [Sowerby's] works, and no doubt his visit to Salzburg, where he represented America, had much to do with the tempering of his own writings. [...] So perhaps hearing this weird, unordered, dissonant music of others has given him a retrospective notion of writing music for music's sake – for the purpose of making it the expression of song, of emotion, and not just for the purpose of showing how clever, how inscrutable, how erratic a composer can be.*<sup>24</sup>

Similar remarks also emerged from other Chicago critics, who took special pains to uphold Sowerby's American style as something distinctly opposed to avant-garde idioms, or indeed to any type of foreign trappings at all. To take one example: In early 1920, more than a year before Sowerby left for Rome, the Chicago Symphony Orchestra performed a revised version of his piano

---

22 P. V. R. Key, untitled article, in: *The Dayton Journal*, 26 August 1923, n. p.

23 Ibid.

24 Maurice Rosenfeld, *First Grand Prize in Music to Sowerby; Judges in The Daily News Contest Unanimous in Choosing Chicagoan's Work*, in: *The Daily News* of 28 January 1924, n. p.

concerto, which W. L. Hubbard of the *Chicago Daily Tribune* reviewed under the provocative title: “America Will Lose Its Greatest Composer If Sowerby Goes Abroad.” Responding to rumors that certain patrons were advocating for Sowerby to study in Paris, Hubbard declared, “Music lovers of America should petition the government to deny to Leo Sowerby any passport that permits him to leave the confines of this country during the next ten years. [...] Here is the biggest and most remarkable creative musical talent we have yet had”.<sup>25</sup> Hubbard goes on to proclaim Sowerby’s piano concerto “the most American music that has yet been put on paper” and to express horror at the thought of his studying with Vincent d’Indy or any other Frenchman, for this would be “to put a veneer of French manners and methods upon him which would ruin him”.

A second example comes from the same Karleton Hackett review referenced earlier, in which Sowerby complained about the Salzburg repertory. Here, Hackett seemed to take a peculiar delight in Sowerby’s outspoken affirmation of American identity, observing that “it was enlivening to note the manner in which Mr. Sowerby made the eagle scream” – the bald eagle being an official symbol of the United States. Yet another article from several months after Sowerby’s arrival in Rome, by Edgar Ansel Mowrer of the *Chicago Daily News*, acknowledged that Sowerby’s style bore some relation to English musical traditions but reassured readers that “Leo Sowerby is thoroughly American, and, despite the allegation of having been influenced by the newer French composer, his music could have been written by no one but an American”.<sup>26</sup>

### Other American Perspectives

Collectively, these reactions offer vivid testimony for the ISCM’s early and powerful impact in the United States – and not simply in its East Coast centers, but within Middle America as well. Taken on their own terms, they paint a rather dour picture in terms of American anxiety toward the ISCM and its seemingly nefarious musical agenda. But of course, this is an artificially lopsided portrait. Many American composers besides Sowerby participated in ISCM festivals throughout the 1920s, as attendees and/or with their own works being performed, and their attitudes were often quite different from his perspective. Indeed, for those figures who generally embraced what was going on in Europe, the ISCM was seen as a quite enervating force.

---

25 W. L. Hubbard, *America Will Lose Its Greatest Composer If Sowerby Goes Abroad*, in: *Chicago Daily Tribune* of 6 March 1920, n. p.

26 Edgar Ansel Mowrer, *Americans in Rome Fellows in Academy: Leo Sowerby a Central Figure in Music. His Compatriots Win Honors*, in: *The Daily News* of 3 February 1922, n. p.

Aaron Copland first attended the ISCM conference in 1923, an experience he later described as a watershed in terms of his attitudes toward American music. In remarks to Vivian Perlis he spoke candidly about how being at ISCM offered a reality check with respect to America's inferior place on the international music scene: "I knew then that I wanted to see American music represented with more important offerings than the modest Emerson Whithorne piece that alone was American".<sup>27</sup> In particular, Copland was dismayed by what he believed to be the forced inclusion of unworthy composers based solely on their nationality. Far from desiring to promote works on the singular basis of their being composed by Americans, Copland was openly critical of Whithorne's presence on the ISCM program. In a letter to his teacher Nadia Boulanger shortly after the festival's conclusion he declared,

*There was a lot of internationalism but, unfortunately, not a lot of extraordinary things. I'm sure they played Kilpinen because he's Finnish and Whithorne because he's American and the same for several others. Naturally, the world needing so much internationalism in these days, we can bear it; But it's bad music all the same!*<sup>28</sup>

The composers that actually impressed Copland were a more eclectic group than what had impressed Sowerby: Paul Hindemith, whom he called the "young Reger" and whose clarinet quintet he praised for a "truly diabolical" scherzo; Ernst Krenek, whose third string quartet he found "full of beautiful things, despite moments of dreadful ugliness"; and Alois Hába, whose quarter tone-infused second string quartet left Copland with "a very favorable impression".

Copland would form a lasting relationship with the ISCM in the succeeding years. He attended the 1926 festival in Zurich as a writer for *Modern Music*, though he left somewhat disappointed, citing a lack of adventurousness in the repertory. His *Music for the Theatre* was performed during the closing concert of the Frankfurt festival on 4 July 1927, in what was clearly another milestone for the composer; as he revealed to Perlis, "I had dreamed of representing American music on the international scene, but had not expected to do so as early as 1927".<sup>29</sup> Of the performance itself Copland remarked good-naturedly on the struggles of "honest German musicians" to reproduce his jazz rhythms, and he was especially emphatic about the seminal impact of his ISCM expo-

---

27 Aaron Copland / Vivian Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, New York: St. Martin's Griffin 1984, p. 90.

28 Letter from Aaron Copland to Nadia Boulanger, 12 August 1923. Library of Congress, Aaron Copland Collection, <https://www.loc.gov/collections/aaron-copland/> (16. 3. 2022). The following quotes are also taken from it, like here translated from French by the author.

29 Copland / Perlis, *Copland* (as note 27), p. 124.

sure. “*Music for the Theatre* and my other compositions of this ‘jazz period’ sounded American; they could not have been written by a European. That is precisely what I intended at the time, just as I consciously hoped to forward the cause of contemporary American music by my activities and writings”.<sup>30</sup>

Beyond the expatriate experiences of figures like Copland, the ISCM had a growing presence within America itself during the 1920s. Oja has described how many Americans, and New Yorkers in particular, became much more familiar with European music from the mid-1910s through the early 1920s, thanks to factors like increased availability of scores, heightened commentary in the press, and greater frequency of performances.<sup>31</sup> Within this realm, she calls the ISCM’s founding in 1922 an event of “tremendous” importance, “both practically and symbolically”, in bringing together American and European modernists.<sup>32</sup> America’s own national section of the ISCM was established only a few months after this event, on 11 January 1923, ensuring the representation of American composers at the annual European festivals.<sup>33</sup> One year later the American journal *Modern Music* was established, and it included annual reports on the ISCM festivals as part of its coverage.

Specific concert performances also attest to the ISCM’s impact on various American figures. In New York, the League of Composers was founded in 1923 as a breakaway organisation from the International Composers Guild (ICG), seceding with the latter over the question of whether to offer second performances of new music, which ICG co-founder Edgard Varèse was unwilling to permit. As an exclamation point to its perspective, the League devoted its second formal concert on 6 January 1924, entirely to works that had been previously performed at the 1922 and 1923 ISCM festivals. The repertory included Bartók’s *Violin Sonata No. 2*, Schoenberg’s *String Quartet No. 2*, and Lord Berners’s *Valses Bourgeoises* – and perhaps tellingly, it did not include Sowerby’s own contribution to the 1922 festival.<sup>34</sup>

This programming decision is indicative of a growing divide between figures like Sowerby, at this time a committed “Americanist”, and the unabashedly

30 Ibid., p. 124f.

31 Oja, *Making Music Modern* (as note 6), p. 45f.

32 Ibid., p. 290.

33 For details on the establishment of the American section see P. J. Nolan, *America Shares in International Project to Form League of Music*, in: *Musical America* of 20 January 1913, p. 1 and p. 19.

34 David Metzger, *The League of Composers: The Initial Years*, in: *American Music* 15 (1997), no. 15, p. 47.

international ambitions of the League. As David Metzger has outlined in detail, the League actively pursued international composers and repertory right from the start.<sup>35</sup> It was in fact this global emphasis that prompted Copland and Roger Sessions in 1928 to launch their own Copland-Sessions concert series, which emphasized younger American composers and was intended as a complement (not a competitor) to the League's activities.<sup>36</sup> The League was also averse to Americans whom it deemed too traditional in outlook. Claire Reis, one of its original establishing figures, cited in particular Howard Hanson and Amy Beach as composers who would have been unlikely fits with its aesthetics.<sup>37</sup> Given Sowerby's close personal and professional sympathies with Hanson, one might easily speculate that he too would never have gained the League's favor.

Back in Chicago, meanwhile, developments of the later 1920s suggest emerging conflicts there as well, between the city's established musical life and more radical aesthetics. A second American chapter of the ISCM was founded in Chicago in 1928, with composer, poet, and theorist Wesley LaViolette serving as its chair. The *Musical Courier* framed the initiative as "a movement to present new music to Chicagoans", one that was ostensibly "sponsored by all the leading musicians of Chicago".<sup>38</sup> There is no direct evidence however of initial involvement by the city's two most established composers of the time, Sowerby and John Alden Carpenter, although Carpenter did sometimes serve on ISCM performance and composition juries and evidently facilitated performances of younger composers' music at ISCM festivals.<sup>39</sup>

It is additionally quite striking that that chapter's first concert, on 8 February 1928, featured as its local composer neither Sowerby nor Carpenter, but rather Ruth Crawford – a less experienced and decisively more avant-garde choice. Despite their common Chicago environs, Crawford and Sowerby traveled in very different personal and aesthetic circles. Whereas Sowerby was developing folk idioms within complex tonal contexts and pursuing a decidedly Christian spirituality (he had been named organist and choirmaster of St. James Church

---

35 Ibid., p. 48.

36 Carol Oja, *The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press*, in: *Musical Quarterly* 45 (1979), no. 2, p. 213.

37 Vivian Perlis, interview with Claire Reis, January 1976 – January 1977, Yale Oral History Project in American Music.

38 Anon., *Leading Musicians of Chicago Plan to Encourage Contemporary Composers*, in: *Musical Courier* of 5 January 1928, p. 44.

39 Howard Pollack, *John Alden Carpenter: A Chicago Composer*, Champaign, Ill.: University of Illinois Press 2001, p. 390.

just a few months before the Chicago ISCM chapter was founded), Crawford was embracing dissonance as a release from tonality's conventional strictures, guided by ideals from Eastern philosophy and theosophy.<sup>40</sup>

Judith Tick has remarked on the surprising nature of Crawford's selection, in terms of the ISCM chapter's music committee bypassing the city's leading artistic figures in favor of a more atonal aesthetic.<sup>41</sup> The fact that Crawford was at this time studying at the American Conservatory of Music, where Sowerby himself was on faculty, may have added to the intrigue. The choice was even more striking because the music committee was headed by Chicago Symphony Orchestra music director Frederick Stock, an establishment figure who also happened to be one of Sowerby's most ardent advocates. Tick suggests that Stock's fondness for the esoteric music of Alexander Scriabin, and his recognition of Crawford's "similarly spiritual expressionistic thrust", may have been decisive in her ultimate selection.<sup>42</sup>

Crawford's contribution to the ISCM program was her Sonata for Violin and Piano, the second hearing of a work originally premiered on 13 February 1927, at a concert of the League of Composers. The performers were Amy Neill (violin) and Lee Pattison (piano), two musicians with whom Sowerby himself collaborated regularly. The program also included works by Darius Milhaud, Louis Gruenberg<sup>43</sup>, Igor Stravinsky, and Mario Castelnuovo-Tedesco, and in his review for the *Chicago Daily Tribune*, the prominent Chicago critic Roger Moore singled out Crawford as "a Chicagoan who proved here that she can sling as mean a dissonance as any of them".<sup>44</sup> Of the concert overall Moore wryly remarked:

*There is now a full fledged Chicago chapter of the ISCM. The first concert was last night. There is every reason to say it got off to a good start. At least it brought tidings of great joy to some in the audience, and of great distress to others, and nothing could be more in its favor than that.*<sup>45</sup>

---

40 Judith Tick, *Ruth Crawford's "Spiritual Concept": The Sound-Ideals of an Early American Modernist, 1924–30*, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), no. 2, p. 234.

41 Judith Tick, *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*, New York / Oxford: Oxford University Press 1997, p. 62.

42 *Ibid.*, 62f. For more on Crawford's spiritual ideals of this period see Tick, *Ruth Crawford's "Spiritual Concept"* (as note 40), pp. 221–261.

43 He performed at the 1923 festival as one of the pianists for Lord Berners' *Valses Bourgeoises* for piano four hands.

44 Edward Moore, *Modern Music Society Offers Its First Bill*, in: *Chicago Herald Tribune* of 9 February 1928, p. 18.

45 *Ibid.*

The stark opposition between Crawford's dissonant sound world and Sowerby's more folk-tinged idiom are evidenced from the opening measures of Crawford's sonata (Ex. 3).<sup>46</sup> The first movement begins with accented, fortissimo pitch clusters in the piano and violin, each of which includes a six-note complex whose pitches (if spelled out linearly) encompass five consecutive chromatic notes followed by a minor third.<sup>47</sup> The violin in particular emphasizes tritone relationships, while broadly the piece embraces a set-theory approach to pitch class organization that is far removed from Sowerby's thinking. And in contrast to Sowerby's folk-inspired thematic material in his first movement, Crawford embraces dissonance in her own first theme with a violin line that juxtaposes stasis with restlessness, shifting between stepwise motion and wide disjunct leaps.

Vibrante, agitato (♩ = 50)

Example 3: Ruth Crawford, Sonata for Violin and Piano, mvt. 1, mm. 1–2

The opposition in styles between Crawford and Sowerby's violin sonatas vividly reflects larger divisions in terms of how American composers responded to the ISCM and its early activities. For figures like Sowerby, the predilections of the ISCM's ultra-modernist wing were not merely unpleasant on their own terms; they also contradicted the central notion that modern music should maintain roots in national idioms, however those idioms were defined. In Sowerby's particular case, these ideals were rooted fundamentally in folk elements, which offered a verdant foundation for a tonally based (though often quite chromatically-tinged) language that could blend the past and the present. He was more-

46 Detailed analytical frameworks for this piece can be found in Tick, *Ruth Crawford's "Spiritual Concept"* (as note 39), pp. 235–238; Joseph N. Straus, *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, pp. 60–66, 110f., and 183f. C.f. Roxane Prevost, *A Transformational Analysis of Ruth Crawford Seeger's Sonata for Violin and Piano (1926)*, M.M. thesis, University of Western Ontario, 1999.

47 Tick, *Ruth Crawford's "Spiritual Concept"* (as note 39), p. 236.

over hardly alone in this mindset. His friend and compatriot Percy Grainger, whose own offering at the 1922 ISCM festival was also folk-based (*Molly on the Shore*), had written an essay just a few years before this event about musical progress and its relationship to folk music. Arguing for the creative possibilities of juxtaposing old and new, Grainger stated that composers cultivate folk idioms “not so much because of our close affinity with primitive music, but, on the contrary, because we relish enormously the dramatic clash of the archaic non-harmonic folk tune with our own overflowing harmonic exuberance”.<sup>48</sup> These attitudes might even be fruitfully correlated with other trends like the early twentieth-century Tudor music revival in England, where the recovery and compositional adaptation of music by Thomas Tallis, William Byrd, and others not only functioned as vessels of national pride, but were also sometimes seen as an antidote to the creeping scourge of dissonant modernism.<sup>49</sup>

Through all of this, it is notable that the American composers and critics most resistant to the ISCM’s programming are today less influential than the European figures they criticised. Like his compatriots Hanson and Thompson, Sowerby’s reputation has waned precipitously since the post-World War II era. All these composers form part of what Oja has labeled the “forgotten vanguard” – figures who strove to define new paths for American music, but never reached the success of their peers. But if recent history has looked somewhat unkindly toward these figures, it would be unwise to simply dismiss them as old-fashioned relics. In Sowerby’s case, for instance, he was for three decades a very prominent member of the American concert scene – actively engaged with noteworthy conductors and performers, winning prizes, gaining positive press notices. During the immediate post-World War I era, it would theoretically have been possible for Sowerby’s opinions to become the dominant American perspective – for, as Oja has observed about this period, there was “no way of knowing which composers and aesthetic visions would get left in the historiographical dust”.<sup>50</sup> If the reactions of Sowerby and his peers have become less consequential in our current day, they nonetheless held considerable weight during their own time and deserve notice as an important component of the ISCM’s early American reception history.

---

48 Percy Grainger, *The World Music of To-morrow: A Prospect of the Nature of our Musical Progress based upon the Musical Tendencies of To-day*, in: *Etude* 34 (June 1916), no. 6, p. 412. Cited in *Grainger on Music*, ed. by Malcolm Gillies and Bruce Clunies Ross, Oxford: Oxford University Press 1999, p. 13.

49 One illustrative example of this attitude is an anonymous *Musical Times* review of Granville Bantock’s *Old English Suite*: “[H]ow welcome such genial strains, in their fanciful instrumentation, after the noisy assertiveness of so much manufactured modern music. Need anything more be said?” Anon., *Hereford Festival Novelties*, in: *The Musical Times* 50, No. 799 (1 September 1909), p. 583.

50 Oja, *Forging an International Alliance* (as note 8), p. 196.

## Alois Hába in Salzburg

Wie oft Alois Hába persönlich in Salzburg gewesen ist, ist heute nicht mehr nachweisbar. Es ist durchaus naheliegend, dass er schon beim sogenannten „Nullten“ IGNM-Fest, den „Internationalen Konzertaufführungen“, die vom 7. – 10. August 1922 in Salzburg stattfanden, und zu deren Abschluss die Gründung der IGNM im Café Bazar vereinbart wurde, mit von der Partie war. Wie Vlasta Reittererová in ihrer Hába-Biographie<sup>1</sup> schreibt, war er von Anfang an Mitglied der IGNM gewesen – zunächst in der deutschen Sektion.

In Salzburg soll es außerhalb des Programms auch eine Aufführung seines Ersten Streichquartetts op. 4 gegeben haben, doch wohl eher in privatem Kreis und von daher nicht belegbar. Das Berliner Havemann-Quartett, das dieses Streichquartett im Jahr zuvor in Donaueschingen aufgeführt hatte, war zu diesem Zeitpunkt nicht in Salzburg gewesen. Die Musiker dieses Quartetts waren zwar mit der Musik Hábas bereits vertraut, selbst mit seinen Vierteltönen – denn sie waren es auch, die sein Zweites Streichquartett op. 7, das erste im Vierteltonsystem geschriebene Streichquartett, am 28. November 1921 in Berlin-Charlottenburg aus der Taufe gehoben hatten – doch im Jahr 1922 waren nicht sie, sondern das Amar-Quartett mit Paul Hindemith in Salzburg zu Gast. Es ist durchaus denkbar, dass Hába bei dieser Gelegenheit Kontakt zu Hindemith und seinen Quartettkollegen aufgenommen hatte, denn sein nächstes Streichquartett im Vierteltonsystem, das als sein Drittes Streichquartett op. 12 erscheinen sollte, ist Paul Hindemith gewidmet. Wahrscheinlich war es aber Ferruccio Busoni gewesen, jener große Pianist und Musik-Philosoph, der mit seiner *Neuen Ästhetik der Tonkunst* im Jahr 1907 in der Musikwelt für große Aufmerksamkeit gesorgt hatte, der als ständiger Teilnehmer an den Veranstaltungen der IGNM in ihren Anfangsjahren die Verbindung mit Paul Hindemith hergestellt und diesem die Kompositionen seines jungen Freundes „Ali Baba“, wie er Hába im Scherz zu nennen pflegte, nahegelegt hatte.

---

1 Vlasta Reittererová / Lubomír Spurný, *Alois Hába (1893–1973) – mezi tradicí a inovací*, Prag: Koniasch Latin Press 2014, dt. als *Alois Hába (1893–1973) – zwischen Tradition und Innovation*, Regensburg: ConBrio 2021 (*Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts Regensburg* 18).

Im Jahr darauf, zum ersten Musikfest der IGNM in Salzburg waren schließlich beide Quartette eingeladen worden: das Havemann- und das Amar-Quartett. Und diesmal war es das Amar-Quartett mit dem Widmungsträger Paul Hindemith an der Bratsche, das Hábas neues Werk im Vierteltonsystem, das Dritte Streichquartett op. 12 am 6. August 1923 zur Uraufführung brachte. Es war die erste Aufführung eines mikrotonal komponierten Werkes auf einer großen internationalen Veranstaltung überhaupt. Zugleich war es das erste Werk Hábas, in dem er seine Vorstellungen einer von formalen Zwängen und traditionellen Überlieferungen befreiten Musik in ihrem gesamten Ablauf verwirklichen konnte, einer von ihm so bezeichneten „athematischen“ Musik.<sup>2</sup> Und diese wurde zu einem umjubelten, überragenden Erfolg: Der damals dreißigjährige Komponist wurde mehrfach aufs Podium gerufen, auch mit etwas Nachdruck von Alban Berg, wie Hába es in seinen Erinnerungen im Buch *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* festgehalten hat:

*Alban Berg, der mich ans Podium schleppte, damit ich dem Publikum für den andauernden Applaus dankte, war durch die Aufführung sichtlich beeindruckt. Er stellte nachher an mich die Frage: „Herr Hába, benützen Sie bewusst bestimmte Töne als Zentraltöne, an denen man sich in Ihrer Vierteltonmusik ähnlich orientieren kann wie an Tonika, Dominante und Subdominante in der klassischen Musik?“<sup>3</sup>*

Hába musste das zugeben, denn ihm waren alle harmonischen Beziehungen, auch die der abweichenden Vierteltonstufen zu den Stufen der gewohnten Tonskala wichtig, um Beziehungspunkte in der musikalischen Struktur zu erhalten. Darin unterschied er sich von Alban Berg, der damals gemäß der Zwölftontechnik die Befreiung der Musik von allen tonalen Beziehungen in den Vordergrund seiner Kompositionsarbeit stellte.

Mit dieser Begegnung zweier höchst unterschiedlicher Komponisten im Jahr 1923 kam die musikalische Entwicklung jener Zeit, die die Jahre bis zum Zweiten Weltkrieg kennzeichnen sollte, deutlich zum Ausdruck: Auf der einen Seite die von allen tonalen Beziehungen befreite, mit 12 selbständigen Halbtönen operierende Dodekaphonik, auf der anderen Seite die an grundlegenden harmonischen Strukturen festhaftende mikrotonale Musik, die ihre Klangvielfalt auf Hunderte von Mikrotönen erweiterte. Hába fand folgenden Kompromiss:

- 
- 2 Jiří Vysloužil, *Alois Hába in der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts*, in: *Gedanken zu Alois Hába*, hg. v. Horst-Peter Hesse / Wolfgang Thies, Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1996, S. 18–20.
  - 3 Alois Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, Düsseldorf: Verlag zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1971, Neuausgabe München: Musikedition Nymphenburg 2001, S. 45.

*Man kann frei wählen; man kann entweder schwebend – oder mit bewussten Tonstützpunkten komponieren, in jedem Tonsystem, je nach dessen Ausdrucksabsichten.*

Alban Berg akzeptierte.<sup>4</sup> Leoš Janáček, der die Uraufführung miterlebt hatte, bestätigte Hába in der Verwendung neuer mikrotonaler Tonstufen: „Ich benutze in meiner Musik keine Vierteltöne, aber ich höre sie in Ihrer Musik genau!“<sup>5</sup>

Obwohl in den vergangenen Jahrzehnten in der Musikwissenschaft die Bedeutung Hábas als Begründer einer „athematischen Musik“ in den Vordergrund gestellt worden ist, sieht es heute wohl eher so aus, dass seine Bemühungen um mikrotonale Musik wesentlich weiter in die Zukunft reichen, denn die neuen Klangmöglichkeiten werden immer häufiger von Komponist\*innen der Gegenwart genutzt. Für Hába war das Komponieren mit Viertel-, Fünftel- und Sechsteltönen, ja selbst mit Zwölfteltönen der Schwerpunkt in seinem Leben, und man darf ihn getrost zu den Pionieren dieser Neuen Musik rechnen.

Als Hába 1893 in der Ortschaft Vizovice in Mähren zur Welt kam, war das musikalische Leben der Donaumonarchie im Wesentlichen auf die Residenzstädte beschränkt. In den Provinzen hielt die Musik in den Kirchen die Tradition aufrecht, auf den Straßen und Plätzen aber gaben Garnisonskapellen den Ton an. Dennoch konnte die Volksmusik vielerorts ihre alten, regionalen Eigenheiten bewahren. Die Musik, die Hába in seiner Kindheit hörte, war, wie er später sagte, eine der Quellen für seine Empfindung von Mikrointervallen gewesen. Er besuchte die Lehrerbildungsanstalt in Kremsier (Kroměříž), spielte die Orgel und wurde Volksschullehrer. Doch schon bald verließ er die Schule, um am Konservatorium in Prag eine professionelle Ausbildung als Komponist bei Vítěslav Novák zu erhalten.

Inzwischen war der Erste Weltkrieg ausgebrochen – und noch im ersten Jahr des Unterrichts wurde er in die K.u.K. Armee eingezogen. Hier aber war ihm die Musik hilfreich: Durch sein eifriges Sammeln von Soldatenliedern an der galizischen Front war es ihm gelungen, eine Verwendung an der „Musikhistorischen Zentrale des Kriegspressequartiers“ in Wien zu finden, die ihm die Bekanntschaft nicht nur mit Bernhard Paumgartner, dem späteren Direktor des Salzburger Mozarteums brachte, sondern auch mit Béla Bartók, der, mit einer ähnlichen Aufgabe betraut, öfters in die Zentrale nach Wien kam. Dort lernte er auch Felix Petyrek kennen, der bei Franz Schreker Komposition

---

4 Ebenda.

5 Ebenda.



Abb. 1: Alois Hába (1893–1973); Nationalmuseum Prag – Tschechisches Museum für Musik, ohne Inventarnummer

studierte. Durch ihn kam Hába schließlich nach Kriegsende im Herbst 1918 in die Kompositionsklasse von Franz Schreker, dem er dann 1920 nach Berlin folgte. Mit seinem Dritten Streichquartett op. 12 kam er schließlich zum ersten IGNM-Fest nach Salzburg.

Seine Begegnung mit Salzburg im Jahr 1923 und der Erfolg seines Streichquartetts sollten Auswirkung auf die Zukunft haben. Damals war der Kontrast zwischen Wien und Salzburg in der Welt der Musik weitaus größer, als man sich heute vorstellen kann: In Wien, wo Joseph Marx und Julius Korngold die Fäden zogen und alle Neutöner verdammten, hatten junge Komponisten und solche, die neue Wege gingen wie der Kreis um Arnold Schönberg, wenig Chancen – anders dagegen in der Festspielstadt mit ihrem internationalen Flair und den neuen Präsentations-Ideen von Max Reinhardt: Hier war die Neue Musik in Bewegung.

Von Anfang an war Alois Hába eines der aktivsten Mitglieder der neu gegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Nach Prag zurückgekehrt, gründete er noch im gleichen Jahr die tschechoslowakische Sektion der IGNM, organisierte und veranstaltete die kommenden Musikfeste in Prag (1925 und 1935) und nahm an vielen weiteren IGNM-Musikfesten teil, so in Frankfurt (1927), Siena (1928), Lüttich (1930), Florenz (1934) und Paris (1937). In Paris, wo Paul Sacher 1937 zum neuen Präsidenten der IGNM gewählt worden war, wurde Hába zusammen mit Hanns Eisler, Ernst Krenek und Josef Koffler mit der Formulierung der neuen Statuten beauftragt. Der Jury zur Auswahl der für das Musikfest bestimmte Kompositionen gehörte Hába in den Jahren 1927, 1928, 1938 und 1968 an.

1923 wollten es maßgebliche Wiener Kreise nicht zulassen, dass Salzburg auf einmal Drehplatz der avancierten zeitgenössischen Musik sein sollte und veranstalteten unmittelbar anschließend an das IGNM-Fest ein Gegenfestival, in dem die ‚Traditionalisten‘ mit Joseph Marx, Zemlinsky, Schreker, Wilhelm Grosz und Erich Wolfgang Korngold im Vordergrund standen – und das zeigte Wirkung. Bald waren die Konzerte der ‚Korngoldianer‘ in Mozarts Wohnhaus gut besucht, während die ‚Modernisten‘ nur noch leere Säle vorfanden.<sup>6</sup> Diese Trendwende hat Salzburg sehr geschadet, denn mit den Namen Korngold und Joseph Marx wurde Salzburg von der Musikwelt in den kommenden Jahrzehnten mit einer Rückwärtsgewandtheit in Verbindung gebracht, aus der sich Salzburg lange zu befreien suchte. Trotz aller Bemühungen von Seiten der

---

6 Thomas Gayda, *Korngold in Salzburg*, Salzburger Nachrichten vom 24. Juli 2004, Beilage Salzburger Festspiele 2004, S. 5.

Festspiele und vielen Initiativen in Salzburg haftet der Mozartstadt noch heute der Ruf der ‚Traditionalität‘ an.

Hába aber hat die durch sein Engagement in Salzburg entstehenden Verbindungen erfolgreich für sein künftiges Werk nutzen können. Mit seinem Freund Paul Hindemith war er im Frühjahr 1923 Gast bei dem Dirigenten Hermann Scherchen in Frankfurt gewesen, für dessen Frauenchor er die im Vierteltonsystem stehende dreisätzigige Chorsuite op. 13 komponiert hatte, deren Uraufführung im folgenden Jahr beim Musikfest in Frankfurt stattfand. Mit auf dem Programm stand auch die Phantasie für Solovioline op. 9a, ebenfalls im Vierteltonsystem.

Hermann Scherchen überzeugte sein Publikum von der Viertelton-Musik Hábas, indem er, wie Hába später berichtet,

*den Anfangston c mit der Stimmgabel angab und den Schlussston gleicher Tonhöhe nach der Aufführung mit der Stimmgabel kontrollierte. Das wirkte so überzeugend, dass das Publikum die Wiederholung der Vorführung verlangte – als Beweis, dass die Sängerinnen bewusst im Vierteltonsystem sangen – und nicht etwa „falsch“, wie manche böswillige Menschen meinten.<sup>7</sup>*

Scherchen war es auch, der Hábas größtes und wohl bedeutendstes Werk auf die Bühne brachte – die Viertelton-Oper *Matka* (Die Mutter), eine große Oper in 10 Bildern nach Hábas eigenem Text. Dieser war im ostmährischen Dialekt seiner Heimat verfasst, die Uraufführung am 10. Mai 1931 im Münchner Gärtnerplatztheater fand aber in deutscher Sprache statt. Scherchen leitete die Premiere, deren Einstudierung bereits im September des Vorjahres mit Karel Ančerl, dem später weltbekannten Dirigenten, als Korrepetitor begonnen hatte. Zahlreiche Instrumente hatten für die Aufführung erst einmal gebaut werden müssen, darunter ein Vierteltonharmonium; zwei Viertelton-Klarinetten und zwei ebensolche Trompeten, sowie zwei Vierteltonklaviere, die die Firma August Förster in Jiřikov (Georgswalde) herstellte, großzügig unterstützt vom damaligen tschechoslowakischen Kulturministerium. Die tschechische Erstaufführung fand erst 16 Jahre später in der von Hába und Vaclav Kařlik unmittelbar nach dem Krieg gegründeten „Großen Oper des 5. Mai“ am 23. Mai 1947 in Prag statt.

Dies war einer der Höhepunkte in Hábas Schaffen, den er ohne die Verbindungen, die er in Salzburg geknüpft hatte, wohl nicht erreicht hätte. Seine

---

7 Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* (wie Anm. 4), S. 45.



Abb. 2: Alois Hába am Vierteltonklavier; Nationalmuseum Prag – Tschechisches Museum für Musik, ohne Inventarnummer

Leistungen wurden auch in seiner Heimat anerkannt: 1934 wurde er, nachdem er dort seit zehn Jahren Kurse für Komponisten geleitet hatte, am Konservatorium in Prag zum ordentlichen Professor ernannt und konnte von nun an eine eigene Abteilung für mikrotonale Musik einrichten. Mit der Besetzung der Tschechoslowakei durch Nazideutschland wurde seine Situation gefährlich, denn er und andere Kollegen, darunter sein Assistent Karel Reiner, wurden als „entartet“ eingestuft und überwacht, und auch die Freude über die Befreiung 1945 dauerte nicht lange: Im Zuge des stalinistischen Zensursystems wurde seine Musik als formalistisch betrachtet und sein offen dargelegtes Verständnis für das anthroposophische Weltbild und dessen Einbeziehung in sein Werk machten ihn verdächtig. 1949 trat die CSR aus der IGNM aus, und zur gleichen Zeit wurde Hábas Abteilung für mikrotonale Musik am Prager Konservatorium aufgelöst; dem ehemaligen Professor wurde gestattet, bis zu seiner Pensionierung als Bibliothekar am Konservatorium weiterzuarbeiten.

### **Alois Hába und die ekmelische Musik**

Sein weiteres Leben führte Hába gezwungenermaßen zurückgezogen im eigenen Heimatland und weitgehend unbemerkt vom westlichen Ausland, obwohl er, je nachdem, wie es ihm ermöglicht wurde, lebhaft am musikalischen Geschehen nach 1950 teilnahm. 1953 wurde er rehabilitiert und pensioniert. Er wurde 1956 nach Beirut eingeladen, wo man ihn für seinen Einsatz für die arabische Musik feierte, und ebenso nach Darmstadt zu den Internationalen Ferienkursen in Kranichstein – 1967 schließlich, aus Anlass des IGNM-Musikfestes in Prag, wurde er zum Ehrenmitglied ernannt und sein 16. Streichquartett op. 98 im Fünfteltonsystem uraufgeführt. Ausführende waren die Mitglieder des Novák-Quartetts, das seinerzeit, 1946, von Dušan Pandula als „Hába-Quartett“ gegründet worden war. In der stalinistischen Epoche war das Quartett gezwungen worden, sich einen anderen Namen zu geben – deshalb wurde der Name von Hábas einstigem Lehrer Vítěslav Novák gewählt. Die Musiker waren auch in den schwierigsten Jahren stets mit Hába verbunden gewesen. 1972 verließ das Quartett die besetzte CSSR und nahm in Frankfurt wieder den Namen „Hába-Quartett“ an.

Als Alois Hába am 18. November 1973 starb, schien das Kapitel „Mikrotonale Musik“ in Europa abgeschlossen zu sein. Doch in Paris hatten sich junge Komponisten zur Gruppe „L’Itinéraire“ zusammengeschlossen, die mit Klängen aus Obertonreihen experimentierten und später „Spektralist“ genannt wurden, und in Salzburg wurde an der Hochschule Mozarteum ein Institut für Musikalische Grundlagenforschung eingerichtet, das sich die Untersuchung mikrotonaler Tonstufen zur Aufgabe machte. Dessen Initiatoren, die Profes-

soren Franz Richter Herf und Rolf Maedel hatten sich mit Tonsystemen beschäftigt, die von dem gebräuchlichen System aus zwölf temperierten Halbtönen abwichen. Besonders waren sie dabei fasziniert von den Höreindrücken, die sie aus der Volksmusik der adriatischen Halbinsel Istrien gewonnen hatten – Hörerfahrungen, wie sie seinerzeit Hába in seiner Kindheit gemacht hatte, als die Volksliedsänger in seiner ostmährischen Heimat ‚ihre‘ Töne auf den Begleitinstrumenten hören wollten.

Das Ergebnis der Forschungen der Salzburger Professoren war ein 72-stufiges Tonsystem aus Zwölfteltönen, das sie wegen seiner vielen außerhalb des gewohnten Tonsystems liegenden Töne „ekmelisch“ nannten. Das war im Prinzip nicht neu, denn ein Zwölfteltonsystem hatte schon in den 1920er Jahren Jörg Mager – der in Berlin zum Freundeskreis von Hába gehörte – vorgeschlagen, doch waren nun, fünfzig Jahre später, die technischen Voraussetzungen zur Realisierung eines solch komplizierten Tonsystems wesentlich besser. Nach einjähriger Bauzeit wurde 1974 mit Hilfe von Ing. Reinhard Hanel die erste von zwei „Ekmelischen Orgeln“ fertig gestellt: eine elektronische Orgel mit 3 Manualen, die gegeneinander um einen Drittel-Halbtone verstimmt waren. Mit diesen 3 Manualen konnte, wie bei dem schon im Sommer 1927 für Hába gebauten Sechsteltonharmonium, mit Sechsteltönen musiziert werden. Die ekmelische Orgel besaß aber eine wesentliche Neuerung: Durch einen Druckknopf am Tastenende konnte der entsprechende Ton um einen Zwölftelton erhöht werden – damit waren nicht nur Viertelton zusätzlich spielbar, sondern auch alle  $1/12$ -Töne und damit ein Instrument geschaffen, mit dem man sowohl in Drittel-, Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystemen spielen konnte, als auch die Naturtonskalen mit hinreichender Genauigkeit (mit Abweichungen außerhalb der Hörgrenze von 6 Cent).

Diese ekmelische Orgel wurde an der Hochschule Mozarteum viele Jahre lang sowohl im Unterricht als auch im Konzertbereich eingesetzt: In dem neu eingerichteten Unterrichtsfach „Feinstufiges Hören“ diente sie als Orientierungshilfe, ebenso bei den Proben zu Aufführungen von ekmelischer Musik von Franz Richter Herf. Als Komponist war Richter Herf von den Möglichkeiten dieser neuen ekmelischen Musik so begeistert, dass er seine bisherigen Arbeiten verwarf und – wie seinerzeit Anton Webern – mit Opus 1 in ekmelischer Musik von Neuem zu komponieren begann. Bis zu seinem Tod 1989 schuf er 26 Werke in ekmelischer Musik, darunter zwei Opern und zahlreiche Stücke für die ekmelische Orgel als Solo- und Begleitinstrument.

1975 wurde das Seminar „Ekmelische Musik“ von Rolf Maedel in den Lehrplan der Hochschule Mozarteum aufgenommen und als dessen Teilnehmer

kann ich mich erinnern, dass kaum ein Seminar ohne den Hinweis auf das Wirken Hábas verging. Dennoch dauerte es geraume Zeit, bis es auch Thema der 1985 eingeführten und alle zwei Jahre stattfindenden Symposien „Mikrotöne“ am Mozarteum in Salzburg wurde: erst beim 3. Symposium im April 1989 befasste sich Hans Rudolf Zeller, Köln/München, in den Vorträgen *Komposition und Instrumentarium* und *Alois Hábas Entwurf einer von allen Tonsystemen „a priori“ befreiten Musik* mit Hábas Lebenswerk.<sup>8</sup> Im musikalischen Programm dieses Symposiums spielte das Hába-Quartett am 30. April das 14. Streichquartett im Vierteltonsystem op. 94, das gleiche Streichquartett, das das Salzburger Stadler-Quartett 1998 auf der von der Internationalen Gesellschaft für Ekmelische Musik herausgegebenen CD *Neue Musik Österreich-2* zusammen mit Werken Salzburger Komponisten (darunter mein Zweites Streichquartett im Natursystem op. 35) eingespielt hat. Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass Hábas Musik schon beim ersten Symposium „Mikrotöne“ 1985 in Salzburg zu hören war – mit der „*Suite für Vierteltongitarre*“ op. 63, gespielt von Gunter Schneider.

Hábas Werk gewann bei diesen Symposien zunehmend Gewicht: Beim 4. Symposium im Mai 1991 stellte Michael Nagy (Wien) in seinem Vortrag zur Aufführungspraxis von mikrotonaler Musik Hábas Oper *Matka* in den Vordergrund<sup>9</sup>, und das vorläufig letzte Symposium „Mikrotöne“ 1993 stand ganz im Zeichen von Leben und Werk dieses großen tschechischen Komponisten – mit Vorträgen und mit einer großen Ausstellung. Professor Horst-Peter Hesse, der nach dem Tod von Franz Richter Herf die Leitung des Instituts für Musikalische Grundlagenforschung und die Organisation der Symposien „Mikrotöne“ übernommen hatte, veröffentlichte zusammen mit seinem Assistenten Wolfgang Thies die in diesem Symposium gehaltenen Vorträge in dem Band *Gedanken zu Alois Hába*, erschienen 1996 im Verlag Müller-Speiser in Salzburg; er enthält unter anderem Beiträge von Jaroslav Smolka, Hans Rudolf Zeller, Luděk Zenkl, Jaroslav Jiránek und Jiří Vysloužil.

---

8 Hans Rudolf Zeller, *Komposition und Instrumentarium* sowie *Alois Hábas Entwurf einer von allen Tonsystemen „a priori“ befreiten Musik*, in: *Mikrotöne III. Bericht über das 3. Internationale Symposium Mikrotonforschung*, hg. v. Horst-Peter Hesse, Innsbruck: Edition Helbling 1990, S. 87–94 bzw. S. 97–104.

9 Michael Nagy, *Mikrotonalität und Aufführungspraxis am Beispiel von Hábas „Matka“*, vgl. die Ankündigung im Tagungsprogramm, abgedruckt in: *Mikrotöne IV. Bericht über das 4. Internationale Symposium Mikrotonforschung*, hg. v. Horst-Peter Hesse, München: Filmkunst-Musikverlag 1993, Neuausgabe München: Musikedition Nymphenburg 2001, S. 8.

In den 1990er Jahren war ich neben meiner beruflichen Tätigkeit als Apotheker als freier Mitarbeiter in die Arbeit des Instituts für Musikalische Grundlagenforschung, nunmehr Franz Richter Herf-Institut, mit eingebunden. In der Vorbereitung des Mikrotonsymposiums von 1993 entwickelte sich zwischen dem Institutsleiter Horst-Peter Hesse und Professor Jiří Vysloužil von der Janáček-Akademie in Brno (Brünn) eine sehr gute Zusammenarbeit. Vysloužil hatte sich wie kein anderer mit Leben und Werk Hábas auseinandergesetzt<sup>10</sup>, und er war es auch, der die Verbindung mit dem Münchner Filmkunst-Musikverlag herstellte, der – wie beispielsweise der Privatsender Pro7 – der Leo-Kirch-Mediengruppe angehörte. Mit der Leitung des Musikverlages war Ivo Vyhnašek beauftragt, ein Komponist, der 1968 die CSSR verlassen und sich zur Aufgabe gemacht hatte, alle Kompositionen von Hába in seinem Verlag zu publizieren. Nach der ‚samtenen Revolution‘ in Prag 1989 war sogar der ehemalige Staatsbetrieb Supraphon bereit, die Veröffentlichungsrechte freizugeben. Es hätte etwas daraus werden können.

Auch ich wurde in die Reihe der damals im Filmkunst-Verlag verlegten Komponisten mit meiner Bearbeitung von Hábas *Sechs Stücken* für das *Sechstelton-Harmonium für Streichquartett* op. 37 aufgenommen. Hába hatte die 1929 komponierten Stücke ursprünglich für das für ihn von der Klavierbau-Firma August Förster gebaute Sechstelton-Harmonium bestimmt, eine Fassung für Streichquartett offenbar selbst nicht vorgesehen. Dennoch waren diese Stücke immer wieder mit dem Zusatz „für Sechstelton-Harmonium oder Streichquartett“ erschienen. Mir fiel nun die Aufgabe zu, eine Fassung für Streichquartett zu erstellen. Sie war nicht einfach, denn zunächst musste ich mich in die Schreibweise Hábas für seine Sechsteltöne einlesen – es sind immerhin 36 Tonstufen pro Oktave – und die Stücke waren größtenteils dreistimmig. Es musste also für eine Aufführung durch ein Streichquartett noch eine weitere Stimme hinzugefügt werden (wahrscheinlich der Grund dafür, weshalb es bislang keine Fassung für Streichquartett gegeben hatte). Mir kam dabei entgegen, dass ich zu diesem Zeitpunkt schon eine Mikroharmonik entwickelt hatte, die in ihrem Feinstufenbereich auf den Intervallen der höheren Naturtöne beruht. Mit deren Hilfe konnte ich eine Violinstimme hinzufügen, die sich trotz ihrer Eigenständigkeit vollkommen an Hábas Komposition anpasste.

---

10 Jiří Vysloužil, geb. 1924 in Košice (Kaschau), gest. 2015 in Brno (Brünn), wirkte seit 1972 als Professor an der Janáček-Akademie in Brünn. Zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen gehört *Alois Hába. Leben und Werk (Alois Hába, život a dílo)*, Prag: Panton 1974. Zur Biographie Vysloužils siehe Jindřiška Bártová, *Muzikolog Jiří Vysloužil*, Brünn: Janáčková Akademie Múzických Umění, 2018.

Mit der Zusammenarbeit mit dem Filmkunst-Verlag begann die Suche nach Manuskripten aus dem Nachlass Alois Hábas. Es war das Ziel gewesen, Hábas Gesamtwerk beim Filmkunst-Musikverlag zu veröffentlichen und CD-Produktionen mit seinen Werken in das Verlags-Programm aufzunehmen. Gleichzeitig sollte am Mozarteum ein Alois-Hába-Archiv entstehen. Nun lag Hábas Tod schon 20 Jahre zurück, und es bestand die Gefahr, dass mit den raschen gesellschaftlichen Veränderungen in Tschechien Anfang der 90er Jahre viele Manuskripte verloren gehen könnten. Professor Vysloužil gelang es, den damals in Prag lebenden Enkel Jan Ziegenfuss als einzigen Nachkommen Hábas ausfindig zu machen, doch konnte zu ihm kein bleibender Kontakt mehr hergestellt werden. Besser gelang dies zu Ing. Jan Andreska, der an der Karls-Universität in Prag arbeitete, wo seine Kollegin Vlasta Benetková mit der Auswertung der Korrespondenz Alois Hábas beauftragt gewesen war.<sup>11</sup> Andreska, später Leiter des Alois-Hába-Informationszentrums Prag, zeigte sich an einer Zusammenarbeit mit dem Franz Richter Herf-Institut in Salzburg und dem Filmkunst-Verlag in München interessiert.

In diesen Jahren hätte viel geschehen können. Zusätzlich zu den Bemühungen um das Werk Hábas war die Gründung einer periodisch erscheinenden neuen Musikzeitschrift mit CD-ROM-Beilage geplant – Internet war damals gerade erst im Entstehen – und Professor Hesse und ich hatten zusammen mit dem Münchner Medienmanager Heinz von Lichem bereits das Konzept für „PRISMA der Neuen Musik“ ausgearbeitet.<sup>12</sup> Gleichzeitig, im März 1993, kam vom damaligen Intendanten der Salzburger Festspiele, Gérard Mortier, die Anregung zur Gründung einer Art „Techno-Z“ für Musik als Projekt „Musikhaus Salzburg“, in dem Agenturen, Produzenten und Veranstalter unter einem Dach zusammenarbeiten sollten. Diese Gedanken habe ich als damaliger Präsident der neugegründeten „IG Komponisten Salzburg“ sofort aufgegriffen, denn die eigentlichen Produzenten von Musik sind die Komponistinnen und Komponisten – und diese sollten ihren Platz im „Musikhaus“ bekommen.<sup>13</sup>

Doch aus alledem ist nichts geworden. Eine unbedachte Interview-Äußerung eines damaligen Vorstandschefs der Deutschen Bank brachte die Leo-Kirch-Mediengruppe ins Wanken. In der Folge löste sie sich von Teilgeschäften wie dem Filmkunst-Verlag, was aber die Kirch-Gruppe nicht vor

---

11 Jan Andreska, *Der Nachlaß Alois Hábas*, in: *Gedanken zu Alois Hába*, hg. v. Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thies, Anif/Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1996 (*Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge* 35), S. 101f.

12 Heinz v. Lichem, *Prisma 1.1*, Exposé vom 20. Juli 1993, aus der Korrespondenz Johannes Kotschy – Heinz v. Lichem (1993–1999), im Besitz des Autors.

13 Brief des Autors an Gérard Mortier, 13. März 1993, im Besitz des Autors.

der Insolvenz und darauffolgenden Zerschlagung im Jahr 2002 bewahrte. Trotz vieler Bemühungen konnten die Projekte um das Werk Hábas mit dem Filmkunst-Verlag nicht mehr fortgesetzt werden, auch das Zeitschriftprojekt scheiterte wegen der nun weggefallenden finanziellen Unterstützungen. Ähnlich erging es dem Projekt „Musikhaus Salzburg“. Diese eigentlich großartige Idee wurde von der Politik für den Landtagswahlkampf (März 1994) benutzt, um in der Öffentlichkeit den Eindruck entstehen zu lassen, man kümmere sich im Land Salzburg in besonders hohem Maß um Arbeitsplätze und Kultur. Dazu wurde im Dezember 1993 eine Informationsveranstaltung in Hallein durchgeführt<sup>14</sup>, doch nach den Landtagswahlen war das Thema vom Tisch.

Mit der Emeritierung von Horst-Peter Hesse 2003 kam auch das Ende des Franz Richter Herf-Instituts an der Universität Mozarteum. Seitdem gibt es im deutschsprachigen Raum keine universitäre Einrichtung mehr, in der noch Musikalische Grundlagenforschung betrieben wird. Das ist meiner Meinung nach schade, denn auf diesem Gebiet besteht Nachholbedarf; längst nicht alle Fragen sind gelöst und manches müsste auf Grund neuerer Forschungsergebnisse im Bereich der Naturwissenschaften neu überdacht werden.

Nach der Schließung des Instituts, bei dem ich ja nur freier Mitarbeiter war, habe ich neben meinem Brotberuf und der Komposition weiter an der Musikalischen Grundlagenforschung gearbeitet, immer in Verbindung mit Kollegen im In- und Ausland, unter anderem auch als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Ekmelische Musik (1998–2009, davor und danach als Vizepräsident). Seit längerer Zeit schon beschäftige ich mich mit den gemeinsamen Grundlagen der Tonsysteme der großen Musikkulturen, die ja bekanntermaßen zum Teil beträchtlich von unserem europäischen „abendländischen“ Tonsystem abweichen. In diesem Zusammenhang habe ich im Juli 2007 ein Symposium organisiert und geleitet, zu dem Musiker und Musikwissenschaftler aus den arabischen Ländern, Israel, Nordafrika und Europa in Salzburg zusammenkamen, um unter dem Motto „West-östlicher Einklang“ im Sinne von Goethes *West-östlichem Diwan* nach den gemeinsamen Wurzeln der europäischen und der arabischen Musik zu suchen. Ehrengast dieses Symposiums war Dr. Ratiba el-Hefny, die bis 2008 das arabische Musikfestival in Kairo geleitet hatte, Tochter jenes Mahmoud el-Hefny, der 75 Jahre zuvor den historischen Kongress für arabische Musik in Kairo einberufen und durchgeführt hatte.

---

14 Für das Projekt „Musikhaus Salzburg“ hatte sich zunächst auch „Multimedia 2000“ in Hallein interessiert. Es ist dann – nach der von der Wirtschaftsabteilung der Landesregierung beauftragten Informationsveranstaltung in Hallein im Dezember 1993 – von der Tech-Invest Salzburg (Dkfm. Richard Schmidjell) übernommen worden und kam schließlich nicht mehr zur Realisierung.

Unter den europäischen Teilnehmern an dieser später als historisch bezeichneten Konferenz waren neben Musikwissenschaftlern wie Erich von Hornbostel und Curt Sachs auch die Komponisten Béla Bartók, Paul Hindemith – und Alois Hába.

Hába sah in der arabischen Musik mit ihren annähernden Dreivierteltonstufen die Bestätigung seines Vierteltonsystems und war in diesen Tagen, im März und April 1932 in Kairo, einer der aktivsten Teilnehmer. Er legte dort ein Manifest vor, das der orientalischen Musik mit Hilfe der neuen europäischen Musik neue Wege zu einer harmonisch-polyphonen Musik öffnen sollte, ohne dabei die Traditionen zurückzustellen.<sup>15</sup> Es nimmt heute nicht wunder, dass trotz allen guten Willens damals keine einheitliche Linie gefunden wurde. Hábas Beziehungen zum Orient setzten sich über seine Schüler fort, und erst sehr viel später, im Jahr 1956, hat er noch einmal eine Einladung an die Musik-Akademie in Beirut erhalten.

Im Jahr 2015 begann die Wiederaufnahme der Symposien „Mikrotöne“ durch die Internationale Gesellschaft für Ekmelische Musik in Zusammenarbeit mit der Universität Mozarteum, an der Gertraud Steinkogler-Wurzinger, meine Nachfolgerin im Präsidentenamt, unterrichtete. Sie ergänzte den Titel des Symposiums mit „small is beautiful“, einem bekannten Zitat des Salzburger Philosophen Leopold Kohr, der dies eigentlich auf das ökologische Wirtschaften im Sinne des Klimaschutzes bezogen hatte, welches aber auch Gültigkeit für die Entwicklung der Neuen Musik hat. 2021 konnte das Symposium „Mikrotöne – small is beautiful“ wegen der Corona-Pandemie nur als Zoom-Konferenz stattfinden. Dabei stellten über vierzig Teilnehmer aus allen Teilen der Welt in vier Tagen ihre Themen vor. Agustín Castilla-Avila, der seit zwei Jahren Präsident der Ekmelischen Gesellschaft ist, hat damit die größte Zusammenkunft, die es je auf dem Gebiet der Mikrotonalen Musik gegeben hat, erfolgreich bewerkstelligt.

Hábas Werk ist auf das Engste mit dem Lebenswerk meines geschätzten Lehrers und Freundes Horst-Peter Hesse verbunden, der 2009 verstorben ist: die Herausgabe des zweibändigen Werkes *Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems* im Oktober 2007. Hába hatte dieses Lehrwerk in den Jahren 1942/43 – 15 Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Neuen Harmonielehre* (sonst mit dem gleichen Titel) – geschrieben. Es umfasst 13 Hefte, die unter damaligen Umständen und noch in

---

15 Jiří Vysloužil, *Alois Hába und die Musik des Vorderorientes*, in: *Gedanken zu Alois Hába*, hg. v. Horst-Peter Hesse / Wolfgang Thies, Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1996, S. 82–87: 86.

der Nachkriegszeit jahrzehntelang den Weg in die Öffentlichkeit nicht finden konnten und auch nicht durften. Das Manuskript befindet sich im České muzeum hudby in Prag, wo es 1993 im Zusammenhang mit den Nachforschungen des Instituts für Musikalische Grundlagenforschung von Jiří Vysloužil entdeckt worden ist. Hesse hatte sich daraufhin für die Herausgabe dieser bis dahin unbekanntes Harmonielehre Hábas entschlossen, konnte aber erst nach seiner Emeritierung mit dem Werk beginnen. Die Übersetzung dieses Werkes verdanken wir Věra Vysloužilová, der Gattin von Herrn Vysloužil. Dem persönlichen Einsatz und den Bemühungen dieser drei Menschen verdankt sich heute ein Werk der Musiktheorie, dessen Bedeutung sich – auch achtzig Jahre nach der Niederschrift – mit Sicherheit herausstellen wird. „Denn“, so schreibt Horst-Peter Hesse in seinem Vorwort,

*Hábas Harmonielehre erweist sich als überraschend modern. Es gibt keine Dogmatik, keine Verbote oder Gebote. Oberste Maxime ist die Freiheit der Entscheidung des Komponisten.*<sup>16</sup>

Ein Wert, an den sich Alois Hába sein ganzes Leben lang gehalten hat.

---

16 Alois Hába, *Harmonielehre*, hg. v. Horst-Peter Hesse, Norderstedt: Books on demand 2007, Vorwort von Horst-Peter Hesse, S. VII.

Laura Tunbridge

## Out of the Goldfish Bowl

### Elisabeth Lutyens at the ISCM Festivals

In November 1938, *The Telegraph* announced that concertos and symphonic suites by Lennox Berkeley, Eric Chisholm, Arnold Cooke, Christian Darnton, Elizabeth Maconchy, Herbert Murill, and Alan Rawsthorne had been selected to represent Britain at the following year's festival of the International Society of Contemporary Music.<sup>1</sup> Only two chamber works were chosen from the British contingent: Arnold Cooke's Sonata for Two Pianos and Elisabeth Lutyens's Second String Quartet. It was the first appearance of music by Lutyens at an ISCM festival, but unlike the majority of the other figures selected that year, it was not her last. Indeed, not only for reasons of genre and relative ubiquity was Lutyens something of an outlier: her gender and her compositional style also marked her as distinct from the other British composers on the programme.

This essay surveys the reception of Lutyens's music at the four ISCM festivals at which her works were selected: after the Second String Quartet in Warsaw 1939 came her *Three Symphonic Preludes* in London in 1946; then, in 1948 her Chamber Concerto for horn and small orchestra was heard in Amsterdam. Finally, the international jury selected her operatic *scena* *The Pit* to be given a first full performance at the Teatro Massimo in Palermo, Sicily, in 1949. Attitudes towards Lutyens and her music, as traced through these four case studies, reveal a great deal not only about her reputation, but also about the relationship between the ISCM and different national schools. According to a recent account, “[a]s a woman, and as a modernist in a conservative musical culture, the British composer Elisabeth Lutyens (1906–1983) felt doubly excluded from musical life in her home country”.<sup>2</sup> What becomes clear on examining her experience with the ISCM is that the Society could function as a space where certain composers felt included in a musical community that was not available to them in their homeland.

---

1 Anon., *Next Year's Warsaw Music Festival: English Works Chosen*, in: *The Daily Telegraph and Morning Post*, 17 November 1938, p. 12.

2 Tom Perchard et. al., *Twentieth-Century Music in the West: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 2022, p. 62.

Daughter of the celebrated architect Edwin Lutyens, throughout her early career Elisabeth Lutyens was assumed to have benefitted from her father's fame. She defied convention by leaving her first husband, tenor Ian Glennie, with whom she had three children, for Edward Clark, with whom she had another child. Unfortunately, her marriage to Clark only intensified the charges of nepotism.<sup>3</sup> He had studied with Arnold Schoenberg in Berlin between 1911 and 1914; after the First World War he worked as a conductor before becoming a producer for the BBC in 1924. He resigned from his full-time post at the broadcaster in March 1936.<sup>4</sup> From that point onward his finances, never secure, became still more precarious. He supported himself through extra conducting and work for music societies, displaying a special dedication to the ISCM, Annika Forkert explains, because it “was essentially European-centred – albeit apolitical – and sound to promote contemporary music worldwide”.<sup>5</sup>

In her memoirs, Lutyens described the 1930s as being “laced with stern realities, left-wing book clubs, League of Nations-minded happenings and an intense theatre [...]. We all realised that another war hung like a black cloud over our heads.”<sup>6</sup> Her and Clark's initial meetings took place against the backdrop of various music festivals: the 1937 ISCM festival in London, where Hermann Scherchen conducted Anton Webern's cantata *Das Augenlicht* (“an unforgettable experience”, according to Lutyens's memoirs), and the 1938 *Twentieth-Century German Art* exhibition at the New Burlington Galleries, at which what was labelled by the Nazis “degenerate” art was coupled with concerts of what had been declared “degenerate” music. She also singled out the London Contemporary Music Concert where Anton Webern's Trio was given its British premiere, and after which she found herself “[h]eady with the music of Webern, [and] new-found love” with Clark.<sup>7</sup> Alan Bush's Festival of Music for the People was a further opportunity for them to become closer.<sup>8</sup> Lutyens

---

3 Annika Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark: The Orchestration of Progress in British Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2023, details their personal and working relationship at length; see especially Chapter 4, “Collaborating to Control: Clark and Lutyens as Administrators and Organisers, 1939–1960”.

4 A brief biography of Clark is provided in Jennifer Doctor, *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, pp. 394–396.

5 Annika Forkert, “Always a European”: *Edward Clark's musical work*, in: *The Musical Times* 159 (2018), no. 1943, pp. 55–80: 71.

6 Elisabeth Lutyens, *A Goldfish Bowl*, London: Cassell 1972, p. 74.

7 *Ibid.*, p. 80.

8 Clark's and Lutyens's roles in Bush's Festival are discussed by Joanna Bullivant, *Alan Bush, Modern Music, and the Cold War: The Cultural Left in Britain and the Communist Block*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, pp. 8f.

realised that the Warsaw Festival was coming up and recalled that she was “determined to arrange – somehow – to go for my first international performance and was looking forward to the adventure”.<sup>9</sup>

Clark was already the ISCM’s honorary secretary and in the following decade became its president. Part of his allure, Lutyens explained, was that he was:

*first and foremost European-minded, with an equal interest in ‘all’ the arts and creative phenomena of all the countries in Europe, not just the small parish of British music. My background, my father, studies in Paris and much travelling around, had given me something of this attitude – without, of course, Edward’s erudition. He had a mind and outlook that expanded the narrow confines of music in England at that time.*<sup>10</sup>

Clark’s European outlook was widely acknowledged, though as Forkert observes, it was not always viewed so positively.<sup>11</sup> Apparently it was only on their marriage that Lutyens discovered that, despite his cultural capital and the “perennial carnation” in his buttonhole, Clark had “no job and no money”.<sup>12</sup> It was left to Lutyens, then, to provide for the family, which she did primarily through what she called “journalistic” works for film and radio.<sup>13</sup> From the perspective of the ISCM, it might seem as if Clark was in charge and helping out his wife’s career, to which there is some truth.<sup>14</sup> But as Anton Haefeli notes in parenthesis in a footnote to his history of the ISCM: “There are people who tell the story differently: Only Elisabeth Lutyens had enabled Clark’s access to the ISCM.”<sup>15</sup> Lutyens’s role as conduit is hard to trace within the documentation of the Society, but her rising profile as a composer and extensive network of connections with eminent composers around Europe presumably assisted and inflated Clark’s reputation, as his did hers (Fig. 1).

9 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 84.

10 *Ibid.*, p. 80.

11 Forkert (as note 5) provides a brief biography of Clark in “*Always a European*”, p. 57ff.

12 *Ibid.*

13 Forkert records that between 1944 and 1947 Lutyens produced 19 works for radio, theatre and film, and 12 ‘serious’ and ‘light’ non-incidentals, none of which last longer than 15 minutes, with the exception of *The Pit*. See Annika Forkert, *British Musical Modernism Defended Against Its Devotees*, PhD University of London, Royal Holloway 2014, p. 173, note 16.

14 Meirion Harries and Susie Harries note early charges of nepotism; see Meirion Harries / Susie Harries, *A Pilgrim Soul: The Life and Works of Elisabeth Lutyens*, London: Joseph 1989, p. 133.

15 “Es gibt Leute, die die Geschichte anders erzählen: Erst Elisabeth Lutyens habe Clark den Einstieg in die IGNM ermöglicht.” Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, p. 452, note 54 (transl. Forkert), quoted in Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 177.



Figure 1: Elisabeth Lutyens, Igor Stravinsky, and Edward Clark at the Dartington International Summer School of Music, 1958; Dartington Trust, without call number

The Warsaw Festival of 1939 was an important step in the relationship between Lutyens and Clark; she described it as “the halcyon period of my whole life”.<sup>16</sup> It was also significant for her career. Not only did the Festival constitute Lutyens’s first European premiere; it was one of the first professional performances of her music. Moreover, with her *Second String Quartet*, Lutyens was considered to have made “a big advance upon [her] first”.<sup>17</sup> Forkert describes this work as belonging to a group of chamber pieces composed in

---

16 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 87.

17 According to her notebooks, in 1938 she had embarked on “a ‘classic’ set of six [quartets], which the outbreak of war prevented my realizing”; British Library, Elisabeth Lutyens Papers (1874–1983), Spiral bound notebook no. 18 (Call number: MS Mus. 1841).

1937–1939 in which “Lutyens made her first decisive steps towards her later style”; they “explore connections between past (the music of Frescobaldi, Purcell, and others), and future (modernist music in Europe, or at least beyond the pastoralism at the Royal College”.<sup>18</sup> In particular, Forkert considers Lutyens’s quartet as to have made “a significant breakthrough in her struggle with precursors such as Bartók and Stravinsky, as well as older models such as Bach”.<sup>19</sup>

The London audience at the premiere, reported *The Musical Times*, was a “little bewildered by her reserved, compressed style”.<sup>20</sup> The reviewer summarised the piece as being:

*a record of that undercurrent of distress which runs beneath the thoughts of thousands of artists today. The second movement, with its elegant tracery of melody and rhythm, is not only charming but closely reasoned, and the finale, which is a slow fugue, makes its moving effect as much by what it leaves unsaid as by what it says – a fugue reduced to the bare essentials of the form.*<sup>21</sup>

The Second String Quartet’s use of parallel thirds and sixths, and pedal points, was said elsewhere to “relieve [...] the hearer of the difficulty of trying to cope with tonally independent strands for long stretches”.<sup>22</sup> Yet Lutyens soon began to compose what she described as her “first really serial work”, the *Concerto for Nine Instruments*.<sup>23</sup> Although the *Concerto* was selected by the British Section of the ISCM, the hiatus in activities caused by the Second World War meant that it did not appear in a festival.<sup>24</sup>

Musicologist Edward Lockspeiser, surveying “Trends in Modern English Music” for the American periodical *The Musical Quarterly* in 1942, recalled a *Daily-Telegraph* critic warning readers that music at the 1938 London festival of the ISCM would be “not exactly pleasurable”.<sup>25</sup> Lockspeiser mounted a fairly spirited defense of the ISCM, explaining that the current world:

---

18 Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), pp. 68f.

19 *Ibid.*, p. 69.

20 M.M.S., *London Concerts: Monday Pops*, in: *The Musical Times* 80 (1939), no. 1156, pp. 463–465: 465.

21 *Ibid.*, p. 465.

22 Review of the score in Anon., *Music & Letters* 30 (1949), no. 2, p. 191.

23 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 99; see Sarah Tenant-Flowers, *A Study of Style and Techniques*, pp. 92–162, esp. 119, on Lutyens’s compositional approach in the first two string quartets and her later serial works.

24 It was conducted in London by Constant Lambert, and in America (conducted by Hugo Weisgall) and Paris (recorded by André Girard).

25 Edward Lockspeiser, *Trends in Modern English Music*, in: *Musical Quarterly* 20 (1942), no. 1, pp. 1–13: 5.

*has lost most of its uses it once had for contemporary composers and to ask whether the International Festival has brought to light an immortal masterpiece, or even one calculated to fascinate the world in general is beside the point. The immortal masterpiece and the general favourite are not characteristic of contemporary production.*<sup>26</sup>

Of the younger generation that he acknowledges the ISCM is designed to support, he singled out Paul Hindemith's students Walter Leigh, Arnold Cooke, and Stanley Bate; Harold Samuel's Irish student Howard Ferguson; and Elizabeth Maconchy and Lennox Berkeley. Interestingly, he groups Lutyens and Alan Bush together as "modern Romantics", while acknowledging that Lutyens "derives inspiration" from sixteenth- and seventeenth-century composers.<sup>27</sup>

Lockspeiser's invocation of early counterpoint presages a debate around Lutyens's compositional technique that she would return to, or be asked about, throughout her career. She laid a claim to be the first British composer of twelve-tone music. Yet it becomes clear in looking at the reception of her works at the ISCM festivals, the historical implications of her approach were far from clear. As others have explored, Lutyens distanced herself from potential precursors. In 1968, she wrote to Igor Stravinsky that she made her first attempt at serial music "before I had seen a note of the Viennese Trinity, still less having heard the expression '12 tone!'"<sup>28</sup> Her brand of serialism, she said repeatedly, was derived from English counterpoint. During her seventy-fifth birthday celebrations, she explained in an interview with her former student, composer Robert Saxton, that "it was the Purcell fantasias which started me off on the idea of serial music, rather than Schoenberg".<sup>29</sup> As Forkert observes, the literature on Lutyens "has occasionally taken on the role of musicological tribunals seeking to vindicate the composer's originality".<sup>30</sup> There were

26 *Ibid.*, p. 5.

27 Alan Frank, in his review of the London festival in 1946, also detected a kind of twentieth century Romanticism in Lutyens's *Three Symphonic Preludes*.

28 Lutyens to Igor Stravinsky, 18 November 1968, quoted in: Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 81.

29 Elisabeth Lutyens / Robert Saxton, *Elisabeth Lutyens at 75: An Interview with Robert Saxton*, in: *The Musical Times* 122 (June 1981), no. 1660, pp. 368f.: 368. Laurel Parsons has traced the influence of Purcell and Webern on the early works of Lutyens in *Early Music and the Ambivalent Origins of Elisabeth Lutyens's Modernism*, in: *British Music and Modernism, 1895–1960*, ed. by Matthew Riley, Farnham: Ashgate 2010. The influence of her contemporary, Dorothy Gow, on Lutyens is also typically overlooked; see Carsten Bock, "Oh – Did Schoenberg Use the Twelve-Tone Method Too?" *Elisabeth Lutyens's reception of dodecaphony*, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, ed. by Rebecca Grotjahn and Freia Hoffmann, Herbolzheim: Centaurus 2002 (*Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik* 3), pp. 243–253: 244f.

30 Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 70.

also obvious political motivations for British musicians to distance themselves from what was perceived as a Germanic brand of composition. Lutyens' claim that there were English roots to her serial composition might be understood as an attempt to assuage concerns about her political leanings.<sup>31</sup> As she explained in her memoirs:

*Apparently it is not un-English to study Palestrina and Bach at every musical institution; to be influenced by Brahms, Hindemith, or Bartók; but to adopt a technique, like the 12-tone, associated a German, Schoenberg [...] was 'mittel-European', un-English and iconoclastic. I was soon made to feel like a Communist before the Committee for Un-American Activities.*<sup>32</sup>

Lutyens's invocation of the Committee for Un-American Activities is not an idle comparison. She had acted as secretary to one of Clark's wartime populist ventures, The Association of British Musicians Ltd, set up as a co-operative to support musicians and musical activities.<sup>33</sup> The not-for-profit was not affiliated to any political party and Clark generally was careful not to be associated with any, aware of how quickly they could find themselves under suspicion.

### Three Symphonic Preludes

The premiere of Benjamin Britten's *Peter Grimes* in 1945 has been compared by Stephen Banfield to Britain finally winning a seat on the council of the musical League of Nations. Forkert interprets this image as implying "that the great wealth of music performed in early 20th-century Britain is not worth very much, unless permanent representation of British musical comes with it".<sup>34</sup> Of course, the ISCM had already been described as a "Musical League of Nations" and it has to be said that British musicians had held leading roles in the organisation for several years.<sup>35</sup> However, by the end of the War, the ISCM was in disarray. President Edwin Evans had died in 1945; Dent stepped back in

---

31 The more significant connection, for Lutyens, was France: meeting young composers in Paris in 1946, she recalled, "12-tone music was, by then, completely accepted so that I lost the sense of utter isolation I had felt in musical England". Annika Forkert, *Magical Serialism: Modernist Enchantment in Elisabeth Lutyens's O Saisons, O Châteaux*, in: *Twentieth-Century Music* 14 (2017), no. 2, pp. 271–303: 281.

32 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), pp. 167f.

33 Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), pp. 72f.

34 Stephen Banfield, *Introduction*, in: *The Twentieth Century (The Blackwell History of Music in Britain 6)*, ed. by Stephen Banfield, Oxford: Oxford University Press 1995, p. 2; quoted in Annika Forkert, "Always a European" (as note 5), p. 55.

35 See Giles Masters, *Performing Internationalism: The ISCM as a "Musical League of Nations"*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 147 (2022), pp. 560–571.

as an interim president, with Clark remaining as honorary secretary. Forkert describes London as “the only realistic ‘neutral’ venue for a festival so shortly after the War”, and Clark as the obvious person to organise it.<sup>36</sup> He managed to secure funding and promotional support from the News Chronicle and the BBC that enabled a week-long programme of concerts.<sup>37</sup> They included Clark conducting the BBC Symphony Orchestra in the Royal Opera House for the first performance of Lutyens’s *Three Symphonic Preludes* (composed in 1942).

In his account of the 1946 London festival for *Combat: organe du Mouvement de libération Française*, French composer and critic Roland-Manuel began by pointing out how odd it felt to be back at the “strange stock exchange of musical values that is the ISCM”.<sup>38</sup> Even the most seasoned listener, he explained, had an impression of “anguish and vertigo”. Within “the same national school, the most irreconcilable tendencies emerge”, often “colliding rather than complementing each other”.

Nonetheless, Roland-Manuel proceeded to discuss the entries by nationality. He was keen to point out France’s good standing: English critics had declared Elsa Barraine’s Second Symphony to be the revelation of the festival, he explained, while Messiaen’s *Quartet for the End of Time* had been listened to in reverent silence. Both the Hungarian Tibor Harsányi, who had lived in Paris for twenty years, and Stravinsky, entered as an American, were claimed as French in this “tower of Babel” (tour de Babel). Roland-Manuel reserved his greatest praise for performances of Bartók’s *Concerto for Orchestra* and Paul Hindemith’s last (i.e., seventh) quartet – both indicators that the age was one of “classicisme transcendent”. He conceded, however, that the ISCM’s best clients were the Viennese and described Webern as the “Saint-Just de la révolution ‘dodéca-phonique’”. It was in this context – breaking his focus on national schools – that Roland-Manuel mentioned Lutyens’s *Three Symphonic Preludes*, describing them as achieving an excellent instrumental balance (“d’un excellent équilibre instrumental”).<sup>39</sup> No other British composer is mentioned. It is a small point

36 Forkert, “*Always a European*” (as note 5), p. 75.

37 In January 1946 Dent had approached *The Daily Telegraph* to see if it would sponsor the London Festival of the ISCM, but the paper declined. Dent reported to this to the British Council Music Advisory Committee; see the draft minutes for 22 January 1946, item 7 (“Any Other Business: International Society for Contemporary Music”), p. 2. British Council Music Advisory Committee Minutes, vol. 2 1946 to 1962; held in the National Archive BW 80/2 (13499137).

38 Roland-Manuel, *Le Festival international de Londres*, in: *Combat. organe du Mouvement de libération Française*, 28 July 1946, p. 3.

39 Ibid.

and one that perhaps reads too much into a brief review. Yet it is telling that Lutyens is discussed in the same paragraph as Schoenberg and Webern.<sup>40</sup>

W. J. Turner, reviewing the festival in *The Spectator*, was one of those British critics who singled out Barraine's symphony as "tasteful" (another described it as "lightish without being facetious"). "The less said about the other works the better", Turner continued, "although Elisabeth Lutyens did not disgrace herself in *Three Symphonic Preludes*, which were more contemporary in idiom than the works of the German and Dutch representations".<sup>41</sup> Writing in *The Observer*, Charles Stuart complained that the "atonal and kindred music" presented at the festival mostly "made penitential hearing"; he likened the quartets of Lutyens, Ernst Krenek, Jerzy Fitelberg, and Paul Hindemith as being "superficially as endearing as a hair shirt", while listening to Schoenberg's *Ode to Napoleon-Bonaparte* "is like walking on dried peas". "The Lutyens music was interesting for its bleak (as distinct from blank) high-mindedness", Stuart conceded, before declaring that it was not enough for music to be "interesting"; he was not averse to there being "a little ecstasy and rapture as well".<sup>42</sup> Along similar lines, W. R. Anderson, reviewing the radio broadcasts of the festival, bemoaned the demise of Mahlerian sweetness. However, Anderson recognised Lutyens as a composer who "has power, uses it uncompromisingly, logically, and so gets respect, if not love. Indeed, who could love one per cent of contemporary music? It seems as if we were not required to love it, but to ... well, let us say, thole it" ('thole' being Anglo-Saxon to endure something).<sup>43</sup>

According to Lutyens's testimony and her biographers, the British reception of Lutyens's music at the 1946 festival was marked by a mistrust of "continental modernism", especially serialism, and a heavy dose of misogyny.<sup>44</sup> Lutyens claimed that, by explaining in the programme notes for her *Three Symphonic*

---

40 For her part, Lutyens recalled that Clark had declared her *Three Symphonic Preludes* to be "better than Berg's *Three Pieces for Orchestra*" – high praise indeed – and that the work had "an appreciative and good press", leading to a contract with publishers Lengnick. Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 166.

41 W. J. Turner, *Music: The International Music Festival*, in: *The Spectator* 177, 12 July 1946, no. 6159, p. 36.

42 Charles Stuart, *Music*, in: *The Observer*, 14 July 1946, p. 2.

43 W. R. Anderson, *Round about Radio*, in: *The Musical Times* 87 (1946), no. 1242, pp. 238–240: 238.

44 Philip Rupprecht argues: "While the austerities of the war years in Britain, and gender biases of the Oxbridge old-boys' network at the BBC were obvious challenges, the most important factor was a matter of musical technique", i.e. her adoption of twelve-tone procedures. See his *British Musical Modernism: The Manchester Group and their Contemporaries*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, p. 40.

*Preludes* that it was written in ‘the 12-tone technique of Schoenberg’”, Clark also sounded what was to “become my death-knell musically in England”.<sup>45</sup> Lutyens continued:

*I was soon to realise that in spite of the success of Edward’s concerts, my comparative success in Paris and the London Festival, we were both to be classified ‘OUT’ by the musical Establishment for backing the wrong horses – such as Schoenberg and Webern – and thereby setting ourselves outside the musical pale in the climate of musical England.*<sup>46</sup>

Alan Frank’s review of the *Three Symphonic Preludes* suggests that Lutyens was right to feel so slighted.<sup>47</sup> He admitted that the composer was undeniably “musical”, but recommended:

*Miss Lutyens would write music more genuinely and broadly of our time if she would recognize that graciousness and polish in presentation are not qualities to be despised, and if she would become less self-conscious of the idiom to which she conforms in composing for the twelve-tone technique, which she has adopted, it is nothing new and is now seen to have produced little that is either endearing or enduring in music.*<sup>48</sup>

Even in the hands of Schoenberg and Webern, Frank goes on to say, dodecaphony is a “period technique”: “it provides a languishing coda to nineteenth-century romanticism and not a progressive approach to what the twentieth century has in store”.<sup>49</sup> “Strong Puffs”, a columnist in the journal *Musical Opinion*, attacked the selection of Lutyens and Alan Rawsthorn to represent England at the ISCM, while the *Monthly Musical Record* declared Lutyens as being “in the front rank of our women composers, but not in the first rank of our composers”.<sup>50</sup>

45 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 166. In her exploration of the creative relationship between Lutyens and Clark, Forkert points out the coincidence between Lutyens composing her first “really serial work”, the *Chamber Concerto*, no. 1, and her having access to Clark’s extensive library of contemporary scores by Schoenberg, Webern, and others; *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 80.

46 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 167.

47 A music publisher, editor and critic, Frank (1910–1994) married composer Phyllis Tate; <https://www.phyllis-tate.com/alan-frank.html> (accessed 3 December 2024).

48 Alan Frank, *The ISCM Festival*, in: *Musical Times* 87 (1946), no. 1242, p. 233–235.

49 Forkert makes the point that Clark’s institutional connections were sufficiently strong for some figures to feel that their not composing in a serial style made them “a heretic”; see Egon Wellesz’s letter to Grace Williams, 20 October [post-1945], quoted in Forkert, *Always a European* (as note 5), p. 77.

50 *Monthly Musical Record* 76/77 (1946), p. 121.

The likelihood of British broadsheets and music journals reviewing the activities of the ISCM nowadays seems extremely unlikely. During the interwar period, however, the Society's upcoming events had been reported on with some regularity, offering insights into what might be considered more mainstream attitudes towards new music. Part of the newspapers' interest in the ISCM was the notion that it was perceived as an international competition, as shown in the reviews discussed above. Post-war economics and the fact that several British newspapers, for a variety of reasons, lost their music critics in the 1940s might explain the drop-off in coverage.<sup>51</sup>

Into the somewhat frayed fray, a new-music magazine launched. The first issue of *Tempo*, published in September 1946 (Fig. 2), included essays on Britten's *Rape of Lucretia*, and accounts of the musical scene including ballet, cinema, and concerts – including the recent London festival of the ISCM. A more sympathetic voice towards Lutyens's music emerged in Henry Boys's review.<sup>52</sup> He described her *Three Symphonic Preludes* as “far more personal” than the neo-Rachmaninoff piano concerto by Dutch representative Robert de Roos. Boys notes that they are composed using the twelve-tone system, but adds:

*They have sincerity and a grave sense of beauty; what they seemed to lack was that tension between note and note which this system almost demands, which indeed is one of its raisons d'être. And excessive cadencing made the pieces sound short-breathed, lacking the long line, lacking, in other words, a satisfactory balance of tensions over longer periods.*<sup>53</sup>

Boys argued against the “early obituaries” that he said were being written for dodecaphony in the British musical press. He claimed that “the twelve-tone system gives very great freedom to the ear of the discriminating and irresponsible composer alike”. The following year, in an article entitled “No Time for Pessimism”, Charles Stuart included Lutyens's second string quartet at the head of a list of pieces that, to him, indicated that the end of the musical world was not in fact nigh.<sup>54</sup>

---

51 An exception was *The Daily Telegraph*. Italian-born Ferruccio Bonavia (who also composed) and Richard Capell were the two main music critics during the interwar period. Bonavia (1877–1950) worked for the *Telegraph* from 1920 until his death. Capell (1885–1954) moved from *The Daily Mail* to become chief music critic of the *Telegraph* in 1933, until his death; he was also editor of *Music & Letters* during this period.

52 Boys (1910–1992) was a contemporary of Britten's at the RCM; he became a writer on and teacher of music <http://www.singscript.plus.com/daviddrewmusic/boys.htm> (accessed 3 December 2024).

53 Henry Boys, *London Festival of the International Society of Contemporary Music*, in: *Tempo*, no. 1 (September 1946), pp. 18–20: 18.

54 Charles Stuart, *No Time for Pessimism*, in: *The Observer*, 9 March 1947, p. 2.



Figure 2: Cover of the first and only issue of the magazine *Tempo*, September 1946

The reception of Lutyens's music on the continent was warmer, at least among serialists. She described a British Council-sponsored trip to Paris in 1946, where she met figures such as René Leibowitz and the young Pierre Boulez, as being

*like a shot of adrenalin, renewing my health, restoring my confidence and morals, and infecting me with new hope and optimism for the future. I have always felt England to be part of Europe, especially musically, and now felt re-joined to the cultural past with new allies for the future.*<sup>55</sup>

Lutyens was always careful to make her own mark; despite her admiration for Leibowitz, she made it clear that she did not entirely agree with his approach to composition. During the post-war years, there seems to have been a retrenchment in Britain from the internationalism fostered by the ISCM that was expressed culturally by a distrust of the avant-garde, especially from the continent.

### Chamber Concerto for Horn

Lutyens's Chamber Concerto for Horn, op. 8 no. 4, premiered by Dennis Brain at the Amsterdam Festival in 1948, was more warmly received.<sup>56</sup> Humphrey Searle described the work as "brilliantly written for the instrument and introducing many unusual sonorities".<sup>57</sup> Anderson was less convinced: he grouped Lutyens's Horn Concerto with Frank Martin's *Petite Symphonie Concertante* for harp, harpsichord, piano and two orchestras, as "music [...] for a machine age that is not yet sure of itself". The mass of contemporary music, he complained, "seems to have 'little beauty'".<sup>58</sup>

---

55 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 165.

56 The premiere was given on 12 June 1948 by the Residentie Orchestra of The Hague conducted by Frits Schuurman and later broadcast with the BBC Northern Orchestra in November 1948. See William C. Lynch, *Dedications and Tributes to Dennis Brain*, in: *The Horn Call: journal of the International Horn Society* 52 (2022), no. 2, pp. 43–47. The full programme was: Alexander Spitzmueller (Austria): *40. Mai* for chamber orchestra (1941); Andrzej Panufnik (Poland): *Kołysanka* (Lullaby) for 29 strings and two harps (1947); Fartein Valen (Norway): *Violin Concerto*, op. 37 (1940) featuring Ernst Glaser; Elisabeth Lutyens (England): *Chamber Concerto IV* for horn and small orchestra, op. 8, no. 4 (1946) featuring Dennis Brain; Walter Piston (United States): *Sinfonietta* (1941).

57 Humphrey Searle, *The Amsterdam I. S. C. M. Festival*, in: *The Musical Times* 89 (July 1948), no. 1265, p. 220.

58 W. R. Anderson, *Round about Radio*, in: *The Musical Times* 90 (1949), no. 1271, pp. 19f.: 19.

Although Searle claimed that “public support of all the concerts was large and enthusiastic, and augurs well for the future”<sup>59</sup>, qualms were expressed elsewhere about the continued need for the ISCM. Musical life, according to Niels Viggo Bentzon writing in the *Dansk Musik Tidsskrift*, was being “decentralised”, threatening “to undermine the prerequisites for the musical justification of these music festivals”.<sup>60</sup> Indeed, press coverage of the ISCM’s festivals continued to dwindle over these years, which might be explained by other music festivals grabbing attention but also indicates, more broadly, diminishing journalistic interest in the arts, and arguably in internationalism as it had been conceived during the interwar period.

Prior to the Amsterdam Festival, according to Lutyens, “few abroad” were aware that she was married to the newly appointed president of the ISCM. She claimed that Clark had felt unable to say that her Horn Concerto could not be chosen for the programme “as it was written by my wife”.<sup>61</sup> By the end of the Festival, few would have been unaware that they were a couple. Lutyens described herself as overworked, over-drinking, and physically and emotionally suffering after an abortion. “Amsterdam in the heat”, all became too much:

*with committee meetings taking place nightly in our bedroom, dealing with matters I was not supposed to know of, forcing me to try to sleep through the endless droning voices; Edwards obvious total absorption in his new position as President and seeming unawareness of my presence.*<sup>62</sup>

Matters were not much better back in London, where Clark used his own apartment as an office for the ISCM.<sup>63</sup> On returning from the Netherlands, Lutyens was admitted to hospital; her “first really clear impression” after that, she wrote in her memoirs, was the ISCM Festival in Palermo, Sicily, in April 1949.<sup>64</sup> It was to be the last time her music was programmed at a Society event.

59 Humphrey Searle, *The Amsterdam I. S. C. M. Festival* (as note 57).

60 Niels Viggo Bentzon, *I.S.C.M. 22. internationale musikfest i Amsterdam 5.–13. juni 1948*, in: *Dansk Musik Tidsskrift* 23 (1948), no. 8, p. 189.

61 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 182.

62 *Ibid.*

63 Forkert, “*Always a European*” (as note 5), p. 71.

64 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 190. Lutyens claims she arranged to write an article for *Vogue* on the Festival, but I can find no such essay.

## *The Pit* and “dangerous” tendencies

The selection of Lutyens’s operatic *scena*, *The Pit*, for the Palermo ISCM Festival in 1949 proved a controversial choice. Opera was considered to be an important category for inclusion (none had been programmed in Amsterdam the previous year), but there were no submissions. During their meeting in Rome, the Jury cited Article 29 of the ISCM statutes, which allowed for works that had not been submitted by a Section to be chosen “in special cases”. “Eventually, two works of contrasting character were vouched for by several members of the jury”, which made up the allocated time.<sup>65</sup> They were Jean Françaix’s *Le Diable Boiteux* and Lutyens’s *The Pit*. Roberto Gerhard had already heard the latter in London – it had been premiered at a concert of the London Contemporary Music Centre at the Wigmore Hall on 18 May 1947 – and Luigi Dallapiccola had heard a recording of the broadcast.<sup>66</sup>

In the subsequent meeting in Palermo, Benjamin Frankel (“Gt. Britain”) objected to the Jury’s decision, complaining that they “had gone over their heads”.<sup>67</sup> According to the minutes, the nomination of *The Pit* “in the opinion of the British Committee gave a disproportionate representation of one particular School”. (The British had nominated works by Lennox Berkeley, Humphrey Searle, and Matyas Seiber.) Frankel proposed an amendment to Article 29, instructing that “the Jury shall avoid over-emphasizing any particular tendency and shall aim at representing as many tendencies as possible”.<sup>68</sup> There was a protracted discussion around whether composers should be prohibited from appearing in consecutive festivals (that proposal was voted for 15 to 2) and some participants emphasised the need to base decisions above all on the quality of the music, irrespective of their ‘tendency’ or school.<sup>69</sup>

---

65 *The International Society for Contemporary Music: Minutes of the Assembly of Delegates Palermo 1949* [\*]; Det Kongelige Bibliotek [The Royal Library] Copenhagen, ISCM Archive, Haefeli Collection, Box 5.

66 Clark had conducted the premiere, with Parry Jones and Norman Allin as the soloists and the Dorian singers as Chorus. Lutyens and Clark first met Dallapiccola in person at the London ISCM Festival in July 1946; see Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 178 and pp. 166f.

67 *Minutes* (as note 65).

68 H. J. Koellreutter (Brazil) observed that “‘Tendency’ was a very dangerous word”. Likewise, Guillaume Landré (Holland) “asked who should say what tendency was represented by a given work”.

69 Alois Hába (Czechoslovakia) proposed that “the Jury should not be prevented from choosing a work of a given school even if another was already included” – which was agreed unanimously.

The debate over Lutyens's selection for the 1949 Festival indicates how compromised her situation was as both wife of the ISCM president and a composer of 'certain tendencies'. It seems to have been a problem for the British Section more than any other, but it was generally a difficult period for the Society, with Germany, Italy and Japan having reformed their sections, the USA refusing to renew their subscription while Czechoslovakia was a member, and Israel having recently joined. On top of that, the aesthetics of *The Pit* raised its own challenges.

Lutyens claimed that the scenario of *The Pit* was based on the example of "the involuntary victim" and reflects the time she spent in Northumberland during the War. The plot is simple: a father and son are trapped in a coal mine; against a chorus of waiting women, the father looks back over his life and regrets that his son's will be unfulfilled. In her memoirs Lutyens recounted that her "old friends at the local Communist office" were unphased by the prospect of listening to a new work – apparently "an old ex-miner of diminutive height" responded to the idea, "don't you think that after two hundred years of capitalist ownership we could stand twenty minutes' 'modern music'?"<sup>70</sup> However, audiences at the ISCM were less easily won over. The libretto by W. R. Rogers was translated into Italian but, as Lutyens foresaw, the coal-mining setting did not migrate successfully to a Sicilian locale. One Danish critic admitted that he was not gripped by the music, commenting that "while the whole thing probably last barely fifteen minutes, one soon longed only for the inevitable death to have mercy" for all involved.<sup>71</sup>

John Cage reported back to *Musical America* that "[n]othing world-shaking took place at [...] the 23<sup>rd</sup> Festival of the International Society for Contemporary Music".<sup>72</sup> Peter Emanuel Gradenwitz, in *The Palestine Post*, concurred that the "varied survey of the world's music at Palermo did not yield particularly striking results"; he acknowledged, however, that "the I.S.C.M. remains one of the few world organizations that manages to continue its work clear of politi-

70 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), pp. 178f.

71 Johan Bentzon, *Musikfesten i Palermo*, in: *Dansk Musik Tidsskrift* 24 (1949), no. 6, pp. 128–131: "Elisabeth Lutyens korte opera 'Minesakten' var på en måde vel disponeret, og den kunstneriske ide med spillet mellem de indespærrede minearbejdere og de ventende kvinders kor foroven kunne godt have givet tilstrækkelig spænding, trods den statiske handling; men musikken bar ikke, man blev ikke grebet, og skønt det hele vel næppe varede et kvarter længtes man hurtigt kun efter, at den alligevel uundgåelige død skulle forbarme sig over de indespærrede på begge sider af rampen."

72 John Cage, *Contemporary Music Festivals are Held in Italy*, in: *Musical America*, June 1949, p. 3 (continued on p. 32).

cal interference”.<sup>73</sup> While the Society might have been able to function without “political interference”, it is clear that the national sections were still riddled with internecine politics. Lutyens recalled that with the performance of *The Pit* in Palermo “there was a furious outcry of nepotism in England, and the choice of the work (*not* submitted by me) did me more harm than good in my own country”.<sup>74</sup> Her music was not programmed at an ISCM festival again.

### “International monochrome mire”

“Woman: artist or artist-ess? Why can women write, paint, dance, perform – but not compose music?” On 1 April 1970, Ned Rorem offered *Vogue* readers a range of reasons why there had only recently begun to be a few women composers:

*Is it because music, although probably the oldest art, is nevertheless the youngest in that it is the last to have gained individuality (the composer as individual is hardly three centuries old) and thus corresponds to women’s tardy emancipation?*

*Is it then because until modern times music everywhere was predominantly a religious expression, and in the West predominantly Christian, and among Christians predominantly male? If, indeed, the church is a man’s world, before the Renaissance it was musically not even that, but a domain of asexual anonymous contributors.*

*Is it because, like the theatre (though unlike poetry or sculpture), music is an interpretative craft? And women make better interpreters than they do creators, interpretation being artificial, and artifice – use of make-up, of costume, of song – being most socially fitting to girls than boys? Then what of playacting, that great artifice whose golden peaks in Greece and England eschewed women completely?*

*Is it because, again as in the theatre, there are problems of execution that never need to be faced by poets and painters? Music, before it can exist in the ear of an audience, needs a middleman. And any composer, unless he spends his career writing solely for friends who ‘play piano’, will logically be drawn to the orchestra. Now the orchestra is a man’s world, autocratic and closed, ruled by an absolute despot. The orchestral player’s reaction to all comers, soloist and conductor alike, is one of ‘you gotta show me’. If, to him, the living composer, in general, is an object of contempt, the female composer is an objection of derision.<sup>75</sup>*

---

73 Peter Emanuel Gradenwitz, *International Music in Sicily*, in: *The Palestine Post*, 20 May 1949, p. 5.

74 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 190.

75 Ned Rorem, *Woman: Artist or Artist-ess? Why can Women Write, Paint, Dance, Perform – but not compose music?*, *Vogue*, 1 April 1970, p. 172.

That the patron saint of music, “the virgin Cecilia”, was female, Rorem continues, was why “until the Freudian revolution, music was often termed a feminine art, and thus an art fit only for men to tamper with”.

Rorem made an analogy between race and gender: while “there is no white music when all music is white[...] there is no male music because it is all male”.<sup>76</sup> Until around 1950, “when the civil rights pot began to boil, we applauded the subtlest gesture of the creative female as we applauded the Black – with the condescension accorded to talking dogs”. Yet after 1950, Rorem complained, “all music went to the dogs in its ‘mass orientation’”. He elaborated:

*Ladies’ Music isn’t what girls used to enjoy playing, Rustle of Spring, Chopin Nocturnes, anything Romantic with hands crossed. It is music by women who lack not talent but discipline, who aim at a low target like wisteria or a robin’s egg and miss the mark. As for compensatory male music by women, comparable to, not a Jane Austen novel, but, maybe, an Iris Murdoch novel – ‘tough’ music that aims high – even if it could once have been identified, it is now lost in the international monochrome mire.*<sup>77</sup>

Rorem’s spin on women’s music is in keeping with his other contributions to *Vogue*: “On the Non Poets who Look like Poets” (1968), “Can’t Eat Politics, Can’t Eat Art” (1969) and “The World’s Most Influential Music Teacher [Nadia Boulanger], Other Women in the Art” (1979). It is the only one, however, that, as is encouraged by its date of publication, might be read as an April fool.

Lutyens figures in Rorem’s acknowledgment of women composers “in the early decades” of the twentieth century, listed after Ethel Smythe [*sic*] and described erroneously as living in South Africa (presumably confusing her with Priaulx Rainier). That his chronological and geographical account of Lutyens’s career was inaccurate suggests that Lutyens’s reputation was not secure. She probably would have been compared more to Murdoch than to Austen, composing “tough music that aims high”, as Rorem put it. Recent histories of female composers have not favoured “compensatory male music” or that “lost in the international monochrome mire”. A recent history of modernism compares Lutyens to Ruth Crawford Seeger, noting that, “by dint of her gender, [was] excluded from full membership of the modernist tide in which she swam”.<sup>78</sup> Yet Lutyens has also

---

76 Ibid., p. 173.

77 Ibid., p. 212.

78 Rupprecht, *British Musical Modernism* (as note 44), p. 60. On the other hand, Lutyens was the only female composer included in Jeremy Nicholas’s *A Brief History of Classical Music*, in: *Gramophone*, 24 February 2023.

been excluded from accounts of British female composers by dint of her musical style, which is deemed somehow unfeminine. Leah Broad describes the “double bind” of women being dismissed as feminine for writing “pretty, tuneful music” and being attacked for “embracing “modern” idioms”, giving the example of a review from 1935 in which the music of Lutyens, Maconchy and Grace Williams was described as “grim, intense, and cerebral [...] these three ladies were too formidably clever, or tried to be”.<sup>79</sup> The “anti-intellectual” climate Sarah Collins has observed in early twentieth century British music criticism goes some way, Forkert suggests, to explain the negative response to Lutyens’s music in her homeland.<sup>80</sup> It is apparent from the examples of her reception at the ISCM festivals, however, that the “anti-intellectual” intersected with anxieties about gender, nepotism, aesthetics, and politics.

Philip Rupprecht describes Lutyens as “a pivotal figure in mapping the post-war avant-garde”.<sup>81</sup> She gained greater critical recognition – and more performances – from the late 1950s onwards but, as she recognised, by that time: “I was regarded as too modern to be played, then overnight I was an old ‘fuddy-duddy’”. Joanna Bullivant lends a slightly different spin to the question of internationalism in her account:

*[those] who showed a ‘less terrifying’ absorption of modernism – such as Alan Rawsthorne, Bush himself, and even Lutyens to an extent – formed part of what Calum Macdonald would come to denote a ‘lost generation’ of composers. This group, generally on the Left, fell between two stools of being too modernist when they were becoming established and too conservative for the more internationalist musical climate of the 1960s.*<sup>82</sup>

The internationalist aspect that had been so important to Lutyens in the early part of her career, and that had made her so sympathetic to the ventures of the ISCM, seems to be reconfigured here, away from Europe, perhaps towards America. Yet Forkert argues that by the 1960s, Lutyens’s compositions had

---

79 Leah Broad, *Quartet: How Four Women Changed the Musical World*, London: Faber 2023, pp. 282f.

80 Sarah Collins, *Anti-Intellectualism and the Rhetoric of “National Character” in Music: The Vulgarly of Over-Refinement*, in: *British Musical Criticism and Intellectual Thought, 1850–1950*, ed. by Jeremy Dibble and Julian Horton, Woodbridge: Boydell and Brewer 2018, pp. 199–234. Cited in Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 66.

81 Rupprecht, *British Musical Modernism* (as note 44), p. 39.

82 Calum Macdonald, *Lost Generation*, in: *The Listener*, 23 April 1987, cited in: Neil Edmunds, *William Glock and the British Broadcasting Corporation’s Music Policy, 1959–73*, in: *Contemporary British History* 20 (June 2006), no. 2, 247; quoted in: Joanna Bullivant, *Alan Bush, Modern Music, and the Cold War* (as note 8), p. 6.

become – relatively – popular.<sup>83</sup> Clark died unexpectedly in 1962, after which Lutyens did not rekindle a relationship with the ISCM.

### The view from *A Goldfish Bowl*

Lutyens published her memoir *A Goldfish Bowl* in 1972. By this time, she was established as a teacher and composer unafraid of taking on the musical establishment: at a lecture given at the Dartington Summer School in the 1950s, she had described the English pastoral composers Vaughan Williams, Holst, Ireland and Bax as “the cowpat school”.<sup>84</sup> The original title of Lutyens’s memoir was *From Here to Maternity* (a subsequent suggestion was *Why have you got such big ears, Gran’ma?*) and her acerbic humour is evident from the book’s dedication to her mother, “in spite of some of the things I say about her”, and to her late husband, “in spite of so many things I have had to leave out about him”.<sup>85</sup> Lutyens gives plenty of evidence and caustic commentary on the challenges of being a female composer in the mid-twentieth century, especially for one whom does not want to be defined by her gender. Yet early drafts, along with Lutyens’ correspondence, also make it clear that, especially in the 1920s and 30s, she was prone to making anti-Semitic as well as homophobic comments. Swathes of the memoir were cut on the advice of lawyers fearful of libel cases.

The revised title of Lutyens’s memoir might be bowdlerized, but it remains a useful image with which to close. The goldfish-bowl metaphor conveys the ways in which Lutyens’s life was limited: like a prize carp kept in an aquarium, she could see the world outside but not explore it. The notoriously short memories of goldfish might help keep them pacified in their containment, but could also allude to the way in which art worlds forget lessons from history. As Frankie Perry glosses it, “within a highly specialized field of artistic activities in the more or less closed and clannish world of professional musicians which she aptly compares to a goldfish bowl – for the inhabitants of which escape is difficult”.<sup>86</sup> A reviewer in *Music & Letters* explained that:

---

83 Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 77.

84 Joyce Kennedy / Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, ed. by Tim Rutherford-Johnson, Oxford: Oxford University Press 2012. Despite her reputation, Lutyens struggled to keep her earlier works in print: in 1967 she attempted to dissolve a publishing contract so that the *Symphonic Preludes* and *The Pit* could be released.

85 Lutyens, *A Goldfish Bowl* (as note 6), p. 2.

86 Frankie Perry, *Elisabeth Lutyens: Notebooks, Letters, and Papers* [https://blogs.bl.uk/music/2018/11/elisabeth-lutyens-notebooks-letters-and-papers.html#\\_edn1](https://blogs.bl.uk/music/2018/11/elisabeth-lutyens-notebooks-letters-and-papers.html#_edn1) (accessed 16 November 2018).

*Elisabeth Lutyens is now well-known in international musical circles – perhaps better known abroad than in her own country, where her whole career has been an uphill struggle ever since she decided to pursue a lonely path, writing the kind of music she believes in and making no concessions that might have enabled her to reach a wider public.*<sup>87</sup>

The ISCM had allowed Lutyens to feel less lonely, by introducing her to continental musicians. Yet their company did little to encourage warmth from British contemporaries. As such, Forkert concludes, “[f]or Lutyens, the ISCM was a blessing as well as a curse”.<sup>88</sup> It is evident both from the relatively obscure reputation of Lutyens today, embraced neither in studies of female composers nor of musical modernism, that it remains important to listen out for such dissenting voices to understand the work of the ISCM and the ways in which its networks determined and on occasion undermined the careers of mid-twentieth-century musicians.

---

<sup>87</sup> R. H. M., *Review of “A Goldfish Bowl” by Elisabeth Lutyens*, in: *Music & Letters* 54 (1973), no. 2, pp. 235–237: 236.

<sup>88</sup> Forkert, *Elisabeth Lutyens and Edward Clark* (as note 3), p. 175.

## The 1928 ISCM Festival

### The Beginning of a Musical Era in Siena

During the early years of the ISCM (in Italian SIMC: Società Internazionale per la Musica Contemporanea), its annual festivals were consistently held in European cities with prestigious, flourishing and long-established musical traditions that gave the developing network a highly visibility: Salzburg (1922-24), Prague (1924/25), Venice (1925), Zurich (1926) and Frankfurt (1927). The second Festival to take place on Italian soil in 1928 was however an outlier in this regard, as it was held in Siena, although this city could not boast a long-established musical tradition. The organisation of this event was made possible by the prestige of the CDNМ (Corporazione delle Nuove Musiche – Corporation for New Music), that is, the Italian section of the ISCM. This corporation, founded in 1923 by Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, and Gabriele D’Annunzio, had quickly achieved recognition in Italy and abroad.

“Despite the initial disbelief of the authorities in Siena”<sup>1</sup>, the consequences of this decision were momentous for the local community, as the 1928 Festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM) marked a turning point for the city of Siena which, on that occasion, became known as one of the most important centres in the Italian music scene. Indeed, the city has maintained this reputation to the present day. As a triumph for Siena, the week of the Festival was filled with music resounding not only in the city’s concert halls and churches, but also in its squares and charming streets. This chapter traces how Siena’s national and international reputation as a city of music originated in the 1928 ISCM Festival, an event that owes much to the commitment and dedication of a single Siennese citizen, Earl Guido Chigi Saracini. The motto of the Chigi family, which still adorns the concert hall and the palace of the Accademia Musicale Chigiana (Fig. 1), was “Micat in Vertice” (it shines at the top), words that appropriately describe the splendour of Siena during the days of the Festival.

---

1 Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze: Giulio Cesare Sansoni Editore 1941, p. 240. Translated by Elena Borelli, like all text passages from Italian sources and writings in the following.

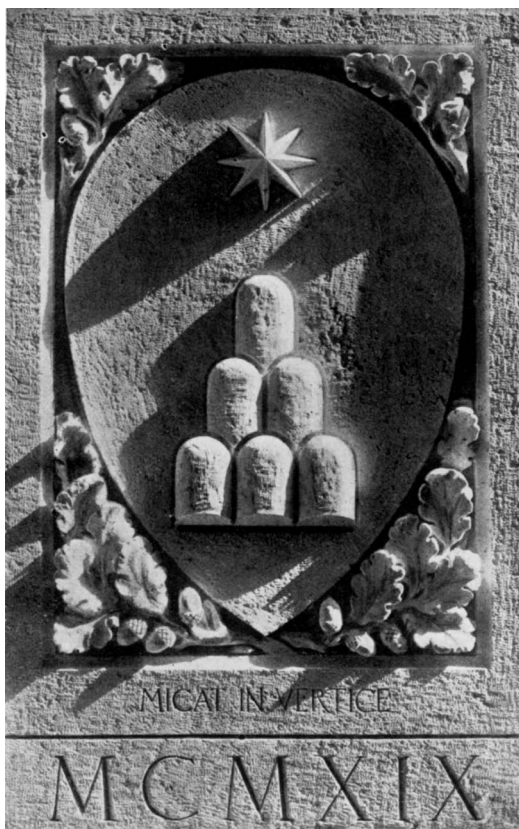


Figure 1: The motto of the Chigi family, “Micat in Vertice”, carved in stone on the central taken from Pietro Rossi, *Il palazzo Chigi Saracini e l’opera di Arturo Viligiardi*, Siena: Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri 1929 (as note 11), without page number”

Unlike other Italian cities early twentieth-century Siena could not boast of a robust musical tradition, and it had not in any way distinguished itself for modern or contemporary music. Therefore, the choice of Siena as the host city of an international festival of contemporary music was rather unusual. The organisers made up for the lack of a domestic music tradition by arranging an extravagantly lavish event, which featured a hybrid combination of early and contemporary composers, as well as a special horse race, the Palio. Indeed, the success of the 1928 ISCM Festival was partially due to “the divine background of Siena, the kind hospitality of the Sienese citizens and the marvellous Palio”, in the words of critic and composer Renzo Massarani, who wrote an article on the Festival in the journal *Musica d’Oggi*.<sup>2</sup> In this article, the author praises this edition of the Festival as being much better than the previous five ones, thanks to “its perfect organisation, choice of music, and musicians participation”.<sup>3</sup>

2 Renzo Massarani, *Il sesto convegno internazionale di musica moderna a Siena*, in: *Musica d’Oggi* 10, no. 10 (October 1928), pp. 341–345: 341.

3 *Ibid.*

Earl Guido Chigi Saracini (1880–1965) loved music and, having inherited a considerable fortune, devoted himself to promoting the music business. He organised concerts and events in Siena so that the city could acquire a prominent position in the Italian music scene.<sup>4</sup> Saracini had inherited a large palace on Via di Città, which he renovated in order to provide his city with a beautiful building that could host music events. The renovations were carried by “a true Renaissance man, the [Sienese] painter, architect, and sculptor Arturo Viliardi”, who was especially charged with the task of creating a magnificent concert hall, named in honour of its patron, Chigi Saracini.<sup>5</sup>

Above the concert hall’s side entrance doors, Viliardi depicted famous musicians who had an impact on the music of their times to inspire Saracini to do the same for Siena’s music scene. Specifically, he painted the images of musicians Guido Monaco (better known as Guido d’Arezzo) and Giovanni Pierluigi da Palestrina on the lateral doors on the left side of the hall, and on the right side he placed the frescoes of Girolamo Frescobaldi and Claudio Monteverdi. Artistic representations in the hall were meant to complement visually the concerts and music events. In fact, the Earl wished nothing else for his beloved Siena, a city shining with glory “that a son of this city could favour the rebirth of music studies, to make the city a point of excellence in this art as well”.<sup>6</sup>

*We see that Siena has become important as a city of music, and it no longer is only the city of the Palio or Saint Catherine, magnificent in its squares, churches, and palaces, [...] but [Siena] now competes with the other Tuscan cities for what concerns music.*<sup>7</sup>

This is the incipit of an article written by journalist and politician Innocenzo Cappa in September 1928, when many musicians, musicologists, and amateurs flocked to Siena to attend the ISCM Festival. Indeed, before this event, Siena had been known to excel in all other arts but was “deprived of the joys of music”, unlike other cities such as “Florence, with its Casella and the Stilnovo, [...] Lucca with its ancient musical glories such as Boccherini, Puccini, and

---

4 Danilo Verzili, *Le grandi creature musicali del Conte Guido Chigi Saracini*, Florence: Leo S. Olschki Editore 1966, p. IX.

5 Innocenzo Cappa, *Nel giorno della inaugurazione della settimana musicale senese (VI festival internazionale di musica moderna): Omaggio de la “Micat in vertice” ai suoi illustri ospiti*, Siena: Stabilimento arti grafiche Lazzeri 1928, p. 3.

6 Ibid.

7 Innocenzo Cappa, *Siena e la “Micat in Vertice” dopo il festival internazionale della musica*, in: *La rivista illustrata del “Popolo d’Italia”* 9 (1928), p. 45.

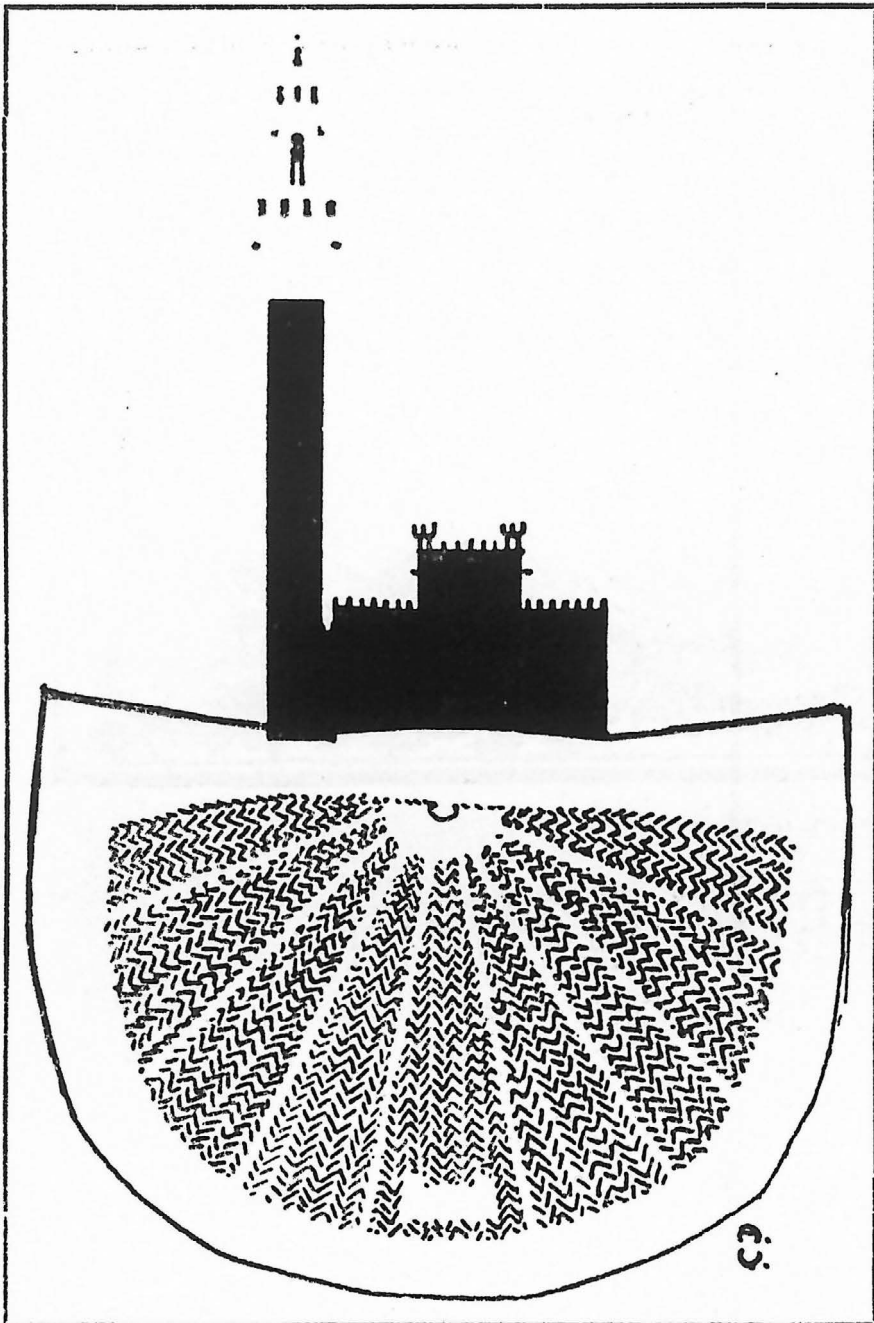


Figure 2: Drawing by Viligiardi representing Piazza del Campo like a shell-shaped soundboard of an enormous musical instrument; *La Diana. Rassegna d'arte e vita senese* 3 (1928) (as note 9), p. 198

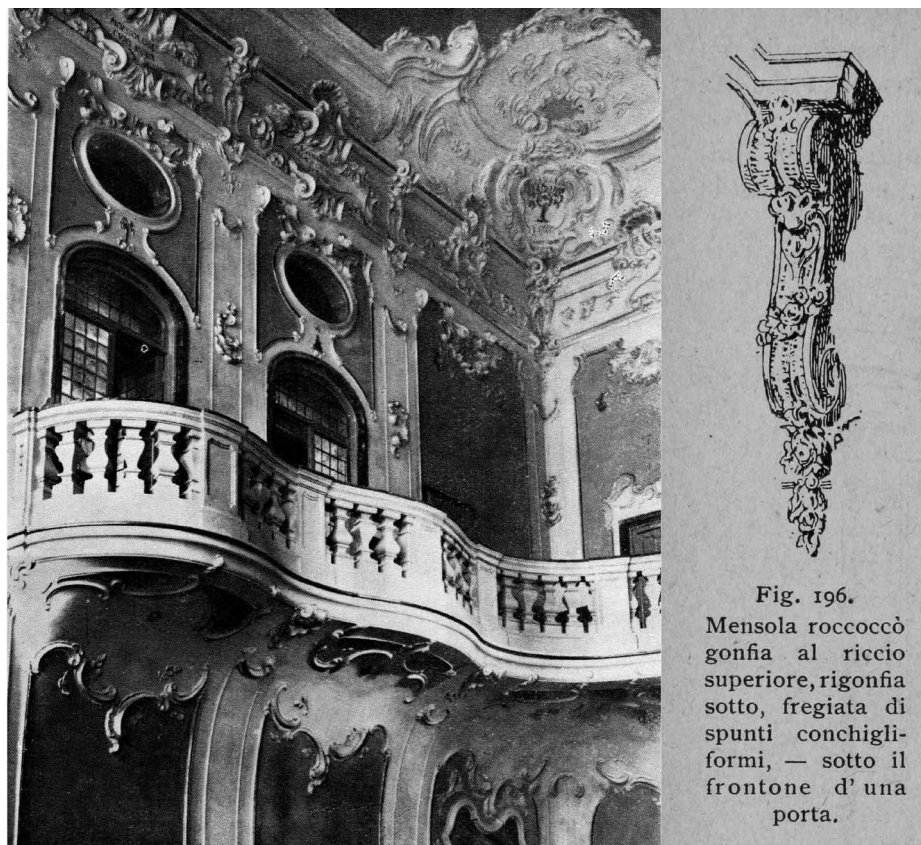


Fig. 196.

Mensola roccocò gonfia al riccio superiore, rigonfia sotto, fregiata di spunti conchigli-formi, — sotto il frontone d'una porta.

Figure 3: Picture of a balcony and shell-shaped stuccos in the Chigi Saracini hall, sketch of the shell motif; *Nel giorno della consacrazione della sala Chigi Saracini alla musica*, Siena: Società arti grafiche San Bernardino 1923, taken from Alfredo Melani, *L'arte di distinguere gli stili*, Milano: Ulrico Hoepli Editore 1918, without page number

Catalani, [...] and Livorno, which was home to that weird Calzabigi [...] and Pietro Mascagni”.<sup>8</sup>

In Siena, music and art usually enriched the Palio, an annual celebration dating back to the Middle Ages. “This famous Sieneese celebration [...] has been much studied in its many facets, but nobody has really focused on analysing the marvellous polyphony resounding in the sonorous Piazza del Campo during the Palio.”<sup>9</sup> These observations by Luigi Bonelli and Felice Boghen, which appeared in the article “The musicality of the Palio in Siena” published in the

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Luigi Bonelli / Felice Boghen, *La musicalità del Palio di Siena*, in: *La Diana. Rassegna d'arte e vita senese* 3 (1928), p. 197.

special issue of the journal *La Diana* devoted to the 1928 ISCM Festival, greeted international visitors to the city. On the occasion of the Festival, on 14 September 1928, a special Palio was organized, which could be considered another concert among the many in the Festival, and which took advantage of the particular acoustics of the Piazza del Campo. Interestingly, this square is shaped like a shell, thus resembling the soundboard of a musical instrument (Fig. 2),

*with the buildings around it encircling it like an enormous soundboard with a perfect curve, made more beautiful and more sonorous in the past by the presence of numerous towers besides the magnificent Mangia Tower adorning the Palazzo Pubblico (town hall).*<sup>10</sup>

The motif of the shell “in which the curve is displayed”<sup>11</sup> can also be found the Chigi Saracini concert hall (Fig. 3). Viligiardi was inspired by the Rococo style, which evolved from the Late Baroque. Curve lines, waves, curls, and shells deck the walls of Rococo palaces, and Viligiardi adopted this style when, in the twentieth century, he decorated the hall. Piazza del Campo and the Earl’s concert hall, both venues where the Festival took place, are characterised by a shell-like motif, where the shell is both an acoustic device and a symbol of Siena.

### **Siena is chosen to host the sixth ISCM Festival**

The choice of Siena as the Festival’s host city was made in July 1927, on the occasion of the previous edition of the ISCM Festival in Frankfurt.<sup>12</sup> Saracini, in his memoirs “*Ricordanze*” di Guido Chigi Saracini, reported that he had learned of this decision in a newspaper from the summer of 1927 and that he had been quite surprised, as he “could not imagine my beloved little city, certainly not that inclined to music [...], as the seat of such a convention”.<sup>13</sup> This news also reached the Earl through Alfredo Casella, a musician and composer who at the time was the president of the CDNМ, the Italian ISCM Section charged with organising the event:

---

10 Ibid., p. 198.

11 Pietro Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini e l’opera di Arturo Viligiardi*, Siena: Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri 1929, p. 36.

12 Adriano Lualdi, *Il Festival di musica moderna a Francoforte*, in: *Emporium. Rivista mensile illustrata d’arte e di cultura – Bergamo* 391 (1927), p. 47.

13 Guido Chigi Saracini, “*Ricordanze*” di Guido Chigi Saracini, Siena: Arti Grafiche Ticci 1958, p. 35.

*Siena had been indeed unanimously chosen in Frankfurt [Saracini mistakenly wrote Salzburg] as the seat of the 6th ISCM Festival, in recognition of my institution for charitable concerts “Micat in Vertice”, and of my intense activity [...] as music entrepreneur, so Casella enthusiastically told me.*<sup>14</sup>

The foreign press, such as American newspaper *The Evening News* of 21 February 1928, also reported this a few months before Casella’s notice:

*Casella is also engaged, as president of the Corporation for New Music, in the organization – with active help and assistance of the National Government – the Festival of the International Society for Contemporary Music, which will take place next September in Siena.*<sup>15</sup>

Many other newspapers reported the news such that, thanks to this relentless advertising campaign, people expected a magnificent event in Siena.<sup>16</sup>

### **Benito Mussolini sponsors the Festival**

In spite of what he claimed thirty years later in his *Ricordanze*, Saracini already knew of plans for the ISCM Festival a few months before Casella told him about it, as we can infer from a letter he received on 24 February 1928, from the Siense writer and historian Aldo Lusini. In this letter, Lusini reported that one of their mutual friends, Piero Misciattelli, had met Benito Mussolini in Rome, who reported proclaimed: “In September you will hold a music festival in Siena: you need to prepare well, as we cannot compare unfavourably with the one held in Frankfurt.”<sup>17</sup> Misciattelli had allegedly assured Mussolini that “Siena would make him proud, as usual”.<sup>18</sup>

14 *Ibid.*, pp. 35f.

15 Author unknown, *Busy on concerto*, in: *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvania, USA of 21 February 1928, p. 4.

16 Author unknown, *A Festival of Modern Music*, in: *The Berks and Oxon Advertiser*, Wallingford, Berkshire, England of 3 March 1928, p. 3; Author unknown, *The Contemporary Music Festival*, in: *The Age*, Melbourne, Australia of 31 March 1928, p. 25; Author unknown, *Annual Festival of Society During Sept.*, in: *The Evening News*, Harrisburg, Pennsylvania, USA of 5 June 1928, p. 8; Helen Fetter, *Music*, in: *The Evening Star*, Washington DC, USA of 8 July 1928, p. 54; Author unknown, *Internationales Musikfest in Siena*, in: *Signale für die musikalische Welt*, Berlin / Leipzig of 1 August 1928, p. 937.

17 Aldo Lusini to Guido Chigi Saracini, 24 February 1928, in: *Alla corte d’Armonia: Immagini e testimonianze su Guido Chigi Saracini*, ed. by Giuliano Catoni / Guido Burchi, Siena: Accademia Musicale Chigiana 2005, p. 42.

18 *Ibid.*, p. 43.

Mussolini sponsored the Festival, not only to avoid the risk of a less spectacular performance than the one in Frankfurt, but also to make it a magnificent event, in line with the fascist ideals of a glorious and exalted nation. The dictator wished “to promote a positive image for himself and Fascism in the years when the regime was consolidating”.<sup>19</sup> For the sake of the legitimisation of his own role and his regime, Mussolini donated the lavish sum of 61,935 liras (the equivalent of about 60,000 euros today)<sup>20</sup>, and halved the cost of railway tickets for participants in order to maximize the number of people going to Siena. The government became the patron and the economic sponsor of the ISCM Festival so that Fascism could appear as an enlightened dictatorship and Mussolini could appear as a charismatic leader open to modernity. Mussolini achieved his goal by promoting and sponsoring composers and authors of contemporary music, especially if they were Italian, as “Fascist art should look to the great autochthonous tradition of Italian art” and “modern compositions that draw on neo-classical or baroque music offered a means of creating a uniquely Italian Modernism”.<sup>21</sup>

### Saracini changes his mind about contemporary music

It was essential that a city hosting the ISCM Festival could boast an established musical tradition. Siena did not have one, but the committee chose it anyway, not only for its beauty but also for “the fame of one of its citizens [the Earl Chigi Saracini], for his passionate love for the art of sounds and for his generous patronage, which no other nobleman in any other city can equal”.<sup>22</sup> To remedy the lack of a music tradition, the Siense patrician and intellectual class devoted an entire issue of their prestigious journal *La Diana* to the upcoming festival, with articles aiming at motivating the numerous participants of the illustrious music tradition of Siena, which, according to musicologist Raffaello De Rensis, were “notable, at times even interesting, but of average value”.<sup>23</sup> The proud Siense citizens could not bear the feeling of being inferior to the other Italian cities with more established musical traditions and more

---

19 Davide Ceriani, *Mussolini, la critica musicale italiana e i festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea in Italia negli anni Venti*, in: *Journal of Music Criticism* 1 (2017), pp. 17–71: 19.

20 This amount of money was the sum of two items: a contribution to the organization expenses (30,000 liras) and an encouragement prize to the Corporation for New Music (31,985 liras).

21 Catherine Paul, *Ezra Pound, Alfredo Casella, and the Fascist Cultural Nationalism of the Vivaldi Revival*, in: *Quaderni di Palazzo Serra*, Rapallo: Azienda grafica Busco 2008, p. 97.

22 Raffaello De Rensis, *Musicisti e critici di tutto il mondo alla settimana musicale di Siena*, in: *Il Giornale d'Italia* of 12 September 1928, p. 3.

23 Ibid.

famous personalities. Therefore, they endeavored to make Siena shine with music during the week of the Festival, even at a great financial cost. In 1923, Saracini had already begun to increase Siena's visibility in the field of music by creating an important cultural centre, modelling it on the most evolved music centres of the world, and by inviting renowned musicians and composers to perform in his concert series, "Micat in Vertice".<sup>24</sup> During the 1928 Festival, the Chigi Saracini concert hall hosted many musical performances, complementing music with the extraordinary beauty of its architecture. "Today [11 September 1928], we can say that Siena has a musical life, a pre-ordained, evolving, and continuing one, such as it certainly never had in the past."<sup>25</sup> After the ISCM Festival, the venue was no longer just for local music events, but it became one of the "fulcrums of Italy's artistic renovation".<sup>26</sup> This is one of the reasons why the Earl decided to sponsor the ISCM Festival, even if, contrary to how the press described him, he was not "a firm supporter of this kind of music".<sup>27</sup>

Interestingly, Saracini disliked contemporary music, as shown by this excerpt of his *Ricordanze* describing Casella's request for financial support for the Festival:

*Casella was well informed of my strong aversion to 'Futurist' music and musicians ('the pharmacists', as I called them with contempt). He magnanimously conceded that he understood my antipathy very well, and yet, precisely because of it, he wanted to hold the Festival in Siena, so that I could maybe change my mind. In any case, he was sure that the festival would cement our friendship.*<sup>28</sup>

However, later on, Saracini fondly recalled the success of the Festival in his memoirs:

*The sixth ISCM Festival had been a success, so that all the attendees saw it as an example of good organization. I remember how beautiful my Siena was on those days and especially on those evenings [...] while the September full moon made the Piazza del Campo shine in silver...*<sup>29</sup>

---

24 Salvatore Guidi, *Micat in Vertice*, in: *Ospitalità Italiana. Organo della Federazione Nazionale Fascista Alberghi e Turismo* 4, no. 10 (October 1929), pp. 41–43: 43.

25 De Rensis, *Musicisti e critici di tutto il mondo alla settimana musicale di Siena* (as note 22), p. 3.

26 S. A. Luciani, *La musica in Siena*, in: *La Diana. Rassegna d'arte e vita senese* 3 (1928) (as note 9), pp. 161–186: 183.

27 L. H., *Modern Music in Siena: Sixth International Festival*, in: *The Manchester Guardian* of 24 September 1928, p. 5.

28 Chigi Saracini, "Ricordanze" di Guido Chigi Saracini (as note 13), p. 37.

29 *Ibid.*, p. 40.

In the programme of the ISCM Festival, Guido Chigi Saracini “found some ‘decent music’, such as the *Concert for Harpsichord* by [Manuel de] Falla, the *Sonata for Cello and Piano* by Franco Alfano and the *Quintet for Piano and Strings* by Ernest Bloch”<sup>30</sup>, which everyone described as a masterpiece, and were all performed in his concert hall. Therefore, Saracini changed his mind regarding the quality of some of the contemporary music he heard at the Festival, admitting that “it is undeniable that some pieces of contemporary music will be heard even during the regular seasons” of his concert series.<sup>31</sup> Indeed, in the following years, several concerts of contemporary music were held as part of the series “Micat in Vertice”, such as the ones by the duo formed by pianist Ernesto Consolo and cellist Gioacchino Maglioni, who, in 1928, presented a totally ‘modern’ programme based on Pizzetti and Strauss.<sup>32</sup> Or like the concert by cellist Joseph Szigeti, who, in the programme of 24 March 1929, inserted the first performances of Bloch’s *Baal Shem* and Bartók’s *Hungarian Popular Dances* in his own transcription. Lastly, the Pro Arte String Quartet performed Bloch’s celebrated Quintet on 15 December, 1929. Names like Egon Petri, Vladimir Horowitz, Gaspar Cassadò, Andrès Segovia, and Luigi Dallapiccola regularly featured in the programmes of concerts in Siena.<sup>33</sup>

### Early music and contemporary composers

The 1928 Festival cemented the friendship between the Earl and Casella, as well as becoming the springboard for subsequent musical initiatives such as the Accademia Musicale Chigiana and the Quintetto Chigiano. Moreover, in 1939, Guido Chigi Saracini inaugurated the first Settimana Musicale Senese, a festival dedicated both to the rediscovery of Italy’s musical heritage from the seventeenth and eighteenth centuries, and to the promotion of contemporary repertoire. Since then, the Settimana Musicale Senese has been taken place every year in September at the end of the summer courses of the Accademia Musicale Chigiana.<sup>34</sup> As Earl Saracini wrote: “I was inspired by the ISCM Festival in 1928 to create the current September weeks in honour of Antonio Vivaldi, which I have organised and sponsored since 1939.”<sup>35</sup> His words reveal the extent to which the 1928 ISCM Festival boosted the subsequent development of the Accademia Musicale Chigiana and of Siena as a city of music.

---

30 Leonardo Pinzauti, *L’Accademia Musicale Chigiana: Da Boito a Boulez*, Milano: Electa 1982, p. 21.

31 Ibid., p. 23.

32 Ibid.

33 Ibid., pp. 23–24.

34 Since 2015, the “Settimana Musicale Senese” has become the “Chigiana International Festival”.

35 Chigi Saracini, “*Ricordanze*” di Guido Chigi Saracini (as note 13), p. 41.



Figure 4: Cover of the booklet *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.*, inside which we can see a drawing by Viligiardi representing the façade of the Chigi Saracini Palace; *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.*, Siena: Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri 1928, cover

Existing scholarship on the festivals of Siena supports the idea that the first *Settimana Musicale Senese* took place in 1939, and it became a recurring event ever since. Historically speaking, however, the first *Settimana Musicale Senese* took place in 1928 when Siena hosted the ISCM Festival. The connection is evidenced in the cover for the programme booklet (Fig. 4) published for the festival in Siena, which features the title “*Settimana Musicale Senese*”.

### The organisation of the Festival

The festival was organised by the CDNМ, which was recognised as the Italian section of the ISCM, and was founded in 1923 by Gabriele D’Annunzio, Gian Francesco Malipiero and Alfredo Casella at the Vittoriale (D’Annunzio’s home), with Alfredo Casella as president and artistic director (Fig. 5). A photograph of the founders bears the Latin motto “*Concentus Decimae Nuncius Musae*”, especially created by Gabriele D’Annunzio for the CDNМ, whose acronym was the same as the Corporation for New Music and stood for “Concert of the Messenger of the Tenth Muse” (possibly Sappho, the best poetess in the history of Greek literature).

Guido Chigi Saracini, in his capacity as one of the financial supporters of the ISCM Festival, sponsored concerts of early music by Italian composers, performed by the Symphony Orchestra of the Augusteo, Rome, and by the Polifonica Romana (Roman Polyphony), which performed works by Giovanni Pierluigi da Palestrina, Domenico Cimarosa, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi and Antonio Vivaldi (*Four Seasons*).<sup>36</sup> Saracini saw his concert hall as the place where “the different and most recent music trends, the atonal chromatism of Central Europe, and the diatonic music of Western Europe were juxtaposed without mixing, like the white and black on Siena’s coat of arms”.<sup>37</sup> During the Festival week, numerous participants, musicians, and amateurs came from abroad and gathered here: “Siena, even in its most crowded holiday seasons, can rarely have seen such a polyglot crowd as the one assembled during the Festival.”<sup>38</sup> Moreover, one could see “ladies, young ladies and hairless bipeds of unspecified sex, wearing hats à la *garçonne* and polyester little skirts; [...], men, supermen, half-men, and chatterboxes of various nationalities”.<sup>39</sup> The Festival

---

36 *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.*, Siena: Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri 1928, p. 11.

37 Raymond Petit, *Il Palio*, in: *Journal des débats politiques et littéraires* of 26 September 1928, p. 3.

38 L. H., *Modern Music in Siena: Sixth International Festival* (as note 27), p. 5.

39 Adriano Lualdi, *Cronache musicali: Il VI Festival internazionale di musica moderna a Siena*, in: *Emporium. Rivista mensile illustrata d’arte e di cultura – Bergamo* 407 (November 1928), pp. 307–317: 307.

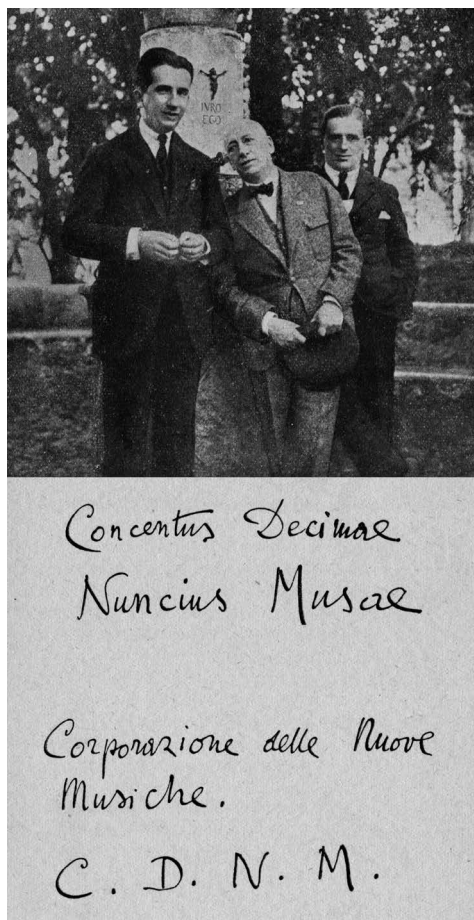


Figure 5: Above, left to right: Alfredo Casella, Gabriele D'Annunzio and Gian Francesco Malipiero on the day of the inauguration of the CDNM, 18 September 1923 / below, latin motto written by Gabriele D'Annunzio; VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M. (as figure legend 4), taken from Alfredo Casella, *I segreti della giara* (as note 1)

mostly received positive reviews in the press, with the exception of a few music critics voicing judgements. For instance, a journalist from the newspaper *Il Popolo d'Italia* wrote: “[...] we have not seen anything or anyone in Siena that was not known or had not been judged before [...], and very little of what should be examined would obtain a passing mark in artistic quality.”<sup>40</sup> On the other hand, the musicologist Guido Maggiorino Gatti (also known as Guido Maria Gatti), who was also the director of the journal *La Rassegna Musicale*, seemed to address the journalist’s comment when he wrote:

*To expect that every 12 months the judges [...] discover, select, and present 10 to 20 works of art as absurd as it is unfair, so it is natural that [in the Festival] we*

---

40 A.T. (there are only the author’s initials), *La settimana musicale senese: Il Festival*, in: *Il Popolo d'Italia* of 21 September 1928, p. 2.



Figure 6: The organisers of the 1928 ISCM Festival: Alfredo Campoduni, Manuel De Falla, Sebastiano Arturo Luciani, Guido Chigi Saracini, Edward J. Dent, Alfredo Casella, Mario Labroca, and Francesco Fedele; Courtesy of Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, Venice

*listen to modern compositions that are already well known. [...] Moreover, if we compare this year's programmes with the previous ones, the outcome is quite positive, for the variety and length of the individual programmes and for the varying level of interest of the works presented.*<sup>41</sup>

Even the foreign press was at times critical, as we can see from Paul Bechert's article for the journal *Musical Courier*:

*A hardly less suitable place could be found for a modern festival than Italy in general [...] and Siena in particular. Amid the renaissance marvels of this lovely town, Prokofieff or Webern are distinctly anachronistic. And the charming little music room which Count Chigi Saracini, the Siena Maecenas, had opened to the festival, is an ideal environment for the music of Vivaldi or Corelli – but certainly not the proper scene for modernistic ventures.*<sup>42</sup>

In the same article, however, Paul Bechert acknowledged that “Siena has been a paradise for the congressionists. The organization of the festival was impec-

---

41 Guido Maggiorino Gatti, *Lettera da Siena: Il VI festival internazionale*, in: *La Rassegna Musicale* 10 (October 1928), pp. 553–555: 553.

42 Paul Bechert, *Has the International Society for Contemporary Music Failed of Its Purpose?*, in: *Musical Courier* of 18 October 1928, p. 14.

cable, thanks to energetic Casella, [...] while the hospitality of the city, as well as of Count Chigi, was beyond all praise".<sup>43</sup> Similarly, Hubert J. Foss, editor of the journal *The Musical Times*, praised the city:

*Siena has treated us royally. In many ways it is the most delightful of the places yet chosen for the annual Festival of the International Society for Contemporary Music, and every one enjoyed the week with its hospitality, its sight-seeing, and its occasional public outbursts of uncontrolled dislike.*<sup>44</sup>

The success of the festival in Siena was mainly due to the efforts of a few people, who were photographed as a group during those days (Fig. 6).

### The programme of the sixth ISCM Festival

What follows is a survey of the musical programme for each of the six days of the festival taken from the booklet *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.* (Fig. 4). This programme was confirmed in a few articles written in the newspaper *Il Giornale d'Italia*, and in a subsequent article published in the monthly journal *Emporium* in November 1928.

The opening concert by the orchestra of the Augusteo in Rome, directed by Maestro Bernardino Molinari on 10 September took place in the San Francesco Basilica (Fig. 7). The programme focused essentially on early music, starting with selections from Vivaldi's *Four Seasons*. This may seem odd, considering that the festival was devoted to modern music, but as the musicologist Giovanni Biamonti noted:

*Vivaldi composes music with the same sense of pain, longing, aspiration, passion, and 'Sehnsucht' that characterizes our age, which consumes itself in an endless search for something unattainable. This makes Vivaldi seem closer to us than many other more modern composers: he is, therefore, quite modern and attuned to the spirit of the festival.*<sup>45</sup>

---

43 Ibid.

44 Hubert J. Foss, *The Siena Festival of Modern Music*, in: *The Musical Times* of 1 October 1928, pp. 936f.

45 Giovanni Biamonti, *Antonio Vivaldi (Venezia 1675–1743) – Concerti delle stagioni, per archi, cembalo e organo (Trascrizione di B. Molinari)*, in: *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.* (as note 36), p. 13.

# BASILICA DI S. FRANCESCO

(GENTILMENTE CONCESSA)



Lunedì 10 Settembre 1928, ore 16

## CONCERTO INAUGURALE con l'ORCHESTRA dell'AUGUSTEO di ROMA

diretta dal M.<sup>o</sup> BERNARDINO MOLINARI

con il concorso della Signora Anna Maria Mendicini Pasetti  
e dedicato alla musica antica italiana



### PROGRAMMA

VIVALDI - Concerto delle Stagioni - Estate, Autunno, Inverno, Primavera  
(Violino solista : ENRICO CAMPAJOLA)

CIMAROSA - Il Matrimonio Segreto : Sinfonia

CORELLI - Suite op. 5 - Sarabanda - Giga - Badinerie

MONTEVERDI - Recitativo e Aria di Arianna

(mezzo soprano : ANNA MARIA MENDICINI PASETTI)

ROSSINI - Semiramide : Sinfonia



Figure 7: Programme for the opening concert on 10 September 1928, which featured only Italian music from the seventeenth to nineteenth century; *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.* (as figure legend 4), p. 11

Regarding the second day, (Fig. 8), Adriano Lualdi wrote in the journal *Emporium*: “In the first concert of chamber music they played among the most notable pieces: the *Second String Quartet* by Vincenzo Tommasini, the second part of *Klaviermusik* by Paul Hindemith and a *Sonata for violin and piano* by Maurice Ravel.”<sup>46</sup> Renzo Massarani reported in the journal *Musica d’Oggi*:

*There is a big difference between Ravel and Zemlinsky, but if one had expected a heavy and boring quartet from him, they must have been pleasantly surprised when listening to an agile, light, and amusing Zemlinsky [...]. He was able to compose an exciting ‘Quarto Tempo’ and a very expressive ‘Romanza’ [...].*<sup>47</sup>

Regarding the third day of the Festival (Fig. 9), the *Musical Courier* correspondent in Vienna, Paul Bechert, wrote: “[...] the genuine hits were the special matinée of E.F. Burian’s Voice Band brought hither by the alert Czecho-Slovaks [...]”.<sup>48</sup> Renzo Massarani wrote again in *Musica d’Oggi*: “A *Duo* for piano and violin by a very Romantic and very German Heinz Tiessen [...] showing great ability and providing very emotional moments such as those in the finale of *Andante*.”<sup>49</sup>

On 13 September, there was a concert by the Polifonica Romana in the San Francesco Basilica (Fig. 10). The orchestra was directed by Monsignor Raffaele Casimiri. The poet Gabriele D’Annunzio wrote in a telegram: “Imagine how much I look forward to going to Siena, especially to listen to the amazing choir directed by Monsignor Casimiri and the ancient music directed by Molinari.”<sup>50</sup> Adriano Lualdi commented on the concert in the journal *Emporium*: “How sublime this music is! The inspired suavity of the pure *Ave Maria* by Josquin Desprez and of the one by de Victoria: Pierluigi’s mottettos, which are rich in details of unattainable and unattained expressive beauty, flooded our souls...”<sup>51</sup>

---

46 Lualdi, *Cronache musicali: Il VI Festival internazionale di musica moderna a Siena* (as note 39), p. 309.

47 Massarani, *Il sesto convegno internazionale di musica moderna a Siena* (as note 2), pp. 342f.

48 Bechert, *Has the International Society for Contemporary Music Failed of Its Purpose?* (as note 42), p. 14.

49 Massarani, *Il sesto convegno internazionale di musica moderna a Siena* (as note 2), p. 343.

50 Raffaello De Rensis, *Programmi antichi e musiche nuovissime al Festival della “Settimana di Siena”*, in: *Il Giornale d’Italia* of 14 September 1928, p. 5.

51 Lualdi, *Cronache musicali: Il VI Festival internazionale di musica moderna a Siena* (as note 39), p. 314.

# SALONE CHIGI SARACINI



Martedì 11 Settembre 1928, ore 21

## I. CONCERTO DI MUSICA DA CAMERA

della

### Società Internazionale per la Musica Contemporanea



#### PROGRAMMA

1. VINCENZO TOMMASINI - II. Quartetto per archi (Ed. Sénart - Parigi, 1927) - Vivace - Adagio - Moderato liberamente - Finale  
Esecutori: **Quartetto Veneziano del Vittoriale** (FERRO, FAEL, CREPAX, GUARNIERI)
2. KAREL HÁBA - Sonatina per flauto e pianoforte, op. 13 (1927) - Allegro moderato - Lento con fiducia - Allegro - Andante cantabile - Tempo I. poco più mosso  
Esecutori: RUDOLF HERTL (Flautista)  
KAREL HÁBA (Pianista)
3. PAUL HINDEMITH - Klaviermusik, op. 37 (Ed. Schott - Magonza) II. parte: Reihe Kleiner Stücke  
Esecutore: FRANZ OSBORN
4. MAURICE RAVEL - Sonate per violon e piano (Ed. Durand, Paris 1927) - Allegretto - Blues: moderato - Perpetuum mobile: allegro  
Esecutori: JOSEFA ROSANSKA (pianista)  
RUDOLPH KOLISCH (violinista)
5. ALEXANDER V. ZEMLINSKY - III. Quartetto per archi (Universal Ed. Vienna 1924) - Allegretto - Tema con variazioni - Romanza - Burlesca  
Esecutori: **Quartetto Viennese** (KOLISCH; KHUNER, LEHNER, HEIFETZ)



Figure 8: The programme for 11 September 1928; VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M. (as figure legend 4), p. 25

<p style="text-align: center;"><b>SALONE CHIGI SARACINI</b></p> <p style="text-align: center;">Mercoledì 12 Settembre 1928, ore 10,30</p> <p style="text-align: center;"><b>MATINÉE CECOSLOVACCA</b></p> <p style="text-align: center;">PROGRAMMA</p> <p style="text-align: center;"><b>I. Audizione della "Voice Band"</b></p> <p>1. Lettura di una prefazione di Burian all' Audizione della « Voice Band »</p> <p>2. CORRADO CURCIO (italiano) - a) Lento - b) Con fuoco</p> <p>3. HEINE (tedesco) - Arme Peter : ballata per « Voice Band », batteria e pianoforte</p> <p>4. APOLLINAIRE (francese) - Il pleut : impression</p> <p>5. BELLOC (inglese) - The Python : English week - end</p> <p>6. BIEBL (cecoslovacco) - Tango</p> <p>7. PEIFERT (cecoslovacco) - Charleston</p> <p style="text-align: right;">Esecutori : BURIAN (compositore); BURIANOVA LIDA (pianista); FRANCOVA, SKRKOVA, STANKOVA, HLAVKA, KUCERA, ZAHORSKY</p> <p style="text-align: center;"><b>II. Musica per quarti di tono</b></p> <p>Letture di una conferenza di Alois Haba</p> <p>ALOIS HABA : 1. Fantasia per pianoforte N. 8 op. 27 (in un solo tempo)</p> <p>» 2. Fantasia per viola e piano op. 32 (in un solo tempo)</p> <p>» 3. Terza Suite per piano op. 23 in 5 parti</p> <p style="text-align: right;">Esecutori : ERWIN SCHULHOFF (pianista) KAREL HABA (violinista)</p>	<p style="text-align: center;"><b>SALONE CHIGI SARACINI</b></p> <p style="text-align: center;">Mercoledì 12 Settembre 1928, ore 21</p> <p style="text-align: center;"><b>II. CONCERTO DI MUSICA DA CAMERA</b></p> <p style="text-align: center;">della <b>Società Internazionale per la Musica Contemporanea</b></p> <p style="text-align: center;">PROGRAMMA</p> <p>1. FRANK BRIDGE - III Quartetto per archi (Ed. Augener, Londra) Andante moderato - Allegro moderato - Andante con moto - Allegro enegico Esecutori : Quartetto Brosa (BROSA, GREENBAUM, RUBENS, PINI)</p> <p>2. HEINZ TIESSEN - Duo per Violino e Pianoforte, op. 35 (Universal Ed. Vienna) Praeludium : Allegro non troppo - Andante quasi Adagio - Finale : Allegro molto vivace Esecutori : STEFAN FRENKEL (violinista) FRANZ OSBORN (pianista)</p> <p>3. ANTON VON WEBERN - Trio per Violino, Viola e Violoncello (Universal Ed. Vienna) Sehr langsam (molto adagio) - Sehr getragen und ausdrucksvol (molto portato e pieno di accento) Esecutori : KOLLISCH (violino) LEHNER (viola) - HEIFETZ (violoncello)</p> <p>4. MANUEL DE FALLA - Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello (Ed. Joubert, Parigi) I. Allegro - II. Lento - III. Vivace Esecutori : MANUEL DE FALLA (clavicembalo e direttore) - RENATO PACI (flauto) - SCOZZI RICCARDO (oboe) - LUIGI FERRO (violino) - GUARNIERI EDOARDO (violoncello)</p> <p>5. ROBERT BLUM - Musica per 8 strumenti (1927) (Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba, Violino, Viola, Violoncello, Contrabbasso) Introduzione : Andante sostenuto - Fugato (Allegro) - Recitativo ed Arioso Esecutori : PACI (flauto) - SCOZZI (oboe) - BARABASCHI (fagotto) - SEMPRONI (tromba) - FERRO (violino) - CREPAX (viola) - VASSURA (contrabbasso)</p>
---	---

Figure 9: The programmes for the morning and evening concerts of 12 September 1928; VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M. (as figure legend 4), pp. 33 and 41

# BASILICA DI S. FRANCESCO

(GENTILMENTE CONCESSA)



Giovedì 13 Settembre 1928, ore 21

## CONCERTO della POLIFONICA ROMANA

diretto da Mons. RAFFAELE CASIMIRI



### PROGRAMMA

- G. P. DA PALESTRINA (1525-1594 - Scuola Romana) *Exaltabo te* - Offertorio a 5 voci dispari : Soprano, Contralto, Tenore I e II, Basso
- J. DE PRES (1450-1521 - Scuola Fiamminga) *Ritmo « Ave Maria »* - a 4 voci : Soprano, Tenore I, Tenore II, Basso
- L. MASENZIO (1550-1599 - Scuola Veneta) *Dum Aurora Finem Daret* - Mottetto a 6 voci dispari : Soprano, Contralto, Tenore I, II, III
- G. P. DA PALESTRINA - *Pacitas Dierum* - Mottetto a 5 voci dispari : Soprano, Tenore I, Tenore II, Baritono, Basso
- G. P. DA PALESTRINA - Antif. *Alleluja Tulerunt Dominum Meum* - a 5 voci dispari : Soprano, Contralto, Tenore I, Tenore II, Basso
- O. DI LASSO (1532-1594 - Scuola Fiamminga) *Mottetto* - a 5 voci : Soprano, Contralto, 2 Tenori e Basso.
- G. P. DA PALESTRINA - *Peccantem me* - Mottetto a 5 voci dispari
- T. L. DA VITTORIA (1545-1611 - Scuola Spagnola) *« Ave Maria »* - Mottetto a 4 voci dispari
- G. P. DA PALESTRINA - *« Credo »* - (dalla Missa *Papae Marcelli*) a 6 voci dispari : Soprano, Contralto, Tenore I e II, Basso I e II



Figure 10: The programme for the second concert featuring early music on 13 September 1928; VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M. (as figure legend 4), p. 48

<p style="text-align: center;"><b>TEATRO DELLA R. ACCADEMIA DEI ROZZI</b> (GENTILMENTE CONCESSO)</p> <p style="text-align: center;">Venerdì 14 Settembre 1928, ore 10,30</p> <p style="text-align: center;"><b>FAÇADE</b> Musica di WILLIAM WALTON Spartio di Gino Severini</p> <p>       Declamatore . . . . . Mr. CONSTANT LAMBERT        Flauto . . . . . PACI RENATO        Clarinetto e clarinetto basso . . . . . MICOZZI ANTONIO        Saxofono . . . . . LEAR        Tromba . . . . . SEMPRONI UMBERTO        Violoncello . . . . . GUARNIERI EDOARDO        Batteria . . . . . PELLEGRINI     </p> <p style="text-align: center;"><b>PROGRAMMA</b></p> <p><b>FANFARA</b></p> <p>IV. (a) Walzer        (b) Il canto tirolese        (c) Polka</p> <p>II. (a) Fox trot « Il vecchio cav. Faulk » V. (a) Dafine        (b) Un uomo d' un paese lontano        (c) Danza di campagna</p> <p>III. (a) Ninna nanna per il Jumbo        (b) Vicino al lago        (c) La nera sig. Behemoth</p> <p>VII. (a) Tarantella        (b) C'è qualche cosa al di là della scena        (c) Il cav. Belzebub</p> <p style="text-align: right;">* * * * * <b>DIRIGE L' AUTORE</b> * * * * *</p>	<p style="text-align: center;"><b>R. TEATRO DEI RINNUOVATI</b> (GENTILMENTE CONCESSO)</p> <p style="text-align: center;">Venerdì 14 Settembre 1928, ore 21</p> <p style="text-align: center;"><b>Concerto organizzato dalla CORPORAZIONE DELLE NUOVE MUSICHE</b></p> <p style="text-align: center;"><b>PROGRAMMA</b></p> <p><b>ALFREDO CASELLA</b> - Sonata per violoncello e pianoforte        a) Lento - Bourrée; — b) Largo - Rondò        Esecutori: ALFREDO CASELLA (pianoforte)        ARTURO BONUCCI (violoncello)</p> <p style="text-align: center;"><b>“ LE NOZZE ”</b> (traduzione italiana di EVELINA LEVI)</p> <p style="text-align: center;"><b>ESECUTORI</b></p> <p>Concertatore e Direttore: ALFREDO CASELLA        Maestro del coro: ROMEO BARTOLI</p> <p>Soprano: RACHELE MARAGLIANO MORI      Tenore: GREGORIO RAISTOFF        Contralto: GHITA LENART                      Basso: FRANCO ZACCARINI</p> <p>Ai pianoforti: MARIO CASTELNUOVO TEDESCO        VITTORIO RIETI        VIRGILIO MORTARI        DANTE ALDERIGHI</p> <p>Percussioni: NINO ROTA        NICOLA IANICRO        RENZO MASSARANI        MARIO PILATI</p> <p style="text-align: right;">* * * * *</p>
--	---

Figure 11: The programme for the morning and evening concerts on 14 September 1928; *VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M.* (as figure legend 4), pp. 55 and 58

In the programme of the concert on 13 September, we can observe a typo in the spelling of composer's last name, Luca Marenzio, which was written as "Masenzio". The correct last name was amended by Adriano Lualdi in his article published in the journal *Emporium* in November 1928.<sup>52</sup>

52 Ibid.

# SALONE CHIGI SARACINI



Sabato 15 Settembre 1928, ore 18

## III. CONCERTO DI MUSICA DA CAMERA

della

### Società Internazionale per la Musica Contemporanea



#### PROGRAMMA

1. BOHUSLAV MARTINU : Secondo quartetto per archi (Universal Ed. Vienna)  
Moderato (Andante) - Allegro vivace - Andante - Allegro  
Esecutori : **Quartetto Viennese**  
(KOLISCH, KHUNER, LEHNER, HEIFETZ)
2. FRANCO ALFANO : Sonata per violoncello e piano (Universal Ed. Vienna)  
Assai lento - Allegretto con grazia (come un'aria di danza)  
- Lento - Presto appassionato  
Esecutori : ARTURO BONUCCI, FRANCO ALFANO
3. SERGE PROKOFIEFF - Quintetto per Oboe, Clarinetto, Violino, Viola e Contrabasso (Ed. A. Gutheil)  
I. Tema : Moderato - Var. I. L'istesso tempo - Var. II. Vivace - Tema : Moderato come prima - II. Andante energico - III. Allegro sostenuto, ma con brio - IV. Adagio pesante - V. Allegro precipitato, ma non troppo presto - VI. Andantino  
Esecutori : RICCARDO SCOZZI (oboe), MICOZZI ANTONIO (clarinetto), LUIGI FERRO (violino), OSCAR CREPAX (viola), UGO VASSURA (contrabasso)
4. ERNEST BLOCH - Quintetto per piano ed archi (Ed. G. Schirmer, New York 1923)  
Agitato - attacca Andante mistico - Allegro energico - Vivo - Moderato  
Esecutori : **Quartetto Brosa**  
BROSA, GREENBAUM, RUBEUS, PINI  
Pianista : FRANK MANNHEIMER



Figure 12: The programme of 15 September 1928; VI Festival Internazionale di Musica Moderna della S.I.M.C. organizzato dalla C.D.N.M. (as figure legend 4), p. 68

*The Manchester Guardian* reported on the fifth day of the Festival (Fig. 11) as follows:

171

*The two most brilliant events in the festival were Stravinsky's 'Noces', conducted by Casella after his own Violoncello and Pianoforte Sonata had been played, and Walton's 'Façade', [...] which was so well played under the conductor and declaimed with such dynamic cleanness and untired gusto by Mr. Constant Lambert [...]*<sup>53</sup>

Adriano Lualdi wrote again in *Emporium*: “[*Le Nozze*] had a great success; and Casella gave an encore of the last part of the poem. The success of Casella’s *Sonata* has been equally splendid [...]”<sup>54</sup>

Regarding the sixth and last day of the Festival (Fig. 12), Lualdi’s report in the *Emporium* finishes in a peroration or praise

*On the last day of the Festival, the programme has been created so that the participants could have the best memory. The ‘Second Quintet’ by Bohuslav Martinu opened the session: it was very interesting, beautiful, and original, especially in the last two movements; the splendid ‘Quintet’ for piano and strings by Ernest Bloch was the final piece and it was saluted by a hurricane of applause. This piece would deserve a close analysis, as its merits of form and content are many.*<sup>55</sup>

### **The Festival’s special Palio**

On 14 September, the penultimate day of the festival, a special Palio was organised for the delegates. It was meant to be an extra concert featuring its own music and special sounds but it turned out to be – in the eyes of the many foreigners present – “an orchestral and choral audition of great pomp, the execution of a potential music masterpiece, brimming with symphonic material”.<sup>56</sup> Indeed, for those many foreign visitors, “the most indelible memory of the Festival in Siena was to be the special Palio organised during the week”.<sup>57</sup>

The Piazza del Campo (c.f. Fig. 2), where it took place, truly became the culmination of the Festival, or to evoke the city’s motto, the event that “shines at the top” of Italian music: “No longer the splendour of patrician halls, nor

---

53 L. H., *Modern Music in Siena: Sixth International Festival* (as note 27), p. 5.

54 Lualdi, *Cronache musicali: Il VI Festival internazionale di musica moderna a Siena* (as note 39), p. 315.

55 *Ibid.*, p. 316.

56 Vittorio Nivellini, *Il Palio medioevale e la musica novecentista nella penultima giornata del Festival a Siena*, in: *Corriere della Sera* of 15 September 1928, p. 2.

57 Petit, *Il Palio* (as note 37), p. 3.

the solemnity of the San Francesco Basilica; but the amphitheatre of Piazza del Campo, a marvellous shell resounding like a perfect soundboard.”<sup>58</sup> Raffaello De Rensis hailed it as a triumph within the triumph of the Festival:

*[T]he Palio offered to us by the Podestà, in the spirit of that munificent, fraternal, and respectful hospitality characterizing this week and making it memorable for us, this colossal show, which the most fervid imagination could not have created, appeared to us like a true opera, a grandiose and medieval collective melodrama.*<sup>59</sup>

Great attention was given to its preparation so that every detail reflected its connection with the new-music concerts of the Festival. Indeed, even the *drappellone*, the trophy to be assigned to the winner of the competition, which is a painting by Bruno Marzi made on a rectangular piece of silk cloth, had been especially decorated with symbols of music and visual arts (Fig. 13). The winner of the award went to the *Contrada dell’Onda*. The date on it is 13 September, which was the planned date of the Palio, had it not been rescheduled on the following day due to bad weather.

On the *drappellone*, at the top left corner, we can see the *fascio littorio*<sup>60</sup>, which, since 1927, by municipal decree, had entered the official iconography of the Palio, a sign that fascism had appropriated this Siennese celebration.<sup>61</sup> Mussolini’s idea was that the regime should appropriate as many Italian traditions and celebrations as possible, so that a firm grasp on the population could be maintained. However, the ISCM Festival is symbolized by the image of a luminous zither, bigger than the fascist emblem, which was in the space normally occupied by pictures of the Virgin Mary (Madonna di Provenzano and Madonna Assunta, respectively) in the regular Palios of July and August. The painting “was inspired by the notion of the city’s glorious past founded on the spiritual values underpinning Siennese visual arts such as painting and sculpture during the fourteenth and fifteenth centuries”.<sup>62</sup> Music was now added on top, thus

---

58 Nivellini, *Il Palio medioevale e la musica novecentista nella penultima giornata del Festival a Siena* (as note 56), p. 2.

59 Raffaello De Rensis, *Conflitto di tendenze e nuovi orizzonti*, in: *Il Giornale d’Italia* of 18 September 1928, p. 3.

60 In ancient Rome, the *fascio littorio* was the weapon carried by the *littori*, consisting in a bunch of wooden staves tied with strips of leather around an axe, which represented the power of life and death over those who were condemned. The symbol was adopted by the Italian Fighting Fasci, the military unit led by Benito Mussolini in 1919 and became a state emblem on 30 December 1926.

61 Duccio Balestracci, *Il Palio di Siena: Una festa italiana*, Bari / Roma: Editori Laterza 2019, p. 205.

62 Leonardo Scelfo, *Note sul drappellone di Bruno Marzi del Palio del 13 settembre 1928*; Courtesy of Massimo Castagnini and Massimo Gorelli, Contrada Capitana dell’Onda, Siena.



Figure 13: *Drappellone* painted by Bruno Marzi for the special Palio on the occasion of the 6th Festival; Courtesy of Massimo Castagnini and Massimo Gorelli, Contrada Capitana dell'Onda, Siena



Figure 14: *Inno all'Onda*, composed in honour of the winners of the special Palio on 14 September 1928, during the 6th ISCM Festival; Courtesy of Massimo Castagnini and Massimo Gorelli, Contrada Capitana dell'Onda, Siena

“shining at the top”, like in the motto “Micat in Vertice” in Earl Chigi Saracini’s coat of arms.

The geometric motifs in black and white framing the picture, in pure Art Deco style, refer to the two colours of Siena, as well as the black and white marble stripes on the façade of the Cathedral. The use of these motifs shows the painter’s intention to create a symbolic summary of the city’s past and to innovate within the tradition: “I don’t do futurist art, but I’m a futurist, because I’m young in body and spirit. Because Futurism, led by clever young men, means freedom, rebellion.”<sup>63</sup>

Besides the Art Deco-inspired *drappellone*, the Palio also featured a special hymn, the *Inno della contrada capitana dell'Onda*, composed by Giovanni Bonnoli with lyrics by the Sieneese poet Ezio Felici (Fig. 14) especially for the winners of this competition. This hymn has rhymes and is therefore still conceived in a traditional style. In the traditional hymn of the Onda and in the Futurist *drap-*

63 Ibid.

*pellone* one can see an artistic dualism characterising the Siena Festival, where early and contemporary music coexisted.

On the day of the Palio, 14 September, a CDNM concert of contemporary music was held in the Teatro dei Rinnovati, whose programme included the *Sonata for piano and cello* by Alfredo Casella and Igor Stravinsky's *Les Noces*, conducted by Alfredo Casella.<sup>64</sup> The apotheosis of music was reached on this day, with the entire city resounding with music from the *Polifonia del Palio* (music and singing during the Palio in the afternoon) and *Les Noces* in the evening.

*This Palio [...] has a totally Futurist musicality (bells, drums of all sizes, silver trumpets, the roaring of the crowd, the shouting accompanying the horse race). There is no difference between the tumultuous mob of 'Les Noces' and that of 'L'Onda'.<sup>65</sup>*

A reporter of *Corriere della Sera*, jotting down their article right after attending the Palio on 14 September, described the event in a commiseratory tone:

*If it wasn't high time to go to the concert of the Corporation for New Music, [Palio] lovers could stay and listen to the goliardic songs against the losers, sung by falsetto voices in typical arias, like a wave of grace and fervent sound lingering through the night.<sup>66</sup>*

Moreover, De Rensis, commenting on the perfect blending of Siena's visual arts and music, wrote:

*Isn't it music – and how suave and melodious – [Siena's] language, so pure, so genuine, so elegant? Aren't the variety and the colour schemes of its immortal paintings and untouched frescoes also music? And the harmonious profiles of its palaces and churches? And the murmuring of its fountains? Isn't it music when we have the Palio, an immense theatrical show with trumpets, fanfares, drums with echoing bells, the Carroccio's bell<sup>67</sup>, the shouting of the various competing crowds, as if they were contrasting choirs?<sup>68</sup>*

---

64 *Le nozze* (in French *Les noces*), subtitled *Scene coreografiche russe con canto e musica*, is a composition by Igor Stravinsky written between 1914 and 1923.

65 Massarani, *Il sesto convegno internazionale di musica moderna a Siena* (as note 2), p. 341.

66 Nivellini, *Il Palio medioevale e la musica novecentista nella penultima giornata del Festival a Siena* (as note 56), p. 2.

67 "Carroccio" is a kind of chariot that brings to an end the historical procession of the Palio. It is meant to reproduce a war chariot pulled by four oxen and carrying the *drappellone* which is assigned to the winning Contrada. In popular tradition, the chariot symbolizes the Florentine chariot captured during the Battle of Montaperti in 1260. The *martinella* is the chariot's bell, which tolls continuously during the parade in the Piazza del Campo.

68 De Rensis, *Musicisti e critici di tutto il mondo alla settimana musicale di Siena* (as note 22), p. 3.

Thanks to Earl Chigi Saracini's enlightened patronage and love of music, Siena maintained a prominent position in the Italian and European music scene even in the years after the ISCM Festival. Initiatives such as the creation of the Accademia Musicale Chigiana (1932), the Quintetto Chigiano (1939) and Settimana Musicale Senese (1939) firmly established the reputation of Siena as a city of music and, in the Saracini's view, were all directed to promote knowledge and appreciation of music among a wider audience. In particular, the idea of creating the Accademia Chigiana and Settimana Musicale Senese, still thriving today, occurred to Earl Chigi Saracini during the 1928 Festival, as he claimed in his memoirs.<sup>69</sup>

## Conclusions

When Casella informed Saracini that Siena would host the ISCM Festival, the latter expressed his perplexities, as he feared the city would not be suited to the event "as it wasn't very musical".<sup>70</sup> In the end, the Earl was so pleased with the Festival's success, that he even put a commemorative plate in the hall of his palace, which today still hosts the Accademia Chigiana, with words from teacher and writer Giambattista Bellissima (Fig. 15).<sup>71</sup>

It can be argued that the extraordinary success of the 1928 Festival was due to the unique combination of contemporary and early music, which had been strongly supported by Saracini and which was much appreciated both by musicians and music critics. Indeed, some of them commented that early and contemporary music presented strong similarities, as Massarani argued in the pages of *Musica d'Oggi*: "[...] today's musicians are much closer to Vivaldi, Cimarosa, Corelli, Monteverdi, and Rossini than to the remaining musicians of the Romantic Era [...]"<sup>72</sup> Moreover, Massarani continued:

*Besides the three concerts [of contemporary music] and the music of the Augusteo [the inaugural concert on 10 September], they performed a magnificent concert*

---

69 Chigi Saracini, "Ricordanze" di Guido Chigi Saracini (as note 13), p. 41; Baldo Brandi, *Accademia Musicale Chigiana*, in: *Rassegna Dorica: cultura, cronaca musicale* of 20 June 1932, p. 156.

70 Chigi Saracini, "Ricordanze" di Guido Chigi Saracini (as note 13), p. 35.

71 "In this palace / famous for memories and faith / musician eager to create new styles / in the art which symbolized human elevation / from 10 to 15 September 1928 / came from all countries. / Earl Guido Chigi-Saracini / from his generous and magnificent kin / renewed / hospitality and kindness / of which this stone bears the memory / as it was placed two months after the event / sponsored by / the National Government / the Monte dei Paschi bank and the City of Siena / the Italian Corporation for New Music." (c.f. Figure 15).

72 Massarani, *Il sesto convegno internazionale di musica moderna a Siena* (as note 2), p. 342.

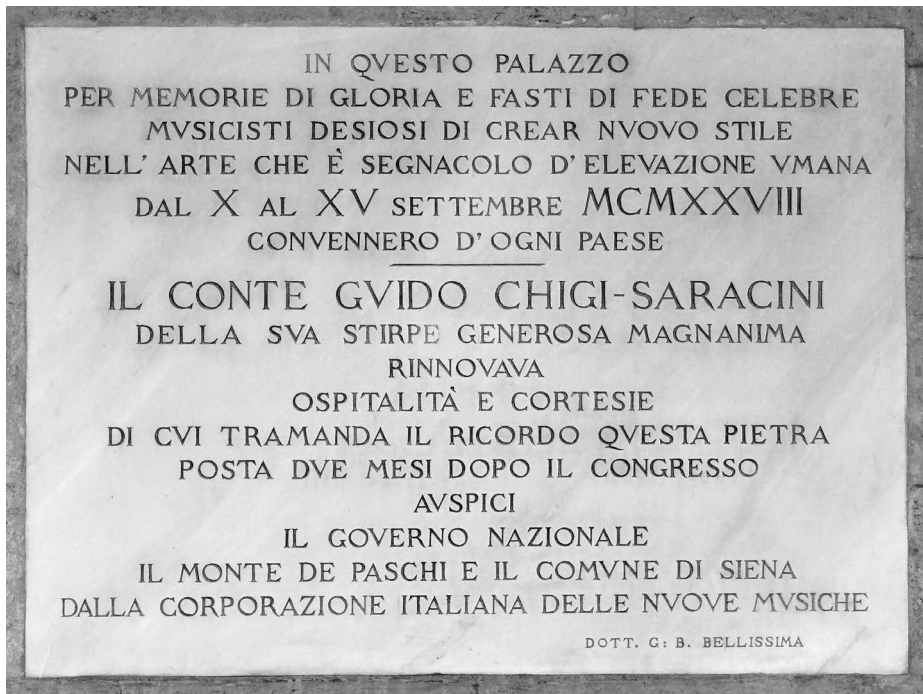


Figure 15: Commemorative plate of the 1928 ISCM Festival, placed in the entrance hall of the Chigi Saracini Palace, Siena

*of the Polifonica Romana [13 September]: Palestrina joined Monteverdi to show there were 'futurists' in every century.<sup>73</sup>*

Edwin Evans, writing for *The Observer*, agreed that the Festival contained “some very remarkable music, much of it as fresh today as when it was written”.<sup>74</sup> Even Gabriele D’Annunzio, founder and patron of the CDNMM, said that he would have wanted to “fly to Siena to listen to the ancient music”<sup>75</sup>, as he saw a *fil rouge* connecting early and contemporary music.

The CDNMM had the same goal as the ISCM, that is, to promote contemporary music in Italy. For some, the ISCM Festival did not fulfil this aim “due to the systematic aversion of a consistent part of the reviewers to seriously discuss

<sup>73</sup> Ibid., p. 344.

<sup>74</sup> Edwin Evans, *The Siena Festival: Some interesting works*, in: *The Observer* of 16 September 1928, p. 14

<sup>75</sup> De Rensis, *Programmi antichi e musiche nuovissime al Festival della “Settimana di Siena”* (as note 50), p. 5.

some of the works in line with the principles”<sup>76</sup> of the international new-music network. But overall, the gathering was in itself a success, as composer and director Vittorio Gui reported in a letter to Casella written on 5 October 1928, acknowledging the good outcome of the event: “it was your triumph”.<sup>77</sup> As we have seen, part of its success was undeniably due to the splendour of the city and the magnificent show of the Palio. More importantly, the Festival was a pivotal moment for Siena, as it became the springboard for several musical initiatives. Thanks to it, Siena became a musical city and it has remained so to the present day.

The choice of Siena as the venue for the Festival turned out to be beneficial not only for the host city but also for the ISCM itself, which fully achieved its goal of “promoting the works of those who [...] tend to create rather than reproduce, who are driven by the desire to say something new, to express themselves in their own words, to give their time a musical art that synthesizes all the possibilities of current, concrete, and lively life, solid and vibrant at the same time”.<sup>78</sup> This successful dovetailing of international with local demonstrates the ISCM’s willingness to integrate centre and periphery in ways that are beneficial to all members. The choice of Siena as the venue for the Festival allowed the ‘peripheral’ Italian musicians, who at the time travelled little and thus remained confined to their national tradition, to “come into contact with the art of other peoples”, renewing their music thanks to the opportunity to meet, discuss, and compare themselves “on neutral ground” with musicians from other countries.<sup>79</sup> For this reason, the critic Guido Maggiorino Gatti hoped that the Festivals would be held “in Italy as often as possible”, as the one in Siena had achieved the ISCM’s goal of spreading new musical trends in a country that generally considered its musical tradition “as something immutable and unchanged”.<sup>80</sup>

---

76 Ceriani, *Mussolini, la critica musicale italiana e i festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea in Italia negli anni Venti* (as note 19), p. 57.

77 Vittorio Gui, Letter to Alfredo Casella, Turin, 5 October 1928; Courtesy of Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella, Venice.

78 Gatti, *Lettera da Siena: Il VI festival internazionale* (as note 41), p. 553.

79 *Ibid.*, pp. 553-554.

80 *Ibid.*

## Resisting Utility

### “Gebrauchsmusik” and the Contemporary, c. 1930

The International Society for Contemporary Music (ISCM) emerged in 1922 as part of a larger wave of newly founded institutions dedicated to musical modernism – journals, societies, festivals – sweeping across Europe and beyond after the First World War. These initiatives shared the same broad context: the sedimentation of the concert repertoire in the late nineteenth and early twentieth centuries, when art music institutions and audiences increasingly dedicated themselves to the established canon, at the expense of new works. By 1918, the consequent erosion of the previous social contract between living composers and the bourgeois public had become impossible to ignore, prompting widespread, if piecemeal, efforts to create a new, semi-autonomous institutional ecosystem for “new music”.<sup>1</sup> Those efforts typically involved promoting innovative aesthetic developments *within* established performance practices and value systems. Although works by the likes of Schoenberg and Stravinsky (both of whom featured prominently in the ISCM’s early festival programmes) broke with nineteenth-century musical conventions, they were still intended to be performed at formal concerts with distinct roles for composers, performers, and listeners. “New music”, in this sense, might have benefited from special support from bodies such as the ISCM, but it was still a continuation of the European concert tradition that had come before.

In the mid-1920s, a potentially more radical series of challenges emerged from Weimar Germany. These went by a range of names – including “angewandte Musik” (applied music), “Gemeinschaftsmusik” (community music), “Sing- und Spielmusik” (music for amateur singers and instrumentalists), and “Übungsmusik” (practice music) – the most famous of which, then and now, was “Gebrauchsmusik” (music for use). Whereas some musical modernists responded to a feeling of alienation from mainstream concert institutions with

---

With thanks to Heather Wiebe, Nicholas Attfield, and the editors of this volume for their feedback on this chapter. Sasha Ockenden generously advised on translations.

1 William Weber, *Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music*, in: *Common Knowledge* 9 (2003), no. 1, pp. 78–99.

strategies of withdrawal or secession – as exemplified by Schoenberg’s Vienna-based Verein für musikalische Privataufführungen (Society for Private Musical Performances, 1918–1921) – proponents of “Gebrauchsmusik” sought to develop new strategies of engagement and participation. Composers, they argued, should stop producing yet more concert works in the forlorn hope of future acclaim and turn their energies instead to serving particular functions and communities in the present. To make themselves “useful”, they should turn away from Art and towards Society.<sup>2</sup>

Just a few years after the ISCM’s formation as a self-proclaimed initiative for “the encouragement of that which, for want of a better expression, could be dubbed the *pathbreaking tendencies* in music”<sup>3</sup>, here was a tendency apparently striking out on another path altogether. The challenge came not from outsiders who could be easily dismissed (like the Dadaists and Futurists of the 1910s), but from within the very constituency of musicians who had founded the organisation and whom it was supposed to serve. Although even the most enthusiastic German composers proved too invested in existing aesthetic and professional hierarchies to follow through on its rhetoric entirely, “Gebrauchsmusik” raised far-reaching and sometimes uncomfortable questions about how modernism (an aesthetic and ideological stance) and modernity (a state of social and technological transformation) had reshaped, and perhaps destroyed, prior modes of relation between artists and audiences.<sup>4</sup> Those questions, in turn, led some musicians and critics to look again at the possibilities and limits of the international festival of contemporary music: a novel genre of event, pioneered by the ISCM, and one whose form and function were by no means set in stone.

Focusing on the late 1920s and early 1930s, this chapter examines how the ISCM’s German Section sought to make space for “Gebrauchsmusik” at the organisation’s annual festivals and how musicians from other countries – sceptical about the repertoire’s quality, suitability for public performance, political associations, and international relevance – resisted those efforts. Bring-

---

2 Richard Taruskin, *In Search of the “Good” Hindemith Legacy*, in: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2008, pp. 60–65: 61.

3 “die Förderung dessen, was man, in Ermangelung eines besseren Ausdrucks, die *bahnbrechenden Tendenzen* in der Musik nennen kann”; Edward J. Dent, *Ziele der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Der Aufakt* 3 (1923), no. 4, pp. 107f.: 108 (emphasis in original). Translations are my own unless otherwise stated.

4 Composers’ enduring investments in their professional status are emphasised in Stephen Hinton, *Gebrauchsmusik* (2001, updated 2014), in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10804> (accessed 31 October 2024).

ing previous research by Martin Thrun on archival materials in Berlin into dialogue with sources in other collections and languages, I situate the German Section's shifting priorities, including the "Gebrauchsmusik" campaign, in the context of the country's fraught reintegration into European cultural life following the First World War, and explore how non-German musicians perceived the strident calls for musical utility with which they were confronted.<sup>5</sup> The ensuing disagreements opened a new and multifaceted front in the ongoing struggle to define "new music": a struggle that played out not just as theoretical debate, but also at the more everyday level of administrative labour and institutional politics.

Ultimately, the German Section failed to remake or expand the ISCM's collective vision of contemporaneity to include the kind of music that they had come to believe was most characteristic of the present. The obstruction of their plans illuminates the range of ideological and practical concerns that shaped the ISCM's festival programmes and highlights how the organisation's structure and governance set certain limits on its capacity to act as a vehicle for cultural internationalism and exchange. As proponents of "Gebrauchsmusik" discovered all too clearly, the figures whom theorists of cultural mobility refer to as "mobilizers" – the "agents, go-betweens, translators, or intermediaries" who enable the circulation of cultural artefacts and forms – are also gatekeepers, with the power to ensure that certain routes are not opened or that certain people or things remain where they are.<sup>6</sup> At the same time, the German Section, dominated by a narrow clique of mostly Berlin-based composers, had its own gatekeeping function and was by no means seeking to undo of the ISCM's existing hierarchies and habits of exclusion, despite its professed commitment from the late 1920s to more community-oriented modes of artistic production.

---

5 Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, vol. 2, Bonn: Orpheus Verlag 1995, pp. 424–449; and idem, "Feste und Proteste": *Über das nationale Prinzip der Organisation der "Internationalen Gesellschaft für Neue Musik"*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, ed. by Helmut Loos and Stefan Keym, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004, pp. 457–470. "Gebrauchsmusik" is mentioned in passing in Anton Haefeli's history of the ISCM, but in line with his generally pro-Second Viennese School perspective he does not seem to have taken the movement all that seriously. See Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, pp. 154–158, 160f.

6 Stephen Greenblatt, *A Mobility Studies Manifesto*, in: *Cultural Mobility: A Manifesto*, ed. by Stephen Greenblatt et al., Cambridge: Cambridge University Press 2010, pp. 250–253: 251.

My approach takes inspiration from recent efforts to “transnationalise” existing narratives of German history and culture.<sup>7</sup> Long established as an essential concept in the study of Weimar culture, “Gebrauchsmusik” has been researched extensively by scholars working at the intersection of musicology and German studies.<sup>8</sup> However, although a number of studies have explored how exiles and émigrés from Nazi Germany such as Kurt Weill went on to adapt its characteristic values and techniques to new cultural and political contexts, surprisingly little has been written about the international circulation and reception of this concept and repertoire prior to 1933.<sup>9</sup> As they moved between countries and languages in this earlier period, ideas about “use” and “utility” brought into focus larger anxieties about the value and purpose of the arts in the modern industrial world. In English, as the literary critic Rita Felski has observed, “use”, a “stubby, plain, workmanlike” word, has tended to connote “overtones of sturdy practicality, bringing to mind images of shapeless overalls and sensible shoes” (overtones deliberately foregrounded by those British critics who translated “Gebrauchsmusik” as “bread-and-butter”

- 
- 7 James Hodkinson and Benedict Schofield, *Introduction: German in Its Worlds*, in: *German in the World: The Transnational and Global Contexts of German Studies*, ed. by idem, Rochester, NY: Camden House 2020, pp. 1–14. On German-American networks and reciprocities in late 1920s opera, see John Gabriel, *There and Back Again: Zeitoper and the Transatlantic Search for a Uniquely American Opera in the 1920s*, in: *Journal of the Society for American Music* 13 (2019), no. 2, pp. 195–215.
- 8 Stephen Hinton situates his own foundational “Gebrauchsmusik” research from the 1980s in relation to his training in these two fields in his *The Idea of Gebrauchsmusik – Revisited*, in: *Danish Yearbook of Musicology* 43 (2019), no. 2, pp. 5–19.
- 9 “Exilforschung” (exile studies) emerged as a satellite-discipline of German studies in the 1960s, predating the latter’s more recent “transnational turn”. Scholarship addressing “Gebrauchsmusik” and migration includes Nils Grosch, “*You Cannot Get Something for Nothing*”: *Exilierte Komponisten zwischen Gebrauchsmusik und amerikanischer Unterhaltungsindustrie*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, ed. by Günther Wagner, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1997, pp. 265–283; Stephen Hinton, *Weill’s Musical Theater: Stages of Reform*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2012; Caleb T. Boyd, *Gebrauchsmusik as Wartime Exile Response: Hanns Eisler’s Woodbury Liederbüchlein*, in: *Danish Yearbook of Musicology* 43 (2019), no. 2, pp. 47–64; Naomi Graber, *Kurt Weill’s America*, New York: Oxford University Press 2021. Weimar influences (including “Gebrauchsmusik”) on British and American left-wing musical culture in the 1930s are discussed in Albrecht Dümling, *Massenlieder, Kollektivkunst und Gebrauchsmusik: Zum Einfluß deutscher Exil-Komponisten auf die Arbeitermusik-Bewegung und das Musikleben in den Vereinigten Staaten der dreißiger Jahre*, in: *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil*, ed. by Habakuk Traber and Elmar Weingarten, Berlin: Argon 1987, pp. 141–164; Elizabeth B. Crist, *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and War*, New York: Oxford University Press 2009; Joanna Bullivant, *Alan Bush, Modern Music, and the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press 2017. Thomas Irvine’s work on the British composer Walter Leigh offers a case study of a British composer taking up German discourses and practices of musical utility with less overtly political motivations; see note 62, below.

or “workaday” music).<sup>10</sup> For those in the 1920s eager to develop a more sober, down-to-earth aesthetics, such associations made the idea of a “useful” music seem appealingly modern. For others, though, the apparent opposition between “use” and, as Felski puts it, “the dance of the imagination, the play of fantasy, the rhythms and roilings of desire”, not to mention its potential identification with “the bland boilerplate of bureaucrats and technocrats”, rendered the term’s application to the arts wrongheaded, irresponsible, and even dangerous.<sup>11</sup> To them, a music that worshipped the false idol of utility would never deserve to be consecrated as “new”.

### Postwar configurations

From the beginning, Germany was strongly represented in the ISCM. At the international chamber music festival held in Salzburg in August 1922 – the event that precipitated the organisation’s foundation – the German contingent included Hindemith, who, with the Amar-Hindemith Quartet, performed works including his own String Quartet no. 3, as well as the pianist Walter Giesecking and the soprano Elisabeth Schumann. Not least because figures of such prominence were involved, the event was widely covered in German newspapers and music journals.<sup>12</sup> Writing in *Die Musik*, Adolf Weißmann underlined the historical significance of the occasion: “There, in the Mozarteum, the ties between the artists of Europe and America were for the first time established again.”<sup>13</sup> After the last day of the festival – as the present volume commemorates – a provisional committee of European and American musicians agreed to establish the ISCM. Plans at this stage were hastily sketched, but would have lasting consequences. The decision to structure the new organisation as a federation of national sections, following the precedent of bodies including the League of Nations, would set the basic terms of the ISCM’s internal politics for years to come. Operating within the borders of a recognised state, each section would be responsible for its own structure, finances, and local activities. Each year, it would appoint a representative (or two) to attend an international meeting of ISCM delegates and submit a short-

---

10 Rita Felski, *Introduction*, in: *New Literary History*, special issue: “Use”, 44 (2013), no. 4, pp. v–xii: v. For “bread-and-butter” and “workaday” music, see Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline*, London: Faber & Faber 1934, p. 249.

11 Felski, *Introduction* (as note 10), p. v.

12 For example, Erwin H. Rainalter, *Internationale Kammermusik*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* of 15 August 1922, n. p.

13 “Da, im Mozarteum, wurden zum ersten Male die Fäden zwischen den Schaffenden Europas und Amerikas wieder geknüpft”; Adolf Weißmann, *Salzburg*, in: *Die Musik* 15 (October 1922), no. 1, pp. 72f.: 72.

list of works by composers resident in that country for consideration by the festival jury.<sup>14</sup> Evidently enthused by these proposals, Weißmann announced the formation of the ISCM's German Section shortly after his return to Berlin. To rally musicians and donors to the cause, he projected an unabashedly elitist view of new music and cultural internationalism. To promote the "new values" of younger composers, he declared, the ISCM would offer "a shelter for the creative few against the materialism of the masses".<sup>15</sup>

Of the dozen or so national sections founded during 1922–23 – in countries including Austria, Britain, Czechoslovakia, Denmark, France, Switzerland, and the USA – the ISCM's German branch quickly established itself as the largest and most active.<sup>16</sup> In the polarised atmosphere of the early Weimar Republic, the venture was not without controversy. Some on the nationalist Right were highly suspicious of an organisation which they depicted, in transparently antisemitic terms, as an international conspiracy to undermine German culture.<sup>17</sup> (Unsurprisingly, the ISCM's German Section was dissolved not long after the Nazi seizure of power in 1933.) For its adherents, by contrast, the ISCM inspired great enthusiasm not only as a vehicle for promoting musical modernism – a cause to which their own careers were often closely tied – but also as a means of reconnecting with like-minded peers abroad and re-establishing international channels of cultural exchange. The geopolitical

---

14 Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 52–54. See also the undated but seemingly contemporaneous handwritten notes in King's College Cambridge Archive, EJ Dent Papers, EJD/2/8/7.

15 "neuen Werten [...] einen Schutz der schöpferischen Wenigen gegen den Materialismus der Masse"; Weißmann, *Die Internationale der Musik*, in: *Vossische Zeitung* of 3 September 1922, n. p. Elsewhere, Weißmann expressed the same opposition in terms of mobility and immobility: the ISCM was needed to maintain "artistic movement" ("künstlerische Bewegung") against "the inertia drive of the indulgent masses" ("dem Beharrungstrieb der genießenden Masse"); Adolf Weißmann, *Was wir wollen*, in: *Internationale Gesellschaft für Neue Musik (Gegründet in Salzburg, 1922) Sektion Deutschland: Satzung*, p. 2; Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109.

16 On the founding of the German Section and its activities in the 1920s, see Anton Haefeli, *Die Rolle der Deutschen Sektion innerhalb der IGNM: Ein Beitrag zur 50jährigen Geschichte der Gesellschaft*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland – Dokumentation 1971/2–1972/3*, Cologne: Gesellschaft für Neue Musik / Sektion Bundesrepublik Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1974, pp. 10–23; and Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (as note 5), pp. 424–449. For a first-hand account, see Heinz Tiessen, *Die Neue Musik, die IGNM und ihre Deutsche Sektion vor 1933*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1958/59*, Mainz: Schott 1959, pp. 7–21.

17 Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 77–80. On the wider cultural-political context for such views, see Eckhard John, *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1994; and Nicholas Attfield, *Challenging the Modern: Conservative Revolution in German Music 1918–33*, Oxford: Oxford University Press for the British Academy 2017.

aftershocks of the First World War were far from over: France and Belgium's occupation of the Ruhr began in January 1923, just a few days before Weißmann arrived in London to represent Germany at an important early meeting of ISCM delegates.<sup>18</sup> But the organisation's rhetoric of a "non-political" internationalism enabled forms of international cooperation not yet possible at the level of interstate diplomacy.<sup>19</sup>

For the ISCM as a whole, German involvement was crucial, but needed to be handled with care. Neither the ISCM's claims to represent a broad range of musical modernisms nor its aspirations to contribute to postwar reconciliation would have carried much weight without considerable buy-in from German musicians. Germans, after all, still had a reputation as the "people of music", and Berlin especially was emerging as a major centre for modernism across the arts.<sup>20</sup> On the other hand, many non-Germans worried about the potential imbalance of musical resources and prestige between Germany (or German-speaking countries more generally) and the ISCM's other member states. In a twist on early twentieth-century European politics and diplomacy – on terms distinctive to elite musical culture – achieving a fair balance of power, above all through containing the potentially destabilising strength of Germany, became a recurrent theme of the ISCM's internal governance.

Edward J. Dent, the organisation's first president, was particularly anxious about the threat of German hegemony. Shaped by his background in musicology, a field in which German-language frameworks and institutions were especially dominant, he sometimes expressed this concern privately in anti-semitic terms (casually revealing a prejudice espoused in more extreme and violent ways by right-wing German nationalists, to whom he was otherwise bitterly opposed).<sup>21</sup> Although German-speaking musicians from Jewish family

---

18 On this meeting see also Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 54–59.

19 The paradox of a "non-political" internationalism has been extensively discussed in previous scholarship on the ISCM. See Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 190–232; Anne C. Shreffler, *The International Society for Contemporary Music and Its Political Context (Prague, 1935)*, in: *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. by Jessica C. E. Gienow-Hecht, New York / Oxford: Berghahn 2015, pp. 58–90; and Sarah Collins, *What Was Contemporary Music? The New, the Modern and the Contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM)*, in: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. by Björn Heile and Charles Wilson, Abingdon / New York: Routledge 2019, pp. 56–85.

20 On the "people of music" trope, see Celia Applegate and Pamela Potter, *Germans as the "People of Music": Genealogy of an Identity*, in: *Music and German National Identity*, ed. by idem, Chicago / London: University of Chicago Press 2002, pp. 1–35.

21 Annegret Fauser, *The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139 (2014), no. 2, pp. 235–260.

backgrounds played important roles in the ISCM from the beginning, institutionalised internationalism appealed to Dent, in part, as a means of reorienting European musical culture towards other networks and values. As Sarah Collins has observed, this cultural-political context helps to explain the insistence of the ISCM's British adherents especially on a pluralistic, relativising notion of "contemporary music", as opposed to a more narrowly defined and aesthetically radical "Neue Musik".<sup>22</sup> In practical terms, the ISCM's statutes formalised the principle of egalitarian relations between its member sections by decreeing that decisions on the international level – such as electing the jury tasked with choosing the music for each year's festival programme – would be made through a vote of the national delegates, with each country granted equal standing. As Dent put it, making explicit how the organisation's governance was conceptualised in relation to discourses and practices of international diplomacy, "the International Society has very firmly refused to recognise the existence of 'Great Powers' in music".<sup>23</sup>

In 1927, the ISCM's annual festival took place in Germany for the first time. The organisation had been invited by the municipality of Frankfurt to contribute to the city's Sommer der Musik (Summer of Music), a three-month programme of events held in conjunction with the large-scale international exhibition Musik im Leben der Völker (Music in the Life of the Peoples). The local authorities spared no expense. The festival opened with a gala performance at the Frankfurt Opera of Busoni's *Doktor Faust*, after which several hundred guests were invited to the medieval city hall for a grand dinner. Those present included Bartók, Hindemith, Nielsen, and Wilhelm Furtwängler, who in 1925 had succeeded Weißmann as the chair of the ISCM's German Section.<sup>24</sup> The mood was celebratory and imbued with the Frankfurt exhibition's optimistic faith in music's "international and universal" potential "to avert strife and secure the peace of the world".<sup>25</sup> A few weeks earlier, the exhibition's inauguration had been attended by Édouard Herriot, the former French Prime Minister and current Minister of Public Education. This was a significant gesture of Franco-German rapprochement, confirming the renormalisation of relations between the Weimar Republic and the Allied powers following the Locarno

---

22 Collins, *What Was Contemporary Music?* (as note 19), p. 59.

23 "la Société Internationale s'est très fermement refusée à reconnaître l'existence de 'Grandes Puissances' musicales"; Dent, *Internationalisme et Musique*, in: *La Revue musicale* 4 (August 1923), no. 10, pp. 58–60: 60.

24 An invitation, menu, and seating plan for this dinner are held in the British Library, Henschel Collection, Box 16.

25 J. G. Burnett, *Frankfort International Music Exhibition*, in: *The Musical Times* 68 (August 1927), no. 1014, pp. 698f.: 698.

Treaties of 1925 and Germany's admission into the League of Nations in 1926. No doubt gratified to have positioned his city as a vital cultural and diplomatic centre, the mayor of Frankfurt (Ludwig Landmann) extolled music's bridge-building powers as "the Esperanto of the world of sentiments".<sup>26</sup> With lavish hospitality and high rhetoric, Germany's postwar reintegration into international cultural life and the rehabilitation of its musicians as "good Europeans" were confirmed in extravagant style.

## Fractures

Just at this moment of apparent triumph, however, serious doubts about the ISCM and Germany's place within it were beginning to gain traction, even among the institution's one-time enthusiasts. Although the calmer state of European politics in the mid-1920s was cause for celebration, the changed circumstances also eroded some of the novelty and sense of occasion that had made the ISCM's first gatherings in Salzburg feel so consequential. And while Dent sold the invitation from Frankfurt as a sign of the "stability and international recognition" achieved by the ISCM in just five years, others, especially in Germany, saw the degree to which musical modernism had gained "official" patronage as grounds to question whether specialist organisations for its promotion were still necessary and, indeed, whether the whole project of "new music" had lost its initial radicalism.<sup>27</sup> Anticipating by nearly thirty years his diagnosis of "symptoms of false satisfaction" in the influential essay "The Ageing of the New Music"<sup>28</sup>, Adorno suggested in his review of the 1927 festival that the ISCM's eagerness to accept the largesse of the city authorities

---

26 *Frankfurter Zeitung*, of 12 June 1927, quoted in translation in Daniel Laqua, *Exhibiting, Encountering and Studying Music in Interwar Europe: Between National and International Community*, in: *European Encounters: Intellectual Exchange and the Rethinking of Europe 1914–1945*, ed. by Carlos Reijnen and Marleen Rensen, Amsterdam / New York: Rodopi 2014, pp. 207–223: 211. Regularly invoked by both critics and advocates of musical internationalism, Esperanto was a "universal" language created in the late nineteenth century with the aim of enabling international communication. Interwar activities to promote the language included the World Esperanto Congress (founded 1905), a gathering held (like the ISCM festival) in a different country each year.

27 "Stabilität und der internationalen Achtung"; Edward J. Dent, *Zur Einleitung*, in: *Melos* 6 (June 1927), no. 6, pp. 240f.: 240. On doubts about the ISCM's continued purpose and relevance, see, for example, Hanns Gutman, *Geschichte, Gegenwart, Zukunft der I.G.N.M.*, in: *Anbruch* 12, (June 1930), no. 6, pp. 208–211; and Wladimir Vogel, *New Drift in Germany's I.S.C.M.*, in: *Modern Music* 8 (May/June 1931), no. 4, pp. 44–47.

28 Theodor W. Adorno, *The Aging of the New Music* (1955), in: *Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2002, pp. 181–202: 181. In the second paragraph of this essay, Adorno himself refers back to his review of the 1927 ISCM festival.

and its unthinking endorsement of the new geopolitical status quo were consistent with a more profound ossification of musical modernism.<sup>29</sup> Although his cynicism was particularly acute, Adorno's concerns about the quality of the recent festival programmes and their apparent failure to unearth any significant new talents or aesthetic terrain were widely shared in Germany and beyond.<sup>30</sup>

These shifts strained German musicians' relationship with the ISCM. By 1928, when the festival was held in Italy, the German Section had grown so frustrated with the programmes and the representation of German music (despite the presence of a German composer, Philipp Jarnach, on the jury) that it mandated its delegates "to declare themselves against the holding of a music festival in the year 1929 if, in their opinion and that of the other Germans present in Siena, the programme there once more fails to satisfy the German entitlements".<sup>31</sup> Although the exact circumstances are unclear, the protest was subsequently withdrawn. (Dent had a talent for smoothing things over behind the scenes.) The Berlin-based critic Heinrich Strobel was left puzzled. The programme at Siena, he complained, "fell considerably short of the Frankfurt one", and reflected the ISCM's general decline from a vital initiative of the immediate postwar years to "an unproductive association which organises music festivals out of habit, without regard for what transpires as essential and forward-looking in today's music". Constrained, in his view, by an "overly strict conception" of chamber music, "in a moment when all youthful music is turning away from pure chamber music", the 1928 festival contained "little that would interest anyone outside this narrow circle of 'specialists'".<sup>32</sup> This impression

---

29 "Who would expect much revolution from a musical Locarno?", Adorno asked ("wer wird schon von einem musikalischen Locarno viel Revolution erwarten?"); Theodor W. Adorno, *Die stabilisierte Musik: Zum fünften Fest der I.G.N.M. in Frankfurt am Main* (1927), in: *Gesammelte Schriften 19: Musikalische Schriften VI*, ed. by Rolf Tiedermann and Klaus Schultz, Frankfurt: Suhrkamp 1984, pp. 100–112: 101.

30 Disappointed responses to the 1927 festival programme included Cecil Gray, *The Festival of Music at Frankfort*, in: *The Nation and Athenaeum* 41, no. 5 of 16 July 1927, pp. 512f.; and Henry Prunières, *Le Festival de la S.I.M.C. à Francfort*, in: *La Revue musicale* 8 (September 1927), no. 10, pp. 154–157.

31 "beim Musikfest in Siena sich gegen die Abhaltung eines Musikfestes im Jahre 1929 zu erklären, falls nach seiner und der in Siena anwesenden Deutschen Meinung das dortige Programm den deutschen Ansprüchen wieder nicht genügt"; *Ordentliche Mitgliederversammlung am 16. Juni 1928 in Berlin*, in: *Internationale Gesellschaft für Neue Musik Sektion Deutschland E.V.: Mitteilungen* 1 (June 1928), pp. 1–3: 2, Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109.

32 "eine unproduktive Vereinigung [...], die gewohnheitsmäßig Musikfeste veranstaltet – unbeschadet um das, was an Wesentlichem und Zukunftsweisenden in der gegenwärtigen Musik sich ereignet. [...] wenig, was außerhalb jenes engen Kreises von 'Fachleuten'

was doubtless reinforced by the openly hostile responses of local audiences to some of the music performed at Siena, particularly Webern's String Trio, op. 20, which so enraged one Italian critic that he interrupted the performance by shouting that Mussolini should intervene and stop the festival.<sup>33</sup> Faced with such scenes, Strobel drew stark conclusions: "The idea of the music festival is obsolete. [...] The foundations have shifted."<sup>34</sup>

### The utility turn

Strobel's critique was informed by the rise of a new set of values and practices in German musical life. The ascendant "sociological attitude", as it was sometimes called, was characterised above all by a determination to overcome a perceived rift between art and society and, more specifically, between composers and audiences.<sup>35</sup> Across the multiple and rival strands of this broad movement, "Gebrauchsmusik" was a shared keyword. As has been detailed elsewhere, this term was coined in the early 1920s by historical musicologists working on the pre-Classical era. A simultaneously taxonomic and historiographical category, it denoted modes of music-making that fulfilled specific social functions, involved the active participation of a community, and were thus integrated into everyday life. "Gebrauchsmusik" was defined in opposition to the "autonomous" music of the late eighteenth century onwards, intended for the consumption of a passive audience in a ritualised concert setting. Formulated in response to perceived convergences between research on early music and recent trends in German musical life – including the transformative effects of new media technologies and a burgeoning popular music industry – the concept relativised the normative ideals and practices of bourgeois concert institutions as historically specific and suggested possibilities for the renewal of modern musical culture through a return to more community-oriented forms of art.<sup>36</sup>

---

interessiert hätte. [...] noch erheblich unter dem Frankfurter zurücksteht. [...] in einem Augenblick, wo sich die gesamte junge Musik von der reinen Kammermusik abwendet [...] überstrenge Fassung"; Heinrich Strobel, *Die Internationale in Siena*, in *Melos* 7 (October 1928), no. 10, pp. 494–497: 495 and 496. Decades later, when he was established as the head of the music department at the West German radio station Südwestfunk, Strobel would become one of Dent's successors as ISCM president, serving between 1956 and 1969.

33 Davide Ceriani, *Mussolini, la critica musicale italiana e i festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea in Italia negli anni Venti*, in: *Journal of Music Criticism* 1 (2017), no. 1, pp. 17–71: 41.

34 "Die Idee des Musikfestes ist überlebt. [...] Die Grundlagen haben sich verschoben"; Strobel, *Die Internationale in Siena* (as note 32), p. 497.

35 "soziologische Haltung"; Hans Heinz Stuckenschmidt, *Der Musikverbraucher*, in: *Die Musik* 21 (March 1929), no. 6, pp. 410–415: 413.

36 Stephen Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*, New York /

Following the rise of the so-called “Neue Sachlichkeit” (New Objectivity), which challenged received notions of aesthetic autonomy across the Weimar arts scene, the idea of “Gebrauchsmusik” broke through from around 1926 into German music journalism and public culture. Evoking terrain prepared by existing community- and pedagogy-oriented initiatives including the “Jugendmusikbewegung” (youth music movement), the term was promptly adopted in its descriptive and programmatic capacities by both enthusiasts and sceptics. With Hindemith as their figurehead, a cohort of composers took up the challenge of writing music for “uses” including children’s education, domestic music-making, theatrical performances, and radio and film. At the trend-setting Donaueschinger Musiktage (Donaueschingen Music Days, founded 1921) and its successor festivals in Baden-Baden (1927–29) and Berlin (1930), special sessions were dedicated to genres such as music for amateurs and original compositions for the radio.<sup>37</sup> These events received extensive coverage in *Melos*, the new music journal issued by Hindemith’s publisher Schott (in which Strobel’s review of the 1928 ISCM festival had also appeared).<sup>38</sup> Framed by its advocates as the necessary corollary of contemporary socio-political and media conditions, “Gebrauchsmusik” rapidly became a kind of orthodoxy: to be considered a meaningful player in the advancement of musical modernity in the Weimar Republic between around 1927 and 1930, a composer was almost obliged to engage with the principles and contexts associated with the term. The concern with utility was widely presented as German new music’s defining trait.<sup>39</sup>

---

London: Garland Publishing 1989; Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1999, pp. 8–14; Hinton, *Gebrauchsmusik* (as note 4); Wolfgang Lessing, *Musik und Gesellschaft: Das Problem der “Gebrauchsmusik”*, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, ed. by Wolfgang Rathert and Giselher Schubert, Mainz: Schott 2001, pp. 180–188; Matthew Pritchard, *Who Killed the Concert? Heinrich Bessler and the Inter-War Politics of Gebrauchsmusik*, in: *Twentieth-Century Music* 8 (2012), no. 1, pp. 29–48; Joel Haney, “Empty Claims of Fellowship”? *Erich Doflein, Paul Hindemith, and Übungsmusik as Shared Task*, in: *Journal of the American Musicological Society* 76 (2023), no. 2, pp. 407–462.

37 Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (as note 5), pp. 368–423; Josef Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J. B. Metzler 1996.

38 See, for example, the special issue of *Melos* (7, no. 7 [July 1928]) dedicated to the 1928 Baden-Baden Festival. *Melos* was founded by the conductor Hermann Scherchen in Berlin in 1920. Schott took over as publisher in early 1927. From 1928, it was published by Melos-Verlag, a Schott subsidiary.

39 Kurt Weill, *Shifts in Musical Production* (1927), trans. Stephen Hinton, in: *Source Readings in Music History 5: The Twentieth Century*, ed. by Robert P. Morgan, New York / London: Norton 1998, pp. 123–125; Hanns Gutman, *Young Germany, 1930*, in: *Modern Music* 7 (February/March 1930), no. 2, pp. 3–10.

Before long, the ISCM's German Section began to harbour ambitions for "Gebrauchsmusik" to feature on the international stage. In advance of the 1929 festival, held in Geneva, they submitted a proposal for a "Sonderkonzert" (special concert) to supplement the main programme. In its form, the scheme may have been inspired by the lecture-recital organised by the Czechoslovakian Section at Siena to showcase trends in Prague experimentalism.<sup>40</sup> In its content, it was clearly modelled on recent programmes at Donaueschingen and Baden-Baden.<sup>41</sup> The proposed event had three parts: music for mechanical instruments (such as player piano); music for schools and domestic settings; and, more tentatively, music for film, radio, or choir.<sup>42</sup> Keen to shake up the festival format, the section also suggested a further promenade concert of "entertainment music for wind band" by composers from several countries (though with a strong emphasis on Germany).<sup>43</sup> As Thrun has shown, these plans were supported by the Weimar Republic's social-democratic establishment. Backed by the influential cultural administrator Leo Kestenberg – a "Gebrauchsmusik" proponent who led wide-ranging music-educational reforms in Prussia in the 1920s – the section was offered funding for the proposed "Sonderkonzert" from the Interior Ministry, the Foreign Office, and the Prussian Ministry for Science, Art, and Public Education.<sup>44</sup>

Having been elected at Siena to the 1929 festival jury, the composer Heinz Tiessen, a key figure in the German Section, was tasked with convincing his colleagues from other countries to endorse the plan. They proved sceptical (for reasons explored below), and in the end neither the "Sonderkonzert" nor

---

40 In this event, a selection of Alois Hába's compositions for quartertone piano was preceded by collective rhythmic recitations of poetry by Voice Band, a group led by Emil František Burian, a radical young writer, theatre-maker, and musician.

41 Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (as note 5), p. 446.

42 Max Butting, *Erster Vorschlag für die Sonderveranstaltung in Genf* [1928]; Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109. The composers suggested were Nikolai Lopatnikoff and Ernst Toch (mechanical music); Butting, Hindemith, Jarnach, and Ludwig Weber (school and domestic music); Paul Dessau and Hanns Eisler (film).

43 Three of the suggested German composers – Hindemith, Ernst Krenek, and Ernst Toch – had had works performed at an analogous military band concert at Donaueschingen in 1926. The others were Butting, Heinz Tiessen, and Kurt Weill. In a pencil annotation, and seemingly as something of an afterthought, the names of Ernest Ansermet and Constant Lambert were added as potential non-German contributors; Butting, *Erster Vorschlag für die Sonderveranstaltung in Genf* (as note 42).

44 Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (as note 5), pp. 446f. Kestenberg had taken up the "Gebrauchsmusik" term as early as 1921, arguing that music written for specific occasions "is artistically as important as, and nowadays materially more promising than, concert music"; Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig: 1921, quoted in translation in Hinton, *Gebrauchsmusik* (as note 4).

the wind band concert ever took place. Tiessen, a mild-mannered man, may simply not have been strident enough to gain a proper hearing from his fellow jurors.<sup>45</sup> But the problem was not just one of personality. In the coming years, the German Section would put forward “Gebrauchsmusik” repeatedly, with very little success.<sup>46</sup> Although the escalating economic and political crises in Berlin made any further offers of state subsidy increasingly unlikely, the idea of a special utility-oriented event was still mooted ahead of the 1931 festival, held in Oxford and London. But perhaps because no German musician had been elected that year to make the case in person, they also tried to force the jury’s hand by limiting their main submission to just five works, four of which had a utility or community ethos.<sup>47</sup> In an accompanying memo – a mini-manifesto – Tiessen explained:

*If we want to send you a selection of what is most characteristic of this time from Germany, then it hardly seems possible or advisable to assemble pure concert works. [...] Since, however, we feel duty bound to place before you precisely that which characterises the current stage of development (a stage whose absolute value and trajectory we admittedly cannot judge today), so we must refer to the attempt to create new contact between music and listeners on a new sociological basis and (in opposition to the exaggerated individualism of late Romanticism) to discover new forms of community music (music for amateurs, music for the radio, music for workers, music for schools).<sup>48</sup>*

---

45 After the meeting of the 1932 festival jury, on which Tiessen also served, Dent privately vented his exasperation with how Hába and Webern had dominated the discussions, in a manner that Tiessen, “never a man of many words”, seems to have been ill-equipped to prevent; Dent to Werner Reinhart, 18 December 1931; Stadtbibliothek Winterthur, Musikkollegium Winterthur, Briefwechsel Werner Reinhart, Dep MK 326/52.

46 Two of the works suggested for the proposed wind band concert in 1929, Hindemith’s *Konzertmusik für Blasorchester* and Toch’s *Spiel für Blasorchester* (both of which had been written for the 1926 Donaueschingen Festival), were performed at a concert by the Royal Band of the Belgian Guides at the 1930 ISCM festival in Liège. However, this event seems to have been born primarily out of the desire of the festival’s Belgian organisers to display the virtuosic playing of the country’s preeminent military band, rather than any particular enthusiasm for Weimar “Gebrauchsmusik” specifically.

47 For comparison, in the same year the Austrian and British sections submitted 14 and 17 works respectively (as recorded in Alban Berg’s papers from serving on the 1931 jury; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Berg Nachlass, F21.Berg.439). The German works were: Butting, *Heitere Musik für kleines Orchester (Radiomusik II)* (Cheerful Music for Small Orchestra [Radio Music II]); Hugo Herrmann, *17 Choretüden für moderne Chorschulung* (17 Choral Studies for Modern Choir Training); Hindemith, *Wir bauen eine Stadt: Spiel für Kinder* (Let’s Build a Town: Play for Children); Wladimir Vogel, *Zwei Etüden für Orchester* (Two Studies for Orchestra); and Weill, *Der Jasager* (He Who Says Yes).

48 “Wenn wir Ihnen eine Auswahl des Charakteristischen dieser Zeit aus Deutschland senden wollen, so scheint es kaum möglich oder ratsam, reine Konzertwerke zusammenzustellen.

By this line of reasoning, the utility turn – for Tiessen an established music-historical fact – had given rise to music that was at once “contemporary”, in the sense that it responded to the transformed social conditions of early twentieth-century modernity, and “new” (a word he repeats three times in quick succession), in the sense that it pursued novel ways of relating to audiences and, in consequence, novel genres and compositional techniques.

As we will see, however, not all the jurors were impressed by the German submission and Tiessen’s claims. In the end, only two German compositions were selected: Wladimir Vogel’s *Two Etudes for Orchestra*, the one more traditional concert work put forward, and Hindemith’s short music-theatre piece for children, *Wir bauen eine Stadt* (Let’s Build a Town), a minor and belated victory in the section’s “Gebrauchsmusik” campaign. While Vogel’s orchestral studies were enthusiastically acclaimed for their rhythmic drive and Mahlerian sense of dramatic sweep<sup>49</sup>, *Wir bauen eine Stadt* received a more mixed reception. In a perhaps unexpected collision between socially committed urban German modernism and socially exclusive rural English bohemianism, it was performed by children from Bedales, Dunhurst, and Frensham Heights, independent schools in southern England associated with the New Education movement, which reacted against the strictures of Victorian schooling by advocating a more child-centred approach, drawing on ideas from the likes of Maria Montessori (Fig. 1 and 2).<sup>50</sup> They sang in English, in a translation published by Schott just in time for the occasion. In the opening lines, the translator, Austrian-British writer Rose Allatini, fitted new text to the existing

---

[...] Da wir uns aber verpflichtet fühlen, Ihnen gerade das vorzulegen, was das gegenwärtige Stadium der Entwicklung charakterisiert (ein Stadium dessen absolute Wert und Verlauf wir freilich heute nicht beurteilen können), so müssen wir auf die Versuche hinweisen, einen Kontakt zwischen der Musik und der Hörern auf neuer soziologischer Basis neu zu schaffen und (im Gegensatz zu dem zugespitzten Individualismus der Spätromantik) neue Formen der *Gemeinschaftsmusik* zu finden (Laienmusik, Radiomusik, Arbeitermusik, Schulmusik)”; Tiessen (in his capacity as chair of the German Section’s music committee) to the 1931 festival jury (care of Dent), 31 December 1930; Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109 (emphasis in original).

- 49 See, for example, Prunières, *Le Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Oxford et à Londres*, in: *La Revue musicale* 12 (October 1931), no. 119, pp. 254–260: 255; and Erich Steinhard, *Das internationale Musikfest in Oxford und London*, in: *Der Auftakt* 11 (1931), no. 8/9, pp. 212–216: 215.
- 50 That said, some of Hindemith’s other ventures in music education had led him to “Landerziehungsheime” (country boarding schools); Haney, “*Empty Claims of Fellowship?*” (as note 36), p. 430. These institutions broadly paralleled schools such as Bedales (likewise founded around the turn of the twentieth century) in their rural settings, progressive values, and upper middle-class social base. On the New Education movement, from a somewhat sceptical perspective, see Robert Skidelsky, *English Progressive Schools*, Harmondsworth: Penguin 1969.

**Schott's Publications**  
Performed at the  
**International Society for Contemporary Music Festival**

---

**PAUL HINDEMITH**  
**"LET'S BUILD A TOWN"**  
*A Play for Children.*  
Score, 3/0 net. Piano Solo, 3/0 net.

"The programme opened . . . with a performance of a delightful game for children called 'Let's build a Town' by Professor Paul Hindemith. It proved capital fun, and should be in the repertoire of every Kindergarten or Junior School."—*Morning Post*.

"This little work of Hindemith's is really children's music . . . The music is just what it ought to be, perfectly natural, simple, and unpretentious, without any aim at being classical."—*Telegraph*.

"The game which takes only a quarter-of-an-hour to perform had to be given repeat performances."—*Times*.

**ERNESTO HALFFTER**  
**SINFONIETTA FOR ORCHESTRA**  
Miniature Score, 6/0 net.

"In outward appearance it is a 'Brandenburg' brought up-to-date; the concertante players, the alternations of the wind and Brass and Strings and the sequential figuration, the cumulating texture are all Bach; the jocund rattle of it all is perhaps de Falla (his master); the voice of the spring, the fresh breeze of the morning, the keen eye for adventure is probably his own."—*Observer*.

"The only orchestral piece worth the name of music was 'Sinfonietta' by Ernest Halffter. At least he knows what he wants to say. . . ."—*Daily News*.

**ROGER SESSIONS**  
**SONATA FOR PIANO**  
Piano Solo, 6/0 net.

"It contains some fine sustained melodic writing of a Chopin-esque kind in the two Andante Sections. . . ."—*Telegraph*.

---

For Modern Music  
**SCHOTT & CO., LTD.**  
48, GREAT MARLBOROUGH ST., LONDON, W.1

Figure 1: A Schott advert for works in its catalogue performed at the 1931 ISCM festival, including the English-language version of *Wir bauen eine Stadt*; *The Musical Mirror and Fanfare* 11 (September 1931), no. 9, p. 248 (Scan courtesy of the British Library)

music by inserting a new exclamation ("What fun!") and twice having the children describe the town they plan to build as "little".<sup>51</sup> (No such adjective appears in the original.) Perhaps prompted by the cutesier, even condescending, view of childhood implied by these adjustments, those who attended the 1931 performance of *Wir bauen eine Stadt* seem to have been struck especially by what we might call its aesthetic of smallness: the deliberate eschewal of the Romantic ideals of greatness and monumentality still projected by a work such as Vogel's *Etudes*. The Italian critic Guido Gatti was won over by the efforts of the "tiny performers" to create a "small charming city" and reported a "very brilliant" success.<sup>52</sup> Some of his British counterparts, by contrast, were bemused that so much attention had been bestowed upon an event "of the

51 The opening lines are: "Wir bauen eine neue Stadt, / die soll die allerschönste sein" (literally, "We're building a new town, / which shall be the most beautiful of all"). Allatini has: "What fun! Let's build a little town, / Such a delightful little town". Hindemith, *Let's Build a Town: Play for Children* [1930], text by Robert Seitz, trans. by Mrs Cyril Scott [Rose Allatini], Mainz: Schott 1931 (at p. 4).

52 "una piccola deliziosa città [...] Il successo fu, com'è facile immaginare, caldissimo [...] minuscoli interpreti"; Guido M. Gatti, *Lettera da Oxford: Il nono festival della "S.I.M.C."*, in: *La Rassegna musicale* 4 (September 1931), no. 5, pp. 297–301: p. 299.



Figure 2: Children performing Hindemith's *Wir bauen eine Stadt* in Oxford's Holywell Music Room at the 1931 ISCM festival; *Bedales Record* 43 (1930–31), p. 48 (Courtesy of the Bedales School Archive)

slightest possible character”<sup>53</sup>, and concluded that “in treating the little effort as a matter of international importance by giving it a prominent place in their festival”, the ISCM had made an obvious “mistake”.<sup>54</sup>

### Cases against “Gebrauchsmusik”

Beyond a limited circle of enthusiasts in the German Section, there was widespread scepticism that “utility” music could ever really belong at an international festival of contemporary music. For many musicians outside Germany, this repertoire was simply an unknown quantity. By the end of the 1930s, following the emigration of many musicians and intellectuals from Nazi Germany (including Hindemith), the word “Gebrauchsmusik” would gain widespread international recognition as a label for a movement whose heyday was understood to have already passed (and one which, as we will

53 H. F. [Harry Farjeon], *Musical Game for Children: Novel Event at Oxford Festival*, in: *The Sunday Times* of 26 July 1931, p. 17.

54 Anon., *Modern Music at Oxford: Building a Town*, in: *The Times* of 27 July 1931, p. 8.

see, certain influential exiles would depict as troublingly embroiled with nationalist ideology).<sup>55</sup> Yet while its profile was boosted to some extent by the international press coverage of Donaueschingen and its successor festivals, in the late 1920s and early 1930s – when it was most relevant in Germany itself – the term was only just beginning to feed through into criticism and debate elsewhere.<sup>56</sup> This situation fuelled the German section’s determination to have “Gebrauchsmusik” performed at the ISCM festival. But it also hampered those efforts, since musicians from other countries jumped easily to conclusions without necessarily having experienced the music first hand. Their objections tended to fall into four overlapping categories: populism, performance, politics, and provincialism.

### Populism

By Nils Grosch’s account, in Weimar musical culture “Neue Sachlichkeit” referred not to a specific compositional style but to a broader attitude, defined above all by the attempt to transform composed music into a medium of mass communication.<sup>57</sup> Such a project was controversial, within the Weimar Republic and beyond. As some of the sniffer responses to *Wir bauen eine Stadt* indicate, a sizable portion of musicians and critics associated with the ISCM (or who attended its festivals) doubted, more or less on principle, the quality and significance of music written to appeal to a broad public, especially one that included children or adults without any formal musical training. In a 1930 article entitled *The Case against “Gebrauchsmusik”*, Hermann Closson, the general secretary of the Belgian Section, argued that “the art of music has always been the product of specialists”.<sup>58</sup> “Music is not an art of agreement, something ex-

---

55 The spread of the term “Gebrauchsmusik” can be charted in its increasingly regular presence in encyclopedias and other reference texts: see, for example, Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music: Self-Indexed and with a Pronouncing Glossary*, London / New York / Toronto: Oxford University Press 1938, pp. 354f.; and Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, London: J. M. Dent 1938, pp. xi, xviii, 338 (an entry on *Wir bauen eine Stadt* at the 1931 ISCM festival), pp. 572f.

56 See, for example, Alfred Einstein, *Composers Seek New Fields: Berlin Critic Finds Past Year’s Efforts along Pioneer Lines Still Halt between Radio Art and “Racket”*, in: *The New York Times* of 29 December 1929, p. 10 (which, unlike later sources, does not use the German word “Gebrauchsmusik”, but does describe, albeit with some reservations, a general move from “pure” to “applied” music).

57 Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit* (as note 36); and idem, *Neue Sachlichkeit, Mass Media and Matters of Musical Style in the 1920s*, in: *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, ed. by Ralf Grüttemeier, Klaus Beekman, and Ben Rebel, Amsterdam / New York: Rodopi 2013, pp. 185–201.

58 Hermann Closson, *The Case against “Gebrauchsmusik”*, in: *Modern Music* 7 (February/March 1930), no. 2, pp. 15–19: 18.

actly common”, he asserted. “It must be selected, unusual, and aloof.”<sup>59</sup> As we have already seen, this anti-populist conception of musical modernism – and “the art of music” more broadly – had often informed how the ISCM and its sections presented themselves (as in Weißmann’s claim that the organisation would shelter the “creative few” from the “masses”). Music was only really contemporary, it was sometimes assumed, if at least initially the general public did not like it. As Dent wrote in 1931, “as there will always be opposition to anything which is new and requires mental effort to understand it, there will always be scope for the International Society’s efforts on behalf of the explorers and pioneers”.<sup>60</sup>

Dent himself did not officially have any say over the content of the festival programmes, but he did have considerable opportunities to exert his influence as chair of the General Assembly and jury meetings. Although sympathetic to aspects of the German utility turn, he was sceptical that the resulting repertoire belonged at the ISCM festival. Like Hindemith, whose “Sing- und Spielmusik” works (such as *Wir bauen eine Stadt*) were composed specifically for children or amateurs to perform, Dent promoted active participation in collective acts of music-making as an alternative to the stultifying passivity of consuming music as a commodity.<sup>61</sup> Always keen for young British musicians to gain more exposure to cultural and musical networks in continental Europe, he encouraged his Cambridge student Walter Leigh to study composition with Hindemith in Berlin in the late 1920s.<sup>62</sup> However, Dent strongly disapproved of any music that pandered, as he saw it, to lazy or uneducated audiences. Despite his commitment to local and national ventures in music education and widening access to high culture, in “international” contexts he saw a degree of seclusion and elitism as necessary to achieving a mode of exchange unsullied by political or economic motivations.<sup>63</sup> From this perspective, the “Gebrauchsmusik” project threatened to undermine the ISCM’s en-

---

59 *Ibid.*, p. 19.

60 Edward J. Dent, *Introductory Note*, in: *International Society for Contemporary Music: Ninth Annual Festival, 21–28 July, Oxford and London, England, 1931*, pp. 3f.: 4; British Library, 7889.d.11/10.

61 Sarah Collins, *The Elision of Difference, Newness, and Participation: Edward J. Dent’s Cosmopolitan Ethics of Opera Performance*, in: *Music History and Cosmopolitanism*, ed. by Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö and Derek B. Scott, Abingdon / New York: Routledge 2019, pp. 117–130.

62 On Leigh, see Thomas Irvine, *Hindemith’s Disciple in London: Walter Leigh on Modern Music 1932–40*, in: *British Music and Modernism, 1895–1960*, ed. by Matthew Riley, Farnham: Ashgate 2010, pp. 197–219; and *idem*, *Normality and Emplotment: Walter Leigh’s “Midsummer Night’s Dream” in the Third Reich and Britain*, in: *Music & Letters* 94 (2013), no. 2, pp. 295–323.

63 Edward J. Dent, *International Exchange in Music*, in: *Atti del primo congresso internazionale di musica, Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1933*, Florence: Le Monnier 1935, pp. 226–233.

tire raison d'être, through misguided or even cynical concessions to popular taste. Given the fiercely competitive marketplace of early twentieth-century music publishing, it was not difficult to imagine that a rhetoric proclaiming a new kind of music with genuine use value veiled an agenda simply to create more opportunities for economic exchange.<sup>64</sup>

This suspicious view of musical utility was refuted, of course, by the movement's adherents, who may have challenged established Romantic and modernist orthodoxies, but were by no means postmodern themselves. Assertively distancing themselves from kitsch, they insisted that writing for specific functions and occasions and communicating with a broad public did not mean sacrificing on quality or craftsmanship.<sup>65</sup> Yet such arguments did little to win over sceptics, especially those associated with the Second Viennese School. Schoenberg, who as the 1920s wore on increasingly found himself depicted as the quixotic and esoteric antipode to the pragmatic Hindemith, was scathing about those who "have composed for one-off use – just like wrapping paper – and have no hope and no wish for the future".<sup>66</sup> From this perspective, "Gebrauchsmusik" was "contemporary" only in the pejorative sense that the ambition for immediate resonance led its proponents to abandon both more timeless aesthetic values and the possibility of achieving critical distance from present social conditions. All this was taken for granted by Berg when, after serving on the 1931 ISCM festival jury (and thus receiving Tiessen's memo about German music's "current stage of development"), he expressed his dismay to Adorno. "What a shame!!! that I was unable to do anything for your

---

64 Even sympathetic and relatively well-informed observers, such as the American composers Marc Blitzstein and Aaron Copland, had concerns along these lines. See Crist, *Music for the Common Man* (as note 9), pp. 74–76.

65 Pritchard, *Who Killed the Concert?* (as note 36), p. 39. On Hindemith's concern with compositional craft as the necessary foundation for a legitimate "Gebrauchsmusik", see Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik* (as note 36), pp. 198–201; and Lessing, *Musik und Gesellschaft* (as note 36), pp. 187f. Weill, meanwhile, distinguished his own "Gebrauchsmusik" from what he called "Verbrauchsmusik" (music for consumption), that is, the seemingly trivial products of the commercial popular music industry; Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik* (as note 36), pp. 82–91.

66 Arnold Schoenberg, *Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke* (1930–33), in: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, ed. by Ivan Vojtěch, [Frankfurt am Main]: S. Fischer Verlag 1976, pp. 466–477: 471, quoted in translation in Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik* (as note 36), pp. 103f. Around the same time, Adorno was developing related, if more explicitly politicised, critiques of Hindemith, "Neue Sachlichkeit", and "Gebrauchsmusik": Theodor W. Adorno, *On the Social Situation of Music* (1932), in: *Essays on Music* (as note 28), pp. 391–436: 406–411. See also Lessing, *Musik und Gesellschaft* (as note 36), pp. 185–187; Pritchard, *Who Killed the Concert?* (as note 36), pp. 40–42; and Haney, "Empty Claims of Fellowship"? (as note 36), pp. 412f. For the Hindemith-Schoenberg binary, see, for example, Gutman, *Young Germany, 1930* (as note 39).

orchestral pieces in London”, he wrote. “The Berlin section did *not* send them in –, in fact hardly any *concert* music, which supposedly ‘no longer exists seriously in Germany!!’ We must also speak *a great deal* about that!”<sup>67</sup> Berg’s frustration and his implied apology to Adorno, his former composition student, indicate another crucial dimension to the resistance to “Gebrauchsmusik”: the internecine rivalries among musical modernists stemmed not only from differing aesthetic or ideological priorities, but also from more concrete struggles over institutional resources and the powerful ties of interpersonal obligations.

## Performance

“Useful” compositions for children and amateurs faced an additional, perhaps more significant barrier: they were not always thought suitable – and had not always been intended – for public performance, let alone at an international festival. As the fixation in 1931 on the smallness of *Wir bauen eine Stadt* suggests, the problem was partly one of scale. Compositions in this vein seemed, almost by definition, to lack the substance and ambition that would make them worthy of performance in such a prestigious setting. (By the same reasoning, which had an obvious gendered dimension, traditionally “domestic” genres such as songs and piano miniatures, though by no means excluded, had long had a problematic status.<sup>68</sup>) Perhaps more significantly, though, many utility enthusiasts had made a point of turning their backs on the whole idea that the highest forms of music should address a public of more or less passive listeners. They rejected the hegemony of the concert as the default site of musical practice.<sup>69</sup> Tying this stance to a nostalgic aversion to modernity, capitalism, and democracy – and thus indulging in the “hunger for wholeness” running through large swathes of Weimar culture – some argued that “Gebrauchsmusik” should emerge “naturally” from an organic community.<sup>70</sup> By contrast, Hindemith and others actively involved in music education presented group belonging more as a localised effect than a deep cause of meaningful musical activity. As Joel Haney has recently argued, they used the term “Übung” (practice) to stress the potential of

---

67 Berg to Adorno, 26 January 1931, in: Adorno and Berg, *Correspondence 1925–1935*, ed. by Henri Lonitz, trans. Wieland Hoban, Cambridge: Polity Press 2005, p. 180 (emphases in original).

68 In advance of the 1927 festival, Dent advised the national sections to submit song cycles and other more ambitious vocal works (ideally with chamber accompaniment), rather than individual songs, which “in our concerts have little impact” (“in unseren Konzerten haben sie wenig Wirkung”); Dent to Tiessen, 18 July 1926; Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109.

69 Pritchard, *Who Killed the Concert?* (as note 36).

70 Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, London: Penguin 1988 [1969], pp. 73–106 (especially the discussion of German youth movements and folksong, at pp. 80–83).

active participation in stretching but nonetheless accessible singing and playing to promote both the self-actualisation of individuals and a strongly felt sense of collective action.<sup>71</sup> Accordingly, Hindemith began his preface to the published score of *Wir bauen eine Stadt* by clarifying that “this piece has been written more for the practice [Übung] and learning of children themselves rather than for the entertainment of grown-up spectators”.<sup>72</sup>

By submitting the work to the ISCM, however, the German Section *had* put it forward to be presented before an audience of adults. From the beginning, the festival had been premised on what we might call an “exhibition” model, aspiring, as the organisers of the 1922 event in Salzburg put it, towards “a *kind of world review of contemporary composition*”.<sup>73</sup> In practical terms, this involved high-level professional performers (such as the Amar-Hindemith Quartet in 1922) interpreting carefully selected works in a traditional concert format: a mode of music-making which strongly privileged the presentational over the participatory.<sup>74</sup> “Gebrauchsmusik” for children and amateurs was based on quite different values and practices. To borrow Hindemith’s own vocabulary, it emphasised “Selbstspielen” (playing for oneself) over “Vorspielen” (playing to an audience).<sup>75</sup> Simply inserting such repertoire into the ISCM context was always unlikely to produce satisfactory results. According to Aaron Copland, the “rather indifferent” performance of *Wir bauen eine Stadt* in Oxford “left the impression that the game should have been something between Hindemith and the children; calling the audience in seemed superfluous”.<sup>76</sup>

In a way, it was odd that such repertoire was put forward for the festival at all. As we saw in Strobel’s response to the Siena programme, to those who embraced German music’s utility turn, the paradigms of “pure” concert music and expert listening that pervaded the ISCM’s activities had come to seem de-

---

71 Haney, “*Empty Claims of Fellowship*”? (as note 36), which highlights the contribution of the writer and pedagogue Erich Doflein.

72 “dieses Stück mehr zur Belehrung und Übung für die Kinder selbst als zur Unterhaltung erwachsener Zuschauer geschrieben ist”; Hindemith, *Wir bauen eine Stadt: Spiel für Kinder*, Mainz: Schott 1930.

73 “eine Art Welt-Revue zeitgenössischer Tonkunst”; Heinrich Damisch and Rudolph Réti (on behalf of the Committee for the Performance of International Chamber Music in Salzburg), circular letter to journal editors, 14 June 1922, Salzburg Festival Archives (emphasis in original).

74 Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago / London: University of Chicago Press 2008, pp. 23–65.

75 Hindemith, *Forderungen an den Laien* (1930), in: *Aufsätze, Vorträge, Reden*, ed. by Giseler Schubert, Zürich: Atlantis 1994, pp. 42–44: 42. The translation of these terms follows Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik* (as note 36), p. 200.

76 Aaron Copland, *Contemporaries at Oxford, 1931*, in: *Modern Music* 9 (November/December 1931), no. 1, pp. 17–23: 23.

cidedly old hat. “Gebrauchsmusik” advocates consistently derided the elitism of festivals such as the ISCM’s (“orgies of inbreeding”, in Hanns Eisler’s memorable phrase)<sup>77</sup>, and Hindemith framed his own embrace of “useful” genres as a deliberate break with “the over-cultivation of ‘music for music festivals’”.<sup>78</sup> Hindemith did remain involved in organising new-music festivals through the Donaueschingen Music Days and its successors. But over time, he and his collaborators increasingly emphasised a more self-consciously experimental model of such events as “Arbeitstagungen” (working conferences) or “laboratories”. “The event has cast off everything music ‘festival’-esque”, they asserted in the programme of their Berlin festival in 1930, at which *Wir bauen eine Stadt* had its premiere. “It has in every respect the character of a working conference [Arbeitstagung], which (analogous to a materials-testing site in industry) exists to investigate new artistic, technical, and sociological ideas in the field of musical labour for their applicability in general musical life.”<sup>79</sup> The tension between the “exhibition” and the “laboratory” – between aesthetics and research – has run through the larger history of the new-music festival ever since.<sup>80</sup> From the late 1920s, as the proposals for a “Sonderkonzert” indicate, the German Section seems to have hoped to pivot the ISCM towards the latter model and thus to create a more congenial setting for “Gebrauchsmusik”. Yet given the ISCM’s international remit, the exhibition model had a highly attractive veneer of neutrality, appearing as it did to offer a blank frame to be filled by different composers and countries. Already deeply embedded in the ISCM’s structure and traditions, it would not be shifted by one national section acting alone.

---

77 Hanns Eisler, *On the Situation in Modern Music* (1928), in: *A Rebel in Music: Selected Writings*, ed. by Manfred Grabs, trans. by Marjorie Meyer, New York: International Publishers 1978, pp. 27–31: 29. See also Heinrich Bessler, *Fundamental Issues of Musical Listening* (1925), trans. Matthew Pritchard, with Irene Auerbach, in: *Twentieth-Century Music* 8 (2012), no. 1, pp. 49–70: 51.

78 Hindemith to Willy Strecker (one of the directors of Schott), 12 February 1927, quoted in translation in Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith: The Man behind the Music*, London: Victor Gollancz 1975, pp. 85f.

79 “Die Veranstaltung hat alles Musik ‘festliche’ abgestreift. Sie trägt durchaus den Charakter einer Arbeitstagung, die (analog einer Materialprüfungsstelle in der Industrie) dazu da ist, neue künstlerische, technische und soziologische Ideen auf dem Gebiet musikalischer Arbeit auf ihre Verwertbarkeit im allgemeinen Musikleben zu untersuchen”; Heinrich Burkhard, Paul Hindemith, and Georg Schünemann, *Berlin 1930*, in: Hindemith, *Aufsätze, Vorträge, Reden* (as note 75), pp. 45f.: 45.

80 The exhibition/laboratory tension would resurface amidst the political crises of the mid-1930s, when a number of German-speaking musicians suggested that the festival should become more like an “Arbeitstagung”. See, for example, Alois Hába, *Neue aktuelle Aufgaben der I.G.f.N.M.*, in: *Anbruch* 16 (March 1934), no. 3, pp. 44f.; and Hanns Eisler, *Einiges über die Lage des modernen Komponisten [II]* (Anlässlich des 13. Festivals der I.G.N.M.) (1935), in: *Gesammelte Schriften 1921–1935*, ed. by Tobias Faßhauer and Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2007, pp. 315–318.

The other way in which “useful” music threatened to transform the character of the ISCM festival was through its politics. In the flood of discussion about “Gebrauchsmusik”, the basic concepts of “use” and “community” were often very vaguely defined and could be made to fit multiple and, indeed, contradictory political agendas. The impulse to redeem an organic community or “Volk” – embraced by some on both the Right and Left in the 1920s – has sometimes been critiqued as reactionary or even proto-fascist, most notably by modernist musicians exiled from Nazi Germany (as in Ernst Krenek’s polemical assertion in the late 1930s of a line of descent between “Hindemith’s concerto grosso style” and the Hitler Youth).<sup>81</sup> But for the ISCM, before 1933, the more immediate cause for anxiety lay in the connections between certain strands of “Gebrauchsmusik” and leftist political activism. This was a particular concern to Dent, who was suspicious of any composition that seemed excessively determined by an ideological message, such as Eisler’s and Stefan Wolpe’s agitprop songs for proletariat choruses.<sup>82</sup> German composers, he complained to a friend after the jury meeting for the 1932 ISCM festival, “are now reacting against all ‘concert’ music, and are going only for a primitive sort of choral music for proletarian choirs, with political words”.<sup>83</sup> Dent’s own politics leaned broadly to the Left, in the Bloomsbury tradition of Fabianism. But this Eton- and Cambridge-educated scholar was surely not alone among the elite musical modernists who attended the ISCM’s jury meetings in feeling an instinctive distaste for music that sought to engage so directly with working-class experiences and political struggles.

Moreover, ever since the ISCM had been founded, Dent had been anxious to refute the right-wing narrative that because it promoted musical modernism and because it was “international” the organisation was some kind of Bolshevik or Jewish conspiracy. Driven by a conviction “that we must keep the I.S.C.M. entirely free from politics of any kind”, he was perfectly willing to

---

81 Ernst Krenek, *Not All Contemporary Music is New Music*, in: *Music Here and Now*, trans. Berthold Fles, New York: Russell & Russell 1967 [1939], pp. 63–88: 75. On the complex question of assessing such claims about “Gebrauchsmusik”, see Pritchard, *Who Killed the Concert?* (as note 36), pp. 36–38.

82 This view emerges perhaps most clearly amidst the anti-German – and indeed antisemitic – sentiments expressed in Dent to Berg, 21 November 1933, in: Adorno and Berg, *Correspondence 1925–1935* (as note 67), p. 249f. See also the discussion of the same letter in Fauser, *The Scholar behind the Medal* (as note 21), p. 246.

83 Dent to Clive Carey, 17 December 1931; King’s College Cambridge Archive, The Papers of Francis Clive Savill (“Clive”) Carey, FCSC/1/1/9.

censor “works with any sort of political words”.<sup>84</sup> In this context, it seems significant that the 1931 jury selected Hindemith’s *Wir bauen eine Stadt* but not Kurt Weill’s *Der Jasager* (He Who Says Yes), which had also been submitted. The latter was one of Bertolt Brecht’s “Lehrstücke” (teaching pieces), an explicitly didactic genre of music theatre forged in late 1920s collaborations with Eisler, Hindemith, and Weill.<sup>85</sup> In *Der Jasager*, the “lesson” concerns an illiberal – indeed, anti-liberal – notion of individual self-sacrifice or “Einverständnis” (acquiescence), hammered home at the beginning and end by Weill with a choral refrain based on an insistent two-part canon. (Of the jurors for the 1931 Festival, it is especially difficult to imagine Alfredo Casella, the Italian composer, having been willing to share responsibility for having selected such a work, given, on the one hand, his ties with his country’s Fascist government and, on the other, the overtly politicised criticism he already received from some quarters for his refusal to conform to a Romantic nationalist conception of Italian musical identity.<sup>86</sup>) Perhaps the most notorious example of a “teaching piece” was Brecht and Hindemith’s *Lehrstück* (the work that gave the genre its name), which had created an uproar at its premiere at the 1929 Baden-Baden Festival, particularly during a scene in which two clowns dismembered another on stage. As Dent saw it, the ISCM simply could not risk such a scandal, which would have undermined both the organisation’s cautiously “non-political” brand and its capacity to attract the patronage of local and national politicians and institutions in the annual festival’s host country, like the Mayor of Frankfurt in 1927 or, indeed, Mussolini in 1928.

Composed after Hindemith and Brecht’s short-lived period of collaboration had ended somewhat bitterly, following the 1929 controversy and the latter’s hardening commitment to politicised art, *Wir bauen eine Stadt* quite self-consciously pursued a different course. The author of its text, Robert Seitz, claimed that

---

84 Dent, unsent draft of a letter to Wallingford Riegger, 21 March 1949; King’s College Cambridge Archive, EJDent Papers, EJD/2/8/7. One example was the cancelled performance of two movements from Eisler’s in-progress *Deutsche Sinfonie* at the 1937 ISCM festival in Paris, following an apparent last-minute panic (rumoured to have been caused by pressure from Germany) that the strongly anti-Nazi texts by Brecht would cause a political row. See Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 213f.; and Florian Scheduling, *Musical Journeys: Performing Migration in Twentieth-Century Music*, Woodbridge: The Boydell Press 2019, p. 18.

85 Stephen Hinton, *Lehrstück: An Aesthetics of Performance*, in: *Music and Performance during the Weimar Republic*, ed. by Bryan Gilliam, Cambridge: Cambridge University Press 1994, pp. 59–73; Joy H. Calico, *Brecht at the Opera*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2008, pp. 16–42.

86 In 1932, a group of anti-modernist figures in Italy would publish “A Manifesto of Italian Musicians for the Tradition of Nineteenth-Century Romantic Art”, which was widely understood as an attack on composers such as Casella and Gian Francesco Malipiero. See Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, London: Weidenfeld and Nicolson 1987, pp. 23–27.

instead of trying to educate the audience, he had tried to imitate the kinds of games that children invent of their own accord.<sup>87</sup> The closest the work came to a political message was the vague sentiment that it is important to work together to achieve shared goals. If the ISCM was going to admit any example of recent German experiments in music theatre, then *Wir bauen eine Stadt* was perhaps the safest option imaginable. Yet even a work with such mild content was a potential challenge, since it had emerged from a movement defined by its questioning of the established notion of aesthetic autonomy on which Dent and others depended to smooth over the paradox of a “non-political” internationalism. New music’s apparent lack of social and political utility had to be carefully protected to sustain its use as a vehicle for international reconciliation and exchange.

### Provincialism

In addition to the concerns about the quality, suitability for concert performance, and politics of “Gebrauchsmusik”, there were also doubts about its relevance to musicians and audiences outside Germany. Symptomatic of a larger, indeed foundational tension at the ISCM festival between universalist and relativist conceptions of aesthetic value and musical modernity, such objections also provided an outlet for the desire of Dent and others to provincialise German musical aesthetics (and thus to take German musicians down a peg or two). Recalling the German Section’s efforts in 1929 to include a special showcase of “community, utility, and entertainment music”, Tiessen would later describe how Ravel, who was also on that year’s jury:

*rejected such tendencies with the rationale that other nations had either already solved these questions or did not need to solve them and did not even comprehend the possibility of such problems; since only in Germany was music above and beyond an entertainment a form of devotion, self-reflection, and religion as well, only in Germany was there an opposition between serious music for experts and entertainment music; the desire to bridge this chasm was thus an internal German matter. He deplored the “heavy German contrapuntal ballast”, and said: “In France all music is entertainment music.”<sup>88</sup>*

---

87 Luitgard Schrader, *Einleitung*, in: Hindemith, *Sing- und Spielmusik II*, ed. by Luitgard Schrader, Mainz: Schott 2008 (*Sämtliche Werke*, vol. 8.2), pp. ix–xxxvi: xix–xxix.

88 “Gemeinschafts-, Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik [...] Ravel lehnte solche Tendenzen ab mit der Begründung, andere Nationen hätten diese Fragen entweder schon gelöst oder brauchen sie nicht zu lösen und hätten überhaupt kein Verständnis für die Möglichkeit solcher Probleme; da nur in Deutschland die Musik über die Unterhaltung hinaus auch Andacht, Selbsteinkehr, Religion sei, gebe es nur bei den Deutschen einen Gegensatz zwischen seriöser Fachmusik und Unterhaltungsmusik; diese Kluft überbrücken zu wollen,

In line with a longstanding habit of constructing his French identity in opposition to the symphonic and Wagnerian Austro-German musical tradition (despite his commitment to an internationalist outlook in other respects), Ravel seems to have exaggerated the uniqueness of the German mentality and cultural situation.<sup>89</sup> The intensity of its nineteenth-century “Kunstreligion” may indeed have been distinctive to German-speaking concert culture and aesthetics. But a critical or irreverent stance towards bourgeois artistic traditions and institutions was characteristic of modernist movements across Europe (and beyond) in the 1920s, and in their attendant aspirations to inaugurate a “Neue Sachlichkeit” in music, young composers in the Weimar Republic found correspondences and inspiration in the down-to-earth attitude and uncluttered idioms of Parisian composers including Les Six. These parallels did not go entirely unnoticed in France. In his review of the 1931 ISCM festival, the leading Parisian critic Henry Prunières invoked the “style dépouillé” (stripped-down style), one of the defining catchphrases of French neoclassicism, to describe the music of *Wir bauen eine Stadt*, and portrayed Hindemith himself as a “Siegfried who has felt the call of the Mediterranean”.<sup>90</sup>

The potential resonance of “Gebrauchsmusik” beyond Germany was not just a question of compositional style. Although it played out differently in different local and national settings, the basic concern to bridge the gap between high culture and “the people” was in the early twentieth century far from a uniquely German priority, as the recent literature on music and the middlebrow has amply demonstrated.<sup>91</sup> As John Gabriel has recently argued, “Neue Sachlichkeit” (“Gebrauchsmusik” included) did not occupy the same position in the

---

sei daher eine interne deutsche Angelegenheit. Er beklagte den ‘schweren deutschen Contrapunct-Ballast’ und sagte: ‘In Frankreich ist jede Musik Unterhaltungsmusik’”; Tiessen, *Die Neue Musik, die IGNM und ihre Deutsche Sektion vor 1933* (as note 16), p. 14. See also idem, *Feste und Proteste*, in: *Mitteilungen der International Gesellschaft für Neue Musik. Sektion Deutschland E.V.*, 2 (20 March 1929), pp. 1–6: 4; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Berg Nachlass, F21.Berg.450/2; and idem, *Wege eines Komponisten*, Berlin: Akademie der Künste 1962, pp. 51f.

89 For Ravel’s views on relating a French cultural and artistic identity to the wider world (and to Germany in particular), see Barbara L. Kelly, *Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation*, in: *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, ed. by idem, Rochester, NY, University of Rochester Press; Woodbridge: Boydell & Brewer 2008, pp. 1–14: 9f.

90 “La musique se fait simple, dépouillée [...] ce Siegfried qui a subi l’appel de la Méditerranée”; Prunières, *Le Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Oxford et à Londres* (as note 49), p. 259.

91 For an overview, see Christopher Chowrimootoo and Kate Guthrie, convenors, *Colloquy: Musicology and the Middlebrow*, in: *Journal of the American Musicological Society* 73 (2020), no. 2, pp. 327–395.

German cultural landscape as middlebrow forms of culture and mediation did in Britain and America, where there was a strong focus on cultivating the public's "appreciation" of canonical masterworks.<sup>92</sup> (Appreciation, as a paradigm of music education, was concerned not so much with "Selbstspielen" as with refining one's receptivity to the "Vorspielen" of others.) But there were some similarities, which did not go unnoticed at the time. Perhaps drawing on his memories of the ISCM festival at which English prep school children acted out building a town in an Oxford concert room, Constant Lambert would even characterise Hindemith in 1934 as "the supreme middlebrow of our times".<sup>93</sup> By Tiessen's account, Ravel could not, or would not, see any such parallels or connections. From his dandyish stance of withdrawal from the Third Republic tradition of conceiving music as a "utilité publique" (public utility) – a means by which the modern democratic state could meet the needs and shape the conduct of its citizens – the initiative to carve out a special genre for "useful" or "entertaining" music seemed not only a regressive step, but also a sign of the essential foreignness of the Teutonic cultural sensibility.<sup>94</sup>

- 
- 92 John Gabriel, *New Objectivity and the Middlebrow*, in: *The Oxford Handbook of Music and the Middlebrow*, ed. by Kate Guthrie and Christopher Chowrimootoo, Oxford University Press 2022, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197523933.013.20> (accessed 14 November 2024), which situates "Neue Sachlichkeit" as a historically specific attempt to mediate between what Peter Bürger termed the "historical avant-garde" (Dada, Futurism, and other radically anti-institutional movements emerging around the time of the First World War) and the "culture industry" ("understood to encompass both mass culture and traditional, institutionalized 'high' art"). On the music appreciation movement, see Kate Guthrie, *The Art of Appreciation: Music and Middlebrow Culture in Modern Britain*, Oakland: University of California Press 2021.
- 93 Lambert, *Music Ho!* (as note 10), p. 247. We know for certain that Lambert was in Oxford on Friday 24 July 1931 to conduct the orchestra of the Camargo Society, the British ballet company. *Wir bauen eine Stadt* was performed in the Holywell Music Room the following afternoon. On the association between childhood and the middlebrow in British musical culture, see Guthrie, *The Art of Appreciation* (as note 92), pp. 33–67; and idem, *The Child and the Musical Masterpiece*, in: *The Oxford Handbook of Music and the Middlebrow*, ed. by Kate Guthrie and Christopher Chowrimootoo, Oxford University Press 2022, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197523933.013.5> (accessed 14 November 2024).
- 94 Jann Pasler, *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2009, especially pp. 53f. (on Ravel's resistance to music as public utility) and pp. 82f. (on the foreignness and redundancy of the Gebrauchsmusik concept to Third Republic culture). On Ravel's dandyism as a queer modernist orientation (notwithstanding the elusiveness of his private sexual desires and experiences), see Lloyd Whitesell, *Ravel's Way*, in: *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, ed. by Sophie Fuller and Lloyd Whitesell, Urbana / Chicago: University of Illinois Press 2002, pp. 49–78; and Michael J. Puri, *Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's Daphnis et Chloé (1909–1912)*, in: *Journal of the American Musicological Society* 60 (2007), no. 2, pp. 317–372.

Even if one accepted the premise that “Gebrauchsmusik” was a uniquely German development, the conclusion that it therefore had no place at an international festival did not necessarily follow. Indeed, there was a case to be made that this repertoire belonged on the programme precisely because it represented a distinctive national contribution to the broader landscape of contemporary music. The ISCM had always denied accusations that it sought to promote an “international music”, devoid of individuality or tradition.<sup>95</sup> Music that overtly embraced a “national” approach, such as folksong-inflected works by Bartók and Vaughan Williams, occupied a prominent position at its festivals throughout the 1920s and 1930s. As the tension between “exhibition” and “laboratory” models of the new-music festival suggests, the ultimate problem with “Gebrauchsmusik”, perhaps, was that what seemed most distinctively German about it was not primarily evident at the level of compositional style or local colour – a parameter of difference easily absorbed into, and almost demanded by, an international survey of current musical trends – but involved more fundamental and perhaps irreconcilable disagreements about what constituted the music-historical present. As Tiessen put it in 1931, the German Section had put forward works in which “an ideological sense of community is expressed” because such a stance was “for Germany [a] prevailing hallmark of our time”.<sup>96</sup> Whether it was the role of the ISCM to expose diverging frameworks of “our time” or somehow to resolve them was never entirely clear.

### Trade-offs and legacies

The German Section’s failure to achieve a more impactful showcase of “Gebrauchsmusik” at ISCM festivals was a product of the organisation’s federal, democratic structure. For German musicians, whose opera houses, concert halls, conservatoires, and publishing houses dominated the European scene (at least until the Great Depression), the restriction of their formal sway within the ISCM to the same status as any other national group, no matter how small or “peripheral”, felt particularly constraining. Insofar as the system was intended to contain the perceived danger of Germany hegemony, this was precisely the point. Hastily devised under the quite different circumstances of 1922/23, the ISCM’s democratic procedures offered a consensual model of international cooperation and enabled a significant degree of stylistic eclec-

---

95 Edward J. Dent, *Préface*, in: *Societat Internacional per la Música Contemporània: XIV Festival: Barcelona, 18–25 d’Abril MCMXXXVI*, 1936, pp. 13f.: 14; British Library, 7889.d.11/15.

96 “ein weltanschaulicher Gemeinschaftssinn zum Ausdruck kommt [...] dieses für Deutschland geltenden Kennzeichens unserer Zeit”; Tiessen to the board and music committee of the German Section, 19 October 1931; Akademie der Künste Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Tiessen-2109.

ticism at its festivals. But their majoritarianism did raise a problem, to borrow the language of the day, of “minority rights”. As the marginalisation of “Gebrauchsmusik” demonstrates, if a particular group took up an aesthetic or ethos that did not appeal to their peers, its entry into the domain of contemporary music curated by the ISCM could simply be blocked. An emphasis on collective decision-making, however admirable and pragmatic, entailed a risk of homogeneity or conformism.<sup>97</sup> Already evident in the 1920s and 1930s, this problem became more acute after the Second World War, as the ISCM expanded geographically, new institutions entered the field, and relations between different strands and generations of modernist and avant-garde composers became more mutually intolerant.<sup>98</sup>

Regardless of whether the mentality behind “Gebrauchsmusik” really was specifically German, there were legitimate questions to be asked about how effectively works intended to serve particular communities and “useful” purposes might transfer to different cultural contexts. As we have seen, the 1931 performance of *Wir bauen eine Stadt* demonstrated, in a quite literal sense, that translation necessarily involves transformation. Edwin Evans, the chair of the British Section, came away with the disappointing impression that Hindemith “has not much to teach us about children’s games”, but attributed this primarily to a performance which (“I am assured”, presumably by his German-speaking colleagues) did not correspond to the composer’s intentions, “for which, however, nobody was to blame, since such things travel with difficulty”.<sup>99</sup> The implicit contrast here was with “absolute music”, which, in theory at least, could transcend its origins in a specific time and place and thus travel with ease. The abstract compositional structures that constituted its essence would remain stable regardless of where a work was performed and who was present. “Gebrauchsmusik” composers forewent not only the metaphysical claims of that ideal, but also the conventional genre formats (symphony, sonata, and so on) that enabled a given piece of music to be conveniently reproduced as the “same” aesthetic object by standardised performance institutions in different places and that had traditionally taken pride of place in “the imaginary mu-

---

97 Partly for this reason, Hindemith held up the ISCM’s committees as an example of how *not* to run a contemporary music festival; see Hindemith to Otto Ernst Sutter, 5 January 1927, in: *Selected Letters of Paul Hindemith*, ed. and trans. by Geoffrey Skelton, New Haven / London: Yale University Press 1995, pp. 47–49.

98 Haefeli, *IGNM* (as note 5), pp. 286–344.

99 Edwin Evans, *The Oxford Festival*, in: *The Musical Times* 72 (September 1931), no. 1063, pp. 803–806: 804.

seum of musical works”.<sup>100</sup> In *Wir bauen eine Stadt* (as in several other works from the same period), Hindemith underlined his vision of the published score not as a fixed text but as a flexible script for performance by writing the accompaniment parts in open instrumentation (so that a group could make use of whatever instruments and instrumentalists happened to be available) and encouraging performers to change the order of the movements, to leave some of them out, and to insert other scenes or pieces of music if they so wished.<sup>101</sup>

Partly because of such accommodations – and despite German modernists’ strong interests in technology and media – most “utility” repertoire also turned out to be less well suited than the “classics” to mechanical reproduction. Even if originally conceived within quite different systems of mediation, canonical masterworks were readily assimilated within a rapidly expanding, phonography-oriented culture of music appreciation, characterised by systematising practices of cataloguing and comparison (practices with strong parallels in the ISCM’s exhibitionary model of the new-music festival).<sup>102</sup> By contrast, especially in those strands involving participation, education, and community, “Gebrauchsmusik” privileged collective acts of performance undertaken in specific contexts. It transformed the relationship between text and act.<sup>103</sup> To develop plausible alternatives to the concert music tradition, with its deeply embedded aspirations towards separateness from local conditions and everyday life (aspirations whose alienating effects one influential “Gebrauchsmusik” theorist presented as having found their logical extension in the isolated, acousmatic listening enabled by the phonograph and radio)<sup>104</sup>, adherents of the German utility movement understood that they needed to disrupt inherited assumptions about music’s object status. Following through completely on such a project would have meant reimagining the structures of reification, intellectual property, cultural hierarchy, and commodity ex-

100 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press 1992. That Gebrauchsmusik “lacks the institutional apparatus” to achieve canonicity is also noted in Calico, *Brecht at the Opera* (as note 85), p. 22.

101 As also discussed in Haney, “*Empty Claims of Fellowship?*” (as note 36), p. 422. The distinction between “texts” and “scripts” is also indebted to Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013.

102 On cataloguing and comparison at the ISCM Festival, see Giles Masters, *New Music’s “World Brain”: Technocratic Internationalism at the ISCM Festival*, in: *Sonic Circulations: Music, Modernism, and the Politics of Knowledge*, ed. by Emily I. Dolan, Emily MacGregor, and Arman Schwartz, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2025.

103 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York: Oxford, pp. 175–205. University Press 1995. On the links between ideas about “Gebrauchsmusik” and contemporary musicological debates about the text/event relationship, see Haney, “*Empty Claims of Fellowship?*” (as note 36), pp. 407–409 and 450–453.

104 Bessler, *Fundamental Issues of Musical Listening* (as note 77), p. 51.

change which buttressed – and had developed in tandem with – the work concept and the ideal of aesthetic autonomy. While composers, in particular, had a vested interest in maintaining significant aspects of the status quo (Hindemith kept working with Schott, after all), it is perhaps unsurprising that music devised from a position of even partial withdrawal from those structures faced a bumpier ride along existing pathways of circulation and preservation, including the ISCM.

Not so radical as to embrace a truly avant-garde anti-institutional stance, adherents of “Gebrauchsmusik” met this compromise with ambivalence. Although from the later 1920s Hindemith himself engaged little with the ISCM (partly because, like Schoenberg and Stravinsky, he had become famous enough that he did not need to), his peers in Germany were clearly anxious to avoid becoming marginalised from the emergent international infrastructure for contemporary music. In this sense, their strained but nonetheless unbroken relationship with the ISCM between 1928 and 1933 – poised on the threat of a boycott that would never be realised – instantiated in the concrete terms of festival programming and institutional politics Stephen Hinton’s more theoretical observation that while “Gebrauchsmusik” reacted against the nineteenth-century tradition of musical autonomy, it did so in such a way that it remained “in a dialectical sense [...] part of that tradition”.<sup>105</sup> But only, in the end, a minor part, its challenge to the established values and practices of concert culture safely contained as an interesting excursion, a historical curiosity.<sup>106</sup> After the German Section had tried and failed to secure a place for “Gebrauchsmusik” in the “international” mainstream, they probably would have taken little comfort from the fact that the concept did go on to secure an enduring legacy beyond the Weimar Republic as a touchstone in the historiography of interwar modernism, even if the repertoire itself by and large did not.

---

105 Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik* (as note 36), pp. 40f.

106 The status and legacy of “Gebrauchsmusik” might have seemed quite different had critics and historians of twentieth-century music been more interested in music education. See Emily Spitz, *From Idea to Institution: The Development and Dissemination of the Orff-Schulwerk from Germany to the United States*, in: *Current Musicology* 104 (2019), pp. 7–44.

## Present Your Passports!

### The Musical Borders of the ISCM and Expat Composers in Paris

In 1932, the Hungarian modernist composer Tibor Harsányi (1898–1954), who in 1923 moved from Budapest to Paris, where he would spend the rest of his life, finally managed to have one of his works performed at an annual festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM).<sup>1</sup> The jury for the Society’s 10<sup>th</sup> annual festival, which took place in Vienna between 16–23 June, had selected the 1927 version of his *Nonet* (for flute, clarinet, oboe, bassoon, horn, and string quartet). Yet it was not his first submission: Harsányi had in fact been attempting to have one of his works accepted on the programme since the 1923 Salzburg Festival, the year that saw his move to France. The question arises: why had Harsányi not succeeded sooner? The composer’s case offers a concrete example of the difficulties one ‘expat’ composer encountered when promoting their music internationally from within an institution that had not yet managed to reconcile the tensions among its stated internationalism (at least within Europe, as pointed out by Giles Masters<sup>2</sup>), its organisational structure (one that was highly contingent upon the agendas of national sections), and the aesthetic nationalism of the interwar period.<sup>3</sup>

- 
- 1 This study was first presented at the conference *Music, Nationalism and Transnationalism: Diplomacy, Politics, Aesthetics (1918–1945)*, Manchester, 23/24 November 2016 and then published in my book *Écoles de Paris en musique 1920–1950: Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris: Vrin 2018. I would like to thank Éditions Vrin for allowing me to use a few sections from Chapter 7 in translation for this present chapter. The translation is by Stacey Brown, whom I warmly thank for her outstanding work.
  - 2 Giles Masters, *Performing Internationalism: The ISCM as a ‘Musical League of Nations’*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 147 (2022), no. 2, pp. 560–571: 561.
  - 3 By “aesthetic nationalism” is meant the extremely common attitude in the interwar period of judging a musical composition according to the composer’s geographical origin. For a study of this phenomenon in the Paris music press, see Federico Lazzaro, *Écoles de Paris en musique* (as note 1), chap. 7; Judy-Ann Desrosiers and Federico Lazzaro, *Internationalisme, cosmopolitisme*, in: *Revue musicale OICRM* 4 (2017), no. 2, pp. 189–215. More broadly on interwar music, see: Andrzej Tuchowski, *Nationalism, Chauvinism and Racism as Reflected in European Musical Thought and in Compositions from the Interwar Period*, Berlin: Peter Lang

Anne C. Schreffler, and more recently Giles Masters, have studied the political issues faced by the ISCM, specifically during the 1935 Prague Festival.<sup>4</sup> At that time, “a fundamental, and unresolved, tension between national musical aspirations and their international scope”<sup>5</sup> were openly on display, leading the Society to establish explicit camps as defined by the policy of the German Section, the position of the Comintern, and aesthetic independence from any party lines. This chapter explores the challenges of internationalism in practical and aesthetic terms rather than in a narrowly political sense. I will do this by focusing on France and on the status within the ISCM of foreign artists living in Paris.

The four sections of this study expand on the four points addressed in a letter by Henry Prunières, president of the French section of the ISCM, to Tibor Harsányi on 3 May 1930:

[1] *The French Section committee, after having heard Mr Jacques Ibert’s report on the incidents related to the Jury’s refusal to examine Mr Tibor Harsányi’s work, presented by the French Section itself;*

[2] *Without wanting to judge the validity of the reasons that led the jury to exclude Hungarian works altogether;*

[3] *Believes it has a duty to vigorously protest extending this measure to the work of a composer who has belonged to the French Section for many years, which was to be performed, potentially, at the expense of the French Section;*

[4] *The committee is seizing the opportunity to draw the urgent attention of the President [...] to the jury’s increasing tendency to consider the national origin of the proposed works when developing programmes, whereas under the terms of the statutes, only the works’ respective merits should be considered.*<sup>6</sup>

---

2019. A general study of the centrality of composers’ nationality in past and present discourse on music has been proposed by Sarah Collins and Dana Gooley, *Music and New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities*, in: *The Musical Quarterly* 99, (2016), no. 2 (Summer), pp. 139–165.

4 Anne C. Schreffler, *The International Society for Contemporary Music and Its Political Context (Prague, 1935)*, in: *Music and International History in the Twentieth Century*, ed. by Jessica C. E. Gienow-Hecht, New York / Oxford: Berghahn Books 2015 (Explorations in Culture and International History 7), pp. 58–90; Masters, *Performing Internationalism* (as note 2).

5 Schreffler, *The International Society for Contemporary Music and Its Political Context (Prague, 1935)* (as note 4), p. 61.

6 Henry Prunières to Tibor Harsányi, Paris, 3 May 1930; Bibliothèque nationale de France (BnF), Département de la musique, *Lettres à Harsányi et réponses* (call number: RÉS VMA-MS-1003): “[1] Le Comité de la Section française, après avoir entendu le rapport de M. Jacques Ibert sur les incidents relatifs au refus du Jury d’examiner l’œuvre de M. Tibor Harsányi, présentée par elle; [2] Sans vouloir juger du bien-fondé des raisons qui ont incité le jury à exclure en bloc les œuvres hongroises; [3] Croit de son devoir de protester énergiquement contre l’extension de cette mesure à l’œuvre d’un compositeur appartenant depuis plusieurs années à la Section

It may be tempting to apply Occam’s Razor – that logical device that eliminates superfluous entities from the explanation of how a phenomenon works – to the ISCM and declare that promoting musical internationalism does not require appealing to the national entity. Why does the ISCM stipulate that each nation have a section (French, English, German sections, and so on) that selects the works deserving performance during the Society’s annual festivals?

However, in the context of its establishment, the fact that the ‘International’ Society of Contemporary Music functions not by eliminating the national entity but through cooperation between nations should come as no surprise. As historians of ‘internationalist imagination’ have shown (for instance Glenda Sluga and Akira Iriye), liberal internationalism from the second half of the nineteenth century onwards inspired the founding of such organisations as the International Red Cross, the International Postal Union, the International Telegraph Union, and even the League of Nations in 1919, but was nearly always envisioned as an agreement between nations rather than a transcendence of the concept of nationhood (compared to Marxist internationalism, for which there was border-transcending class unity).<sup>7</sup>

The musical world is no exception. One month before his well-known article on France’s ‘Les Six’<sup>8</sup>, critic Henri Collet called for the founding of an International Society for Music (*Société internationale de musique*) for purposes that were purely musical (rather than musicological, such as the pre-war society of the same name).<sup>9</sup> Collet’s idea was born of a pacifist aspiration in the same atmosphere as

---

française et qui devait être exécutée, éventuellement, aux frais de la section française; [4] Elle saisit cette occasion pour attirer de façon pressante l’attention de Monsieur le Président [...] sur les tendances qui semblent s’affirmer de plus en plus au sein du jury de tenir compte de la nationalité des œuvres proposées dans l’élaboration des programmes, alors qu’aux termes des statuts seule leur valeur respective devrait entrer en considération.”

- 7 Akira Iriye, *Cultural Internationalism and World Order*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997; Akira Iriye, *Global Community: The Role of International Organizations in the Making of the Contemporary World*, Berkeley: University of California Press 2002; Glenda Sluga, *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2013. Iriye (*Global Community*, pp. 15f.) makes note of some exceptions, such as the Esperanto movement, feminist organizations, and the International Olympic Committee.
- 8 Henri Collet, *Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de Cocteau: les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*, in: *Comœdia*, no. 2587 of 16 January 1920, p. 2.
- 9 The *Société internationale de musique* (SIM) was born in 1899 and faded away when war broke out. In 1927, Henry Prunières proposed that it should be re-founded and thus was born the *Société internationale de musicologie*/International Musicological Society (SIM/IMS). At that time, Prunières was still calling it “*Société internationale de musique*”; see

the formation of the League of Nations (1919): “[...] a war is not possible unless the ‘uniforms’ reveal the ‘nation’. Do away with ‘uniforms’, and war is over.”<sup>10</sup> Collet’s imagined Société internationale de musique would nevertheless be organized into “national sections”, as “the word ‘internationalism’ (*inter nationes*) means nothing more than an agreement between nations” and that “if nations did not exist, they would have to be invented or the word ‘international’, rendered meaningless, would have to be struck from the dictionary”.<sup>11</sup> Collet called for the “urgent foundation” of this Society – one function of which would be to regulate the music publishing market. It could be headquartered in Paris, thus making the French capital “the metropolis of musical internationalism”.<sup>12</sup>

Collet’s appeal found no echo in the French musical *milieu*, where aspirations of national supremacy overtook those of egalitarian internationalism. While Paris was nonetheless becoming “the metropolis of musical internationalism” (thanks to the city’s appeal for young foreign musicians rather than because of an institutional mandate), it was in Salzburg that Collet’s dream society was born. Founded in August 1922 (three years after the League of Nations), the ISCM embodies, in its principles, a cosmopolitan spirit of discussion and synthesis between international actors on a level playing field. Yet, in practice, the internationalism promoted by the ISCM remains dependent on political nations exactly like the League of Nations, whose Wilsonian principles affirm, through internationalism, the principle of the nation as a base unit for the organization of all humanity. Just as Collet had imagined it, the ISCM functioned through national sections responsible for selecting the works that would be played during the annual festivals. In theory, it was organised this way for a practical reason. Edward J. Dent found himself dealing with a very real financial problem: how could the confusion surrounding European currency exchange in the aftermath of the Great War be dealt with? Dent decided that the new society would be a federation of pre-existing national societies (i.e., the London Contemporary Music Centre)<sup>13</sup> and each would manage their own membership. Practice, however, soon became ideology.

---

Henry Prunières, *Pourquoi a été fondée la Société internationale de musique*, in: *Comœdia*, no. 5391 of 10 October 1927, p. 3.

10 “[U]ne guerre n’est possible que si des ‘uniformes’ révèlent la ‘nation’. Supprimez les ‘uniformes’, et les guerres sont terminées”. Henri Collet, *L’internationalisme musical*, in: *Le Courrier musical* 21, no. 20 of 15 December 1919, pp. 307f.: 307.

11 “[L]e mot ‘internationalisme’ (*inter nationes*) ne signifie pas autre chose qu’une entente entre les nations”, “si les nations n’existaient pas, il faudrait [...] les inventer ou biffer du dictionnaire le mot ‘international’ qui n’aurait plus de sens”. *Ibid.*

12 “[L]a métropole de l’internationalisme musical”. *Ibid.*

13 Edward Dent, *Looking Backward*, in: *Music Today: Journal of the International Society for Contemporary Music* 1, (1949), no. 1, pp. 6–25: 10.

Music criticism of the interwar period, rather than understanding internationalism as the overcoming of the idea of nation with a view to artistic universalism (which would have been much too ‘Marxist’ an attitude for many), mostly regarded internationalism as an ‘agreement’ between nations – a veritable “sacred union for peace”.<sup>14</sup> Yet ‘cooperation’ among nations can easily become ‘competition’ between nations.

The critic Georges Jean-Aubry – in a text also written before the ISCM was founded<sup>15</sup> – saw national societies as the basis for exchanges founded on principles of reciprocity (“the only one worthy of great free nations”).<sup>16</sup> Rather than confinement “within the bounds of overbearing nationalism”, he championed a “federation of nationalities”, an “Inter-National Society of Music [...] whose elements would be as national as possible [emphasis added], and whose attempts and achievements would, in peaceful rivalry and for everyone’s benefit, be compared and contrasted”.<sup>17</sup>

The “peaceful rivalry” between nations invoked by Jean-Aubry would easily give way to the desire for primacy of each ‘national school’ over the others. From the first ISCM festivals, the French media paid special attention to the number of French composers performed and thus to the weight of the ‘French school’ on an international scale. Henri Gil-Marchex was quite satisfied with the French presence at the 1923 ISCM Salzburg Festival: “French genius” was represented there by eight composers as varied as Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent

- 
- 14 A “sacred union for peace” (*union sacrée de la paix*) was advocated for within the nation as well; see Louis-Charles Bataille, *Art et solidarité*, in: *Le Courrier musical* 21 (1919), no. 15 (October), p. 230: “May musicians, creators, and performers, while retaining their essential personalities, and even forming different schools, work with the same impetus, with the same faith; may selfish interest, the generator of narrowmindedness, of heartlessness, be banished from the bosom of the divine Euterpe and, by alternate methods but with a common goal, and in fraternal union, everyone work together to raise still higher the glory and renown of ‘French music.’” (“Que les musiciens, créateurs, interprètes, tout en conservant une personnalité indispensable, voire en formant des écoles diverses, travaillent dans un même élan, dans une même foi; que l’intérêt égoïste, générateur de l’étroitesse d’idées, de la sécheresse de cœur, soit banni du sein de la divine Euterpe et que, par des moyens différents, mais dans un but commun, et dans une fraternelle union, tous concourent à porter plus haut encore la gloire et le renom de la ‘Musique française.’”)
- 15 G. Jean-Aubry [Jean-Frédéric-Émile Aubry], *La musique et les nations*, Paris: Éditions de la Sirène / London: J. & W. Chester 1922, and especially the chapter “Les sociétés nationales de musique”, pp. 229–244.
- 16 *Ibid.*, p. 243: “[L]e seul digne des grandes nations libres”.
- 17 *Ibid.*, p. 244: “[F]édération de nationalités”; “Société Inter-Nationale de Musique [...] dont les éléments seraient le plus nationaux possible [emphasis added], et qui, dans une pacifique rivalité, en confronterait, pour le profit de tous et de chacun, les tentatives et les réalisations”.

Schmitt, Charles Koechlin, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Roland-Manuel, and Francis Poulenc.<sup>18</sup> The following year, however, which saw the festival split between Prague and Salzburg, he criticized the jury's selection for not including enough French musicians (half as many as the previous year) and among those chosen, not enough 'big' names appeared on the programme.<sup>19</sup>

In reality, Gil-Marchex was not being entirely honest, as he considered only the chamber music concerts in Salzburg, ignoring altogether the orchestral programme in Prague. A more accurate count reveals that, on the contrary, there were more French composers performed in 1924 than in 1923, and this is without taking in account the concert of French music organized independently of the festival as a sign of retaliation against the perceived meagreness of the French contingent.<sup>20</sup> In any event, these accounts are a good example of the level of competition. In other words, these festivals were not seen as opportunities for international exchange, but as showcases for winning prestige and demonstrating superiority. As Prunières pointed out, "this two-tiered selection process has the very serious downside of raising questions of nationality where only artistic considerations should come into play".<sup>21</sup>

Although organising into sections helped increase the feeling of musical nationhood, with all that this entails, it must not be forgotten that this was practical above all else: to cover the cost of performing pieces by their members and to pre-select the works to be sent to the festival jury. This posed a real problem for any composer whose country did not have a national section. Tibor Harsányi was one of them, as there was no Hungarian section until 1932. Dent made the question clear in a letter to Harsányi: when Hungarian works are performed at the Festival, the situation is always awkward – who pays?

18 Henri Gil-Marchex, *Le Festival de musique contemporaine de Salzbourg*, in: *Le Monde musical* 34, (1923), no. 15/16 (July/August), pp. 270f. For the ISCM festival programmes, see Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, pp. 479–482.

19 Henri Gil-Marchex, *Le Festival de Salzbourg*, in: *Le Monde musical* 35, (1924), no. 15/16 (July/August), p. 285. The French composers performed were Erik Satie, Milhaud, Georges Auric, and Poulenc. Three other French nationals (Schmitt, Honegger, and Roussel) were performed in symphonic concerts in Prague in May–June. Gil-Marchex believed it "absolutely unacceptable that the latest works of Ravel, Roussel, Schmitt, Maurice Delage, and Honegger were omitted" ("absolument inadmissible que les dernières œuvres de Ravel, Roussel, Schmitt, Maurice Delage, Honegger aient été omises").

20 Dent, *Looking Backward* (as note 13), p. 15.

21 "[C]e choix à deux degrés présente l'inconvénient très grave de faire entrer en jeu des questions de nationalité là où il ne devrait intervenir que des considérations d'ordre artistique". Henry Prunières, *La Société internationale de musique contemporaine*, in: *Le Figaro illustré* 9, (1932), February, pp. 90–92: 90. I am grateful to Pascal Lécroart for having pointed this article out to me.

*The Council of Delegates has very definitively established that ‘independent’ composers are personally responsible for performance costs, etc. It seems to me that Hungarian composers are refusing to accept this responsibility [...]. The French Section has been quite generous by welcoming many foreign composers, but you must understand that you’d have an even better chance if you could also count on the support of a Hungarian section.*<sup>22</sup>

Prunières’ letter is informative regarding the decision for the 1930 Festival in Liège-Brussels to exclude all Hungarian works: not for political reasons, but for practical, economic ones. Even though Harsányi was accepted into the French Section, which could have paid for him, the 1930 central committee nonetheless considered him Hungarian and thus excluded him, along with all the other Hungarians. How could this impasse be revolved?

### **“A Composer Who Has Belonged to the French Section for Many Years”: The Expats of Paris**

That a cosmopolitan composer cannot participate in the activities of an international society because he (or she) must identify with “one and only one nation” is paradoxical. Anne Schreffler has published documents suggesting that in the mid-1930s, membership in a section was determined by residence rather than by nationality – a measure that was easily explained by the increase in political refugees. Given that the ISCM never developed any statutes before 1937, it is difficult to know when this practice was institutionalised. The case of foreign composers residing in Paris shows that a certain procedural vagueness persisted throughout the 1920s.

The works of some foreign composers living in Paris were seemingly judged by the French Section. In 1924, Charles Koechlin reported: “We chose Stravinsky’s *Octet* (since Stravinsky lives in France, he counts in our section.)”<sup>23</sup> It therefore

---

22 Edward J. Dent to Tibor Harsányi, Cambridge, 3 May 1930; BnF, Département de la musique, recueil *Lettres à Harsányi et réponses*: “Le Conseil des Délégués a établi très définitivement que les compositeurs ‘indépendants’ sont responsables eux-mêmes pour les frais d’exécution etc. Il me semble que les compositeurs hongrois refusent d’accepter cette responsabilité [...]. La Section française s’est montrée très généreuse en accueillant beaucoup de compositeurs étrangers, mais vous comprendrez bien que vous auriez encore plus de chance si vous pouviez compter sur l’appui d’une section hongroise en même temps.”

23 “On a choisi l’*Octuor* de Strawinsky (Strawinsky habitant la France, compte dans notre section).” Charles Koechlin, *Les concerts de Salzbourg et le jury de la S.I.M.C.*, in: *Le Monde musical* 35 (1924), no. 19/20 (October), pp. 347f.: 347. This report conflicts with that of Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (as note 18), p. 482, according to which the *Octet* was chosen directly by the festival’s central committee (Salzburg 1924). *Song of*

stands to reason that his *Concertino* selected for the 1923 Festival had been treated similarly, along with Stravinsky's works in subsequent festivals.

Other expats had to appeal to the committees of their respective nations, but the archival documents suggest that the French Section was quite open to welcoming them if they made the request. Alexander Tansman, who was Jewish and did not feel appreciated by his homeland (Poland), wrote to Édouard Ganche in 1926 that he was considering leaving the Polish Section of the ISCM and "joining the French Section, which will welcome me with open arms".<sup>24</sup> The previous year, during the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Tansman had already expressed his attachment to France as a refugee:

*To my great joy, I came to France, and this country, which in the past 5 years I have grown to love as my second homeland, has been hospitable to my work by opening its doors to it, thus opening the doors of Europe. It's a bitter feeling to love your country, as I do, and to get so little in return. For the Polish pavilion at the Fair – I know nothing. I suppose that as with all official artistic events [original emphasis], I'll be kept on the sidelines, unless the progressive French media, who have always considered me the leading Polish musician of our times, get involved.*<sup>25</sup>

Harsányi, for his part, encountered a major problem: although an ISCM Hungarian Section had existed nominally since 1923, there was no active selection committee before 1932.<sup>26</sup> For the 1927 Frankfurt Festival, Harsányi submitted his Piano Trio (1926) directly to the ISCM central committee in London<sup>27</sup>, but

---

*the Nightingale*, played at the Prague festival the same year, is also said by Haefeli, p. 481 to be the result of a direct selection by the central jury.

24 Alexander Tansman to Édouard Ganche, Juan les Pins, 25 September 1926, *Alexandre Tansman, un musicien entre deux guerres*. Correspondance Tansman–Ganche (1922–1941), ed. by Ludovic Florin, in collaboration with Mireille Tansman-Zanutini, Paris: L'Harmattan 2018, pp. 75f.: 76. "[E]ntre dans la Section Française, qui me recevra à bras ouverts".

25 Alexandre Tansman to Édouard Ganche, Paris, 13 January 1925, *ibid.*, pp. 43f.: 43: "Pour mon bonheur je suis venu en France, et ce pays, que depuis 5 ans j'ai appris à aimer comme ma seconde patrie, a été hospitalier pour mon œuvre en lui ouvrant les portes et par ça les portes de l'Europe. C'est bien amer d'aimer son pays, comme je l'aime, et d'y être si peu payé en retour. Pour le pavillon polonais à l'Exposition – j'en sais rien. Je suppose que *comme dans toutes les manifestations artistiques officielles* [original emphasis] je serai tenu à l'écart, si la presse française avancée, qui m'a toujours considéré comme le meilleur musicien polonais de notre temps, ne s'en mêle pas."

26 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (as note 18), p. 739, n. 7a.

27 As an undated letter (before 1926) from Alexander Tcherpnin to Harsányi already suggests, the latter likely contacted Rose Fuchs Fayer to establish a connection with the Hungarian section, but with nothing to show for it. Paul Sacher Stiftung, Alexander Therepnine Collection, Korrespondenz.

the secretary responded that “composers living in a country with a National Section of the Society, as in France, were required to first send their works to the Section”.<sup>28</sup> As a result, the central committee suggested that he contact Prunières, so that the French committee could analyse his Trio and, potentially, recommend it. While acknowledging that a “composer living in a foreign country is not well-placed”, the secretary explained to Harsányi that “his position has been considered carefully before the rules were confirmed”:

*The rule is justified as follows: you will agree that submitting through Sections is necessary, not only to lighten our workload, but because independent submissions would flood the Jury with works three quarters of which would be of no value to the Society. Therefore, given that the principle of submission by Section is accepted, it seemed impossible to prevent composers from submitting their works other than through their country's Section, while foreigners living in the same country remained free to send their compositions directly to the Jury. In other words, it seems impossible to remove this disadvantage you are lamenting, without making your position more favourable than that of French composers. You'll appreciate, I am sure, the challenge from both perspectives. Nevertheless, I assure you that whether or not the French Section recommends your Trio, it will be presented to the Jury, whose members will decide for themselves if they wish to examine it.*<sup>29</sup>

Despite the secretary's kindness, Harsányi's work was not selected.<sup>30</sup>

---

28 Secretary of the ISCM to Tibor Harsányi, London, 20 December 1926; BnF, Département de la musique, *Lettres à Harsányi et réponses*: “[L]es compositeurs domiciliés dans un pays où il existe une Section Nationale de la Société, comme en France, sont obligés d'envoyer leurs œuvres d'abord à la Section”.

29 Secretary of the ISCM to Tibor Harsányi, London, 24 December 1926; *ibid.*: “Le compositeur domicilié dans un pays étranger n'est pas bien placé”; “[S]a position a été longtemps considérée, avant que les règles ne fussent confirmées”; “La justification de cette règle se trouve ainsi; vous admettez que l'envoi par Sections est nécessaire, non seulement pour nous décharger le travail, mais parce que l'envoi indépendant inonderait le Jury d'œuvres pour les trois quarts sans valeur pour la Société. Alors, vu que le principe d'envoi par Sections est accepté, il a paru impossible de défendre aux compositeurs d'un pays de proposer leurs œuvres autrement que par leur Section, tandis que les étrangers domiciliés dans ce même pays restaient libres d'envoyer leurs compositions direct [*sic*] au Jury. C'est-à-dire, il paraît impossible de vous ôter le désavantage dont vous vous plaignez, sans vous mettre dans une position bien plus favorable que celle des compositeurs français. Vous apprécierez, j'en suis sûr, la difficulté des deux côtés. Néanmoins, je vous donne mon assurance que, recommandé par la Section française ou non, votre *Trio* sera présenté au Jury, dont les membres décideront eux-mêmes s'ils désirent l'examiner.”

30 Secretary of the ISCM to Tibor Harsányi, London, 2 February 1927, *ibid.*: “As promised, I have placed your piece before the International Jury who were, however, unable to accept it for the Festival.” (“Conformément à ma promesse, j'ai placé votre œuvre devant le Jury International, qui, cependant, n'ont [*sic*] pas pu l'accepter pour le Festival.”)

The following year, Harsányi once again contacted the central office of the ISCM to find out how he could properly present his work. The secretary replied that if the French Section did not select his piece, he could not submit it independently. She (presumably Dorothy Wadham) advised Harsányi to get in touch with the French Section, and to write to Roland-Manuel “to ask him how that section is formed and if you are eligible to become a member. [...] You’ll only become a member, then, if the section sympathizes with you; otherwise, you’d be giving up the right to submit directly for nothing.”<sup>31</sup> The secretary added that she had written to Dent, who would soon be in Paris, to talk about Harsányi’s case with the French Section. A few days later, Harsányi did receive a letter from Dent. The ISCM president “greatly regretted that the Hungarian Section was never formally constituted”.<sup>32</sup> He urged the musicians in Budapest to resolve this void, but to no avail. Dent offered to meet with Harsányi during his trip to Paris in October 1927 and concluded: “[...] if you are domiciled in France, then you must send [your works] to the French Section: and on this matter, I will take the time to speak with Mr Roland-Manuel. I am coming to Paris specifically to see him.”<sup>33</sup> There are no records of the outcome of this matter, but one thing is certain: no piece of Harsányi’s was performed at the 1928 Festival in Siena.

For the 1929 Geneva Festival, which took place from 6–10 April, Harsányi submitted his *Ouverture symphonique*, which would not be selected either.<sup>34</sup> The fact that it was Dent himself who informed the composer of this refusal suggests that Harsányi sent his piece directly to the central committee rather than go through the French Section.

In 1930, Harsányi received a letter from the festival jury stating that no works by Hungarian composers would be performed.<sup>35</sup> Harsányi then wrote to

---

31 Secretary of the ISCM to Tibor Harsányi, London, 21 September 1927, *ibid.*: “[P]our lui demander comment se constitue cette section, et si vous êtes éligible pour en devenir membre. [...] Vous deviendrez membre, alors, seulement si la Section se montre sympathique envers vous; autrement vous sacrifieriez le droit d’envoi direct pour rien.”

32 Edward J. Dent to Tibor Harsányi, Cologne, 24 September 1927, *ibid.*

33 *Ibid.*: “[R]egrette beaucoup que la Section Hongroise ne s’est jamais formellement constituée”; “Si vous êtes de domicile [*sic*] en France, vous devriez envoyer [vos œuvres] à la Section française: et sur ce point je prendrai l’occasion d’en parler à M. Roland-Manuel. C’est précisément pour le voir que je viens à Paris.”

34 Edward J. Dent to Tibor Harsányi, Nice, 18 December 1928, *ibid.*

35 ISCM Frankfurt-am-Main Jury (signed by Max Butting, Jacques Ibert, Gian Francesco Malipiero, Paul Pisk, and Erwin Schulhoff) to Tibor Harsányi, 22 March 1930; BnF, Département de la musique, *Lettres à Harsányi et réponses*: “The Jury for the 1930 Music Festival of the International Society for Contemporary Music unanimously declines to review the works of Hungarian composers, as it considers the existence of a Hungarian

Prunières, who encouraged the composer to send a letter to Dent that summarised the French committee's deliberations of 2 May 1930: this is the pivotal letter cited at the start of the present chapter.

At that time, Harsányi's path toward the ISCM transformed into something that goes beyond his specific case: the establishment of a sub-committee of the French Section to represent foreign composers living in France (specifically, in Paris). Prunières announced it to Harsányi in November 1930:

*At its October 19 meeting, the French Section of the ISCM decided to create a sub-section made up of foreigners living in France. It has appointed four key figures to set up this sub-section as they wish and to form its Executive Committee: Messrs Arthur Honegger, Tibor Harsányi, Joaquín Nin, and Alexander Tcherepnin.*

*It is vital that you meet as soon as possible and that you appoint a few key foreigners living in Paris to form your jury and to settle on the list of works to be sent to Oxford (chamber music, orchestral music, religious music).*

*As Alexander Tcherepnin has returned to the South of France and Arthur Honegger has apologised for being unable to take part in your work this time due to rehearsals for his opera, you'd be well advised to act with urgency, in agreement with Mr Nin [...].*

*The international jury will meet in Cambridge on 12 January [1931], so the works must be sent before Christmas.<sup>36</sup>*

---

section to be necessary and, in view of the many performances of Hungarian works by the Society to date, also believes in an obligation on the part of Hungarian composers to join such a section. The members of the jury urge their Hungarian colleagues to join the International Society as a Hungarian section." ("Die Jury für das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1930 lehnt es einstimmig ab, die Werke der ungarischen Komponisten zu sichten, da sie das Bestehen einer ungarischen Sektion für erforderlich hält, und in Anbetracht der vielen bisherigen Aufführungen ungarischer Werke durch die Internationale Gesellschaft auch an eine Verpflichtung der ungarischen Komponisten dazu glaubt. Die Mitglieder der Jury richten die dringende Bitte an ihre ungarischen Kollegen sich an die Internationale Gesellschaft als ungarische Sektion anzuschließen.")

36 Henry Prunières to Tibor Harsányi, Paris, 21 November 1930, *ibid.*: "La Section Française de la S.I.M.C. dans sa séance du 19 oct., a décidé de créer une sous-section composée d'étrangers domiciliés en France. Elle a désigné quatre personnalités pour constituer cette sous-section à leur convenance et en former le Comité Directeur: MM. Arthur Honegger, Tibor Harsanyi, Joaquin Nin et Alexandre Tcherepnine. Il serait indispensable que vous vous réunissiez le plus tôt possible et que vous désigniez quelques personnalités étrangères habitant Paris pour constituer votre jury et arrêter la liste des œuvres à envoyer à Oxford (musique de chambre, musique d'orchestre, musique religieuse). Alexandre Tcherepnine étant reparti pour le Midi et Arthur Honegger s'excusant, en raison des répétitions de son opéra, de ne pouvoir prendre cette fois part à vos travaux, il conviendrait que vous agissiez d'urgence, d'accord avec M. Nin [...]. Le jury international se réunit à Cambridge le 12 janvier, il faudra donc que les œuvres soient expédiées avant Noël."

Nin would soon write to Harsányi that Prokofiev had accepted to join the sub-section.<sup>37</sup> The day after the meeting, Prokofiev wrote in his journal:

*I attended a meeting of a sub-committee assembled to choose works for the international festival to be held this summer in Oxford. Each country has its own committee, but since so many foreign composers live in France, a special sub-committee was set up for them, and the members appointed to serve on it were myself, Nin, Harsányi, Honegger, and Sasha Tcherepnin. The two last-named were away, and so there gathered in Nin's apartment he, I, and Harsányi, an insignificant Hungarian composer. I proposed Dukelsky's Second Symphony and struck out something by Tansman. From my compositions, Harsányi proposed the Quintet. Committee members are allowed to propose their own compositions, since if membership were to preclude consideration of one's own work, nobody would agree to serve.<sup>38</sup>*

The creation of the ISCM French sub-section “composed of foreigners domiciled in France” was in no way due to a ghettoisation on the part of the Parisian musical establishment attempting to distinguish the ‘Paris School’ (in the sense of foreign composers) from the ‘French School’. French musicians did not intend, with this initiative, that expats living in Paris would be viewed internationally as a separate group from the native French, as was taking place in these same years in the visual arts.<sup>39</sup> This sub-section was created with the aim of helping foreigners who found themselves the victims of a procedural glitch in the ISCM machine. It was the foreigners themselves, especially Harsányi, who pushed for the establishment of a mechanism that inadvertently generated the ‘Paris School’. Yet the goal was never to present works by the ‘Paris School’ at ISCM festivals; the aim was instead to have the works of this or that composer performed, not those of a group.<sup>40</sup> Expat composers living in Paris would continue to be identified as French composers (through a grafting process to their own national identity, Hungarian, or Polish, or Czech, and so on) by the central committee of the ISCM. (Ironically, at the first festival featuring a sub-section of expats in Paris, George Gershwin's *An American in Paris* was also heard.)

---

37 Joaquín Nin to Tibor Harsányi, Paris, 2 December 1930, *ibid.*

38 Sergey Prokofiev: *Diaries, 1924–1933: Prodigal Son*, translated from Russian and annotated by Anthony Phillips, London: Faber & Faber 2012, pp. 982f.

39 On this question, see Lazzaro, *Écoles de Paris en musique* (as note 1), chap. 4 and Federico Lazzaro, *École (artistique) de Paris versus École (musicale) de Paris: Critique, politique, histoire*, in: *La critique musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, ed. by Timothée Picard, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2020, pp. 171–178.

40 Not until 1946 would something resembling a ‘concert of the Paris School’ project be seen within an ISCM festival. See Lazzaro, *Écoles de Paris en musique* (as note 1), pp. 190f.

In 1932, the year the Hungarian Section was formed, Harsányi finally had one of his works, the *Nonet*, programmed at the ISCM's 10<sup>th</sup> anniversary Festival in Vienna. It is unclear, however, whether the work was selected by France or Hungary.

### Cosmopolitanism Gone Wrong?

Prunières worried about the prominence given to these questions of nationality, as can be seen in the final part of his letter of 3 May 1930:

*to urgently draw the President's attention [...] to the tendencies that seem to be increasingly prevalent within juries to consider the nationalities of works proposed when building programs, while under the terms of the statutes, only their respective value should be taken into account.*<sup>41</sup>

In fact, could being organized into national sections have contributed to erasing the ISCM's cosmopolitan spirit and allowed it to be influenced by the nationalistic and chauvinistic views of its sections?

Returning to Dent's 1923 presentation of the new society in *La Revue musicale*, edited by the same Prunières, Dent's text can be summarized in five points:<sup>42</sup>

1. The goal of the ISCM is musical, not political, in reaction to the political use of music made during the war: "Art has nothing to do with politics. During the war [...] art was used as political propaganda. But political propaganda is not the purpose of art."<sup>43</sup>
2. By political use of music, Dent is mainly referring to the nationalistic conception of music in which appreciation is not based on aesthetics but on identity: "If an Englishman says he likes English music 'because it is English', there's not a hint of aesthetic judgement: he likes this music not for its artistic value but for the sentimental associations it stirs up."<sup>44</sup>

---

41 Prunières to Harsányi (as note 6).

42 Edward J. Dent, *Internationalisme et musique*, in: *La Revue musicale* 4 (1923), no. 32 (August), pp. 58–60.

43 *Ibid.*, p. 58: "L'art n'a rien à voir avec la politique. Pendant la guerre [...] l'art a pu être employé à des fins de propagande politique. Mais la propagande politique n'est pas la fonction de l'art."

44 *Ibid.*: "Si un Anglais dit qu'il aime la musique anglaise 'parce qu'elle est anglaise', il n'y a pas là trace de jugement esthétique: il aime cette musique non pour sa valeur d'art, mais pour les associations sentimentales qu'elle provoque."

3. The ISCM aims to counter this conception, to promote the individuality and independence of artists: “Modern music proclaims the artist’s right to be himself and only himself. [...] By founding the International Society, we wanted to support young, individualistic composers. The decision to divide the society into national sections is purely a matter of practicality.”<sup>45</sup>
4. The increasingly cosmopolitan context is one of the main reasons for this emphasis on the artist, rather than on their nationality: “It is difficult to assign a specific nationality to such-and-such a composer. Many of today’s most original composers live in countries that are not their own; they have lost contact with their country of origin and have little in common with the country where they’ve chosen to live.”<sup>46</sup>
5. As a result, each artist will make an individual contribution to contemporary music, defined as something that transcends national borders. The works selected for the ISCM’s annual festivals must represent “global modern music”:

*It goes without saying that some countries are not satisfied. “I do not think your choice represents English music”, an English musician says to me. But our society’s aim is not to “represent English music”. We have chosen music that represents global modern music [original emphasis], and this composer can be pleased to see that three English composers were chosen not to represent their own country, but to represent modern music in general [original emphasis].*<sup>47</sup>

Dent concludes by saying he is fully aware of the difficulty of getting his message across:

*Today [...] it is difficult to get people to think of music in ‘global’ terms. A musician recently wrote to me that his compatriots could not understand the idea of an*

---

45 Ibid., pp. 58f.: “La musique moderne proclame le droit de l’artiste à être lui-même et rien que lui-même. [...] En fondant la Société Internationale nous avons voulu soutenir les compositeurs qui sont jeunes et possèdent une individualité. Si nous avons divisé la société en sections nationales, c’est une question de pure commodité pratique.”

46 Ibid., pp. 59: “Il est difficile d’assigner à tel compositeur une nationalité définie. Beaucoup de compositeurs, parmi les plus originaux d’aujourd’hui, vivent dans des pays qui ne sont pas les leurs; ils ont perdu contact avec leur pays d’origine et ont peu de points communs avec le pays où ils ont élu domicile.”

47 Ibid.: “Il va sans dire que certains pays ne sont pas satisfaits. ‘Je ne pense pas que votre choix représente la musique anglaise’, me dit un musicien anglais. Mais l’objet de notre Société n’est pas de ‘représenter la musique anglaise’. Nous avons choisi de la musique qui représente la *musique moderne mondiale*, et ce compositeur peut être heureux de voir que trois Anglais ont été choisis *non pas pour représenter leur propre pays, mais pour représenter la musique moderne en général* [original emphasis].”

*international festival, on the pretext of 'national prestige': and this was regarding a State that didn't yet exist before the Treaty of Versailles!*<sup>48</sup>

Indeed, the idea of an international style that prevailed over local specificities went contrary to the habit of linking each composer to their 'racial origin' and endorsing political boundaries by validating (or in the case of new nations, creating) a culture specifically anchored in the Treaty of Versailles. In the same way that the League of Nations refused the proposal to use Esperanto as a working language (and it is significant that this refusal was initiated by the French delegate, Gabriel Hanotaux, who did not want French to lose its position as the language of European diplomacy), the 'ISCM style' could not be accepted as is. It was considered by many music critics to be a threat to national individuality, which most were unwilling to sacrifice for the benefit of "neutral music for a neutral world".<sup>49</sup> Camille Mauclair expressed himself openly on this topic, but in relation to visual art. His thought process can also be applied to music:

*When Esperanto was invented, its utility as a language of commerce could be established. However, it was quickly understood that it could never be a language of art, because literary masterpieces are born out of the distinctive sensibilities of each race and the genius of its idiom.*<sup>50</sup>

While Dent saw the national sections as "purely practical", this message was not easy to convey in the nationalistic interwar context, and the ISCM festivals easily lent themselves to becoming battlegrounds between nations: it is a 'European concert' in which each composer participates with their specific national voice.<sup>51</sup>

---

48 Ibid.: "Au jour d'aujourd'hui [...] il est difficile d'amener le public à envisager 'mondialement' la musique. Un musicien m'écrivait récemment que ses compatriotes ne pouvaient comprendre l'idée d'un festival international, sous prétexte de 'prestige national': et il s'agissait d'un État qui n'existait pas encore avant le Traité de Versailles."

49 I owe the idea for this effective formula to Michel Duchesneau.

50 Camille Mauclair [Camille Faust], *La farce de l'art vivant II: Les métèques contre l'art français*, Paris: La Nouvelle Revue critique, 1930, chap. "Vers un 'espéranto' pictural", pp. 57–63: 57: "Quand on a inventé l'espéranto, on a pu affirmer son utilité en tant que langage d'échange commercial. Mais on a vite compris que ce ne pourrait être une langue d'art, parce que les chefs-d'œuvre littéraires naissent de la sensibilité propre à chaque race et du génie de son idiome."

51 On this subject, see Roland-Manuel's review of the 1925 ISCM Prague Festival (15–20 May), *Au Festival de Prague*, in: *Revue Pleyel*, no. 21 of 15 June 1925, pp. 18–21.

Xenophobic composer and critic Louis Vuillemin openly denounced the danger that international exchange would lead to a cosmopolitan levelling out (“those border levellers”).<sup>52</sup> The criterion for aesthetic judgement would shift from confrontation with (national) tradition to confrontation with (neutral) style, thus prioritizing modernity (technical progress) over faithfulness to an ideal of universal beauty that, paradoxically, would be in keeping with the specific evolution of each ‘race’. Still, according to Vuillemin, the return to barbarism driven by cosmopolitan modernism was to be condemned, because the disappearance of national roots would lead to a dumbing down.<sup>53</sup>

In practical terms, this ideological impasse (yes to internationalism, but only to better promote ‘my’ nation abroad, not to stop thinking in terms of nations) was reflected in the fact that many critics contested the choice of works selected by the national committees for the ISCM’s annual festival. The fact that, as previously stated, French critics complained about the poor representation of French music at the festival, or even rejoiced at the clear superiority of their compatriots’ works compared to others is proof of a lack of understanding of the ISCM spirit as explained by Dent (specifically in what we have referred to as point #5 of his article). A few years after the founding of the ISCM and its annual festival, André Cœuroy began his *Panorama de la musique contemporaine* “sous le signe du ‘national’”<sup>54</sup>, starting with the observation that “every race has its musical style”, even though “for a long time, music was only believed to be an international language”:<sup>55</sup>

---

52 Louis Vuillemin, *Musique et nationalisme (Notes sans mesure)*, in: *Le Courrier musical* 25, no. 4 of 15 February 1923, p. 65.

53 See Louis Vuillemin, *Les dieux à la foire (Notes sans mesure)*, in: *Le Courrier musical* 23, no. 11 of 1 June 1921, pp. 175f.: “Make no mistake: we no longer think; we no longer act. We dance! We’re always dancing. Life today is becoming the most pleasant in the world. Modern society, after centuries of evolution, has finally reached its perfect form: a dance hall! The post-war dance hall, a stain on contemporary society: the 1921 dance hall! And all the dancers imitate each other and look the same. There are no more borders. Internationalism has reached its glorious conclusion: all men are brothers in the United States of Polichinelle the Potentate!” (“Comprenez bien: on ne pense plus; on n’agit plus. On danse! On danse tout le temps. La vie d’aujourd’hui devient la plus plaisante du monde. La société moderne, après des siècles d’évolution, est parvenue enfin à sa forme parfaite: c’est un dancing! Le dancing d’après-guerre, contemporain des taches: le dancing 1921! Et tous les danseurs s’imitent et se ressemblent. Il n’y a plus de frontières. L’internationalisme atteint à ses fins radieuses: tous les hommes sont frères dans les États-Unis du potentat Polichinelle!”)

54 “Sous le signe du ‘national’” [“Under the ‘national’ banner”] is the title of the introduction of André Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris: Kra [1928] 1930, pp. 9–14.

55 *Ibid.*, p. 9: “[C]haque race a son style musical”; “longtemps l’on a cru que la musique n’était qu’un langage international”.

[By creating the] ISCM, musicians dreamed of a United States of Europe. It was a mirage of sonic fraternity. It soon became clear that creating a European spirit and musical language was impossible. From these encounters, each returned with the acute feeling of belonging to a national group that, if not better than the others, was at least very different and set itself apart with precise traits, the potency of which some ambiguous secret demanded be even more emphasised. Never was an era more enamoured with internationalism, and never were composers making their mark more clearly nationalistic.<sup>56</sup>

This assessment was also shared by observers on the political left, such as Koechlin.<sup>57</sup> As Boris de Schlœzer pointed out, this assessment was a relief to some, while others continued to dream of moving beyond musical nationalism. In 1927, however:

*there is no danger (or no hope, depending on one's perspective) that the various specific characteristics of existing national schools will fade and that a kind of musical Esperanto will develop. [...] in fact, the only great European in music today is Stravinsky, whose body of work, which owes much to the music of Russia, Germany, France, and Italy, rises above all national divisions and holds universal significance.*<sup>58</sup>

Paradoxically, it would be because of the necessary political stance taken in the mid-1930s that the ISCM would affirm that its vocation, based on the

56 Ibid., pp. 10f.: “[En créant la] S.I.M.C. les musiciens rêvaient d’États-Unis d’Europe. C’était un mirage de fraternité sonore. Bientôt il apparut que la création d’un esprit et d’un langage musical européens était chose impossible. De ces rencontres, chacun revient avec le sentiment aigu qu’il appartient à un groupe national, que ce groupe, s’il n’est pas meilleur que les autres, est au moins fort différent, qu’il s’en distingue par des traits précis dont un secret indistinct commande d’accentuer encore la vigueur. Jamais époque ne fut plus éprise d’internationalisme, et jamais les compositeurs qui marquent n’ont été plus nettement nationaux.”

57 See for example Charles Koechlin, *Les compositeurs et la critique musicale*, in: *La Revue musicale* 8 (1927), no. 10 (September), pp. 108–116, reprinted in: Charles Koechlin, *Écrits 2: Musique et société*, introduced and annotated by Michel Duchesneau et al., Wavre: Mardaga 2009, pp. 175–185, and more specifically, pp. 180f., where Koechlin sings the praises of “Latin genius”. Boris de Schlœzer responds that this formulation is “especially dangerous, because it is pretentious and empty”. See Boris de Schlœzer, *Réflexions sur la musique*, in: *La Revue musicale* 8 (1927), no. 11 (October), pp. 249f.: 250.

58 Schlœzer, *Réflexions sur la musique* (as note 57), p. 250: “Il n’y a donc nul danger pour le moment (ou nul espoir: c’est selon le point de vue) que les différentes particularités des écoles nationales existantes s’atténuent et que s’élabore une sorte d’espéranto musical. [...] il n’y a en effet aujourd’hui qu’un seul grand européen en musique: Strawinsky, dont l’œuvre, qui doit tant à la musique russe, allemande, française, italienne, s’élève au-dessus de toutes les divisions nationales et possède une signification universelle.”



Figure 1: Announcement of Tibor Harsányi's *Symphony in C*, as performed by the Wiener Symphoniker, on the third orchestral concert of the thirtieth anniversary festival of the ISCM in Salzburg, 26 June 1952; Flyer *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. 26. *Internationales Musikfest*, Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum, Inv. Nr. PR 6022

protection of composers' freedom in their technical explorations, was more cosmopolitan (or transnational) than inter-national (while remaining organized into national sections, which is still the case today). In 1937, the ISCM decided to support this musical cosmopolitanism as denounced by French critics: composers were not identified by belonging to a national school but were encouraged to feel part of a borderless movement unaffected by political influence. The ISCM thus openly advocated for a transnational aesthetic community whose members share the aim of advancing musical techniques. This clause would vanish from the revised statutes ratified on 24 June 1952, a time (generally speaking) when other institutions, such as the Ferienkurse in Darmstadt, were concerned with promoting avant-garde trends. It was an era of new frontiers, where political passports were replaced by aesthetic ones. And it is significant that at the 1952 ISCM Festival in Salzburg, the jury chose a piece of Harsányi's, his four-movement *Symphony in C* (Fig. 1), composed the previous year. Perhaps in a symbolic gesture meant to underscore the triumph of the aesthetic above the national, Harsányi stood out as the only figure among the 72 contemporary composers on the programme who was identified as "independent".

## **The Democratic Renewal of German New Music Germany's 1948 Re-Entry to the ISCM in the Context of Occupation and the Early Cold War**

The process leading to Germany's readmission to the International Society for Contemporary Music (ISCM) in 1948 is linked here to a range of other aspects of the re-establishment of a culture of new music in the occupied country from 1945 onwards. This process also involved many of the key individuals involved in this latter process. In turn, the re-entry fed into the subsequent new-music culture that flourished in the German Federal Republic. This re-entry has never before been fully explored within its historical context, or against the wider background of the occupation and early Cold War. This chapter draws upon archival documentation, in particular the correspondence found in the Karl Amadeus Hartmann-Nachlass in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, in order to trace, in more detail than has hitherto been done, some of the actions and positions that informed and made possible the re-entry.

### **Germany and the ISCM from its Inception**

It has long been established that a range of German musicians were involved with the ISCM from its inception in 1922. Considering that some of the most radical musical directions during this period were being pursued in Germany, Austria, and Czechoslovakia (at that time still with a large Germanic population), and that the concept of 'Neue Musik' was regularly pursued in contemporary music journals from these countries – *Musikblätter des Anbruch*, published by Universal Edition (UE) in Vienna from 1919; *Melos*, published in Berlin from 1920; and *Der Auftakt*, published in Prague from 1920 – then it should not be surprising that key musical individuals from these countries – specifically Adolf Weißmann from Germany, Rudolph Réti from Austria, and both Karel B. Jirák and Erich Steinhard (the editor from 1921 for *Auftakt*) from Czechoslovakia – would be at the forefront of efforts to push the Society in a more strongly avant-garde focused direction.<sup>1</sup>

---

1 Anton Haefeli and Reinhard Oehlschlägel, *International Society for Contemporary Music*, in: *Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859> (2001). For a

The president of the German Section from 1922 to 1925 was Adolf Weißmann, from 1925 to 1930 Wilhelm Furtwängler, and from 1930 to 1933 Max Butting.<sup>2</sup> The initial committee included as executive directors Philipp Jarnach, Heinz Tiessen, and Ernst Krenek, with Eduard Erdmann and Alois Hába serving as ordinary members, and Hermann Scherchen as chair.<sup>3</sup> German jury members during the 1922–1933 period were Scherchen, Rudolf Schulz-Dornbusch, Jarnach, Tiessen, and Butting. Works by German composers including Paul Hindemith, Eduard Erdmann, Heinrich Kaminski, Ferruccio Busoni (represented as German), Butting, Jarnach, Ernst Toch, Wladimir Vogel (also represented as German), Kurt Weill, Manfred Gurlitt, and Edmund von Borck featured at the early international festivals.<sup>4</sup>

ISCM concerts were hosted in Berlin from 1922 to 1924, and separate regional groups within Germany were founded from an early stage: in Berlin (1923, with Weißmann as president; then another group in 1925), Leipzig (1924), Frankfurt (1928), and Hamburg (1929), with existing groups in Mannheim and Cologne adopting the ISCM statute, the so-called *Richtlinien für Gründung von Ortsgruppen* of 23 October 1923, which mostly preserved the autonomy of groups while making a few financial requirements. Furthermore, two special events in Bad Pyrmont were programmed by Butting and Tiessen in 1930 and 1931 to raise the profile of the German Section.<sup>5</sup>

Germany hosted the annual festival in 1927, in Frankfurt, with an extravagant, forward-looking, and markedly international programme featuring major works of Bartók, Berg, Hauer, Janáček, Pijper, Mosolov, Vogel, Turina, and Copland, including Busoni's *Doktor Faustus*. An enviable line-up of performers including Claudio Arrau, Bartók, Walter Gieseking, Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch, the Amar and Kolisch Quartets, Furtwängler, and

---

comprehensive account of the development of the concept of *Neue Musik*, see in particular Christoph von Blumröder, *Der Begriff "neue Musik" im 20. Jahrhundert*, Munich / Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1981, pp. 28–113.

2 Heinz Tiessen, *Die Neue Musik, die IGM und ihre Deutsche Sektion vor 1933*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1958/59*, London / Paris / New York: Schott 1959, pp. 7–21: 19.

3 Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn: Orpheus-Verlag 1995 (*Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 2), p. 433.

4 Information here and elsewhere about jury members and programming is taken from the various pages on individual festivals indexed at <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/> (accessed 29 April 2023).

5 Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (as note 3), pp. 437–440. For details of the membership of the different regional groups, see Tiessen, *Die Neue Musik, die IGM und ihre Deutsche Sektion* (as note 2), p. 19.

Scherchen also marked it as a milestone event in the early development of the ISCM.<sup>6</sup> Notably, however, the only work by a German-born composer was Heinrich Kaminski's *Magnificat*. This contrasts significantly with the strong representation of composers from the host nation in some of the other early ISCM festivals.

At the time of the Amsterdam ISCM Festival in June 1933, Edwin Evans noted that there remained an invitation to host the festival in Berlin in 1935.<sup>7</sup> In 1934, however, Germany withdrew from the ISCM (according to Butting, then president of the German Section, at his behest in order to avoid its abuse by Nazi figures)<sup>8</sup> and would remain outside the organisation for 14 years. A few German composers continued to feature on ISCM programmes thereafter, some of them in internal or external exile: at the 1934 ISCM Festival in Florence, both Rudolph Holzmann, then resident in France, and Hindemith, less than a month after the debacle surrounding the premiere of his Symphony from *Mathis der Maler* on 12 March 1934, were selected by the jury.<sup>9</sup> A report by Karl Holl in the May/June 1934 issue of *Melos* indicated that "since the political upheaval", the German Section "has appeared to have fallen asleep".<sup>10</sup> In Prague in 1935, Hartmann's symphonic poem *Miserae* was played, and this was interpreted by some as a political statement, with its indication "Dachau 1933/34".<sup>11</sup> Additional examples are Edmund von Borck at the famous 1936

---

6 Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, pp. 485f.

7 Edwin Evans, *The I.S.C.M. Festival at Amsterdam*, in: *The Musical Times* 74 (1933), no. 1086 (August), p. 707.

8 Max Butting, *Musik Geschichte, die ich miterlebte*, Berlin: Henschelverlag 1955, pp. 207–209. Also Max Butting to Karl Amadeus Hartmann, place unknown, 20 August 1947, Bayerische Staatsbibliothek (hereafter simply BSB), Nachlass von Karl Amadeus Hartmann (1905–1963), Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

9 Responses to the premiere were not unequivocally negative, but the situation was exploited by the Nationalsozialistische Kulturgemeinde to secure broadcast bans and restrictions on performances. See Ian Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music during the early Allied Occupation (1945–46), and its Roots in the Weimar Republic and Third Reich (1918–45)*, PhD thesis Cardiff University 2018, pp. 56f.

10 "Seit dem politischen Umschwung [...] aber scheint die Sektion Deutschland entschlafen zu sein"; Karl Holl, *Das Internationale Musikfest in Florenz*, in: *Melos* 13 (1934), nos. 5/6, pp. 199f. Holl, at least at this time, was treated with some suspicion by leading Nazi music critics including Fritz Stege, who attempted to have him excluded from the Kritikerverband after having taken the side of a Jewish critic, Arno Huth against Stege following a Bach Festival in Kiel. See Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (CD-ROM, edition 2/2009), p. 3426.

11 Michael Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, New York: Oxford University Press 2000, pp. 89f.

Barcelona Festival<sup>12</sup>; Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*) and a work of Peter Schacht scheduled but withdrawn after Nazi political pressure at Paris in 1937; as well as another work of Hartmann's, his String Quartet No. 1, "Carillon", Hindemith (excerpts from *Mathis der Maler*), and one work of Werner Josten, a German-born émigré to the United States, in London in 1938.

It is worth noting, however, that the continued presence of Austrian composers during this period meant that the German-speaking lands were not unrepresented:

- Florence 1934: Ernst Krenek on jury. Works of Alban Berg (*Lyric Suite*), Leopold Spinner (*Quartettino*), and Hans Erich Apostel (*Fünf lyrische Lieder*)
- Prague 1935: Hermann Scherchen (in exile in Switzerland) on jury. Works of Arnold Schoenberg (Variations for Orchestra, op. 31), Anton Webern (Concerto for Nine Instruments, op. 24), and Berg (*Lulu Suite*)
- Barcelona 1936: Webern on jury. Works of Berg (Violin Concerto and suite from *Wozzeck*), Ludwig Zenk (Piano Sonata, op. 1), and Egon Wellesz (*Five Sonnets of Elizabeth Barrett Browning*)
- Paris 1937: Work of Apostel (*Vier Melodien nach Texten von Rilke*, op. 6)
- London 1938 (three months after the Austrian 'Anschluss'): Works of Webern (*Das Augenlicht*), Viktor Ullmann (String Quartet no. 2, op. 7), and Krenek (*Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen*)
- Warsaw and Krakow 1939: Work of Webern (String Quartet, op. 28)
- New York 1941: Krenek on jury. Works of Webern (String Quartet, op. 28 again) and Artur Schnabel (Piano Piece in seven movements)
- Berkeley 1942: no German or Austrian works

### After 1945

The context in which Germany came to re-enter the ISCM emerges from other developments very early after the war, which created the foundations for a culture of new music. This process becomes visible to a significant degree in five cities: Munich, Berlin, Frankfurt, Baden-Baden, and Cologne.

Early post-war musical life in Munich was steered by American officers, primary amongst them pianist Eduard Kilenyi, who had studied in Budapest with Ernő Dohnányi, and later John Evarts, a former music professor at Black Moun-

---

12 Von Borck's work was still being played at prominent events in Germany through the course of the Reich, and he sought an audience with Joseph Goebbels. See Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (as note 10), pp. 681–685.

tain College.<sup>13</sup> Kilenyi was involved with the initial interviews of Karl Amadeus Hartmann in June 1945, which resulted in his being appointed as “Dramaturg und Leiter der Morgenveranstaltungen” in the city<sup>14</sup> and enabled him to begin the series of new-music concerts beginning in October 1945. Under the title *Musica Viva* (only adopted in the third season), they resembled somewhat his earlier series *Die Juryfreien*, which ran from 1928 to 1932. This featured the likes of Debussy, Ravel, Stravinsky, Milhaud, Honegger, Prokofiev, Janáček, Martinu, Szymanowski, and others from the beginning – few of which were well-known names to German audiences at this stage.<sup>15</sup> Despite low attendance, the series was backed strongly by Evarts, enabling it to continue.<sup>16</sup>

In November 1945, Kilenyi brought the conductor Hans Rosbaud to the city to take over the Munich Philharmonic, and he soon put on concerts for Hartmann’s series.<sup>17</sup> Then, in February 1946, Rosbaud and Hartmann founded, with the full blessing of Evarts<sup>18</sup>, what was reported as being the first post-war German regional section of the ISCM (though this could have no official capacity within the organisation until Germany rejoined). Rosbaud then established both a Verband Münchner Tonkünstler in June of that year<sup>19</sup>, and a Studio für moderne Musik at the end of the year, a successor to the Vereini-

13 David Monod, *Internationalism, Regionalism, and National Culture: Music Control in Bavaria, 1945–1948*, in: *Central European History* 3 (2000), No. 33, pp. 348–350; and David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification and the Americans, 1945–1953*, Chapel Hill / London: University of North Carolina Press 2005, pp. 21f. and 38; Andrew Kohn, *Black Mountain College as Context for the Writings of Wolpe*, in: *On the Music of Stefan Wolpe: Essays and Recollections*, ed. by Austin Clarkson, Hillsdale, NY: Pendragon Press 2003, pp. 111–132: 112.

14 Carola Arlt, *Von den “Juryfreien” zur “musica viva”: Karl Amadeus Hartmann und die Neue Musik in München*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010 (*Studien zur Geschichte des Bayerischen Rundfunks* 5), pp. 48f.

15 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 260–264; for full details of the programmes, see Barbara Haas, *Karl Amadeus Hartmann 1905–1963: Zeitzeugen und Dokumente zum 100. Geburtstag des Komponisten*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004, pp. 281–325.

16 Institut für Zeitgeschichte Archiv (hereafter IfZArch), Office of Military Government, United States (hereafter OMGUS) 10/48–1/5, *Weekly Report*, 26 October 1945; John Evarts, *Weekly Report*, 4 February, 11 and 31 May 1946.

17 On the circumstances leading to this, and the testimonies which benefited Rosbaud, see Marita Krauss, *Nachkriegskultur in München: Münchner städtische Kulturpolitik 1945–1954*, Munich: R. Oldenbourg Verlag 1985, pp. 59f.; Monod, *Settling Scores* (as note 13), pp. 62–64; Joan Evans, *Hans Rosbaud and New Music: From 1933 to the early Postwar Period*, in: *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, ed. by Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, pp. 127–129.

18 IfZArch, OMGUS 10/48–1/5, John Evarts, *Weekly Report*, 4 February 1946 (as note 16).

19 Anon., *Kulturelle Nachrichten*, in: *Tagesspiegel*, 29 June 1946.

gung für zeitgenössische Musik in the city from the late 1920s<sup>20</sup>, for which he appointed Hans Mersmann (see below) as director.<sup>21</sup> By the regional ISCM's second season, now supported with a subsidy from the Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus<sup>22</sup>, Hartmann included dedicated concerts of French, Russian, and American music, in line with the occupation, and from Autumn 1947, the American authorities allowed Hartmann to use the Munich Amerika Haus for various events, without demonstrating any bias towards those concerts which featured American music.<sup>23</sup>

Other important activities came about in Berlin, especially through the work of Josef Rufer, Schoenberg's assistant in the 1920s. Rufer's activities during the Nazi era have not been researched in detail. It is nonetheless known, for example, that he worked as a music critic and teacher for a period before being conscripted into the army, where he served in the Luftwaffe before being permitted to move back to Berlin prior to the end of the war.<sup>24</sup> If there were any other reasons for serious questions to be asked about his activities (he later claimed to have been shocked to see the camps in Poland), then they were not known to the various occupying authorities in the city.

Berlin was under full Soviet control from the end of the war, but the other allies arrived in the city towards the end of June and four-power control is generally dated from 7 July 1945. As early as May 1945, the critic and art enthusiast Franz Wallner-Basté formed a cultural committee in the south-west district

---

20 Gabriele E. Meyer, *Neue Musik-Wochen in München, 1929–1931*, in: *Historisches Lexikon Bayern*, [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44916](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44916) (accessed 2 May 2023). Programmes for the 1928/29 season of the Vereinigung, and the 1930 and 1931 Neue Musik-Wochen it presented, are available here.

21 Wolfgang Gieseler, *Zwischen Klassik und Moderne*, in: *So viel Anfang war nie: Deutsche Städte 1945–1949*, ed. by Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf and Michael Schöneich, Berlin: Siedler Verlag 1989, pp. 244–249: 247.

22 Arlt, *Von der "Juryfreien" zur "musica viva"* (as note 14), pp. 60–62.

23 See Haas, *Hartmann* (as note 15), pp. 127f. and 286–292. For example, there was a concert of Russian and French music on 13 and 21 October 1947, then of British, French, Spanish and German music on 10 November of that year.

24 Joan Allen Smith, *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait*, New York / London: Schirmer 1986, pp. 282f.; Bruce Saylor / Michael von der Linn, *Rufer, Josef (Leopold)*, in: *Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24100> (2001); Edith Gerson-Kiwi, *Gradenwitz, Peter (Emanuel)*, in: *Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11574> (2001); and especially Rufer's own account to Schoenberg in a letter of 11 November 1945, [https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=15488&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=60-79](https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=15488&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=60-79) (accessed 2 May 2023). No other correspondence is known to have survived between Rufer and Schoenberg from 27 March 1939 until this date. Rufer's view of the camps is in Peter Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925–1933*, Vienna: Paul Zsolnay Verlag 1998, p. 41.

of Zehlendorf.<sup>25</sup> From June, this organisation initiated concerts in the Park am Waldsee, behind the Haus am Waldsee on the Argentinische Allee, featuring at first the Berlin Philharmonic and some concerts with new music.<sup>26</sup> This would come under American control as Zehlendorf fell within their sector of the city. By the middle of that month, Wallner-Basté invited Rufer to establish a Studio für Neue Musik in Berlin, a move that likely helped, through recommendations from Schoenberg, in consolidating Rufer's position.<sup>27</sup> This development led to a regular series of concerts in the Haus am Waldsee, beginning in January 1946, with the spotlight falling on works by Hindemith, Stravinsky, Bartók, and Schoenberg.<sup>28</sup> In an early report, the American officer John Bitter described these concerts as “perhaps the only ones in Berlin that are really fresh and new”, and noted that the hall was packed for the opening Hindemith concert.<sup>29</sup> These are remembered by some as a deeply important factor in developing wider awareness of new music<sup>30</sup>, and were the most extensive series of their type other than that in Munich. By 1948, these would become billed as concerts of the ISCM.

- 
- 25 Franz Wallner-Basté, *Betrifft: Musikabteilung: Aus den Akten des Kulturamts Zehlendorf*, in: *Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden: Musikalische Bilanz einer Viermächtestadt*, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock 1956, pp. 10–28; Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Tradition in Cold War Berlin*, Leiden: Brill 2005 (*Studies in Central European Histories* 40), pp. 121f.
- 26 See weekly reports of Musikabteilung for 28 May – 2 June, 4 – 9 June, 11 – 16 June, and 18 – 23 June 1945, in Wallner-Basté, *Betrifft: Musikabteilung* (as note 25), pp. 15f.; Anon., *Biographisches Verzeichnis*, in: *Unterm Notdach: Nachkriegsliteratur in Berlin 1945–1949*, ed. by Ursula Heukenkamp, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, pp. 529–562: 541f.; Anon., *Nur wer die Liebe hat, darf hart urteilen: Zum 100. Geburtstag des Kritikers Walther Karsch*, in: *Tagesspiegel*, 11 October 2006.
- 27 Various correspondence between Rufer and Schoenberg during this period, available at [https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?sortieren=id%20DESC&action=uebersicht&vonBis=60-79&listensuche\\_1=name\\_from&lsuchwert\\_1=1933](https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?sortieren=id%20DESC&action=uebersicht&vonBis=60-79&listensuche_1=name_from&lsuchwert_1=1933) (accessed 2 May 2023), show that Schoenberg may have played a part in encouraging a member of American military personnel to accept Rufer.
- 28 For details of the concerts at Haus am Waldsee, see Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 267–268, 270–272, and 178–180.
- 29 IfZArch, OMGUS 5/242-3/13. FTM *Weekly Report*, 18 January 1946.
- 30 See in particular Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren: Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter 1982; idem, *Margot: Bildnis einer Sängerin*, Munich: Piper 1981, pp. 44f.; idem, *Neue Musik in Deutschland nach 1945*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1957/58*, Frankfurt / London / New York: C. F. Peters 1958, pp. 11f.; and Erwin Kroll, *Das erste Nachkriegsjahr der Musikstadt Berlin*, in: *Berliner Almanach 1947*, ed. by Walther G. Oschilewski and Lothar Blanvalet, Berlin: Lothar Blanvalte Verlag 1946, pp. 170–185. See also Irene Tobben, *Das Haus und seine Veranstaltungen: Musik 1945–2013*, in: *68 Jahre Haus am Waldsee: Vom privaten Landhaus zum Ort internationaler Gegenwartskunst in Berlin*, ed. by Walther König, Berlin: Haus am Waldsee 2013, pp. 131–133.

But a key part of the new cultural landscape in Berlin was provided by the Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (Cultural Association for the Democratic Renewal of Germany), an organisation planned by exiles from Nazi Germany in Moscow, especially the writer Johannes Becher.<sup>31</sup> This received a Soviet licence on 25 June 1945, and started hosting concerts with music and anti-fascist political statements, calling for the best of German cultural and intellectual life to be rescued from the recent past. Many artists and intellectuals, and some international organisations, became supportive of their work, though Soviet fears about tolerance for “bourgeois tendencies” made them fill it with functionaries.<sup>32</sup> A working group on music was run first by Bernhard Bennedik, then Heinz Tiessen, who brought to the group the likes of composer Paul Höffer, and later Hans Heinz Stuckenschmidt (following his return to Berlin from a prisoner-of-war camp in the spring of 1946) and Erwin Kroll.<sup>33</sup> Wider branches of the Kulturbund, somewhat frustrated by Western occupying powers’ resistance to organisations linking cities or crossing zonal boundaries, were formed in many German cities in 1945 and 1946<sup>34</sup>, while others not formally aligned, such as the Freie deutsche Kulturgesellschaft in Frankfurt (Free German Cultural

- 
- 31 On the founding of the Kulturbund, see David Pike, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945–1949*, Stanford, CA: Stanford University Press 1992, pp. 80f., and for considerable detail Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin 1945–1948*, translated by Kelly Barry, Berkeley, Los Angeles / London: University of California Press 1998, pp. 72–106, and especially Magdalena Heider, *Politik – Kultur – Kulturbund: Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR*, Cologne: Verlag Wissenschaft und Politik 1993.
- 32 Norman Naimark, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*, Cambridge, MA / London: Harvard University Press 1995, pp. 402f.
- 33 Kulturbund to Heinz Tiessen, Berlin, 28 January 1946, Heinz Tiessen to Kulturbund, Berlin, 16 February 1946, Akademie der Kunst (hereafter AdK), Nachlass Heinz Tiessen, File 2110; List of Kommission, undated; Maren Köster, *Musik-Zeit-Geschehen: Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken: Pfau 2002, p. 124.
- 34 Carola Spies, *Der Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschlands: Seine Anfänge in Westdeutschland aufgezeigt anhand der Entwicklung in Düsseldorf*, in: *Öffentlichkeit der Moderne: Die Moderne in der Öffentlichkeit: Das Rheinland 1945–1955; Vorträge des interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland (Düsseldorfer Schriften zur neueren Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens 53)*, ed. by Dieter Breuer and Gertrude Cepl-Kaufmann, Essen: Klartext 2000, pp. 69–84: 70; Eva Moser, *Überlingen 1945 – Deutsche Kunst unserer Zeit*, in: *Neuordnungen. Südwestdeutsche Museen in der Nachkriegszeit*, ed. by Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg, Tübingen: Silberburg-Verlag 2002, pp. 34–59: 60f.; Moser, *Deutscher Kulturbund Stuttgart*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 16 February 1946; Birgit Pape, *Kultureller Neubeginn in Heidelberg und Mannheim 1945–1949*, Heidelberg: C. Winter, 2000, pp. 82–86; Anon., *Kulturelle Nachrichten*, in: *Tagesspiegel*, 4 June 1946; Franz Götting, *Freier Kulturbund Wiesbaden*, in: *Wiesbadener Kurier*, 9 July 1946; Heider, *Politik – Kultur – Kulturbund* (as note 31), pp. 40–54.

Society)<sup>35</sup>, the Kulturliga in Munich<sup>36</sup>, and the Kulturkreis des Bodenseegebietes in Konstanz<sup>37</sup>, shared a similar purpose and were visited by Becker.<sup>38</sup> This process strongly mirrored the foundation of the regional sections of the ISCM in the 1920s.

Höffer had taught at the Berlin Musikhochschule from 1923, becoming a professor in 1933. After a mixed start, he had had a reasonable career in the Third Reich, with some major performances and commissions, as well as composing many marches and militaristic works, some in collaboration with the Hitlerjugend and “Kraft durch Freude” organisation.<sup>39</sup> He incurred the disdain of an interviewing officer (which may have been Bennedik, who was sympathetic to the Soviets) preparing for the reopening of the Musikhochschule at the end of October 1945, not least as a result of providing malicious information on colleagues within the first five minutes of an interview.<sup>40</sup> He would later receive a denazification ranking of “Black”<sup>41</sup>, the most severe, though by November 1946 this was raised to “Grey” (acceptable).<sup>42</sup> Rufer also collaborated with Höffer to create a rival institution to the Musikhochschule, the Internationales Musikinstitut, based at Haus am Waldsee and dedicated to teaching new music<sup>43</sup>, with strong support from Bitter at the Office of the Military Government

35 Anon., *Aufruf der Freien Deutschen Kulturgesellschaft: Frankfurt am Main*, in: *Frankfurter Rundschau*, 7 December 1945; Sean A. Forner, *German Intellectuals and the Challenge of Democratic Renewal: Culture and Politics after 1945*, Cambridge / New York: Cambridge University Press 2014, pp. 202f.

36 Gerhard Hay, “Kulturliga” und “Schutzband deutscher Schriftsteller”, in: *Trümmerzeit in München: Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945–1949*, ed. by Friedrich Prinz, Munich: Münchner Stadtmuseum 1984, pp. 217–219.

37 Anon., *Zusammenschluss aller Kulturschaffenden*, in: *Südkurier*, 16 July 1946, cited in Manfred Bosch, *Der lange Weg zur Moderne – Literatur im deutschen Bodenseeraum nach 1945 zwischen Restauration und Aufbruch*, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 122 (2004), no. 7, p. 177.

38 Forner, *German Intellectuals* (as note 35), p. 201.

39 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 75f.

40 Landesarchiv Berlin (hereafter LAB), C Rep. 120 Nr. 88, Aufnahme der Geschäftstätigkeit der Hochschule für Musik. Aktenvermerk, 23 August 1945. The identity of the officer is not clear, but on the day mentioned of the interview, 8 August 1945, Höffer mentioned in his diary a visit from Bennedik. See Paul Höffer, “Eine Weltkatastrophe liegt dazwischen, aber ich selbst sitze noch immer an dem selben Fleck”: *Aus den Tagebüchern von Paul Höffer 1945–1949*, in: “Kunst, im Aufbau ein Stein”: *Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit*, ed. by Christine Fischer-Defoy Berlin: Hochschule der Künste 2001, pp. 275–280: 275f.

41 IfZArch, OMGUS 11/47-3/25, *White, Grey and Black List for Information Control Purposes*, 1 June 1946. *Supplement 1 to List of 1 April 1946*.

42 IfZArch, OMGUS 5/242-1/48, *White Grey and Black List for Information Control Purposes*. 1 November 1946. *Supplement 1 to List of 1 August 1946*.

43 The most comprehensive account of this institution is in Fischer-Defoy, “Kunst, im Aufbau ein Stein” (as note 40), pp. 309–318. See also Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 268–270.

of the United States, or OMGUS.<sup>44</sup> The likes of Sergiu Celibidache, Margot Hinnenberg-Lefèbre, Siegfried Borries, as well as composers Rufer, Höffer, and Boris Blacher, all taught here, though the institution only lasted two years until Höffer was appointed president of the Musikhochschule.<sup>45</sup>

Other institutions for new music in early post-war Berlin included an important series in the Charlottenburg Musikbücherei, in the British zone<sup>46</sup>, and in particular a new Arbeitskreis für Neue Musik founded by Heinz Tiessen at the end of November 1946. Tiessen, a veteran of the Weimar-era Novembergruppe, had also had a reasonable career from 1939, in contrast to his own later self-portrayal as an inner émigré.<sup>47</sup> This was largely because of the support of Heinz Drewes, head of the music department of the Propaganda Ministry, who had been Tiessen's student.<sup>48</sup>

The Kulturbund allowed Stuckenschmidt (who, following a period as a prisoner of war, had returned to the Berlin in the spring of 1946) to organise yet another series of concerts in the Mitte district, quite adventurous in their programming, beginning in December 1946 and continuing for several years.<sup>49</sup> The first of these, with works of Prokofiev, Britten, Hindemith, Copland, and Milhaud, was almost like an exercise in box-ticking of the occupying powers. Tiessen made clear in a document from the time that he saw the activities of the Arbeitskreis, and also of the Kulturbund, as a means of preparing Germany for re-entry into the ISCM.<sup>50</sup>

---

44 OMGUS 5/242-3/13, *Weekly Report*, 16 November 1945, reproduced in Brewster S. Chamberlin, *Kultur auf Trümmern: Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section Juli–Dezember 1945*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979, p. 218; LAB OMGUS 4/8-1/7, Music Report, 24 January 1946.

45 Tobben, *Das Haus und seine Veranstaltungen: Musik 1945–2013* (as note 30), pp. 131f.

46 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), p. 272, and Appendix pp. 181–183.

47 Heinz Tiessen, *Wege eines Komponisten*, Berlin: Akademie der Künste 1962, pp. 56f.

48 Albrecht Dümling, *What is Internal Exile in Music? The Cases of Walter Braunfels, Heinz Tiessen, Eduard Erdmann and Philipp Jarnach*, in: *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*, ed. by Erik Levi, Vienna / Cologne / Weimar: Böhlau 2014, pp. 9–25: 19; Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (as note 10), pp. 7193–7195.

49 Werner Danneberg, *Nachholbedarf: Kulturbund und neue Musik 1945–1952*, in: *Musik und Gesellschaft* 6 (1990), no. 90, pp. 306–311; for full programmes, see Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), Appendix pp. 261–264.

50 Heinz Tiessen, *Arbeitskreis für neue Musik*, undated, probably from some time in November 1946; Heinz Tiessen to Charlotte Bartsch, Erny Lamadin, Alfred Schlute, and Fritz Thöne, Berlin, 12 November 1946; AdK Nachlass Tiessen, File 1381.

Radio Frankfurt, at the heart of broadcasting in the American Zone, began re-broadcasting from 1 June 1945 from a mobile transmitter, then from a makeshift centre in nearby Bad Nauheim.<sup>51</sup> The first music director was actor Holger Hagen, working for OMGUS.<sup>52</sup> But even more significant was the appointment of the pianist Heinz Schröter in late 1945. Put in charge of chamber and contemporary music, Schröter had previously worked as a pianist for American Forces Network and then Radio Frankfurt itself.<sup>53</sup> With the backing of Hagen, in July 1946 he was able to organise the first concentrated event devoted entirely to new music: the *Zeitgenössische Musikwoche* in Bad Nauheim<sup>54</sup>, which from 1947 would take place in Frankfurt under the new title *Woche für Neue Musik*. Like most new-music events in Germany at the time, it prominently featured Hindemith, but also Stravinsky and, most notably, Schoenberg in a 1946 festival concert featuring three of his works (very unusual for this time). In line with occupation policy as specifically ordered to Schröter by Hagen, American works by William Schuman and Quincy Porter were included.<sup>55</sup> The festival received a wide range of detailed press attention<sup>56</sup>, and arguably it became a template for many later festivals around

- 
- 51 Michael Crone / Hans Sarkowicz, *Von Radio Frankfurt zum Hessischen Rundfunk: Der Neubeginn nach dem Krieg (1945 bis 1949)*, in: *hr – Hier kommt Hessen: 60 Jahre Radio und Fernsehen*, ed. by idem, Frankfurt: Societäts-Verlag 2008, pp. 56–84: 56; Lawrence Hartenian, *Propaganda and the Control of Information in Occupied Germany: The US Information Control Division at Radio Frankfurt 1945–1949*, PhD thesis Rutgers University 1984, pp. 101, 233, and 235f.
- 52 Alfred Sous, *Ein Orchester für das Radio: Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt*, Frankfurt: Verlag Waldemar Kramer 1998, wrongly lists Hagen as being in this position solely from June to November 1946; in E.K., *Komponisten und Musiker im Rundfunk*, in: *Frankfurter Rundschau*, 26 April 1946, Hagen is listed as having worked for the station for the past half-year.
- 53 Private communications with Schröter's daughter, Barbara Schmidt-Blankenhagen, forwarded in e-mail to the author, 11 August 2011. I am immensely grateful to Daniel Wolf for fielding some questions from me to Schmidt-Blankenhagen. By March 1946, Schröter was described as the "house pianist of the radio"; E.K., *Drei Pianisten*, in: *Frankfurter Rundschau*, 22 March 1946.
- 54 See Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 289–291, Appendix pp. 192–194 for a detailed account of this first festival, its programming, and reception. The full programme is in HHStAD O21 (Bergsträsser) No. 26/6. I am very grateful to Eva Haberkorn for locating this for me.
- 55 E-mail from Schmidt-Blankenhagen to author, 11 August 2011. On OMGUS policy and strategy for promoting American music in Germany during this period, see Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley et. al.: University of California Press 2006, pp. 11–51.
- 56 See for example E.K., *Komponisten und Musiker im Rundfunk*, in: *Frankfurter Rundschau*, 26 April 1946; M., *Musikwoche in Bad-Nauheim*, in: *Frankfurter Rundschau*, 5 July 1946; Josef Linszen, *Die Frankfurter Woche für neue Musik: Ein Vorbericht*, in: *Melos* 14 (1947), nos. 7/8, p. 207; E.W., *Zeitgenössische Musik in Bad Nauheim* and i.u., *Petersen-Uraufführung in Nauheim*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 16 and 25 July 1946; b-r., *Die zeitgenössische Musikwoche in Bad-Nauheim; Zeitgenössische Musikwoche in Bad-Nauheim; Ausklang der Nauheimer Musikwoche*,

Germany and further afield. After its success, Schröter was able to broadcast a special series of recordings of new music on Monday evenings.<sup>57</sup>

Musical life in the French zone was centred around the spa town of Baden-Baden and was largely thanks to the work of Heinrich Strobel. Charles De Gaulle had ordered the establishment of a radio centre for the zone<sup>58</sup>, which, after some early broadcasts from an extant transmitter in Koblenz, became Südwestfunk, newly established on 31 March 1946 with the main station in Baden-Baden.<sup>59</sup> Strobel had returned to Germany in November 1945 and was invited to Baden-Baden by Pierre Peronnet, who would become a leading control officer for the station. Armed with references from major cultural and political figures in both France and Germany, as well as testimonies from the likes of Arthur Honegger and Claude Delvincourt<sup>60</sup>, while being found by René Timmonier, music controller for the French zone in general, to be “an excellent propagandist for French music”, Strobel was appointed music controller for the whole station.<sup>61</sup> He broadcast a wide range of what was then new music to Germany, especially that of Hindemith, Stravinsky, and a range of French composers, not least with the new orchestra for the station (built out of the existing city orchestra), which was directed by Rosbaud from the end of the 1947/48 season. They became the leading commissioner and performer of new music of all the radio orchestras in the different zones. Strobel also produced a programme entitled *Musik der Welt*, devoted to new international music<sup>62</sup>, and reflecting his various lectures and writings on the subject of *Weltmusik* from

---

in: *Frankfurter Rundschau*, 9, 12 and 19 July 1946; H.U. Engelmann, *Zeitgenössische Musik: Festwoche in Bad-Nauheim*; Hans Ulrich Engelmann, *Musikwoche in Bad Nauheim*, in: *Darmstädter Echo*, 20 and 24 July 1946.

- 57 Heinz Schröter, *Ein Sender aktiviert das städtische Musikleben: Zwei zeitgenössische Musikwochen in Frankfurt/M.*, in: *Melos* 14 (1947), no. 6, pp. 182f.; Anon., *Notizen*, in: *Melos* 14 (1947), no. 13, p. 394.
- 58 Reproduced in Sabine Friedrich, *Rundfunk und Besatzungsmacht: Organisation, Programm und Hörer des Südwestfunks 1945 bis 1949*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1991, p. 255.
- 59 Christoph Kahlenberg, “*Stimme der Heimat*”: *Hörfunk in Rheinland-Pfalz*, in: *Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt*, ed. by Franz-Josef Heyen and Anton M. Keim, Mainz: Hase & Koehler Verlag 1996, pp. 587–608; Klaus Fischer, *Baden-Baden erzählt: Der Kurort im alten und neuen Glanz*, Bonn: Keil Verlag 1985, pp. 218f.
- 60 *Object: a/s du nommé STROBEL Henrich*, 11 July 1949, Archives de l’occupation française en Allemagne et an Autriche/Actions culturelles (hereafter AOF/AA/AC) 595-8 Strobel – Réservées; Manuela Schwartz, *Exil und Remigration im Wirken Heinrich Strobels*, in: *Musik – Transfer – Kultur: Festschrift für Horst Weber*, ed. by Stefan Drees, Andreas Jacob and Stefan Orgass, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag 2009, pp. 385–406.
- 61 René Thimonier to Monsieur le Consul de France, Baden-Baden, 15 February 1949, in: SWF-Archiv, as cited in Schwartz, *Exil und Remigration* (as note 60), p. 394.
- 62 *Programmes du Südwestfunk, La propagande française*, in: *La France en Allemagne*, numéro special – Information et Action culturelle (August 1947), pp. 74f. Over a few weeks in late 1948,

1946 onwards.<sup>63</sup> Later, of course, he would take control of the Donaueschinger Musiktage (from 1950), in which capacity he did much to promote the new works of Olivier Messiaen and Pierre Boulez.

Strobel had had a mixed record during the Nazi occupation, of Paris in particular, which I have researched extensively.<sup>64</sup> While he wrote a number of propagandistic and nationalistic articles for the occupation newspaper, and mixed within circles of similar viewpoints, all of this should be seen the context of the fact that Strobel's wife, Hilde Levy, was Jewish, and he did whatever was necessary to save her. Strobel had long been a Francophile, and a sceptic about most German music between Mozart and Hindemith, so his credentials and genuine commitment to advancing the type of music favoured by the French occupiers was never in doubt; though upon discovering some of his wartime activities (after Strobel's appointment), it is at least arguable that they could have used this to maintain a hold over him.

In the Weimar era, the city of Cologne had, with the Gesellschaft für Neue Musik, one of the most sustained and consistent new-music scenes in Germany. The philosopher Herbert Leyendecker and composer Heinrich Lemacher founded it in 1921; in 1927, it became the IGNM Ortsgruppe Köln until its dissolution in 1933 (by which time many equivalent organisations had folded due to precarious financial resources).<sup>65</sup> In 1941 (during the heart of the war), Lemacher was able to re-found the society as the Gesellschaft für Neue Musik im Gaukulturwerk Köln-Aachen, albeit under the chairmanship of Nazi ideologue and scourge of atonality, Ernst Bücken.<sup>66</sup> This society, while

---

*Musik der Welt* featured broadcasts of works of Stravinsky, Barber, Berg, Vogel, Pijper, Malipiero, Petrassi, and Magnard. See Anon., *Notizen*, in: *Melos* 15 (1948), no. 12, p. 349.

63 Made most explicit in Heinrich Strobel, *MELOS 1946*, in: *Melos* 14 (1946), no. 1, pp. 1–5, in which he proclaimed his mission to spread *Weltmusik* since 1900 throughout Germany.

64 See Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 32, 35, 51–53, 57, 59, 86f., 93–98, 244–249, 256, 279, 289, 291, 307–310, 333, 340, 357, 367, 372–374, and 384 covering Strobel's career and activities from the Weimar Republic to the early post-war era. Amongst the most important works of earlier research into Strobel which I incorporate are Michael Custodis and Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung: Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster: Waxmann 2013; and Manuela Schwartz, "Eine versunkene Welt": *Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939–1944)*, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, ed. by Isolde V. Foerster, Christoph Hust and Christoph-Hellmut Mahling, Mainz: Ars Musik Verlag 2001, pp. 291–317.

65 Thrun, *Neue Musik in deutsche Musikleben* (as note 3), pp. 698–702; 702; *Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827–1927*, ed. by Hermann Unger, Cologne: Concert-Gesellschaft Köln 1927, p. 201.

66 Robert von Zahn, "Als ob sich eine lang aufgestaute Musizierlust plötzlich Bahn bräche": *Der Wiederbeginn des Musiklebens in Köln 1945/46*, in: *Köln nach dem Krieg: Facetten der Stadtgeschichte*,

conservative overall, presented the world premiere of Bernd Alois Zimmermann's String Trio on 23 June 1944.<sup>67</sup> Cologne Radio also broadcast the series *Zeitgenössische Musik* from 1935.<sup>68</sup>

Herbert Eimert, who had produced one of the very first treatises on atonal/twelve-tone music back in 1924<sup>69</sup>, but had gone on to work primarily as a journalist during the Nazi era<sup>70</sup>, was given a position at the new branch of Nordwestdeutscher Rundfunk in Cologne in August 1945, at the latest.<sup>71</sup> Although Eimert's own pre-1945 record was certainly not unblemished, the British apparently thought him beyond suspicion, and he did not even have to complete a *Fragebogen* until May 1946 (and when he did, it contained some lies).<sup>72</sup> When he was given a full contract in October 1946, it was as a literary editor<sup>73</sup>, and he was denied the type of senior role held by some of his counterparts in other regions (not least during the short period in which communist Max Burghardt was intendant for the Cologne station).<sup>74</sup> Nonetheless, he produced a range of music broadcasts, though not at this stage especially focused upon new music. In October 1948, however, he was able to found the *Musikalisches Nachtprogramm*, a fortnightly programme on highly serious musical and literary themes, which would include features on the Second Viennese School, Messiaen, Hindemith's critique of Schoenberg, and so on.<sup>75</sup> This pro-

---

ed. by Georg Mölich and Stefan Wunsch, Cologne: January 1995 (*Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur* 24), pp. 223–239: 235.

67 Ibid., pp. 235f.

68 Joan Evans, *Hans Rosbaud: A Bio-Bibliography*, with foreword by Pierre Boulez, New York et. al.: Greenwood Press 1992, pp. 27–31; W. St., *Ein neues Oratorium*, in: *Neues Musikblatt (NMB)* 14 (1935), no. 10, p. 2; *Ein Wort zu den Konzertprogrammen*, in: *NMB* 14 (1935), no. 10, pp. 3f.

69 Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1924, p. 31.

70 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 98–101 for more on Eimert's Nazi era journalism.

71 Westdeutscher Rundfunk Archiv (WDR)/HAC, *German Staff*, August 1945, cited in *Der neue WDR. Dokumente zur Nachkriegsgeschichte des Westdeutschen Rundfunks*, ed. by Wolf Bierbach, Cologne and Berlin: G Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1978, p. 20. Eimert was actively working at the station by 2 October at the latest: WDR/HAC MF, *Dr. Herbert Eimert: Getanzte Musik. Sendung mit Schallplatten, 2.10.1945, 19.00 – 20.00, 1. Programm*.

72 My thanks to Petra Witting-Nöthen, director of the WDR Archive, for clarifying about the initial situation with Eimert. The *Fragebogen* he eventually completed is in Bundesarchiv (BA) / Berlin Document Centre (BDC) / Reichskulturkammer (RKK) / Reichsschrifttumskammer (RSK), Entnazifizierung, Eimert, Herbert. *Military Government of Germany: Fragebogen*, signed 4 May 1946.

73 WDR/HAC *Kostengruppe 23 – Blatt 3*, unfiled document. My thanks to Petra Witting-Nöthen for bringing this document to my attention.

74 WDR/HAC 9476a, BCU Cologne *Progress Report No. 51 for week ending 13 July 46* mentions other individuals in positions relating to music, but not Eimert.

75 Andreas Vollberg, "Weit mehr als eine bloße Musikfabrik", in: *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, ed. by Hans-Ulrich Wagner, vol. 2, Hamburg: Hoffmann und Campe 2008,

gramme would come to broadcast the first programmes on electronic music, and Eimert would of course be the driving force behind and first director of the new electronic music studio at the station.<sup>76</sup>

Günter Wand was appointed director of the Gürzenich-Orchester Köln in November 1945.<sup>77</sup> Composer Walter Braunfels was brought to the city at some point during the summer of 1945, by the new mayor, Konrad Adenauer, to direct the re-establishment of the Musikhochschule, assisted by Philipp Jarnach and others.<sup>78</sup> However, after Adenauer himself was dismissed from his position in early October<sup>79</sup>, Braunfels left the city for a period, settling in Überlingen<sup>80</sup>, where he became involved in what can be argued to be the first new-music festival after the war. The Musikhochschule initiative was instead taken up by the more compromised Lemacher.<sup>81</sup> After Braunfels returned in March 1946, he returned to the project, and the institution opened in early May, with Lemacher, Jarnach, and Wand all teaching there.<sup>82</sup>

---

pp. 247–249; *Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk: Eine Dokumentation der Hauptabteilung Musik 1948–1968*, ed. by Westdeutscher Rundfunk, Cologne: Westdeutscher Rundfunk 1968, pp. 9, 17, 32, 43, 60, and 75, for the first few seasons of programming.

- 76 Lowell Cross, *Electronic Music, 1948–1953*, in: *Perspectives of New Music* 7 (1968), ser. 1, pp. 45–50; and for a detailed account, Marietta Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen: Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln 1951–1986*, Cologne: P. J. Tonger 1988.
- 77 Wolfgang Seifert, *Günter Wand: So und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen*, revised and expanded edition, Mainz: Schott 2007, pp. 146–148.
- 78 Robert von Zahn, “Erziehung durch die Musik, nicht zur Musik”: *Walter Braunfels und die Staatliche Hochschule für Musik Köln*, in: “Zeitlos unzeitgemäß”: *Der Komponist Walter Braunfels 1882–1954*, conceived by Katrin Pollems, realised and produced by Erika Sonnenschein and Werner Wittersheim, Cologne: Kölner Philharmonie 1992, pp. 29–43: 38.
- 79 Hans-Peter Schwarz, *Konrad Adenauer: A German Politician and Statesman in a Period of War, Revolution and Reconstruction*, translated by Louise Willmot, Providence, RI / Oxford: Berghahn 1995 (*From the German Empire to the Federal Republic, 1876–1952* 1), pp. 320–328.
- 80 Michael Custodis, *Walter Braunfels* (2006), in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, ed. by Claudia Maurer Zenck and Peter Petersen, Hamburg: University of Hamburg 2005, [http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00001413?jsessionid=98C72BF7B59477EE2D51923B2750E603?wcmsID=0003](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001413?jsessionid=98C72BF7B59477EE2D51923B2750E603?wcmsID=0003) (accessed 12 July 2023). On the Überlingen festival, see Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 264–267.
- 81 Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (as note 10), pp. 4183–4185; Michael Custodis, *Entnazifizierung an der Kölner Musikhochschule am Beispiel von Walter Trienes und Hermann Unger*, in: *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, ed. by Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006, pp. 61–84: 66; Dietmar von Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln: Zur Erinnerung an die wechselhafte Geschichte einer musikpädagogischen Einrichtung der Stadt Cöln*, revised edition, Norderstedt: Books on Demand 2009, p. 123.
- 82 Ute Jung, *Walter Braunfels (1882–1954)*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980, p. 302; Von Zahn, *Erziehung durch die Musik* (as note 78), pp. 39f.; Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln* (as note 81), pp. 123–127.

In 1947, Braunfels also brought in Hans Mersmann as a “second director”. Mersmann, another key figure for new music who had published a book in the subject back in 1928<sup>83</sup>, would undertake a lot of the actual direction and become sole director after Braunfels’s retirement in 1950.<sup>84</sup> Although heavily censured during the Nazi era, he had taken a position at the Munich Musik-hochschule in 1946<sup>85</sup>, and also became director of a special Studio für Neue Musik created by Hans Rosbaud in the Bavarian capital.<sup>86</sup> He would also direct a Gesellschaft für Neue Musik in Hannover from 1947<sup>87</sup>, and was involved with running the courses at the Institut für Neue Musik in Bayreuth from 1948<sup>88</sup>, as well as lecturing about new music in a range of West-German cities in 1947.<sup>89</sup>

Eimert, Lemacher, Jarnach, and Braunfels came together to form a new Kölner Concert-Gesellschaft, and tried to garner the interest of new mayor Hermann Pünder (Adenauer’s replacement) for wider initiatives, but only encountered a half-hearted response.<sup>90</sup> So Eimert and Lemacher, with Wand, took their own initiative, presenting small chamber and ensemble concerts.<sup>91</sup> They were turned down again by the British when attempting to have the society established on a permanent basis – the reasons are unclear, as surviving British occupation documentation is highly fragmentary; but Lemacher’s personal history in particular may have been a factor. In March 1948, they were finally successful and would come to transform the society into a local branch of the ISCM.<sup>92</sup>

---

83 Hans Mersmann, *Die Tonsprache der neuen Musik*, Mainz: Der Melosverlag<sup>1</sup> 1928.

84 Michael Custodis, *Die soziale Isolation der neuen Musik: Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, p. 35.

85 Fritz Schieri, *Mersmann, Hans*, in: *Neue Deutsche Biographie* 17 (1994), at <https://www.deutsche-biographie.de/gnd116905026.html#ndbcontent> (accessed 12 July 2023).

86 Gieseler, *Zwischen Klassik und Moderne* (as note 21), p. 247.

87 Anon., *Notizen*, in: *Melos* 14 (1947), no. 14, p. 425.

88 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 374f.

89 Anon., *Notizen*, in: *Melos* 14 (1947) nos. 10/11, p. 309; Anon., *Musica-Bericht*, in: *Musica* 1 (1947), nos. 3/4, p. 218.

90 von Zahn, *Der Wiederbeginn des Musiklebens in Köln 1945/46* (as note 66), pp. 230f.

91 *Ibid.*, p. 235; Br., *Werbekonzert für Neue Musik*, in: *Kölnische Rundschau*, no. 9 of 16 April 1946; Robert von Zahn, *Geburt zweier Szenen: Neue und Alte Musik in Köln*, in: *Kunst und Kultur in Köln nach 1945*, ed. by Historisches Archiv der Stadt Köln, Cologne: Wienand Verlag 1995, pp. 68–99: 81.

92 Seifert, *Günther Wand* (as note 77), p. 166; von Zahn, *Der Wiederbeginn des Musiklebens in Köln 1945/46* (as note 66), p. 236; Martin Thrun, *Redaktionelles Nachwort*, in: *Klangraum: 40 Jahre Neue Musik in Köln 1945–1985*, Cologne: Wienand Verlag 1991, pp. 350–353: 352.

The precise dating of some of the events leading to Germany's re-entry into the ISCM remains unclear because of varying accounts, the most readily available being Josef Rufer's in the series *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*<sup>93</sup>, the official journal of the German Section from the late 1950s. But based on extensive correspondence in the Hartmann Nachlass, which illuminates the key roles of Hartmann and a group of composers in Berlin, in particular those involved with the Kulturbund, it is possible to retrace the process in considerably more detail than has hitherto been done.

The process of re-application began, as mentioned earlier, with Hartmann and Rosbaud gaining permission in February 1946 to found a new German Section (representing solely the US zone of occupation) from John Evarts, one of the US music officers in Munich, who had been instrumental in gaining Hartmann his important position in the city. This apparently involved a total of seven members, who were found by Evarts to be politically beyond reproach, but are not listed.<sup>94</sup> Formal application to the ISCM itself appears to have begun at sometime in mid-1946<sup>95</sup>, at the behest of Rufer, Butting, Tiessen, Blacher, and Höffer, who were all based in Berlin and most of whom were representatives of the Kulturbund.<sup>96</sup> Butting had been based in Berlin since 1940, and had set up a new German composers' association in the summer of 1946.<sup>97</sup> According to accounts from Rufer and Butting, in the spring of 1947, Edward Clark, who would become ISCM president that summer, had informed him, Butting, Tiessen, and Blacher, that nothing stood in the way of setting up a German Section, and they had only to arrive at an agreement with Hartmann, who had already sent in an application (probably after

---

93 Josef Rufer, *Die Deutsche Sektion der IGNM seit 1945*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1958/59*, Mainz et. al.: Schott 1959, pp. 22–24.

94 IfZArch, OMGUS 10/48-1/5, John Evarts, *Weekly Report* (as note 16 and 18); Monod, *Settling Scores* (as note 13), p. 38; and *Internationalism, Regionalism, and National Culture: Music Control in Bavaria, 1945–1948* (as note 13), pp. 351–353.

95 Max Butting to Karl Amadeus Hartmann, 20 August 1947, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik; Karl Amadeus Hartmann to Josef Rufer, 4 April 1948, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

96 All were involved in the music programming of the Kulturbund except Blacher, as far as I have been able to establish, though Blacher was programmed within their concert series in 1947 and 1948. See Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), p. 262–264.

97 Dietrich Brennecke, *Das Lebenswerk Max Buttings*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1973, pp. 135f.

receiving the permission from Evarts). Tiessen and Höffer then signed an application for inclusion of such a Section. Furthermore, at the 1947 ISCM Festival in Copenhagen, it was apparently decided that such a section would indeed be included.<sup>98</sup>

Hartmann was a natural figure to initiate such dialogue, having had prominent performances at the ISCM during the Nazi era, during which period he was already in contact with Clark following the performance of his First String Quartet at the 1938 ISCM Festival in London.<sup>99</sup> When the composer made first contact with American officers after the end of the war, he asked Clark for a personal reference.<sup>100</sup> Hartmann later told Rufer that when initially writing to Clark, he asked Mersmann to do so as well, but apparently there was little interest; according to Hartmann, only Rosbaud supported his actions.<sup>101</sup> However, Mersmann would become involved later and would be the key figure in the British zone outside of Berlin.

Butting wanted everyone to work together. Seeking to establish a section that would be apolitical, he believed it would be best to set it up in the British sector, with Blacher, Tiessen, Höffer, and also Stuckenschmidt and a Dr Berner, as founding members. Butting said that Tiessen and Höffer were more important than himself (he also likely had in mind that the authorities would come to hear about Butting's own NSDAP membership from June 1940 onwards)<sup>102</sup>, and Hartmann was not in Berlin, so unable to report to the British authorities in person. If granted, Butting proposed that a wider working committee should be formed involving key people from around Germany, including Jarnach and Strobel. The

98 Max Butting to Karl Amadeus Hartmann, 20 August 1947; and Josef Rufer to Jarnach and Mersmann, 15 March 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

99 Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann: Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Locarno and Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag 1980, pp. 49–51; Edward Clark to Karl Amadeus Hartmann, 10 December 1938, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Hartmann and Clark were in contact at least as early as 1936; see <https://www.hartmann-gesellschaft.de/brief/winterthur-montag-brief/> (accessed 13 July 2023).

100 *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, ed. by Renata Wagner, Munich / Mainz: Schott 1980, pp. 314f.

101 Karl Amadeus Hartmann to Josef Rufer, 2 April 1948, BSB Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

102 Membership number 7.623.597; see Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (as note 10), p. 860. This was despite Butting's having been in the *Liste der Musik-Bolschewisten* of 26 July 1935 (*ibid.*). Butting's eventual withdrawal was made clear as being due to his party membership, and a letter from Edward Clark to Blacher in July 1947 which spoke of "the principle of the exclusion of Nazis". See Josef Rufer to Hans Mersmann, 15 February 1948, BSB Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

necessary finances for the German Section's ISCM membership, and also the need to cover expenses related to travel and performances of German works, appeared just about manageable, if raised through fees from individual members and good will from local groups. Butting also suggested that Hartmann might involve Werner Egk (who had just recently been cleared from a denazification ranking of "Black")<sup>103</sup>, and believed that if a full committee was set up without delay, it might be possible to take part in the 1948 Festival.<sup>104</sup>

On 11 September 1947, Blacher and Rufer wrote to Hartmann noting that a letter had been received from the ISCM from 18 July, in which they, he, and Butting, Höffer, and Tiessen, as representatives of the Kulturbund, were named as applicants, but which also indicated that only one section would be possible for each region of Germany (presumably meaning each occupation zone). At the same time, they mentioned further correspondence from Butting to the ISCM on 20 August, which was apparently undertaken without their knowledge, even though he invoked Blacher's name. Blacher and Rufer wanted to remedy this with a joint proposal.<sup>105</sup> Rufer also wrote to Hartmann the same day, in part about other matters (including to draw Hartmann's attention to the Internationales Musikinstitut), but also to mention his meeting from the previous winter, with Blacher and a British officer, about the application.<sup>106</sup>

In a reply from Hartmann to Blacher, Butting, Höffer, Rufer, and Tiessen on 24 October, Hartmann felt the need to introduce himself, noting his study with Hermann Scherchen, his withdrawal from German cultural life from 1933, and performances as an independent participant in the 1935 and 1938 ISCM festivals, making clear that he was not close to (at least some of) the Berlin group. He announced that it would not be possible to participate in the 1948 ISCM Festival in Amsterdam, as the delegates who would participate would have to approve the proposals then.<sup>107</sup> Butting wrote back to Hartmann in November, reemphasising his own activities in the 1920s and 1930s, as well as explaining complications arising from some disagreements with those in Berlin; as a result, he would be withdrawing his own application, to be superseded by that of Blacher, Höffer, and Tiessen. Nonetheless,

---

103 Kater, *Composers of the Nazi Era* (as note 11), pp. 23–30.

104 Max Butting to Karl Amadeus Hartmann, 20 August 1947, BSB Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

105 Boris Blacher and Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 11 September 1947, *ibid.*

106 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 11 September 1947, *ibid.*

107 Karl Amadeus Hartmann to Boris Blacher, Max Butting, Paul Höffer, Josef Rufer and Heinz Tiessen, 24 October 1947, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

he echoed his earlier view that the German Section should be made up of musical ‘friends’, not just composers, not least to emphasise the international dimension.<sup>108</sup>

Rufer wrote to Hartmann in January 1948, referencing a card that Hartmann had sent on 20 December, containing some ‘votes’ (*Stimmen*) for which Evarts had apparently paid (what exactly this entailed is unclear). More importantly, he mentioned a letter from the London ISCM office dated 12 December, inviting German works to be submitted for a meeting of the jury in Amsterdam.<sup>109</sup> Evarts would apparently take care of their transportation to Amsterdam, and Rufer had agreed with Blacher, Höffer, and Tiessen that the founding members should not present their own work (but requested Hartmann’s view on this). Instead, it was proposed to submit works of Ernst Pepping, Rudolf Wagner-Régeny, Wolfgang Fortner, Hans Werner Henze, and Schoenberg’s student Winfried Zillig, who had recently become principal conductor at Radio Frankfurt. All of these composers except Henze were compromised. Pepping had had a successful career through the Reich, and some of his works had been deemed appropriate to celebrate Hitler’s ascent to power<sup>110</sup>; Wagner-Régeny had also flourished for a period, with his opera *Johanna Balk* presented with the patronage of Baldur von Schirach, *Gauleiter* for Vienna and Hitlerjugend leader, though there is some evidence of dissidence on his part<sup>111</sup>; Fortner, whilst having been branded a *Kulturbolschewist* in 1933, found accommodation with Nazi organisations, conducted NS-dedicated pieces, ran a Hitlerjugend orchestra, and joined the NSDAP in 1941 (membership number 7,818,245)<sup>112</sup>; while Zillig, as well as being a successful twelve-tone composer in Nazi Germany, took a position as principal conductor of the *Reichsgaustheater* in occupied Poznań, Poland, during the period of ‘Germanisation’ of the administrative area including the city, called the *Warthegau* by the Nazis, under the direction of *Gauleiter* Arthur Greiser, a fanatical racial ideologue who was also responsible for the first mass gassings

---

108 Max Butting to Karl Amadeus Hartmann, 3 November 1947, *ibid.*, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

109 Hartmann would later opine that this appeared to be an error from the ISCM secretariat. See Karl Amadeus Hartmann to Josef Rufer, 2 April 1948, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

110 Michael Kater, *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press 1997, pp. 165–166.

111 *Ibid.*, pp. 192–195.

112 Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 70–74.

in the extermination camp of Chelmno in early December 1941.<sup>113</sup> Rufer also solicited names of other worthy candidates from Hartmann.<sup>114</sup>

Hartmann, in his reply, did not see why founders' works could not be submitted<sup>115</sup>, referencing his own last performance at the 1938 ISCM Festival in London. At this point Hartmann suggested, following discussions with Hans Mersmann, that there should be a permanent representative for each zone of Germany: Mersmann for the British sector, Rufer for the Soviet, Strobel for the French, and Hartmann himself for the American. Then there would also be a president.<sup>116</sup> In Rufer's reply, he queried whether Hartmann meant this just for the domestic section, as the founding committee had already been agreed. As an American licensee, Rufer himself would be unable to represent the Russian zone, and he thought either Höffer or Tiessen would be more suitable, as both belonged to the Kulturbund. But Rufer emphasised how complicated the politics were in Berlin<sup>117</sup>; while he did not mention it, the Kulturbund had been banned in different US-occupied regions of Berlin from May 1947 onwards, then in the whole sector in November, followed by a British ban soon afterwards.<sup>118</sup>

Further confusion arose through correspondence apparently sent by Mersmann and Jarnach to Höffer, Tiessen, and Butting, but from which Rufer and Blacher were excluded.<sup>119</sup> Rufer, concerned about what this might communi-

113 Ibid., pp. 60–64. For more on Zillig and Paul von Klenau as two twelve-tone composers who achieved success in the Reich, see Werner Schmidt-Faber, *Atonalität im Dritten Reich*, in: *Herausforderung Schönberg: Was die Musik des Jahrhunderts veränderte*, ed. by Ulrich Dibelius, Munich: Hanser 1982, pp. 110–136; and Hans-Günter Klein, *Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfehmten Kompositionstechnik*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel & Basel: Bärenreiter 1984, pp. 490–494. The most comprehensive account of Zillig's activities in the Reich and especially in Poland is in Christian Lemmerich, *Winfried Zillig: Komponist unter wechselnden Vorzeichen*, Tutzing: Verlag Hans Schneider 2012, pp. 62–158. Some including Schoenberg and Adorno were defenders of Zillig after the war, but neither may have been fully aware of the extent of his embroilment with the occupation.

114 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 9 January 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

115 Indeed, he had already submitted works of his own; see Josef Rufer to Philipp Jarnach and Hans Mersmann, 15 March 1948, *ibid.*

116 Karl Amadeus Hartmann to Josef Rufer, 13 January 1948, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

117 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 9 February 1948, *ibid.*, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

118 *Der Kulturbund in Berlin: Eine Denkschrift*, ed. by Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Berlin: Aufbau-Verlag 1948, pp. 35f., 40f.

119 Rufer discovered that Jarnach was also a signatory later. See Josef Rufer to Philip Jarnach and Hans Mersmann, 15 March 1948 (as note 115).

cate to others about lack of unity amongst German musicians, made a proposal with Höffer and Blacher (Tiessen was unavailable and Butting had withdrawn by this stage) that the German Section and the formal founding should be separated, and the process for the latter restarted with London. The German-wide organisation would then be directed by Hartmann, Mersmann, and Strobel (so representing three zones), distinct from the Berlin Group, with Berlin treated as a fifth zone.<sup>120</sup>

Humphrey Searle, as honorary secretary of the ISCM, had replied to Rufer and Hartmann in late January 1948, confirming that the application would be brought before the General Meeting of Delegates in June at the ISCM Amsterdam Festival, and wondered if they might be able to send representatives.<sup>121</sup> In March, Hartmann, who had received the draft programme from Searle the previous month<sup>122</sup>, wrote directly to Clark, clearly unhappy about the fact that his own *Symphonische Expressionen* (probably his *Symphonische Hymnen*, 1943) would not be played, as no German composers would, a policy that was at odds with what had been indicated in December 1947.<sup>123</sup>

Various tempers were clearly becoming frayed by this stage, but Rufer still attempted to keep people together, writing to Jarnach, Mersmann, Strobel, and Karl Holl, who was running a unit of the Kultusministerium (Cultural Ministry) in Frankfurt<sup>124</sup> and had given lectures on German music there and in Darmstadt. He also assumed that Hartmann and Stuckenschmidt would be able to join them.<sup>125</sup> Hartmann confirmed himself for the American zone, Mersmann for the British, Strobel for the French, and Blacher for the Soviet, and wanted Rufer again to be president of the German Section, based in Berlin.<sup>126</sup> Rufer wrote back after the formal application had been submitted (from himself, Tiessen, Blacher, Höffer, and Stuckenschmidt, as all had to live in the

120 Josef Rufer to Hans Mersmann, 15 February 1948, *ibid.*

121 Humphrey Searle to Josef Rufer and Karl Amadeus Hartmann, 27 January 1948, *ibid.*

122 Humphrey Searle to Karl Amadeus Hartmann, 10 February 1948, *ibid.*

123 Karl Amadeus Hartmann to Edward Clark, 19 March 1948, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik; the contradiction between the request of December 1947 and the actual programming is noted explicitly in Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 15 February 1948, *ibid.*, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

124 On Holl, see Jochen Zulauf, *Verwaltung der Kunst oder Kunst der Verwaltung: Kulturverwaltung, Kulturförderung und Kulturpolitik des Landes Hessen 1945–1960*, Wiesbaden: Historische Kommission für Nassau 1995, pp. 24–41; see also Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 166 and 170.

125 Josef Rufer to Philipp Jarnach, 31 March 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

126 Karl Amadeus Hartmann to Josef Rufer, 2 April 1948, *ibid.*, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

place of foundation), and declined the offer of the presidency. He also communicated London's apparent regret that no works had been chosen by the jury for the festival that year in Amsterdam. Nonetheless, there was an official invitation to Rufer to attend.<sup>127</sup> A further hiccup occurred with an attempt by Holl, Jarnach, Mersmann, the conductor Hans Schmidt-Isserstedt, Strobel, and Joseph Haas to found a Germany-wide Neue Gesellschaft für Musik in Wiesbaden in May 1948, which failed after instructions from Clark and others in London that there must be only one German Section.<sup>128</sup>

In the end, Stuckenschmidt, Strobel, and Rufer attended the Amsterdam Festival, which ran from 5 to 13 June. The German Section was granted admission during this, after they had managed to convince the organisation that none of the committee members had Nazi affiliations (which was true in the sense that none were party members).<sup>129</sup> It was formally founded on 22 June 1948, with Blacher, Höffer, Rufer, and Stuckenschmidt attending the first meeting, also as members of the committee. In Strobel's report, he also noted that the delegates named nine people as founding members: himself, Rufer and Stuckenschmidt, all in attendance, together with Blacher, Jarnach, Hartmann, Rosbaud, Schmidt-Isserstedt, and Tiessen. Tiessen became the first president of the German Section, and Rosbaud, Rufer, and Strobel would serve on the jury for the 1949 ISCM Festival in Palermo.<sup>130</sup> A formal invitation to Hartmann to come to Palermo followed much later, in March 1949.<sup>131</sup> This news was announced in the July/August 1948 issue of the music journal *Stimmen*<sup>132</sup>, which had been started by Stuckenschmidt and Rufer in November 1947; with the November/December 1948 issue, it was declared the official organ of the ISCM German Section.<sup>133</sup>

127 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 24 April 1948, *ibid.*, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

128 Rufer, *Die Deutsche Sektion der IGNM seit 1945* (as note 93), p. 23.

129 Haefeli, *IGNM* (as note 6), pp. 199f.

130 Rufer, *Die Deutsche Sektion der IGNM seit 1945* (as note 93), pp. 22–24; Heinrich Strobel, *Besuch in Holland: Das Amsterdamer Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Melos* 15 (1948), nos. 8/9, pp. 232f. Tiessen's Presidency was determined immediately after the end of the festival; see Telegram from Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 16 June 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

131 Società Internazionale Musica Contemporanea, XXIII Festival in Palermo to Karl Amadeus Hartmann, 19 March 1949, *ibid.*

132 Anon., *Notizen*, in: *Stimmen*, (1948), nos. 9/10, p. 301.

133 The contents list of *Stimmen*, (1948), nos. 13/14 (no page number) indicated *Offizielles Organ der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland*. The journal however was discontinued in 1949, likely financially unsustainable following currency reform the previous year.

Relationships continued to become frayed, especially between Rufer and Hartmann. Rufer indicated in an exasperated letter that a series of ISCM concerts was planned in Berlin, with the support of the Dalhem Deutsche-Amerikanische Musikgesellschaft, of which Stuckenschmidt was president. But he also expressed frustration for not having heard back to invitations for these sent to Mersmann, Strobel and other members, including Hartmann.<sup>134</sup> These became the series in the Haus am Waldsee, beginning with a programme of Schoenberg, Stravinsky, Krenek, and Blacher on 16 December 1948.<sup>135</sup> Rufer was impatient to hear which ISCM-related events were happening in Munich as well as the plans for Palermo, so that details could be published in *Stimmen*.<sup>136</sup> Hartmann apparently submitted a proposal that Munich should host the 1950 ISCM Festival, but this was rejected (it took place in Brussels instead).<sup>137</sup>

Beyond the Berlin group, regional ISCM chapters were established in Cologne in late 1948, as mentioned earlier, from the society founded by Eimert, Lemacher, and Wand, in Darmstadt in 1950<sup>138</sup>, and in Karlsruhe in 1950.<sup>139</sup> An alignment of the Frankfurt Arbeitsgemeinschaft to become an ISCM group occurred in 1955<sup>140</sup>, and for organisations in Hannover and Münster in 1958.<sup>141</sup>

Tiessen resigned the presidency in 1949 and was succeeded by Stuckenschmidt, who served from 1949 to 1953 (with Hartmann as vice-president and Wolfgang Steinecke as secretary)<sup>142</sup>, followed by Hartmann from 1953 to 1956,

134 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 16 October 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

135 Werner Bollert, *Berlin Musikum die Jahreswende*, in: *Musica* 3 (1949), no. 3, pp. 102f. Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), Appendix p. 187 for more details of this series.

136 Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 16 October 1948, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

137 Wolfgang Steinecke, *Frankfurt 1951 – Baden–Baden 1955: Zwei Weltmusikfeste in Deutschland*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1959/60*, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock 1960, p. 14.

138 In *Darmstadt/Kranichsteiner Musikgesellschaft*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Dokumentation 1957/58*, Frankfurt / London / New York: C. F. Peters 1958, pp. 83f.

139 *Gruppe Karlsruhe der Deutschen Sektion der IGNM*, as *ibid.*, p. 85.

140 Anon., *Frankfurt/Main, Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1957/58*, Frankfurt / London / New York: C. F. Peters 1958, p. 84.

141 Anon., *Hannover, Studio für Neue Musik*, and Anon., *Münster i.W., Arbeitskreis für Neue Musik*, in: *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland: Dokumentation 1958/59*, Mainz: Schott 1959, pp. 135f.: 135, pp. 137f.: 137.

142 A vote of the committee elected Rufer as President, but Stuckenschmidt was agreed after Rufer did not want to do it; see Josef Rufer to Karl Amadeus Hartmann, 17 December 1949, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.3. Internationale Gesellschaft

Bernd Alois Zimmermann from 1956 to 1957, then Wolfgang Fortner for a long period from 1957 to 1971.<sup>143</sup> Strobel would go on to become president of the international ISCM from 1956 to 1969.<sup>144</sup>

There were no German works performed in Palermo in 1949, though Hartmann's Fourth Symphony had been scheduled but then withdrawn. In 1950 in Brussels, however, there was Fortner's Cello Sonata and the rescheduled Hartmann-symphony, as well as Hanns Eisler's Chamber Symphony, with the composer now representing East Germany (having previously been represented as an Austrian).

Darmstadt and the work of Wolfgang Steinecke in developing the Ferienkurse there has not previously been mentioned, and it is true that Steinecke and the Institut do not appear to have had any input into the application to rejoin. However, the Darmstadt ISCM group, the Kranichsteiner Musikgesellschaft, was set up in 1950 by Steinecke, and took over the management of the German Section that year. The previous year, a meeting of the General Assembly of the ISCM took place during the course of the joint *Woche für Neue Musik* and Ferienkurse, on 23 June 1949. Steinecke himself also relates another such meeting, in Darmstadt in July 1950, which, according to Rufer, led to the decision to host the 1951 ISCM in nearby Frankfurt<sup>145</sup> following an invitation from Hessischer Rundfunk.<sup>146</sup> By 1957, new statutes were adopted for the German Section, and Darmstadt took over from Berlin as the seat, thus consolidating the position of the city as the leading centre for new music, also hosting the Ferienkurse and a wider Institut für Neue Musik und Musikerziehung which had relocated there in 1951 from Bayreuth.<sup>147</sup>

The 1951 Frankfurt Festival booklet included an introduction from Clark saying that the presence of the ISCM in this city signalled "the resumption of working relations with the musical life of Germany, after nearly twenty years

---

für Neue Musik. Rufer expressed his view in this letter that, on the basis of the events in Amsterdam and Palermo, the ISCM had become "outdated", and that many other new music societies around Germany had no necessary reason to join the section.

143 Rufer, *Die Deutsche Sektion der IGM seit 1945* (as note 93), p. 24; Matthias Roth, *Ein Rangierbahnhof der Moderne*, Freiburg / Berlin / Vienna: Rombach 2008, p. 323.

144 Haefeli, *IGM* (as note 6), p. 617.

145 Rufer, *Die Deutsche Sektion der IGM seit 1945* (as note 93), p. 24.

146 Steinecke, *Frankfurt 1951 – Baden-Baden 1955* (as note 137), p. 14.

147 Christine Werner, *Aus der Geschichte des Instituts*, in: *Neue Musik – Quo vadis? 17 Perspektiven*, ed. by Dieter de la Motte, Mainz: Schott 1988, pp. 168f.; *Vom Singen und Spielen zur Analyse und Reflexion: 50 Jahre Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikforschung*, ed. by Helga de la Motte-Haber and Julia Gerlach, Hofheim: Wolke 1996, p. 22.

of destructive interruption".<sup>148</sup> The programme featured a strong range of German works: Hartmann's Symphony No. 3 (1948/49), Orff's *Catulli Carmina* (1940–43), Hermann Reutter's, Concerto in E-flat major for two pianos and orchestra (1946), played by the composer and Schröter, and Egk's Sonata for Orchestra (1947/48), all within a special concert presented by ISCM German Section, featuring the Chorus and Orchestra of the Bayerischer Rundfunk, conducted by Eugen Jochum. There was also Giselher Klebe's String Quartet No. 1, op. (1951), Helmut Degen's Concert for String Orchestra (1946), Richard Mohaupt's Concerto for Piano and Orchestra (1938, rev. 1951), and a further concert of German works: Blacher's *Orchester-Variationen über ein Thema von N. Paganini*, op. 26 (1947), Henze's Concerto No. 1 for Violin and Orchestra (1947), Fortner's *Fantasie über die Tonfolge B-A-C-H* for two pianos and orchestra (1950), and Hindemith's *Symphonische Tänze* (1937); Zimmermann's Violin Concerto (1950) was programmed but not performed.

The Frankfurt Festival should also be viewed in the context of the major *Woche* of 1949, in which Frankfurt and Darmstädter Ferienkurse came together.<sup>149</sup> The biggest event of its type since the end of the war, it brought together the major radio orchestras from Hamburg, Frankfurt, and Baden-Baden, and included a whole concert of Schoenberg. It stood as a testament to the range of new music being presented in Germany at the time and included a strong range of international composers. There was no *Woche* in 1950, but the 1951 Festival can be seen as an extension, also including the radio orchestras in Munich (and also the choir), Cologne, and for RIAS in Berlin. This was a key year in post-1945 West-German new-music history, when many things had come together, with the firm establishment of new radio series in Hamburg and Cologne<sup>150</sup>, as well as the true beginnings of avant-garde composition.

Otherwise, works of Fortner, Hartmann, Zillig, Egk, Zimmermann, Hindemith, Siegfried Reda, Wilhelm Hübner, Giselher Klebe, and Hans Ulrich Engelmann featured on the programme of the 1952 ISCM Festival in Salzburg; thereafter the German presence was more muted in Oslo in 1953 (with

---

148 Programme for Internationales Musikfest Frankfurt/Main, 22. 6. – 1. 7. 1951, Stadtarchiv Frankfurt am Main, Tst 51/1.

149 For the full programme, see *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966: Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, ed. by Gianmario Borio and Hermann Danuser, Freiburg: Rombach 1997 (*Rombach Wissenschaften. Reihe Musicae* 3), pp. 533–536.

150 Vollberg, "Weit mehr als eine bloße Musikfabrik" (as note 75), p. 247; Joanna Ching-Yun Lee, *György Ligeti's "Aventures" and "Nouvelle Aventures": A documentary history*, PhD thesis Columbia University 1993, pp. 320–345; *Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk* (as note 75), p. 41; *Musik der Zeit 1951–2001*, ed. by Frank Hilberg and Harry Vogt, Cologne: WDR 2002.

works of Henze and Jarnach), and in Haifa in 1954 (with works of Hindemith and Hartmann).

But just four years after Frankfurt, another ISCM festival followed in Baden-Baden in 1955. This was first planned by Hartmann, the intendant of Südwestfunk (Friedrich Bischoff), Strobel, and Rosbaud, who was by this stage the principal conductor of the SWF-Orchestra, which was proposed to be made available and financially supported the festival. The proposal was sent by Hartmann to then ISCM president Johan Bentzon in 1954, before a key meeting of delegates on 12 and 13 June<sup>151</sup>, and was successful. Whilst the German presence was mostly limited to a special concert by the SWF Orchestra (with works of Blacher, Henze, Egk, and Fortner), Strobel's ambitions were demonstrated by hosting the world premiere of Boulez's *Le marteau sans maître* (1955), the most radical work yet heard at a post-war ISCM festival.

Then a further ISCM festival took place in Cologne in 1960, which recognised the importance of this city, with Otto Tomek, then director of the series *Musik der Zeit*, taking charge.<sup>152</sup> Eimert had become vice-president of the German Section by 1955 at the latest.<sup>153</sup> By this time, however, new divides were appearing<sup>154</sup>, and some radically oriented composers and artists around Mary Bauermeister, less enamoured of the ISCM's selections, organised a special Contre-Fest that coincided with the last five days of the ISCM. Iconoclastic works, actions, and happenings of George Brecht, Sylvano Bussotti, John Cage, Toshi Ichihyanagi, Nam June Paik, Christian Wolff, and La Monte Young were presented, while Heinz-Klaus Metzger read out his *Kölner Manifest*, entailing a Marxist and post-Adornian reading of Cage in opposition to most existing musical culture.<sup>155</sup> The series *Neue Musik München*, founded the same year by Josef Anton Riedl, stood in a similar relationship to the Munich

151 Karl Amadeus Hartmann to Johan Bentzon, 4 May 1954, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.1. Internationale Gesellschaft für Neue Musik; Wolfgang Steinecke to Johan Bentzon, undated; *ibid.*, Ana 407.I.3. Südwestfunk <Baden-Baden>; Friedrich Bischoff to Karl Amadeus Hartmann, 22 May 1954 and Karl Amadeus Hartmann to Friedrich Bischoff, 4 June 1954, *ibid.*, Ana 407.I.1. Südwestfunk <Baden-Baden>.

152 *World Festival of the International Society for Contemporary Music*, in: *The World of Music* 1 (1959), no. 3, p. 49; *Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk* (as note 75), p. xv.

153 Karl Amadeus Hartmann to Wolfgang Strobel, 12 April 1955, BSB, Nachlass Karl Amadeus Hartmann, Ana 407.I.1. Südwestfunk <Baden-Baden>.

154 In this context I find the model presented by Gianmario Borio, in his *Musikalische Avantgarde um 1960* (Laaber: Laaber 1993), relating to the critiques of serialism and the influence of John Cage from this point, to be the most illuminating, much more so than other models which posit a rather contrived musical 'break' in 1968.

155 *Intermedial – kontrovers – experimentell: Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62*, ed. by Historisches Archiv der Stadt Köln, Cologne: Emons Verlag 1993, pp. 24–39; Heinz-Klaus

*Musica Viva*.<sup>156</sup> Later disputes, centred around the leadership of Ernst Thomas at the Ferienkurse in Darmstadt, continued along similar lines<sup>157</sup>, and the very possibility of the type of unity that had informed the 1951 ISCM had receded.

The *Woche* continued through most of the 1950s, but with a decreasing length, until eventually it became simply *Tage für Neue Musik*; by the end of the 1950s, it was essentially subsumed by the performances at the Ferienkurse in Darmstadt.<sup>158</sup> *Musica Viva* continues to the present day. The concerts at Waldsee and the Charlottenburger Bücherei are no longer, but others have taken their place; Cologne remains a leading centre for new music. Whilst the SWF in Baden-Baden generated a commanding presence on the international music scene after Strobel's taking over the Donaueschinger Musiktage in 1950, the SWF-Orchester continued as a leading orchestra for new music before ultimately merging with its counterpart in Stuttgart in 2013.

The events leading to Germany's re-entry to the ISCM took place during the key events of the early Cold War, including the Zhdanov Decree on music of 20 February 1948, the Communist coup in Czechoslovakia a few days later, the beginning of the Marshall Plan in April, the Prague conference adopting Zhdanov-like principles in May, leading to the Prague Manifesto<sup>159</sup>, the Berlin Blockade from 24 June, all leading to the establishment of Trizonia in August 1948 bringing the three Western zones together. With the end of the blockade, the Bundesrepublik was founded on 23 May 1949, then the Deutsche Demokratische Republik on 7 October. Then the outbreak of the Korean War on 25 June 1950 led to many fears that this was a precursor for something similar in Germany, thus hardening battle lines.<sup>160</sup>

---

Metzger, Kölner "Manifest", in: *Musik wozu: Literatur zu Noten*, ed. by Rainer Riehn, Frankfurt: Suhrkamp 1980, pp. 9–14.

156 Josef Anton Riedl, *NEUE MUSIK München, Siemens-Studio für elektronische Musik und musica viva (1953–1963)*, in: "Eine Sprache der Gegenwart": *musica viva 1945–1995*, ed. by Renate Ulm, Mainz: Piper Schott 1995, pp. 65–74.

157 Klaus Trapp, *Darmstadt und die 68er-Bewegung*, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946–1996*, ed. by Rudolf Stephan et al., Stuttgart: DACO 1996, pp. 369–375; Martin Iddon, *Trying To Speak: Between Politics and Aesthetics, Darmstadt 1970–1972*, in: *twentieth-century music* 3 (2007), no. 2, pp. 255–275.

158 Rüdiger Weißbach, *Rundfunk und neue Musik: Eine Analyse der Förderung zeitgenössischer Musik durch den Rundfunk*, Dortmund: Barbara Weißbach Verlag 1986, p. 109.

159 See Julie A. Waters, *Marxists, Manifestos, and "Musical Uproar": Alan Bush, the 1948 Prague Congress, and the British Composers' Guild*, in: *Journal of Musicological Research*, 30 (2011), no. 1, pp. 23–45.

160 See Samuel F. Wells Jr, *Fearing the Worst: How Korea Transformed the Cold War*, New York: Columbia University Press 2019.

The impact of these events on new music can easily be overestimated, and I have argued elsewhere that far too much has been made of the activities of the Congress for Cultural Freedom, founded in 1950.<sup>161</sup> With the division of Germany, West Berlin was more isolated than ever, and there was no chance of co-operation east of the city. From then onwards, attempts to establish or maintain Berlin as a major new-music city proved difficult, compared to the wealth of activities that took place in the city in the late 1940s. The concerts in Haus am Waldsee continued but lost a sense of momentum in terms of their programming, as with other series, whereas the Kulturbund was no longer permitted in West Berlin. The Berliner Festwochen, begun in 1951, were an important development. But by concentrating on pleasing a larger audience, they did not really demonstrate the same sort of commitment to the new as found elsewhere.<sup>162</sup> The series *Musik der Gegenwart*, established by the new Sender Freies Berlin in 1955<sup>163</sup>, was one successful endeavour, incorporating from an early stage some works of Boulez, Dallapiccola, Berio, Henk Badings, and Roland Kayn, and a concert of electronic music; but otherwise new music in the city was relatively patchy and less adventurous until after reunification in 1990.

But Cologne, Frankfurt, Darmstadt, Baden-Baden, and to some extent Munich and Stuttgart, flourished as centres for new work. What had this to do with re-entry into the ISCM? Certainly, the international festivals reflected, at most, radical and not-so-radical developments elsewhere, rather than being primary instigators. But the situation was somewhat different in the regional chapters. The situation demonstrated international recognition of German new music, itself demonstrating a clear international commitment from soon after the war, and served as a type of successor to the Kulturbund and the network around it, as well as satisfying the concept of ‘Nachholbedarf’, which arose immediately after the war.<sup>164</sup> By the time of the 1951 ISCM Festival in Frankfurt, this end could well have been said already to have been achieved.

---

161 See Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 3f., 383f.; and idem, *The Cold War in Germany as Ideological Weapon for Anti-Modernists, 1945–1955* paper first given in Helsinki, 2011, at <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6482/> (accessed 18 July 2023).

162 Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill & Biggleswade: Extenza Turpin 2005, p. 244. For the 1951 programme see, Pace, *The Reconstruction of Post-War West German New Music* (as note 9), pp. 343–346.

163 See *100 Konzerte Musik der Gegenwart: Eine Dokumentation*, Berlin: Sender Freies Berlin 1981 for the full programmes up to 1981.

164 For more on this claim, based upon a very partial reading of recent history, that Germany had been cut off from international and modernist developments for 12 years, and so needed to ‘catch up’, see Ian Pace, *Music and Internationalism in Nazi Germany: Provenance and Post-War Consequences*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 147 (2023), no. 2, pp. 594–616.

## Eberhard Preußner und die Neue Musik

### Eine Standortbestimmung

Als Eberhard Preußner 1939 an die Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg berufen wurde, wirkte er zunächst als deren Geschäftsführender, ab 1941 als Stellvertretender Direktor und konnte in dieser Position – nicht zuletzt durch die Repressionen des nationalsozialistischen Regimes der Neuen Musik gegenüber – seinem schon in Berliner Jahren (1920–1939) gelebten Interesse an zeitgenössischen Kompositionen nur ansatzweise, teils heimlich, nachgeben. So berichtet Cesar Bresgen in seinen Erinnerungen, dass er 1943 oder 44 mit Preußner während Luftschutzübungen vor den Studierenden Hindemith, wohl dessen 1942 erschienenen *Ludus tonalis*, an zwei Klavieren gespielt habe<sup>1</sup> – also das Werk eines Komponisten, über den sechs Jahre zuvor ein Ausführungsverbot verhängt worden war. Durch diese unterschwellige Akzeptanz Neuer Musik erklärt sich, warum mit Ende des Zweiten Weltkriegs am Mozarteum, mehr als andernorts, rasch Akzente des Aufholbedarfs gesetzt wurden. Paul Hindemith, Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola und allen voran Carl Orff waren zu Kursen an der wieder belebten, Preußner überantworteten Sommerakademie eingeladen – Prominenz, mit der er größtenteils seit Längerem in Kontakt stand oder sogar befreundet war. Darüber hinaus organisierte Preußner ab 1947 einen „Musikkreis“, der Interessierten, vor allem den Salzburger Studierenden, jene Impulse vermitteln sollte, die sich ihm selbst bei seinen Teilnahmen an den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ und den „Donaueschinger Musiktagen“ erschlossen haben<sup>2</sup>; denn, so Preußner im Jahresbericht 1947/48 des Mozarteums, „eine intensive und gründliche Bekanntschaft mit dem Werkstil der zeitgenössischen Musik ist notwendig und kann nur in der praktischen Zusammenarbeit eines gleichgesinnten Kreises mit Erfolg erreicht werden“.<sup>3</sup> Die Konzerte dieser Veranstaltungsreihe brachten schon im zweiten Jahr ihres Bestehens in breitem Bogen Werke von unter

---

1 Cesar Bresgen, *Mittersill 1945 – Ein Weg zu Anton von Webern*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1983, S. 76.

2 Andere, innovativer ausgerichtete Veranstaltungen scheint Preußner nicht besucht zu haben; vgl. dazu den Beitrag von Ian Pace im vorliegenden Band.

3 Eberhard Preußner, *Musikkreis des Mozarteums und der Salzburger Kulturvereinigung*, in: *Jahresbericht 1947/48 des Mozarteums in Salzburg*, [Salzburg: im Eigenverlag 1948], S. 34.

anderem Badings, Bartók, Britten, Copland, Debussy, Genzmer, Hindemith, Marckhl, Petyrek, Pfitzner, Ravel, Strawinsky und Tippett und auch der Salzburger Komponisten Bresgen, Keller und Wimberger zur Aufführung.<sup>4</sup>

Trotz einer im Grunde aufgeschlossenen Haltung blieb Preußner das Werk Paul Hindemiths – dessen Biograph er hätte werden sollen<sup>5</sup> – das Ideal zeitgenössischen Komponierens. Ein Gutteil dieser Einstellung, die für die 1950er Jahre als zwar geläufig aber konservativ empfunden werden muss, fußte wohl auf Erfahrungen der Berliner Zeit, wo Preußner – wenn auch, wie es scheint, nicht im persönlichen Gespräch – den damals dort lehrenden Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg und Paul Hindemith begegnete und den Diskurs um musikalisches Zeitgeschehen als Rezensent des Berliner Konzertgeschehens, aber auch der Kammermusik-Festivals in Donaueschingen und Baden-Baden begleitete.<sup>6</sup> Dass ihm die Musik Hindemiths dabei zum Fluchtpunkt seiner Gedanken werden sollte, lag am ebenso musikwissenschaftlich wie musikpädagogisch verankerten Interesse Preußners, der da wie dort historische Einsicht mit einem Zugang zur Gegenwart zu verbinden suchte und eben diese Verschränkung in Hindemiths Schaffensweise exemplarisch verwirklicht sah. Mithin erweist sich das Forum, das Preußner der zeitgenössischen Musik bot, als von eigenen Wertvorstellungen gelenkt, wenn nicht limitiert. Seine zahlreichen einschlägigen Schriften, insbesondere die längeren Beiträge in der *Musikgeschichte des Abendlandes*<sup>7</sup> und im *Atlantis-Buch der Musik*<sup>8</sup>, spiegeln diese Haltung wider. Beide werden im Folgenden näher besprochen. Der intellek-

- 
- 4 *Jahresbericht 1948/1949* [des Mozarteums in Salzburg], [Salzburg: im Eigenverlag 1949], S. 62–64; dieselbe Bandbreite weisen die Jahresberichte der Lehranstalt auch für die folgenden Jahre aus.
- 5 Dazu vgl. Heinz-Jürgen Winkler, *Eberhard Preußner und Paul Hindemith. Eine Dokumentation*, in: *Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker, Musikpädagoge, Präsident*, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ 1; Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 2*), S. 145–157: 150–157.
- 6 Vgl. Eberhard Preußner, *Die Freiheit der Tonkunst. Neue Betrachtungen zu Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“*, in: *Allgemeine Musik=Zeitung* 52 (1925), Nr. 14, S. 293f.; *Das sechste Donaueschinger Kammermusikfest*, in: *Die Musik* 18 (1925/26), S. 899–903; *Deutsche Kammermusik. Baden–Baden 1927*, in: *Die Musik* 19 (1926/27), S. 884–892; *Deutsche Kammermusik 1928 in Baden–Baden*, in: *Die Musik* 20 (1927/28), S. 872–878; *Der Wendepunkt in der Modernen Musik oder Die Einfachheit der Neuen Musik*, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 415–418.
- 7 Eberhard Preußner, Kapitel „Das neue halbe Jahrhundert. 1900 bis 1950“, in: ders., *Musikgeschichte des Abendlandes. Eine Betrachtung für den Musikliebhaber*, 2 Bände, Wien: Hollinek 1951; zweite, verbesserte Auflage mit Notenbeispielen und Bildtafeln, Wien: Brüder Hollinek 1958, S. 605–671.
- 8 Eberhard Preußner, *Das Musikleben der Gegenwart*, in: *Das Atlantis-Buch der Musik*, hg. v. Fred Hamel und Martin Hürlimann, Zürich: Atlantis<sup>8</sup>1953, S. 837–878.



Abb. 1: Eberhard Preußner, Kohlestiftzeichnung eines unbekanntem Porträtisten, datiert 1959; Privatbesitz

tuelle Standort Preußners, der ihn als vielfachen Drahtzieher kultureller Aktivitäten, ab 1959 sogar Präsidenten der nunmehrigen Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum sowie nachfolgend Mitglied im Direktorium der Salzburger Festspiele vor einer Förderung neuester Tendenzen zurücksehen ließ, erschließt sich jedoch erst, wenn man weitere Texte aus dem

reichhaltigen Fundus seiner Redemanuskripte und Schriften heranzieht, der zu Ende dieses Beitrags ausgewertet werden soll.

### Das ‚Geistige‘ als Leitbild

Das mit „Die Kulturlage nach 1900“ überschriebene Kapitel in Preußners *Musikgeschichte des Abendlandes*, hier nach der im Wesentlichen unveränderten zweiten Auflage von 1958 besprochen, zeichnet ein relativ neutrales Bild der zeitgenössischen Musik. Zur Einbindung der Technik – womit insbesondere Schallplatte und Rundfunk gemeint sind – heißt es zunächst: „Heute dürfte es klar sein, daß durch sie nicht die Künste verwandelt wurden, sondern nur ihre Verbreitung neu geregelt wurde“, und zwar „auf dem Grunde der künstlerischen Existenz“ der Schaffenden.<sup>9</sup> Ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem medialen Fortschritt wird aber deutlich, wenn Tanzmusik und Jazz zwar nicht gebrandmarkt, doch nach ihrem Gebrauch relativiert werden: „Erst als die Vergnügungsindustrie der Großstädte in der neuen und in der alten Welt sich des Geschäftes bediente, kam es zur Nivellierung und Schematisierung des Geschmacks, zur Geschmacklosigkeit.“<sup>10</sup> Eben diesen konservativen Tenor wird Preußner – bei anderer Begründung – auch gegenüber der zeitgenössischen Musik einschlagen.

Zur Annäherung an den Gegenstand wählt der Autor anstelle eines stilistischen Konzeptes einen Länderspiegel, wobei er seine persönliche Meinung deskriptiv bemäntelt. So stehen „Olivier Messiaen [...] und André Jolivet im Bannkreis des Magischen, an das man bedenkenlos glauben oder das man, wenn einen die Skrupel überfallen, meiden muß. Es ist eine Sphäre erreicht, in der die Musik fast die sekundäre Rolle spielt.“<sup>11</sup> Im Panorama der Komponisten in Deutschland, das – wie jenes zu Österreich – ebenfalls weitgehend an die Nennung von Namen und Werken sowie deren Gattungszugehörigkeit gebunden ist und auf wertende Aussagen nahezu durchgehend verzichtet, fällt nur deren Schluss ins Auge. Dort werden noch „Bernd Aloys Zimmermann und Karlheinz Stockhausen [als] zwei echte ‚Modernisten‘“ erwähnt, ehe Preußner fortsetzt: „Wenn an dieser zufälligen [!?] Stelle das Register der deutschen Komponisten der Gegenwart gewaltsam [!] abgebrochen wird, so geschieht es zwar aus Willkür hinsichtlich derjenigen Namen, die fehlen, aber aus Notwendigkeit der Beschränkung.“<sup>12</sup>

---

9 Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes* (wie Anm. 7), S. 612.

10 Ebenda, S. 615. In weiterer Folge unterläuft Preußner übrigens eine Fehleinschätzung, wenn er schreibt: „Die Zeit des Jazz ist begrenzt; doch wie bei allen übrigen Epochen des Tanzes, wird auf die Zeit des Gebrauches noch eine solche der Stilisierung in der Kunstmusik folgen.“

11 Preußner, *Musikgeschichte des Abendlandes* (wie Anm. 7), S. 631.

12 Ebenda, S. 641.

Näher besprochen werden sodann die „Klassiker der Moderne“, womit in Sonderheit Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Strawinsky und Hindemith gemeint sind.<sup>13</sup> Bezüglich des Umfangs schlägt das Pendel ‚verräterisch‘ deutlich zu Letzterem aus; ihm sind sechseinhalb Seiten Text gewidmet, Schönberg dreieinhalb, Strawinsky drei, Bartók und Webern erhalten eineinhalb, Berg eine Seite.<sup>14</sup> Zur selben Zeit hätten „Hunderte von rückwärtsgewandten Komponisten [...] das Ihre getan [...]“.<sup>15</sup> Preußner ist Ihnen durchaus gewogen. „Der Ausdruck ‚Epigonen‘ trifft immer nur die eine, die negative Seite. Das Positive liegt in der Tatsache der Überbrückung der Zeiten und in den Versuchen selbst.“<sup>16</sup> Ebenso wohlwollend mutet zunächst an, was Preußner zur Serialität und Elektroakustik mitteilt.<sup>17</sup> Kritik versteckt er hinter Fragen: „Triumphiert nun der Geist über die Materie oder die Materie über den Geist?“<sup>18</sup> „Wird sich da der spielende, singende und hörende Mensch aus der Entwicklung der Musik zugunsten von ein paar Generatoren ausschalten lassen? Ist der gestrichene, geschlagene, gezupfte, geblasene Ton plötzlich zweitrangig gegenüber dem elektrisch erzeugten Ton?“<sup>19</sup>

Die beschreibend-additive Anlage seiner Darstellung sollte man Preußner nicht vorwerfen. Immer wieder begegnet dieses Modell, wenn es die Gegenwart in der Musikgeschichtsschreibung zu thematisieren gilt. Auch die ‚Schreibe‘, dem Konzertführer verwandt, ist für eine Musikgeschichte, die laut Untertitel als „Betrachtung für den Musikliebhaber“ gedacht war, zumal in den 1950er Jahren, durchaus passend. Indem sich Preußner aber auch sonst in seinen Texten von einem die valide Tiefe meidenden Zugang nicht löste, zeigt sich ein betont literarischer, nicht primär wissenschaftlich ausgerichteter

---

13 Ebenda, S. 620. Vgl. ebenda, S. 647: „Aber so viel ist sicher: Von 1900 bis 1950 besaß die Musikgeschichte ein paar Persönlichkeiten, die nicht nur diese Zeit auszudrücken berufen waren, sondern denen auch eine überzeitliche Größe eignet [...]“

14 Ebenda, S. 648–665 [mit einem Notenbeispiel, dem Beginn von Bergs *Lyrischer Suite*].

15 Ebenda, S: 620.

16 Ebenda.

17 Ebenda, S. 666: „Andere Komponisten gingen dann noch einen Schritt weiter [als die Dodekaphonisten und Edgard Varèse], nämlich neben die melodische und metrische Reihe eine auf sie alle und untereinander bezogene, strenge und festgelegte Ordnung der dynamischen Werte, selbst der Anschlagarten (staccato, legato etc.) zu geben. Die serielle Konstruktion feiert nun Triumphe [...]“, sowie S. 667: „Die Begrenzung, die bisher durch das ‚manuelle‘ Instrumentarium und durch das ‚menschliche‘ Aufnahme- und Wiedergabeverfahren gegeben war, fiel mit einem Schlage fort, als man sich der automatisch funktionierenden Apparatur zu bedienen begann. [...] Das Ergebnis ist eine Art Klangmontage von Alltagsgeräuschen, Sirenen, Wortfetzen und, last but not least, von Tönen.“

18 Ebenda, S. 669.

19 Ebenda, S. 670, fortgesetzt mit: „Und ist der mit Obertönen umgebene und von ihnen mitgebildete Klang weniger wert als der elektrisch hergestellte Sinuston? Gilt die Natur nur noch etwas, wenn sie deformiert und atomisiert ist? [...]“

Einschlag. Dass er dabei dem Oberflächlichen verhaftet geblieben ist, wäre indes ein Trugschluss; wie es schon die zitierten Fragen aus der *Musikgeschichte des Abendlandes* andeuten, werden seine Schriften von einer historisch verwurzelten anthropozentrischen Intellektualität getragen.

Die Aufgabe, für das 1953 in der achten Auflage von Fred Hamel und Martin Hürlimann herausgegebene *Atlantis-Buch der Musik* über „Das Musikleben der Gegenwart“ zu schreiben, verband Preußner wiederum mit einer geographischen Rundschau, ging nebenher aber stärker institutions- und gesellschaftsgeschichtlich vor.<sup>20</sup> Mit „Staunen“ würde man gleich einem „Feuerwerk“ sehen<sup>21</sup>,

*vor welche musikalischen, sozialen und ethischen Aufgaben der Komponist unserer Tage gestellt war, wie er das Fernste und Tiefste mit Bewußtsein durchdringen mußte, wie er, um die Gefahren zu überwinden, bemüht war, sich selbst und sein Schaffen in der Geschichte bis zurück zum Mittelalter zu verankern.*<sup>22</sup>

Ein einziger Satz – und schon ist der Rahmen pro Hindemith abgesteckt.

Insofern die „Technik der Reihe [...] zuletzt auch auf das wichtige rhythmische Element übergegriffen“ hat und „für die Satzarbeit alte statische und formale Gesetze und insbesondere die Regeln des Kontrapunktes“ gelten<sup>23</sup>, wird für Preußner eine Schnittmenge aus Moderne und Modernismus zum Maßstab: „Die eigentliche Leistung besteht in der Überwindung der schöpferischen Krise durch die Ordnung des Materials und die Aufstellung eines neuen Komponierprinzips, das trotz großer Unterschiede [...] dennoch erlaubt, von einem bindenden einheitlichen Stil zu sprechen.“<sup>24</sup>

Was sich dem nicht einpasst, wird rigoros disqualifiziert: „Die Versuche mit Viertel-, Drittel- und Sechsteltönen gehören einer Vergangenheit an, Ganz-

20 Dazu Preußner, *Das Musikleben der Gegenwart* (wie Anm. 8), S. 840–845.

21 Ebenda, S. 837.

22 Ebenda, S. 839.

23 Ebenda, S. 846. Vgl. Eberhard Preußner, *Dreimal Ars nova. 1300 – 1600 – 1900* (1957, es handelt sich um die Drucklegung eines Vortrags zur Eröffnung einer „Festwoche Neue Musik“ anlässlich des zehnjährigen Bestehens des am Mozarteum eingerichteten „Musikkreises“), in: Eberhard Preussner, *Schriften – Reden – Gedanken. Eine Auswahl*, hg. v. Cesar Bresgen, Salzburg: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ 1969, S. 185–196: 194: „[...] das Schreckgespenst der sogenannten A-tonalität [...] scheint mir längst gebannt durch die Ordnung der Reihen, ob melodisch oder metrisch oder beides, und durch den Begriff des tonalen Zentrums [...]. Eine Sonate steht nicht mehr in E-Dur oder e-moll [sic], sondern kreist um die Tonalität E.“

24 Preußner, *Das Musikleben der Gegenwart* (wie Anm. 8), S. 846f.

tonreihe und Pentatonik sind heute nicht mehr als nur gelegentlich interessante Einzelheiten“<sup>25</sup>, heißt es in Bezug auf Mikrotonalität, stärker noch pejorativ gerät der Blick auf zeitgenössische Alternativen: „Die Elektro-Akustik gestattet uns Klänge und Klangfarben aller Art zu kombinieren, zu mischen, die Klangstärke und den Umfang der Töne bis zu Grenze des Erträglichen und Wahrnehmbaren zu steigern.“<sup>26</sup> Der folgende Satz, „Dabei wird es nicht auf die Nachahmung bekannter Klänge ankommen, sondern auf die Herstellung neuer Farbwerte“, klingt zwischenzeitlich sogar verbindlich. Aber dann wird *Musique concrète* als „zusammenkomponiert zu einem Gebilde, das man noch Kunst nennen soll“ gegeißelt, und „andersartige Manipulationen, die nicht erst vorhandene Geräusche und Tonquellen aufnehmen, sondern sie selbst herstellen“ gelten Preußner als „das dunkle Gebiet der reinen elektronischen Musik“.<sup>27</sup> Nur cursorisch erfährt man die Ursache seiner ablehnenden Haltung: „[...] damit ist die Musik ins Laboratorium gegangen; [...] an diesem Punkt ist das alte Gebiet der inspirierten, vom Geist her organisierten Naturmusik radikal beendet.“<sup>28</sup> Demgemäß wird der Stab über die Innovation gebrochen: „Das Stichwort ‚denaturierte Musik‘ versetzt in der Tat einen Stich, einen Todesstich aller bisher erlebten natürlichen Musik.“<sup>29</sup>

Wenn Preußner die Lage in England lobt: „In diesem Land ist der Gegensatz zwischen den Absichten der Schaffenden und den Wünschen der Hörer am geringsten“<sup>30</sup>, wird abermals deutlich, dass ihm eine ‚goldene Mitte‘ zwischen künstlerischem Ausdrucksvermögen und maßvoller kompositionsgeschichtlicher Rezeption vorschwebt – wobei noch zu klären sein wird, auf welchen Voraussetzungen dieser Gleichgewichtszustand angesiedelt wird. Ziel ist es jedenfalls, für den „inneren Ausgleich [...] auf der Basis der Menschlichkeit“ zu sorgen.<sup>31</sup> Historisch gewachsenes Vermögen und erzieherischen Anspruch versteht Preußner dabei axiomatisch. „Die Künste lassen sich nicht aus der Ordnung und nicht aus der Wertreihe bringen“<sup>32</sup> und als „echte Kunst“ erscheinen Werke, „die uns ein Gleichnis vom besseren Leben vermitteln, die uns eine Vorstellung von ideal gedachten Kategorien der Zeit und des Raumes geben. Hier walten die Gesetze des Ästhetischen und des Ethischen“.<sup>33</sup>

---

25 Ebenda, S. 846.

26 Ebenda, S. 848.

27 Ebenda, S. 849.

28 Ebenda, S. 850.

29 Ebenda.

30 Ebenda, S. 854.

31 Ebenda, S. 862.

32 Ebenda, S. 877.

33 Ebenda, S. 878.

„Die Rettung aus unserer verworrenen Zeit hat Hindemith im musikalischen Werk und in seinen Schriften zum Ausdruck gebracht. [...] Sie wird geschaffen durch Ethos und Glauben, Wissenschaft und Geistigkeit.“<sup>34</sup> So fasste sich Preußner 1964, in seinem eigenen Todesjahr, zu Ende eines kurzen Nachrufs auf Paul Hindemith zu dessen individueller Qualität, die ihm zugleich zur Instanz seines Denkens und Urteilens wurde. Beeindruckend seien die „Tragfähigkeit der Formen“, die Bindung ans Volkslied, die pädagogischen Impulse, aber auch, dass für Hindemith in den 30er Jahren das „Zeitgemässe [...] das einzig Ungemässe“ geworden und mit seiner *Unterweisung im Tonsatz* ein entscheidender Gegenpol gesetzt worden sei.

*Das Wunder war, dass die Werke der neuen Bauweise, die mit aller Kunst und mit aller Verstandeskraft eine geradezu klassische Balance der Gewichtsverteilung zwischen den Elementen Melodik, Rhythmik, Harmonik darstellt, dass grade diese Musik selbst beim unbefangenen Hörer eine ganz andere Leuchtkraft gewinnt, eben infolge einer bis dahin noch nicht erreichten inneren Dichte der Musik.*<sup>35</sup>

Dergestalt schöpft sich Geistigkeit aus profunder Historizität, fußend auf handwerklicher Solidität und der Gabe zu individueller Kreativität.<sup>36</sup>

Aber solcherart Geistigkeit darf sich nicht im selbstgefälligen Kräftespiel verlieren; Preußner zeichnet das Bild eines Elfenbeinturmes:

*Ein solcher Komponist verliert den Zusammenhang mit den Laien völlig. Von den Fachleuten infolge seiner Denkkraft hochgeschätzt, klingen seine Werke neben den Laien her, als würden sie garnicht [sic] gespielt [...]. [...] Musik als geistiges Spiel, als Denksport, aber nicht als Musik als gemeinsames Vergnügen heißt die Parole für diese letzten Vertreter des L'art pour l'art-Gedankens. Der Mensch ist für die Kunst da und nicht die Kunst für den Menschen.*<sup>37</sup>

34 Eberhard Preußner, *Paul Hindemith*, in: *Jahresbericht 1963/64*, hg. v. der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“, Salzburg: im Eigenverlag [1964], S. 5–9: 8.

35 Eberhard Preußner, *Die Heimkehr eines Musikers: Paul Hindemith*, Redemanuskript (1954), Archiv der Universität der Künste Berlin, Nachlass Preußner, Teil 2, Mappe 12, S. 6–10, Zitate S. 6, 9 und 9f.

36 Eine Überzeugung, der Preußner bereits Ende der 1920er Jahre anhing, als er in einem Beitrag über Ernst Krenek vom „Aberglauben von der Bedeutungslosigkeit der klassisch-romantischen Musik für die gesamte Gegenwartsmusik“ schrieb; vgl. Eberhard Preußner, *Ernst Krenek*, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 11 (1929), S. 154–159: 155.

37 Eberhard Preußner, *Der Laie und die neue Musik*, in: *Musik im Unterricht* 41 (1950), S. 241–245, 279–283: 243.

Für Preußner war das Neue nur dann prospektiv, wenn es seine Tragfähigkeit im „Erbe der alten Musik als Impuls zum eigenen Schaffen“ bewies und „für Kenner und Liebhaber“ gleichermaßen zugänglich war.<sup>38</sup> Alternativen, ob Dodekaphonie, Serialität, Elektronik, scheiterten nicht etwa wegen ihres neuen Materials an sich, sondern an ihrer Entfremdung aus dem herkömmlichen Schaffensweg.

*In unserem Jahrhundert war die Auflösung und Umwertung aller Werte nahegerückt. Wollte der um die Zukunft besorgte Komponist mehr geben als sensationelle Klangversuche, so musste er neue Gesetze aufstellen, erklärende und bindende Gesetze von [sic] Material der Musik, also den Tönen, Intervallen und Klängen, den Tonreihen und den Akkorden, und vom Zusammenwirken der drei Elemente der Musik, Melodie, Rhythmus und Harmonie. Hindemith, darum bemüht, erfand nun nicht solche Gesetze aus sich und seiner Musik, so wie wenn man neue Spielregeln für das Komponieren als Gesellschaftsspiel ausdenkt, sondern er suchte die Naturgesetze selbst zu erforschen.<sup>39</sup>*

Eine chauvinistische Brille korrespondiert dem Ideal der Geistigkeit, denn Hindemith galt Preußner zudem als „der typisch deutsche Komponist“, als „Erhalter und Bewahrer des besten Wesens der deutschen Musik und der deutschen Musiker; nämlich der Gründlichkeit, der Solidität des Handwerkes und der Inspiration“.<sup>40</sup> Qualitäten des Überzeitlichen, die sich auch in Hindemiths amerikanischen Jahren bewährten:

*Als nun die Werke, die drüben geschaffen waren, bei uns nach 1947 hauptsächlich durch ihn selbst als Dirigenten bekannt wurden, war ‚man‘ enttäuscht oder überrascht. Es gab im Grunde nämlich nichts weiter als eine folgerichtige Weiterentwicklung der rein musikalischen Mittel. Hindemith hatte weiter unaufhörlich Werke geschrieben, die sich an eine ideale Gemeinschaft der Menschen wandten [...].<sup>41</sup>*

Was den Komponisten im Diskurs der 50er Jahre ins Abseits führen sollte, eine gewisse Unbeweglichkeit, war für Preußner ein „totales Ergebnis aus Reinheit

---

38 Eberhard Preußner, *Die Drei vom Jahrgang 1895: David – Orff – Hindemith*, Redemanuskript (undatiert), Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Redemanuskripte Preußner, Ordner 1, S. 3 bzw. 5.

39 Eberhard Preußner, *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“*, Redemanuskript (1954), Archiv der Universität der Künste Berlin, Nachlass Preußner, Teil 2, Mappe 29, S. 3.

40 Eberhard Preußner, *Paul Hindemith*, Redemanuskript (1955), Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Redemanuskripte Preußner, Ordner 1, S. 2.

41 Eberhard Preußner, *Paul Hindemiths amerikanische Jahre*, Redemanuskript (undatiert), Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Redemanuskripte Preußner, Ordner 1, S. 2f.



Abb. 2: Eberhard Preußner und das Ehepaar Gertrud und Paul Hindemith auf dem Salzburger Hauptbahnhof, vermutlich 1952 (Fotograf unbekannt); Privatbesitz

der musikalischen Mittel, Erkenntnis der schöpferischen Aufgabe und Zusammenklang von Intuition und Planung beim Ausarbeiten der Werke<sup>42</sup> und als solches in seiner Universalität zeitlos gültig.

Für Preußner erschloss sich die Universalität Hindemiths aus der Überwindung von Realismus und Formalismus, in deren Sublimierung zu einem höheren Ganzen. Konkret bedeutet es, dass sowohl Verismo als auch Expressionismus (samt Dodekaphonie) nur Zwischenstadien auf dem Weg zu einer Musik mit ganzheitlicher Aussagekraft bilden. Das wird in einer Schrift aus dem Jahr 1956 auf die zeitgenössische Komposition übertragen:

*In dem Augenblick, in dem formale Mittel mit klanglicher Bedeutung gefüllt werden, zerfallen unsere Modeworte Realismus und Formalismus in nichts; [...] Weder Musik als reine Augenweide von geometrischen Figuren oder als nüchtern berechnete und zusammengebraute Mischung in Klangretorten, noch photographisch getreue Klangergüsse oder Imitationen in Klangkulissen halten die Mitte echter Kunstwerke.<sup>43</sup>*

42 Eberhard Preußner, *Hindemith-Porträt*, Redemanuskript (undatiert), Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Redemanuskripte Preußner, Ordner 1, S. 2.

43 Eberhard Preußner, *Die Mitte echter Kunst. Zur Antithese von Realismus und Formalismus in der Musik*, in: *Musica* 10 (1956), S. 22–26: 24f.

Kunst wird von Preußner vielmehr als „Schöpfungsvorgang“ aufgefasst, der dem natürlichen Potential entspringt und „in einer sinngebenden Gestalt“ profiliert wird.<sup>44</sup> Der Geniegedanke lebt auf und wird zugleich in eine dienende Rolle zurückgenommen. „Die Tendenz der Kunst [...] liegt im Geistigen, und in dem, was das Leben im Einzelnen als wertvoll ausmacht, im Menschlichen [...].“<sup>45</sup>

Preußner, dessen idealistische Schlagader hier wie auch in seinem musikpädagogischen Schrifttum entgegentritt<sup>46</sup>, scheut die konkrete Konsequenz nicht: Hindemiths Musik

*[...] ist das Gegenteil von aller realistischen, veristischen wie sie das Gegenteil von aller formalistischen Musik ist. Sie ist von den Klängen her und diese wieder sind vom Geist her geordnet. Auch noch die einfachste Spielmusik ist vom Geist angeweht. Ihr Zweck ist über die technische Übung hinaus ein geistvoller. Von der einfachen Bildung des Geschmackes, der Erbauung des Gemütes reicht die Skala zur höchst verwickelten psychologischen Wirkung, zur Seelenmusik, ja bis in die Bezirke des Ethischen.<sup>47</sup>*

## Epilog

Man wird die Gedankenwelt Eberhard Preußners vom Hintergrund der Nachkriegszeit nicht ablösen dürfen. Was zuvor geschehen war, wurde als Wunde betrachtet, die es zu heilen galt. Verschweigen und Vergessen war eine probate Strategie dazu, das Anknüpfen an die Vorzeit eine zweite. Aus eben diesen Perspektiven betrachtete Preußner das Musikleben der Gegenwart. Was historischer Bindung fernstand, passte sich seinem Konzept nicht ein.

Preußner war jedoch zu weitsichtig, um sich der Relativität seiner persönlichen Überzeugung nicht bewusst zu sein:

*Zusammenschau, meist zusammenziehende und dadurch verkleinernde, das ist die Art und Weise, wie wir Vergangenheit anschauen, wie wir Geschichte treiben.*

---

44 Eberhard Preußner, *Die Sendung der Künste im Leben der Gegenwart* (1955), in: Eberhard Preußner. *Schriften – Reden – Gedanken. Eine Auswahl*, hg. v. Cesar Bresgen, Salzburg: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ 1969, S. 64–74: 69f.

45 Ebenda, S. 69f.

46 Vgl. dazu Michaela Schwarzbauer, *Eberhard Preußner und das Elementare*, in: Eberhard Preußner (wie Anm. 5), S. 158–168; Ute Jung-Kaiser, *Zur Aktualität des preußnerschen Bildungsanspruchs*, in: ebenda, S. 184–198.

47 Eberhard Preußner, *Paul Hindemith zum 16. November 1955*, Redemanuskript (1955), Archiv der Universität der Künste Berlin, Nachlass Preußner, Teil 2, Mappe 88, S. 3.

*Dagegen Vergrößerung und Vergrößerung, Herausheben von Einzelheiten, die gar nicht einmal die wichtigen sind, das ist notgedrungen unsere Einstellung bei der Betrachtung der eben erst zur Geschichte gewordenen Gegenwart.*<sup>48</sup>

Paradigmatisch benennt Preußner 1951 in einem fiktiven Zwiegespräch drei „Notwendigkeiten“ für das gegenwärtige Komponieren: ein „sorgfältiges Kennenlernen und Studieren der Zeithöhe des vorliegenden zeitgenössischen Schaffens im ganzen Umfang“, wobei wenig überraschend wieder die Namen „Schoenberg, Alban Berg, Bela Bartok [sic], Strawinsky, Hindemith“ fallen, ferner die „Schulbildung [...] auf der Höhe der zeitgenössischen Technik und des modernen Tonsatzes“ sowie die „schöpferische Begegnung“, für die Hindemiths Kurse am Mozarteum und generell die Internationalität der Sommerakademie einstünden.<sup>49</sup>

Da es Preußner war, der in Salzburg die Schalthebel für Neue Musik zog, ergab sich daraus ein retrospektiver Zugang, der sich in den Kursen und Konzertprogrammen der Lehranstalt niederschlug und eine, wenn nicht mehrere Generationen von Studierenden entscheidend beeinflusste.<sup>50</sup> Der Satz „Die Neue Musik setzt sich in Salzburg vielleicht langsamer durch als anderswo, dafür dann aber stetiger“ – er fällt schon 1948<sup>51</sup> – verdeutlicht, wie zufrieden sein Autor mit der ‚heimischen‘ Entwicklung war.

Cesar Bresgens *Totentanz nach Holbein* für zwei Klaviere missfiel ihm jedoch, weil parallel zur Musik Dias der inspirierenden Holzschnitte gezeigt wurden, als „eine im Stofflichen verfehlte Musik“.<sup>52</sup> Während Bresgen später für „seine schöpferische Naivität [...] und seine Einfallsfreudigkeit“ Anerkennung auch bei Preußner fand<sup>53</sup>, galten ihm andere, besonders Gerhard Wimberger

---

48 Eberhard Preußner, *Zeit- und Personalstil in der modernen Musik*, Redemanuskript (1953), Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Redemanuskripte Preußner, Ordner 2, S. 1.

49 Eberhard Preußner, *Die musikalische Entwicklung in Österreich seit 1945*, Redemanuskript (1951), Archiv der Universität der Künste Berlin, Nachlass Preußner, Teil 2, Mappe 89, S. 4–7, Zitate S. 4, 5 und 7.

50 Vgl. das Programm der „Festwoche Neue Musik“ anlässlich des zehnjährigen Bestehens des „Musikkreises“ 1957, wiedergegeben im *Jahresbericht 1956/57* der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“, Salzburg: im Eigenverlag 1957, S. 97–99, wo neben Werken zeitgenössischer Salzburger Komponisten solche von Bartók, Britten, Burkhard, David, Helldén, Hindemith, Kodály, Martin, Orff, Strawinsky, Toch und Webern sowie die *Messe de Notre Dame* von Machaut erklangen.

51 Eberhard Preußner, *Alter Kulturboden: Salzburg*, in: *Das Musikleben* 1 (1948), S. 116f.: 117.

52 Ebenda.

53 Eberhard Preußner, *Am Strom der Internationalität. Salzburger Komponisten*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955), S. 26–29: 27.

und Irmfried Radauer<sup>54</sup>, vorerst als hoffnungsvolle Talente einer ‚Schule‘ des handwerklichen Fundaments.

Die Salzburger Musikfeste der 20er Jahre erwähnt Preußner ein einziges Mal, wie nicht anders zu erwarten, im Kontext der Laufbahn Hindemiths.<sup>55</sup> In der Nachkriegszeit hatte er, wiewohl Teilnehmer an „Darmstädter Ferienkursen“ und häufiger Besucher der „Musica viva“-Konzerte in München, das Interesse an radikaler Dodekaphonie und jeglicher Avantgarde verloren. So nimmt nicht wunder, dass kein Kontakt zur Sektion Österreich der IGNM mit Sitz in Wien bestand und Preußner in das Musikfest der IGNM 1952 in Salzburg, dem noch ein „Internationaler Zwölftonkongress“ folgte<sup>56</sup>, seitens der Wiener Organisatoren nicht weiter eingebunden wurde. Eine inhaltlich-konzeptionelle Zusammenarbeit hätte sich ausgeschlossen. Sie war aber aus anderen Gründen kein Thema: Preußner verbrachte das Sommersemester 1952 als Gastdozent in den Vereinigten Staaten von Amerika.<sup>57</sup>

Erster Ansprechpartner der Wiener Initiative war das Kulturamt im Magistrat der Stadt Salzburg, nicht das Mozarteum. Dessen Präsident Paumgartner erhielt eine Einladung dem „Ehrencomité“ anzugehören, die er „mit Vergnügen und Dank“ annahm.<sup>58</sup> Zudem war er als Dirigent zweier Matinéen mit der Camerata academica in das Programm eingebunden. Gespielt wurden Werke der Alten Musik bzw. von Wolfgang Amadé Mozart, während Domchor und Mozarteumorchester bei Hochämtern im Salzburger Dom einmal die Krönungsmesse von Mozart, andermal eine Messe von Domkapellmeister Joseph Messner zur Aufführung brachten. Mit den vereinten Kräften des Domchors und der Wiener Symphoniker, die den Großteil der Orchesterkonzerte bestritten, erklang im Dom die als „Domeinweihungsmesse“ damals noch Orazio Benevoli zugeschriebene ‚Missa Salisburgensis‘ Heinrich Bibers. Schließlich gab es noch ein „Kammerkonzert des Salzburger Musikkreises“, wiederum

---

54 Ebenda, S. 28, sowie Eberhard Preußner, *Uraufführungen in Salzburg*, in: *Melos* 24 (1957), S. 302f.

55 Eberhard Preußner, *Hindemith-Porträt* (wie Anm. 42), S. 7.

56 Einladung zum „3. Internationalen Zwölftonkongress“, Archiv der IGNM, Wien, Ordner 13. – Die von Wiener Komponisten dominierte österreichische Sektion der IGNM war damals (und darüber hinaus) stark zur Dodekaphonie der Schönberg-Schule orientiert. Vgl. Klemens Vereno, *Von der Gründung 1922 zum Musikfest Salzburg 2002*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 57 (2002), Heft 7, S. 12–14: 12.

57 Preußner unterrichtete an der University of Ann Arbor, Michigan, und hielt dazu noch einige Vorträge andernorts in den USA. Siehe Eberhard Preußner (wie Anm. 5), Datengerüst, S. 258f.: 259.

58 Kunst-ARCHIV-Raum der Universität Mozarteum Salzburg, Korrespondenz Paumgartner, Ordner 1952.

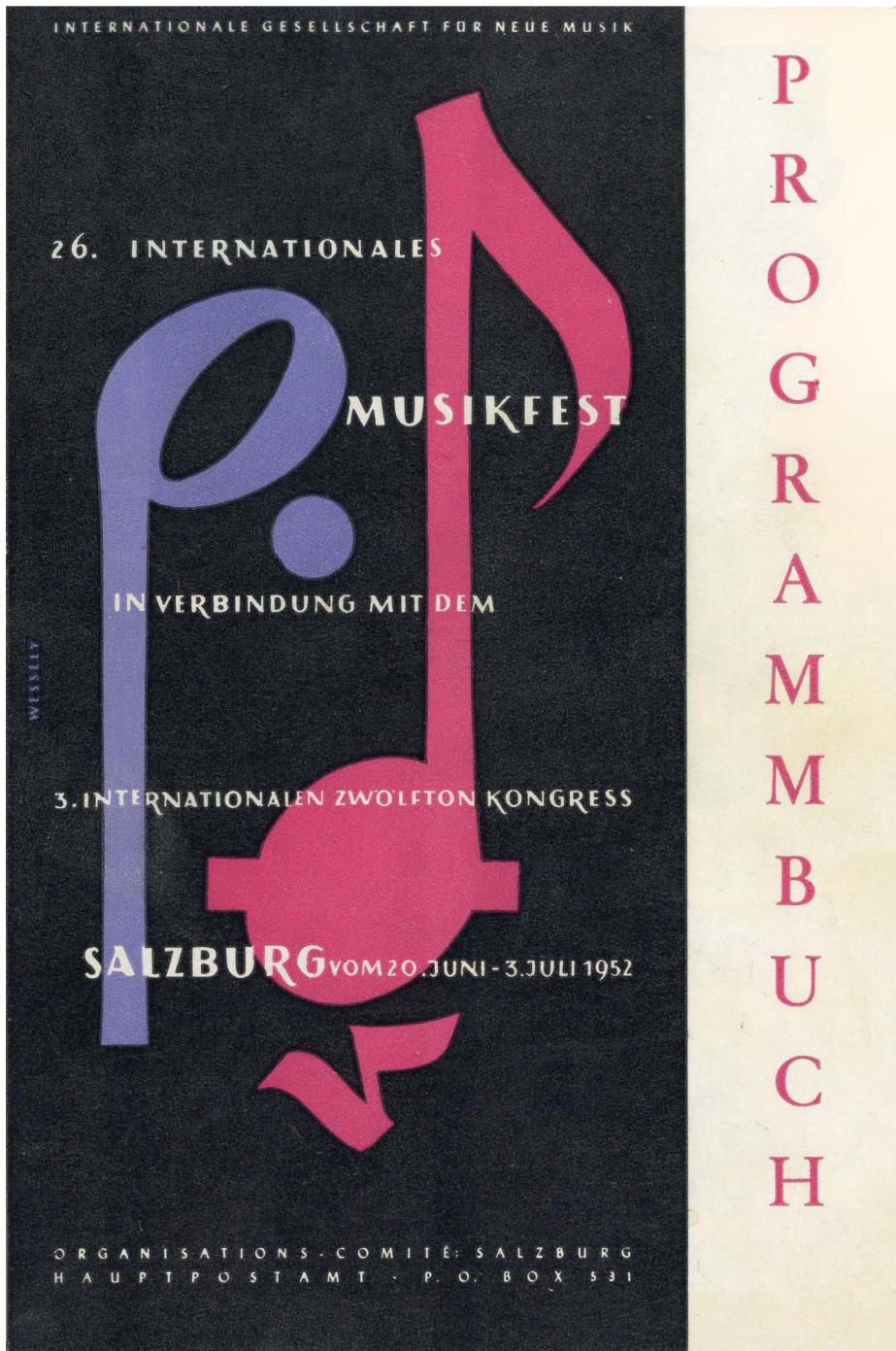


Abb. 3: Programmbuch zum 26. Internationales Musikfest der IGMN in Verbindung mit dem 3. Int. Zwölftontkongress, Wien: Robico-Druck 1952, Cover; Universitätsbibliothek Salzburg, 197.744 I

mit der Camerata academica, bei dem Werke von Cesar Bresgen, Wilhelm Keller, Rolf Maedel, Friedrich Neumann und Gerhard Wimberger zu hören waren. Bresgen brachte sich außerdem mit der Uraufführung des szenischen Oratoriums *Do frayg amors* nach Texten von Oswald von Wolkenstein ein.<sup>59</sup>

Trotz dieser Vielzahl von Konzerten mit Werken Salzburger Provenienz: sie boten letztlich nur das Rahmenprogramm; selbst die Aufführung der zeitgenössischen Kompositionen war nie mit solchen ‚internationalen‘ Zuschnitts verbunden. Insofern nützte man zwar die Chance auf ein Schaufenster, eine Langzeitwirkung blieb aber aus. Denn die hochgesteckten Erwartungen, die das Präsidium der IGNM damals mit dem Tagungsort Salzburg verband, sollten sich andernorts weiter bewähren. Sekretär Georg Gruber hält sie in einem Schreiben an die norwegische Komponistin, Übersetzerin und Musikkritikerin Pauline Hall fest, die eine Bewerbung zur Veranstaltung des IGNM-Festes in Oslo zugunsten Salzburgs zurückgezogen hatte:

*Es ist durchaus kein Wunder, dass Salzburg heute noch immer die 1. Festspielstadt Europas ist: ihre einzigartige landschaftliche Schönheit, die herrlichen Baudenkmäler einer jahrhundertealten Tradition und last not least, der genius loci Mozart, bieten hiefür alle notwendigen Voraussetzungen. Die Salzburger Festspiele sind heute ein Weltbegriff und der Name Salzburg allein, ist von unendlicher Bedeutung in allen Kulturstaaten der Erde. Von allen diesen Vorteilen profitiert nun die IGNM durch die Veranstaltung des heurigen Musikfestes in Salzburg. Aus dem ‚Vorzimmerdasein‘, das wir alle, und damit meine ich sowohl das Wirken der Sektionen der einzelnen Länder, als auch die Veranstaltungen der bisherigen Musikfeste [führen], wollen wir nun zum erstenmal in Salzburg in den breiten Blickpunkt der Weltöffentlichkeit treten. Ein erlesenes, künstlerisches Programm soll uns hiefür die geistige Grundlage bieten; darüber hinaus aber wollen wir im besten Sinn die Werketrommel rühren und die internationale Welt auf unser Dasein aufmerksam machen.<sup>60</sup>*

Nachhaltigkeit konnte das Musikfest der IGNM in Salzburg nicht bewirken. Junge Komponisten blieben auf sporadische Möglichkeiten bzw. die gelegentliche Gunst der Festspieldirektion angewiesen. Deutlich bringen Vorschläge, die Josef Maria Horvath, Leiter des Elektronischen Studios an der Akademie

---

59 Vgl. 26. Internationales Musikfest der IGNM in Verbindung mit dem 3. Int. Zwölftkongress, Programmbuch, Wien: Robico-Druck 1952, passim. In den *Salzburger Nachrichten* wurden die Konzerte teils ausführlich rezensiert. Über den Publikumszuspruch erfährt man dabei jedoch nichts.

60 Durchschlag eines Schreibens von Georg Gruber an Pauline Hill, Oslo, Archiv der IGNM, Wien, Ordner 13.

Mozarteum, am 25. Juni 1964 brieflich an den damals schon schwer gezeichneten Eberhard Preußner richtete, im Fazit Unbehagen über Gegenwart und Chancen zum Ausdruck:

*Sollte uns gelingen mit der Verwirklichung dieser „Musica Nova“-Pläne ein authentisches Salzburger Forum für moderne Musik im Mozarteum zu schaffen, dann wird uns auch der hier jede Initiative erdrückende Schatten der Festspiele und des Mozart-Handels nicht mehr unfähig und unselbständig machen können. Wir werden die Stadt aus ihrer unglaublichen kulturellen Faulheit und genügsamen Gleichgültigkeit herausrütteln.<sup>61</sup>*

Dazu ist es vorerst nicht gekommen.

---

61 Brief von Josef Maria Horvath an Eberhard Preußner, 26. Juni 1964; Berlin, Archiv der Universität der Künste, Bestand 109: Nachlass Eberhard Preußner, Teil II, Mappe 53.

## Die Internationale Sommerakademie Mozarteum – ein Ort für Neue Musik?

### Ein Blick auf die Anfänge

Vorbemerkung 1: ‚Sommerakademie‘ steht im Folgenden als Terminus technicus für all jene musikalischen Sommerkurse, die ab 1929 unter wechselnden Bezeichnungen in den Monaten Juli und August in Salzburg durchgeführt wurden.<sup>1</sup>

Vorbemerkung 2: ‚Anfänge‘ meint im vorliegenden Fall die Zeitspanne von 1929 bis zur vorübergehenden Einstellung der Sommerakademie 1945. Das Vorgängerformat, die auf privater Basis zwischen 1916 und 1928 von Kammer­sängerin Lilli Lehmann durchgeführten Gesangskurse<sup>2</sup>, finden deshalb keine Berücksichtigung, weil diese ganz im Sinne des Identitätskonstruktes Salzburgs als Mozartstadt nahezu ausschließlich dem Genius loci gewidmet waren und zeitgenössische Musik in diesem Konzept demzufolge keine Rolle spielte.

- 
- 1 War im Gründungsjahr 1929 von „Ausbildungskursen für Komposition und Orchesterleitung“ die Rede, so wurde bereits im Jahr darauf der internationalisierte Begriff „The Salzburg Orchestral Academy“ eingeführt. 1931 lautete die Bezeichnung bei den deutschsprachigen Drucksorten „Internationale Dirigenten- und Musikkurse“, während im Englischen der Titel „The Salzburg Orchestral Academy“ beibehalten wurde. Ab 1933 erfolgte schließlich eine visuelle Engführung der beiden nach wie vor hinsichtlich ihres semantischen Aussagewertes differierenden Titel, zu lesen war die Kompilation: „Dirigenten- und Musikkurse (The Salzburg Orchestral Academy) der Internationalen Stiftung Mozarteum“. Erst 1937 sollte mit „Mozarteum-Sommerakademie“ eine Anpassung zwischen der deutsch- und der englischsprachigen Bezeichnung erfolgen und erstmals jener Begriff Verwendung finden, der sich langfristig für jenes Veranstaltungsformat durchsetzte. Vgl. Programme der Sommerkurse 1929 bis 1937; Archiv der Stiftung Mozarteum (im Folgenden ArSM), Sommerakademie Schachtel 1.
  - 2 Zu den Gesangskursen vgl. Julia Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953*, in: *Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1943*, Wien: Hollitzer 2022 (*Veröffentlichungen der Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 9 / Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 2 / Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 16*), S. 300–345: 301–303.

Vorbemerkung 3: Den nachfolgenden Ausführungen liegt ein weit gefasstes Verständnis der ohnedies kaum definierbaren Sammeltermini Neue bzw. zeitgenössische Musik zugrunde. Ausgegangen wird jedenfalls von einem relationalen Begriff, dessen Referenzrahmen – fernab ursprünglicher Konnotationen eines „Kampfbegriffes der Moderne“<sup>3</sup> – mit Zuschreibungen wie musikalische Innovation, Abkehr von gängigen ästhetischen, strukturellen und/oder konzeptuellen Verfahren, Distanzierung von Tradiertem etc. umrissen werden kann.<sup>4</sup>

Und hier ergibt sich auch bereits eine der ersten Herausforderungen in Bezug auf das vorliegende Forschungsfeld: Den ‚Innovationsgehalt‘ von Kompositionen als einen der wesentlichen Parameter für eine Zuordnung zur Meta-Kategorie ‚Neue Musik‘ zu beurteilen fällt im Hinblick auf den potentiellen Produktions- und Rezeptionsort Sommerakademie schwer. Gerade die hier zum Teil uraufgeführten Werke der Kompositionsstudierenden fanden zwar wiederholt in den Printmedien Erwähnung, sind aber für eine Auswertung nicht greifbar. Und selbst in den – vorwiegend lokalen – Kritiken kam man über wenig aussagekräftige Urteile oftmals kaum hinaus. Jedenfalls, und auch dies ist mir im Vorfeld wichtig zu betonen, ist mit der Kategorisierung Neue bzw. zeitgenössische Musik weder eine Wertung verbunden, noch stehen ästhetische oder stilistische Überlegungen im Fokus der folgenden Auseinandersetzung. Vielmehr gehe ich den Fragen nach, welche Rolle zeitgenössische Musik in Abgrenzung zur Musik von Zeitgenossen in den pädagogischen Praktiken, in der medialen Rezeption und im Selbstkonzept der Sommerakademie spielte. Damit einhergehend widme ich mich der Frage, welche Auswirkungen die politischen Umbrüche auf die Berücksichtigung und den Stellenwert von zeitgenössischer Musik innerhalb der neu initiierten Institution Sommerakademie, deren Identitätskonstruktion zumindest anfänglich vom Ideal eines künstlerischen und kulturpolitischen Aufbruches getragen war, hatten.

Der vorliegende Untersuchungszeitraum orientiert sich an innerinstitutionellen Entwicklungen und Zäsuren, die weitgehend mit den politischen korrelierten, woraus sich eine Einteilung in drei Phasen ergibt, die wie folgt überschrieben sind: 1. Ambitionierte Anfänge – die Jahre 1929 bis 1932; 2. Einbruch, Aufschwung, Absturz – die Jahre 1933 bis 1938; 3. Im Zeichen der NS-Kulturpolitik – die Jahre 1939 bis 1945.

---

3 Stefan Weiss, *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne*, Kassel: Bärenreiter 2023 (*Bärenreiter Studienbücher Musik* 23), S. 11.

4 Vgl. unter anderem Jörn Peter Hiekel / Christian Utz, *Einleitung*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von dens., Stuttgart / Kassel: Metzler und Bärenreiter 2016, S. IX–XVII sowie Margareta Saary, *Art. Neue Musik*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_N/Neue\\_Musik.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Neue_Musik.xml) (10. 12. 2023).

## Ambitionierte Anfänge – die Jahre 1929 bis 1932

Auf Initiative des US-Amerikaners Julian Freedman<sup>5</sup> sollten in den Sommermonaten des Jahres 1929 in den Mozarteums-Räumlichkeiten die ersten „Ausbildungskurse für Komposition und Orchesterleitung“<sup>6</sup> abgehalten werden. Allein schon nominell wurde dem Fach Komposition, also dem Schaffen von (zeitgenössischer) Musik, in dieser Anfangsphase ein zentraler Stellenwert eingeräumt. Wie sich die Kompositionskurse, die Freedmans Plänen zufolge der ehemalige Mozarteumsdirektor Paul Graener leiten sollte, im Detail zu gestalten hatten und welcher Stellenwert Neuer Musik beigemessen wurde, lässt sich jedoch den vorliegenden Quellen nicht entnehmen – in einem Brief an das Bundesministerium für Unterricht hieß es diesbezüglich lediglich lapidar: „Kompositionskurse mit praktischer Komposition, musikalische[r] Formenlehre, Musiktheorie.“<sup>7</sup>

Grundsätzlich sah Freedmans Konzept dieser ersten Sommerakademie ein breites Angebot voneinander unabhängiger Kurse vor, das im Gegensatz zu konventionellen Meisterkursen Raum zu Vernetzungen und künstlerischen Interaktionen bieten sollte.<sup>8</sup> Geleitet werden sollte der Unterricht jeweils von internationalen Größen, Hauptadressat\*innen waren zunächst US-amerikanische Musiker\*innen, das Angebot stand letztlich jedoch Interessierten (und Zahlungskräftigen) aus aller Welt offen.<sup>9</sup> Soweit die ambitionierten Pläne –

- 
- 5 Als ehemaliger Schüler des früheren Mozarteumsdirektors Paul Graener (Direktionszeit: 1911–1914) hatte Freedman, der selbst diversen Studien in Österreich und Deutschland nachgegangen war, einen Bezug zu Salzburg, weshalb er sich letztlich gegen den ursprünglich für Sommerkurse angedachten Austragungsort München entschied. Friedrich Gehmacher, *Bericht über die Entstehung und den Betrieb der Internationalen Dirigenten- u. Musikurse der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, o. D., unveröff. Manuskript; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.
  - 6 *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Ausbildungskurse für Komposition und Orchesterleitung*, Prospekt 1929; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.
  - 7 Internationale Stiftung Mozarteum an das Bundesministerium für Unterricht Wien, Z 752/ St., Salzburg, 28. Dezember 1928, unveröffentl. maschinschr. Dokument (Unterstreichung im Original); ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.
  - 8 Zur Grundintention der Sommerkurse vgl. Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und vierzigster Jahresbericht (über die Jahre 1918–1935)*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1936, S. 64–66 sowie Gehmacher, *Bericht über die Entstehung und den Betrieb der Internationalen Dirigenten- u. Musikurse der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg* (wie Anm. 5).
  - 9 Zu den Intentionen und Konzepten, aber auch zu den Möglichkeiten und Grenzen der ambitionierten Vorhaben sowie allgemein zur Frühgeschichte der Internationalen Sommerakademie vgl. Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 303–314.

umgesetzt werden konnte 1929 jedoch nur ein „auf eigene Gefahr“<sup>10</sup> durchgeführter Dirigierkurs mit Konservatoriumsdirektor Bernhard Paumgartner und dem damals noch jungen Herbert von Karajan an der Spitze – Komposition als zweiter Hauptkurs fand in dieser modifizierten Durchführungsform keine Berücksichtigung.<sup>11</sup>

Es folgte ein langwieriges Tauziehen um Kompetenzen, Einflussnahmen und Oberhoheiten, in das Vertreter des Unterrichtsministeriums, der Internationalen Stiftung Mozarteum und des Konservatoriums involviert waren und das letztlich mit der Entscheidung, der Stiftung die Leitung der Sommerakademie zu übertragen, endete.<sup>12</sup> Nach dem Verlust des Konservatoriums durch dessen Verstaatlichung im Jahr 1922 und dem Versäumnis, sich bei der Gründung und Durchführung der Salzburger Festspiele entsprechend zu positionieren, waren die Sommerkurse für die Identität der Stiftung, die immerhin als eine der zentralen Salzburger Musikinstitutionen galt, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Gleichzeitig erschien eine Kooperation mit den Salzburger Festspielen, die sich zum damaligen Zeitpunkt bereits international etabliert hatten, als wesentlich für die Erfolgsgeschichte der Sommerkurse, die programmatisch in mehr oder minder engem Zusammenhang mit den Festspielen standen und die bereits bewährte Marke ‚Salzburger Festspiele‘ gezielt zur Werbung potentieller Kursanwärter\*innen einsetzten.<sup>13</sup>

Der angestrebte Internationalismus jener beiden noch jungen Institutionen war eng verzahnt mit einer gewissen Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischer Musik in ihrem weiten Begriffsverständnis, wobei im Rahmen der

---

10 Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung* (wie Anm. 8), S. 64.

11 Ebenda, S. 64.

12 Zu den Konflikten und Kompetenzstreitigkeiten der unmittelbaren Anfangsphase der Sommerakademie vgl. Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 304–308.

13 Gleichzeitig suchte sich die Stiftung mit den Sommerkursen binnenkulturell wie international gegenüber den Festspielen zu positionieren. Dennoch brauchte sie eben diese Institution: Sie brauchte die Marke ‚Festspielstadt Salzburg‘ zur Bewerbung der neuen Initiative, sie brauchte die breit gefächerten (musik-)kulturellen Veranstaltungen der Festspiele als zusätzliches Angebot für potentielle Kursbesucher\*innen und deren Angehörige, sie brauchte die Proben der Festspiele als eine Ausbildungstangente und sie brauchte die Festspiele auf personeller Ebene, zumal ein Gutteil der Kursleiter\*innen, vor allem die Dirigenten, für die Sommerkurse nur aufgrund ihres Engagement bei den renommierten Festspielen greifbar war. Dass die enge Verbindung zwischen den hinsichtlich ihrer Identitäten und Ideologien heterogenen Institutionen Sommerakademie und Festspiele jedoch alles andere als friktionsfrei ablief, zeigen diverse Korrespondenzen des Untersuchungszeitraumes. Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 307.

Sommerakademie grosso modo zwei Wege der Auseinandersetzung verfolgt wurden: Zum einen Komposition, das Schaffen zeitgenössischer Werke, zum anderen Rezeption, das Einstudieren und unter Umständen auch das Aufführen Neuer Musik in diversen Kontexten. Was das Fach (Praktische) Komposition anbelangt, war dieses wie bereits erwähnt nicht nur als Unterrichtsgegenstand fix im Kurskonzept verankert, sondern sollte den Intentionen der Entscheidungseliten gemäß als einer der beiden Hauptakteure fungieren, der in einem 1929 entwickelten Lehrplan wie folgt skizziert wurde: „Praktische Kompositionslehre an der Hand der von den Hörern vorgelegten Arbeiten und an entsprechenden Beispielen der klassischen und modernen Literatur“<sup>14</sup> – Erläuterungen eines diesen und ähnlichen Formulierungen zugrunde liegenden Verständnisses ‚moderner Literatur‘ oder Definitionen bzw. Kontextualisierungen eines Modernebegriffes im Zusammenhang mit Musik finden sich in den erhalten gebliebenen Dokumenten nicht. Dem Konzept kursübergreifender Interaktionen und Vernetzungen gemäß sollten zudem „geeignete Arbeiten“<sup>15</sup> ausgewählter Kompositionsstudierender von den Teilnehmer\*innen des Faches Orchesterleitung zur Aufführung gebracht werden. Soweit die vielversprechende Idee. Die Realität zeigte jedoch, dass es sich beim Kompositionskurs um einen kaum frequentierten Nischenbereich handelte, der sich sowohl hinsichtlich der Anmeldezahlen als auch des Images in keiner Weise mit den namhaft besetzten Dirigierkursen oder dem Instrumentalunterricht international anerkannter Lehrender messen konnte.

Mehr Zulauf und auch eine vergleichsweise intensive mediale Aufmerksamkeit erfuhr hingegen die von Felix Petyrek angebotene „Freie Klasse für Klavier und Komposition“, die unter der Bezeichnung „Allied Courses“ lief.<sup>16</sup> Petyrek, ein ehemaliger Schüler Franz Schrekers, der eine von formaler und harmonischer Eigenständigkeit geprägte Klangsprache verfolgte<sup>17</sup>, aufgrund der rhythmischen Prägnanz seiner Kompositionen wiederholt die Zuschreibung „Wiener Strawinsky“<sup>18</sup> erhielt und dessen Œuvre 1934 seitens der Na-

---

14 Lehrplan für die Sommerkurse für Komposition und Orchesterleitung. Veranstaltet von der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg [1929], unpag. [S. 1]; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

15 Ebenda.

16 *The Salzburg Orchestra Academy. A Summer Music School. Devoted to professional training in all fields of Orchestral Practice*, Prospekt 1930, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

17 Zur klangästhetischen Verortung Petyreks vgl. Carmen Ottner, *Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien. Franz Schrekers Wiener Kompositionslehre. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 39–114.

18 Carmen Ottner, *Art. Petyrek, Felix*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_P/Petyrek\\_Felix.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Petyrek_Felix.xml) (10. 12. 2023).

tionalsozialisten als „entartete Musik“ diffamiert werden sollte<sup>19</sup>, hatte sich in Salzburg als Wegbereiter Neuer Musik in das Gedächtnis einer Knowledge Community eingeschrieben. Der in den Jahren 1919 bis 1921 am Konservatorium Mozarteum lehrende Klavierpädagoge präsentierte sich damals international wie national, aber auch und gerade in der Salzburger Binnenmusikkulturszene sowohl als Interpret als auch als Komponist zeitgenössischer Musik. So widmete er sich in einem seiner ersten Salzburger Konzerte der „neuesten Klaviermusik“<sup>20</sup> und führte das heimische Publikum zunächst in einem theoretischen Vortrag an bis dato in der selbst erkorenen Mozartstadt nicht aufgeführte Werke der Komponisten Alois Hába, Max Reger, Karol Szymanowski und Claude Debussy sowie an ausgewählte Klavierwerke seines eigenen Œuvres heran. Dass er Salzburg im Allgemeinen und der Konzertgesellschaft vor Ort im Speziellen ein hohes Maß an Aufgeschlossenheit gegenüber Neuer Musik zusprach, das in Wien in dieser Form nicht anzutreffen gewesen wäre<sup>21</sup>, er damit also die Provinz gegenüber der Metropole aufwertete, war Wasser auf die Mühlen der seit dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie mehr denn je Ressentiments gegen die Hauptstadt hegenden Lokalbevölkerung und trug wohl auch zur Zugewandtheit dieser Imagined Community gegenüber der ungewohnten Klangästhetik jenes Abends bei. Die Printmedien jedenfalls schrieben ihrerseits die Bedeutung des Konzertereignisses für die Weiterentwicklung und die Öffnung der Salzburger Musikkultur fort, wobei sich vor allem die sozialdemokratische *Salzburger Wacht* als besonders aufgeschlossen präsentierte und in ihrem Resümee festhielt: „Für die Entwicklung der modernen Musik in Salzburg bedeutet dieses Konzert jedenfalls einen Markstein und wir sind Herrn Petyrek dafür zu herzlichem Dank verpflichtet.“<sup>22</sup>

---

19 Lisa Mahn, *Art. Petyrek, Felix Karl August*, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg10063&v=1.1&rs=mgg10063&q=petyrek> (10. 12. 2023).

20 *Klavierabend Felix Petyrek, 13. März 1920*, Plakat, zit. nach Carmen Ottner, *Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien. Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus* (wie Anm. 17), S. 214.

21 „Ich [...] appellierte an die Kunstsinnigkeit des Salzburger Publikums, dem ich das öffentlich vorzusetzen wage, was man in Wien unter Ausschluß der Öffentlichkeit machen muß.“ *Tagebuch Felix Petyrek*, zit. nach ebenda, S. 101f. – Angespielt wird hier auf die in Wien die Musikkultur dominierenden konservativen Traditionalisten rund um Julius Korngold und Joseph Marx, aufgrund deren Agitationen es der Einschätzung Anton Haefelis zufolge moderne Komponisten in der Bundeshauptstadt „schwerer als all ihre Kollegen in Europa“ hatten. Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis 1982, S. 39. Als Reaktion auf diese virulenten Traditionalismus-Moderne-Diskurse hatte etwa Arnold Schönberg bereits 1918 den Verein für musikalische Privataufführungen gegründet. Vgl. Hartmut Krones, *Arnold Schönberg. Leben und Werk*, Wien: Edition Steinbauer 2005 (*Neue Musikporträts* 1), S. 45.

22 Anon., *Klavierabend Felix Petyrek*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 61 vom 15. März 1920, S. 6.

Die finanziell desaströse Lage im Vorfeld der Verstaatlichung des Konservatoriums<sup>23</sup> veranlasste Petyrek bereits 1921 dazu, seine Stelle am Konservatorium aufzugeben – nach Salzburg kehrte er jedoch wiederholt zurück, unter anderem bei den Internationalen Kammermusiktagen 1922, die zur Gründung der IGNM führten, oder als Lehrer der erwähnten Freien Klasse für Klavier und Komposition anlässlich der Sommerkurse, deren Ergebnisse der Öffentlichkeit im Rahmen von Konzerten zugänglich gemacht wurden. So fand etwa am 8. August 1930 das „Kompositionskonzert der Freien Klasse“<sup>24</sup> statt, auf dessen Programm Werke von Meta ter Kuile, Richard Groß, Grete, Robert und Heinz Scholz, Friedrich Statzer sowie von Petyrek selbst standen. Die wenigen verfügbaren Quellen geben kaum Aufschluss über das musikalische Konzept der präsentierten Kompositionen, und auch über Details zu Klangsprache und Stilistik lässt sich nur punktuell und – dies sei betont – durch die wertende Brille der Rezensenten etwas herauslesen. Wie wenig ergiebig dies ist und wie aufschlussreich derartige Artikel gleichzeitig hinsichtlich kulturi-deologischer Haltungen sind, zeigt eine im *Salzburger Volksblatt* veröffentlichte Kritik, die klar die Präferenz des Verfassers für Tonalität und Klangschönheit erkennen lässt: „Recht erfreulich in seiner wohlthuenden Harmonik und seiner Hingabe an die Melodie ist ein Streichquartett von Richard Groß [...].“ Als „Symptom der neuesten Entwicklung“ wurde Petyreks Rückkehr zur Tonalität in seinen *Variationen in C-Dur* für Klavier gutgeheißen, gleichzeitig jedoch die Kritik erhoben: „Da die gedankliche Konstruktion überwiegt, vermochte man sich keinem ungetrübten Genusse hinzugeben [...].“ Und so verwundert auch nicht die Bilanz zu jenem Konzert, der zufolge der „herzliche Beifall [...] wohl mehr den Ausübenden als den Komponisten galt [...].“<sup>25</sup> Vielsagend auch der Bericht der *Salzburger Chronik*, der das zeitgenössische Stereotyp eines rein konstruierten Charakters Neuer Musik aufgriff und Erlerntes (= Komponieren) Gottgegebenem (= „in Tönen dichten“<sup>26</sup>) als Qualitätssiegel gegenüberstellte:

*Die neue Generation war daran, einen Begriff zu geben davon, wie das Land ihrer Träume, ihrer musikalischen Sehnsucht beschaffen sein soll. Wie weit eine*

---

23 Zur Verstaatlichung des Konservatoriums Mozarteum im Jahr 1922 und seinen Folgewirkungen vgl. Johannes Hofinger, „Verstaatlichung“ – „Verreichlichung“ – „Verbundlichung“. *Das Mozarteum und die Politik*, in: *Vom Konservatorium zur Akademie* (wie Anm. 2), S. 130–175: 131–138 sowie Karl Wagner, *Das Mozarteum. Geschichte und Entwicklung einer kulturellen Institution*, Innsbruck: Helbling 1993, S. 195f.

24 Anon., *Freitag, den 8. August*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 176 vom 2. August 1930, S. 9.

25 F. K., *Professor Felix Petyreks „freie Klasse für Klavier und Komposition“*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 182 vom 9. August 1930, S. 6.

26 O., *Das Festkonzert*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 182 vom 9. August 1930, S. 9.

*Verwirklichung mit dem Gebotenen erreicht worden, entzieht sich vorläufig einem endgültigen Urteil; dafür muß erst die entsprechende Distanz gewonnen sein. Um die Palme des Sieges ringen allzu viele, Berufene, noch ungleich mehr Unberufene. Der Zeit bleibt es überlassen, die Spreu vom Weizen, Machwerk von Offenbarung strenge zu scheiden. Da trifft gar oft der unbefangene Laie den Nagel auf den Kopf. ‚Komponieren‘ läßt sich erlernen, in Tönen dichten ist von Gott gegeben. Dafür sind nur wenige auserwählt [...].<sup>27</sup>*

Ob Aussagen wie diese als Spiegel einer allgemein restaurativ-kulturkonservativen Entwicklung innerhalb der (bürgerlich orientierten) Salzburger Binnenmusikultur und damit als eine Absage an die unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkrieges zumindest tendenziell zu verzeichnende Aufbruchsstimmung zu werten sind, lässt sich anhand der heterogenen Quellenlage lediglich unzureichend beantworten. Fakt ist, dass sich die *Salzburger Wacht* im Gegensatz zur christlichsozial orientierten *Salzburger Chronik* und dem deutschnational fundierten *Salzburger Volksblatt* nach wie vor aufgeschlossen gegenüber Konzerten wie jenem der Freien Klasse zeigte<sup>28</sup>, gleichzeitig aber Veranstaltungsformate wie dieses im regelmäßigen Salzburger Binnenkulturbetrieb kaum eine Rolle spielten.

Komposition lehrten in der ersten Phase der Sommerakademie außerdem der Kursinitiator Julian Freedman, der Salzburger Pianist Robert Scholz sowie der im deutschsprachigen Raum bekannte Komponist und ehemalige Mozarteumsdirektor Paul Graener<sup>29</sup>, dessen Werke en gros epigonalen Charakter hatten. Seine zumindest auf dem Papier angekündigte Lehrtätigkeit im Rahmen der Sommerakademie fand in den vorliegenden Quellen keinen Niederschlag – es bleibt also unklar, ob diese Kurse überhaupt stattgefunden haben. Als NS-Karrierist sollte Graener jedoch 1933 noch einmal eine – allerdings politische – Rolle im Zusammenhang mit den Sommerkursen spielen.

Die zweite zu untersuchende Achse betrifft die Rezeption und Interpretation zeitgenössischer Werke. Auch hier lässt sich klar feststellen, dass die Sommerkurse selbst in ihrer ersten und bis 1945 auch innovativsten Phase primär jenem Kanon gewidmet waren, der für die Studierenden aus Übersee von Interesse war: europäische Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts mit Fokus auf Werken deutschsprachiger Komponisten der Klassik und Romantik. Mozart nahm in

---

27 Ebenda.

28 ert., *Kompositionskonzert*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 182 vom 9. August 1930, S. 5.

29 Zur stilistischen und klangsprachlichen Verortung Graeners vgl. unter anderem Andreas Knut, *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Berlin: Frank & Timme 2008 (*Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft* 5).

diesem Konzept eine bedeutende, wenn auch nicht die herausragende Position ein, die man aufgrund des proklamierten Referenzrahmens Mozartstadt, Mozarteum und Festspiele hätte vermuten können. Nichtsdestotrotz war man gerade in der Anfangsphase auch um zeitgenössische Musik bemüht. Den teilnehmenden Komponisten wurde etwa laut Programmheft ein spezielles Angebot offeriert: „SERVICE TO COMPOSERS. Musical works of any orchestral combination may be given an audition at the Academy. These works will be performed before the assembled students and a committee of instructors, who will give a written criticism.“<sup>30</sup> Außerdem standen den Kursteilnehmenden die beiden Mozarteums-Bibliotheken zur Verfügung, über die in einem der Kursprogramme die hinsichtlich kultureller Wertevorstellungen aufschlussreiche Passage zu lesen war: „Sie enthalten eine repräsentative Kollektion klassischer Werke. Überdies werden von Zeit zu Zeit auch Werke der besten modernen Literatur einverleibt.“<sup>31</sup>

Mitunter waren jedoch auch ganze Konzerte und/oder zumindest einzelne Programmpunkte der Neuen Musik gewidmet. So veranstalteten der bereits genannte Felix Petyrek und der Geiger Willy Schweyda mit ihren Klassen 1930 ein Abschlusskonzert, das auch zeitgenössische Werke berücksichtigte und mit Paul Hindemith und Darius Milhaud Komponisten aufgriff, die acht Jahre zuvor persönlich in Salzburg als Mitbegründer der IGNM einen der international wichtigsten Impulse im Bereich der Neuen Musik gesetzt hatten. Das *Salzburger Volksblatt* berichtete über das Konzert, ohne auf die Komponisten oder die dargebotenen Werke einzugehen. Im Fokus stand ausschließlich das Können der Interpret\*innen, und so verwundert auch das Fazit nicht, das da lautete: „Man sagt, der neuen Musik fehle es an Herz. Vielleicht kommt es aber auf die Ausdeutung an, auf die Erziehereigenschaft der Lehrer. Jedenfalls gab es in diesem Konzert viel echte Empfindung.“<sup>32</sup>

Auch in den Orchesterkonzerten der ersten Jahre fanden zeitgenössische Kompositionen, die Ausdruck des vorherrschenden Stilpluralismus waren, Berücksichtigung, darunter Alfredo Casellas *Scarlattiana* (aufgeführt im Rahmen der Sommerkurse 1930), Maurice Ravels *Klavierkonzert in G-Dur* oder Ralph Lawtons *Fünf geistliche Negerlieder für Bariton und Orchester* (beide aufgeführt bei

---

30 *The Salzburg Orchestral Academy*, Programmheft 1931, S. 7; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

31 *Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg, Internationale Dirigenten- und Musikkurse, 1. Juli bis 31. August 1931 (zur Zeit der Salzburger Festspiele)*, Informationsblatt 1931, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

32 K-z., *Schlusskonzert der Sommerklassen Petyrek-Schweyda*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 200 vom 1. September 1930, S. 6f.: 7.

den Sommerkursen 1932). Dass die beiden letztgenannten Werke im *Nachrichtenblatt der Sommerakademie* unter der eigens dafür geschaffenen Rubrik „Erstaufführungen“<sup>33</sup> besonders akzentuiert wurden, ist eines von mehreren Indizien für den kosmopolitischen, ästhetisch aufgeschlossenen Weg, den die Sommerkurse der ersten Phase einschlagen wollten. Zeitgenössische Musik hatte hierbei durchaus auch einen identitätsstiftenden Stellenwert und die subkutane Codierung eines von Internationalität getragenen Selbstkonzeptes. Ökonomische Beweggründe durften jedoch nicht außer Acht gelassen werden, und dass gerade Neue Musik weder Anziehungsmagnet noch Quotenbringer schlechthin war, muss bei der Interpretation der vorliegenden Quellen jedenfalls mitbedacht werden.

### Einbruch, Aufschwung, Absturz – die Jahre 1933 bis 1938

Das Jahr 1933 sollte als „Sturmjahr“<sup>34</sup> in die Geschichte der Internationalen Sommerakademie eingehen. Eine Intrige um den Sommerkurs-Initiator Julian Freedman, aber auch die politischen Zeitläufte, allen voran die 1000-Mark-Sperre und der Einbruch des Dollars, zeitigten Auswirkungen auf die Salzburger Musikszene. Für die Sommerkurse bedeutete dies zunächst eine personelle und strukturelle sowie letztlich auch eine inhaltliche Neuorientierung. In einem ersten Schritt zeigte sich eine Richtungsänderung von dem international fundierten Konzept Freedmans hin zu einem national ausgerichteten Kursgefüge. Diese Modifikation war wohl zum einen Resultat einer innerinstitutionellen ideologischen Haltung, galt doch die Stiftung Mozarteum seit jeher als zutiefst deutschnational orientiert. Zum anderen erfolgte sie aufgrund der politischen Zeitläufte in NS-Deutschland, das nach den USA die quantitativ relevanteste Nation für die Sommerkurse und historisch betrachtet einer der zentralen (kulturellen) Referenzpunkte für Salzburg war. Dieser Gemengelage zufolge sah das neue Konzept unter anderem vor, die Kurse „auf eine im weiten Sinne nationale Basis“<sup>35</sup> zu stellen, wobei hier der allgemeinen Auffassung eines Kulturdeutschtums zufolge der deutsche Sprachraum und keineswegs allein Österreich als Nation gemeint war. Frühzeitig versuchte die Kursleitung beim deutschen Nachbarn zu intervenieren, indem sie in einem Brief an das deutsche Konsulat den Charakter der Kurse in ein systemkonformes Licht zu rücken und die Absicht einer weltweiten Verbreitung ‚deutscher Musik‘ zu akzentuieren suchte:

---

33 Internationale Dirigenten- und Musikkurse / The Salzburg Orchestral Academy, *Nachrichtenblatt Nr. 1*, Salzburg, im November 1932, S. 7; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

34 Anon. [Friedrich Gehmacher], *Die Dirigenten- und Musikkurse im Jahre 1933*, Manuskript 1933, S. 1; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

35 g. u. g., [Protokoll zur] *Kursausschuss-Sitzung am 21. 4. 1933*, Manuskript, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

[...] ursprünglich in erster Linie als Sommerschule für Amerikaner gedacht, sind die Dirigenten- und Musikkurse in Folge einer völligen Neuorganisation im vergangenen Winter zu einem bewußt deutschen Kunstinstitut geworden, das es sich zum Ziel gesetzt hat, Künstlern aus aller Welt vor allem deutsche Kunstwerke und deutsche Kunstauffassung mitzuteilen.“<sup>36</sup>

Die deutschen Studierenden, so die weiteren anbietenden Ausführungen, wären im Kursgefüge die aussichtsreichste und bestqualifizierte Gruppe.<sup>37</sup> Trotz einer grundsätzlich wohlwollenden und zunächst für die Antragsteller aussichtsreichen Reaktion der deutschen Reichsstelle wirkte sich die 1000-Mark-Sperre negativ auf die Teilnehmendenzahlen aus, erst ab 1935 konnten sich die Sommerkurse erholen und personell wie inhaltlich expandieren. Unterdessen war die in der ersten Phase zu einer der tragenden Säulen der Institutionsidentität erklärte Internationalität ungebrochen, wenn auch bisweilen hinsichtlich des Nationalitätengefüges anders gewichtet.<sup>38</sup> Gleichzeitig verfolgte man den neuen „ständestaatlichen“ Vorzeichen entsprechend eine bewusst österreichische Note.<sup>39</sup>

Grundsätzlich präsentierte sich die Auswahl der Kursleiter\*innen ebenso wie jene der Kurse als ein ‚Entscheidungskonglomerat‘, das sich grosso modo aus dem Ziel institutioneller Imagebildung bzw. Profilierung, ökonomischer Kosten-Nutzen-Rechnungen sowie – dem allgemeinen Zeitgeist entsprechen – (kultur-)politischen Überlegungen zusammensetzte. Und noch ein Faktum trat hinzu: Das Ausscheiden des ‚Halbjuden‘ Freedman war eng verzahnt mit einem ideologischen Kurswechsel, dessen antisemitische Tendenzen nunmehr unleugbar waren.<sup>40</sup> Noch präsenter als der zunächst noch sehr ‚pragmatisch‘

36 Dirigenten- und Musikkurse der Internationalen Stiftung Mozarteum an das Deutsche Konsulat, Salzburg, 14. Juli 1933; Bundesarchiv Koblenz R 55 / 1183, Schriftstück in Kopie im KAR, Ordner „Bundesarchiv Koblenz 1933–1943“.

37 Ebenda.

38 Zu den Teilnehmendenzahlen und den Nationalitäten der Studierenden vgl. Walter Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg zugleich Einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg: Im Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1951, S. 81f.

39 Vgl. Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 321f.

40 Die von Antisemitismus getragene Kurspolitik findet sich unter anderem in folgenden Schriftstücken dokumentiert: Sofka, *Die Ergebnisse der Reise nach Wien von 1. bis 7. März 1933*, März 1933, Manuskript, S. 1; g. u. g., [Protokoll zur] *Kursausschuss-Sitzung am 21. 4. 1933*, Manuskript, unpag.; anon., *Kurs-Ausschuss-Sitzung am 3. Mai 1933*, Manuskript, unpag; allesamt in ArSM, Sommerakademie Schachtel 1. Vgl. hierzu auch Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 316–318.

gehandhabte Antisemitismus war jedoch in den frühen 1930er Jahren ein latenter Antiamerikanismus, der oftmals, wenn auch nicht ausschließlich als unterschwelliger Antisemitismus zu werten ist und dazu führte, dass die nach wie vor stark auf die USA fokussierten Kurse bei der Salzburger Bevölkerung vielfach auf Ablehnung stießen.<sup>41</sup>

Zeitgenössische Musik verlor in dieser Gemengelage neuer Rahmenbedingungen vor allem im Bereich der Lehre an Bedeutung. Unklar bleibt allein schon, ob das Fach Komposition im Umbruchsjahr 1933 überhaupt angeboten wurde. Zwar scheint es im offiziellen Programm<sup>42</sup> und in der Statistik<sup>43</sup> auf, doch ist fraglich, ob der für dieses Kursjahr vorgesehene, tonsprachlich in der Spätromantik verhaftete (und damit wohl auch für die Vermittlung zeitgenössischer kompositorischer Konzepte und Ansätze kaum relevante) deutsche Komponist Julius Weismann<sup>44</sup> letztendlich unter den politischen Vorzeichen überhaupt hatte engagiert werden können. Weismann, der Ende 1932 erstmals in internen Protokollen Erwähnung findet<sup>45</sup>, dürfte gerade wegen seiner nationalsozialistischen Gesinnung ähnlich bedeutend für die Planungen der Sommerakademie-Verantwortlichen gewesen sein wie der Nationalsozialist Paul Graener, von dem man sich auf reichsdeutscher Seite Unterstützung erwartete. Inwiefern diese fruchtete, kann anhand der Quellenlage nicht beurteilt werden. Fakt ist, dass das Fach Komposition in den Kursjahren 1933 bis 1936 insgesamt nur einen Besucher verbuchen konnte und in den beiden darauffolgenden Jahren nicht mehr angeboten wurde.<sup>46</sup>

Eine österreichische Note in der Besetzungspolitik im Bereich zeitgenössische Musik und damit eine Annäherung an den „Ständestaat“ war alsdann bereits im Herbst 1933 zu erkennen, suchte man doch den österreichischen Komponisten Joseph Marx zu gewinnen, der als späterer Funktionär im Austrofascismus auch politisch kompatibel schien und mit seinen Beziehungen in die Musikszene der Türkei neue Tore zu öffnen vermochte. Als „Fortsetzer der abendländischen Musiktradition“ und Bewahrer sowie „Verteidiger einer

---

41 Zu dieser Causa vgl. etwa Friedrich Gehmacher, *Bericht über die Internationalen Dirigenten- u. Musikkurse im Jahr 1932*, unveröff. Manuskript; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

42 *Salzburg. Dirigenten- und Musikkurse (The Salzburg Orchestral Academy) der Internationalen Stiftung Mozarteum, 3. Juli bis 2. September 1933*, Programmblatt, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

43 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 38), S. 81.

44 Zur politischen Verortung Weismanns vgl. Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker 1933–1945*, Version 1.1 – 2/2005, CD-ROM, S. 7637–7640.

45 *Vollzugsausschuss-Sitzung am 4. November 1932*, maschinschr. unveröff. Protokoll, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

46 Vgl. Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 38), S. 80.

Tonsprache, die im 19. Jahrhundert wurzelte<sup>47</sup>, war auch von ihm ein ‚antimoderner‘ Kompositionsunterricht zu erwarten – seine Kurse verzeichneten jedoch ebenfalls keine Teilnehmenden. Dass genau dieser Joseph Marx es war, der später bei allen sechs Salzburger Sommerkursen der nationalsozialistischen Ära als Kompositionsprofessor wirkte und sich eines vergleichsweise großen Zulaufes erfreute, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, zeugt aber nicht zuletzt von der kulturpolitischen Anschlussfähigkeit des Kompositionsstils eines Komponisten, der Atonalität als „Irrtum“ und zeitgenössische Kompositionsstile als „erklügelte Konstruktionen“<sup>48</sup> musikästhetisch Unbedarfter deklarierte.

Der längerfristig avisierten österreichischen Note, der seitens der austrofaschistischen Kulturpolitik zumindest angestrebten Positionierung (institutionalisierter) Kulturbetriebe gegen Hitlerdeutschland und dem damit einhergehenden Identitätskonzept dieser ‚neuen‘ Sommerakademie war es aber andererseits wohl auch zuzuschreiben, dass man sich grundsätzlich gegenüber Neuer, seitens der Nationalsozialisten bereits als „entartet“ diffamierter Musik aufgeschlossen zeigte und Personen aus diesem Kreis zu gewinnen suchte. So unterrichtete 1934 der französische Komponist Pierre Ferroud, der sich unter anderem als Gründer der „Société de Musique de Chambre Le Triton“, die der Verbreitung zeitgenössischer Musik gewidmet war, Verdienste erworben hatte.<sup>49</sup> 1936 ging man trotz der kaum vorhandenen Frequenz jener Angebote sogar soweit, einen eigenen Kurs „Moderne Komposition“<sup>50</sup> einzurichten. Als Professor wurde das weithin bekannte IGNM-Gründungsmitglied Egon Wellesz verpflichtet – sein Kurs verzeichnete jedoch keine Besucher\*innen.<sup>51</sup>

Auch die Rezeption und Interpretation zeitgenössischer Musik spielten nur eine untergeordnete Rolle. Zwar wurden immer wieder vereinzelt Werke aufgeführt, die der Zuschreibung „zeitgenössische Musik“ im weitesten Sinne gerecht wurden, darunter Neue Musik aus Holland, zwar berichteten die Me-

---

47 Monika Kröpfl, „*Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!*“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 55 (2009), S. 337–348: 337.

48 Joseph Marx, *Zum 75. Geburtstag. Drei Variationen über das Thema „Romantischer Realist“*, in: *Österreichische Musikzeitschrift, Sonderheft Österreichische Staatspreisträger* (1957), S. 3, zit. nach ebenda, S. 338.

49 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 38), S. 80.

50 *Dirigenten- und Musikurse (The Salzburg Mozarteum Academy) der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, 2. Juli bis 1. September 1936*, Programmheft, S. 6; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

51 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum* (wie Anm. 38), S. 80.

dien auch über diese Veranstaltungen<sup>52</sup> – eine besonders repräsentative oder gar identitätsstiftende Funktion hatte dieser Nischenbereich für die Sommerakademie allerdings nicht. Im Gegensatz dazu war Musik von Zeitgenossen, allen voran von Richard Strauss, dessen kompositorisches Œuvre zum Kanon der Salzburger Festspiele und damit der zentralen Kooperationspartnerin der Sommerakademie gehörte, durchaus prominent vertreten.

Die Planungen für das Kursjahr 1938 machte der „Anschluss“ in vielerlei Hinsicht zunichte, Kursleiter\*innen wurden aus rassistischen Gründen ausgeladen und die Sommer-Akademie musste binnen weniger Wochen neu konzipiert werden. Mit nur 63 Teilnehmer\*innen erfuhren die letzten allein von der Stiftung Mozarteum ausgerichteten Sommerkurse einen Einbruch auf ganzer Linie.<sup>53</sup>

### Im Zeichen der NS-Kulturpolitik – die Jahre 1939 bis 1945

1939 gilt insofern als Umbruchsjahr in der Geschichte der Sommerkurse, als eine Kooperation zwischen der Stiftung Mozarteum und dem Deutschen Musikinstitut für Ausländer Berlin, das ebenfalls seit 1930 Sommerkurse ausrichtete und die Salzburger Institution quasi annektierte, erfolgte, ehe im Jahr darauf Organisation und Leitung der Sommerkurse gänzlich an das Deutsche Musikinstitut für Ausländer gingen.<sup>54</sup>

„Erziehung zur Musik – Erziehung mittels Musik“, diese nationalsozialistische Devise wurde auch im Bereich der Sommerakademie und hier auch auf der Ebene der zeitgenössischen Musik schlagend. Musik von Zeitgenossen – dies sei vorausgeschickt – war auch bei den nationalsozialistischen Machthabern nicht grosso modo verpönt, suchte man doch damit die Identität des ‚neuen‘, ‚modernen‘ Staates zu unterstreichen. In diesem Sinn wurde nicht nur die Schaffung von Gegenwartsmusik forciert, man stellte sogar Versuche an, einen genuin nationalsozialistischen Stil zu kreieren, scheiterte hierbei jedoch.<sup>55</sup> Andererseits wurde Neue Musik bewusst unterbunden, ja regelrecht zerschlagen, sodass der Fokus im hochkulturellen Bereich auf der Pflege der – vielfach umcodierten und massiv vereinnahmten – klassischen Musik lag, die gezielt

---

52 F. K., *Holländische Musik*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 171 vom 27. Juli 1933, S. 6.

53 Zum Kursjahr 1938 vgl. Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953* (wie Anm. 2), S. 327–331.

54 Vgl. ebenda, S. 330–332.

55 Christian Glanz / Oliver Rathkolb, *Art. Nationalsozialismus (NS)*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dada> (10. 12. 2023).

zur Erziehung der „Volksgemeinschaft“ eingesetzt wurde.<sup>56</sup> Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass man auch bei den Salzburger Musikkursen zwar das Konzept, Gegenwartsmusik schaffend und interpretierend einzubeziehen, beibehielt, gleichzeitig aber die als „undeutsch“, als Ausfluss des „Kulturbolschewismus“ und als „entartet“ diffamierte Neue Musik und damit auch die „Neutöner“ entsprechend der nationalsozialistischen Kulturpolitik rigoros ausgrenzte.

Demnach wurde mit Joseph Marx ein Kompositionslehrer engagiert, der mit seinem nachromantischen, der Tonalität verpflichteten Stil und seinen wiederholten Polemiken gegenüber der Moderne<sup>57</sup> der Ästhetik des neuen Regimes entsprach. Dass Marx mit seinem ausgeprägten Systemkonformismus wie schon erwähnt zumindest laut des Planungskonzeptes bereits im Austrofaschismus seinen Platz gefunden hatte und dann auch wieder im Nationalsozialismus Ansehen genoss, Ehrungen erhielt und sogar in die „Gottbegnadeten“-Liste aufgenommen wurde, sei hier noch einmal dezidiert betont. Der Output seiner Kurse wurde mittels Musik- und Konzertstunden einer interessierten Öffentlichkeit vorgestellt und veranlasste den Rezensenten Franz Posch, seines Zeichens Leiter der Schulkanzlei und der Bibliothek der nunmehrigen Hochschule Mozarteum sowie Hauptberichterstatter der neuen Salzburger Sommerkurse, im August 1942 zu folgender ‚wohlwollender‘ Erkenntnis: „Die Veranstaltung erbrachte den Beweis, dass der Komponisten Nachwuchs in den uns verbündeten Staaten sehr beachtenswerte Begabungen aufweist.“<sup>58</sup> Die Konzerte dienten jedoch nicht nur den Kursteilnehmer\*innen, sondern auch Marx selbst als Präsentationsplattform, im Rahmen derer etwa sein kontrapunktisch und ausschließlich in Kirchentönen organisierendes *Streichquartett Nr. 2* erstaufgeführt wurde. „Das breit angelegte Quartett ist jedoch deshalb keineswegs altmodisch, im Gegenteil, es klingt ungemein apart und ist von einer reizenden Originalität. [...] Auf dem Gebiet der Kammermusik stellt dieses Werk eine Aufsehen erregende Neuheit dar“<sup>59</sup>, so das Fazit des Kritikers Posch.

Klassische Musik dominierte auch im Bereich der Rezeption und Interpretation, doch gelangten immer wieder auch Zeitgenossen zur Aufführung, allen

---

56 Ebenda.

57 Andreas Holzer, *Art. Marx, Joseph Rupert Rudolf*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_M/Marx\\_Josef.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marx_Josef.xml) (10. 12. 2023).

58 Dr. Dr. Franz Posch, *Kompositionsstunde Joseph Marx*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 202 vom 28. August 1942, S. 4.

59 Dr. Franz Posch, *Eine Musikstunde der Kompositionsklasse Joseph Marx*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 196 vom 21. August 1940, S. 7.

voran (abermals) Richard Strauss, dem anlässlich seines 80. Geburtstags die Salzburger Kurse 1944 gewidmet waren.<sup>60</sup>

Zudem führte etwa die Pianistin Elly Ney mit ihrer Klasse neben Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt und Schubert auch Werke der beiden deutschen Zeitgenossen Hugo Rasch (1873–1947) und Philipp Jarnach (1892–1982) auf.<sup>61</sup> Was genau aus ihrem Œuvre zu Gehör gebracht wurde, geht aus der Pressemeldung nicht hervor. Der politische Karrierist Rasch jedenfalls verfolgte musikästhetisch eine systemkonforme, klare Linie.<sup>62</sup> Anders Jarnach, dessen künstlerischer Werdegang von einer Affinität zur Neuen Musik geprägt war. In den 1920er Jahren zählte er zu den meistgespielten Komponisten der Donaueschinger Musiktage, er war Mitglied der Novembergruppe, künstlerischer Leiter der Meloskonzerte, Vorstandsmitglied der IGNM etc. Seine Rückbesinnung hin zu Tonalität und tradierten Formen Anfang der 1930er Jahre, seine quasi neutrale Haltung gegenüber dem diktatorischen Regime und sein Bestreben, auch nach der Gleichschaltung am deutschen Musikleben teilhaben zu können<sup>63</sup>, machten ihn jedoch offenkundig für die NS-Kulturpolitik soweit anschlussfähig, dass sogar die glühende Nationalsozialistin Elly Ney eines seiner Werke im Rahmen der Sommerkurse studieren und aufführen ließ.

Anhand der hier skizzierten Schlaglichter stellt sich abschließend erneut die Frage: War nun die Sommerakademie in ihren ersten, von institutionellen und politischen Brüchen gezeichneten 15 Jahren ein Ort für Neue Musik? Meine Antwort lautet: Jein. In den ersten beiden Phasen gab es immer wieder Bestrebungen, zumindest gemäßigte Ausflüsse Neuer Musik auch als Zeichen eines auf Internationalität rekurrierenden Selbstkonzeptes zu berücksichtigen – die Resonanz auf derartige Angebote steht auf einem anderen Blatt. Konzeptiell war also eine Basis gelegt, realisiert wurden die Bestrebungen jedoch erst unter neuen politischen und institutionellen Vorzeichen nach 1945.

---

60 *Deutsches Musikinstitut für Ausländer, Sommerkurse 1944, Potsdam und Salzburg*, Programmheft, unpag.; ArSM, Sommerakademie Schachtel 1.

61 Dr. Dr. Franz Posch, *Musikstunden der Klasse Prof. Elly Ney*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 164 vom 15. Juli 1942, S. 3f.

62 Zur politischen Einordnung Raschs vgl. Prieberg, *Handbuch Deutscher Musiker 1933–1945* (wie Anm. 44), S. 5432–5435.

63 Stefan Weiss, *Art. Jarnach, (Raphael) Philipp*, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402629> (10.12.2023).

## „Stilistisch radikal unorthodox“

### Gerhard Wimbergers Plädoyers für Pluralismus in der Neuen Musik

Gerhard Wimberger wurde 1923 in Wien geboren und starb 2016 in Salzburg, wo er den Großteil seines Lebens verbracht hatte. Neben seinen Tätigkeiten als Dirigent im In- und Ausland und als Interpret und Verfasser zahlreicher Schriften begann er ab 1953 seine Karriere an der Universität Mozarteum Salzburg, wo er zuerst Leiter der Dirigentenklasse war, später eine Kompositionsklasse leitete und ab 1969 ordentlicher Professor für Komposition wurde. Zudem war Wimberger 20 Jahre lang Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele und in den 1990er Jahren Präsident der AKM.<sup>1</sup>

Wimberger studierte am Mozarteum Komposition bei Cesar Bresgen und Johann Nepomuk David, sowie bei Bernhard Paumgartner, Clemens Krauss und Hans Swarowsky Dirigieren.<sup>2</sup> In Musiklehre, Harmonielehre und Kontrapunkt wurde Wimberger von Franz Sauer unterrichtet. Sauer war laut Wimberger ein strenger und ungeduldiger Lehrer, der aber jenen Schülern, die durchhielten, die Regeln der klassischen Satzlehre so beibrachte, dass sie zur Selbstverständlichkeit wurden.<sup>3</sup> Wie nachhaltig Sauer Wimbergers Herangehensweise ans Komponieren beeinflusst hat, geht aus seiner 1983 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* erschienenen Selbstcharakteristik hervor:

*[I]m kompositorischen Bereich versuche ich, jede Einseitigkeit zu vermeiden und mir ein weites Feld verschiedener Verfahrensweisen und Behandlungsarten des Materials verfügbar zu halten. Als Grundlage sehe ich die für jeden Komponisten nötige Erfahrung mit allen Techniken, Stilen und Formen nicht nur der Gegenwart, sondern der ganzen Musikgeschichte an sowie das Wissen um die Assoziationen, die durch bestimmte Akkorde, Verbindungen, Linien, Rhythmen*

- 
- 1 Vgl. Gerhard Wimberger, *Vorlage Tätigkeiten*, USB Stick aus dem Nachlass von Gerhard Wimberger, Ordner „Biographisches“, Privatsammlung Peter Revers.
  - 2 Gerhard Wimberger, *Erinnerungen an die erste Jugend*, unveröffentlichte Autobiographie, S. 74, Privatsammlung Peter Revers.
  - 3 Ebenda, S. 44.

*hervorgerufen werden. [...] Im übrigen ist das Postulat einer breiten persönlichen technisch-stilistischen Basis ein heikles Thema. Wohlgesinnte nennen diese Breite ‚Synthese‘, andere aber reden von ‚Eklektizismus‘.<sup>4</sup>*

Wimberger erweiterte Sauers Anspruch für sich also um die Gegenwart und versuchte ihn so an seine eigenen Studierenden weiterzugeben. Sein Schüler Peter Revers schreibt über Wimberger, seine Musik stehe für ein „[...] Neben- einander von Tragik und Komik, von vertraut Klingendem und avancierter Klangsprache, [...] einer [...] Offenheit und Toleranz gegenüber allem, was das Phänomen Musik in seiner Komplexität ausmacht [...]“.<sup>5</sup>

## **Donaueschinger Musiktage und Darmstädter Ferienkurse**

Wie aber kam Wimberger in Berührung mit Neuer Musik? Ort und Zeit waren nach seinen eigenen Angaben nicht dazu geeignet. In seinen veröffentlichten Memoiren schreibt Wimberger:

*Die kompositorischen Entwicklungen verfolgte ich mit großer Neugierde. So war ich einer der ersten Österreicher, der zu den neuerstandenen Donaueschinger Musiktagen fuhr. [...] Die Atmosphäre dort, die Qualität der Aufführungen [...], die anwesende Creme der Welt der Neuen Musik [...] machten mir Eindruck. [...]. Ich besuchte die Donaueschinger Musiktage dann noch mehrere Male.<sup>6</sup>*

Gerhard Wimbergers Interesse an den neusten kompositorischen Entwicklungen führte ihn 1955 erstmals auch nach Darmstadt. Bei den Darmstädter Ferienkursen traf Wimberger auf Kollegen wie Bernd Alois Zimmermann oder Karl Schiske, er hörte sich Vorträge und Werke von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono an. Obwohl er für sich selbst resümierte, dass er in Darmstadt vor allem gelernt hätte, wie er es nicht machen wolle<sup>7</sup>, führte dieses Fazit nicht zu einer totalen Ablehnung neuer Kompositionspraxis. Sein Schüler Michael Mautner erinnert sich:

*Der Wimberger hat das alles gekannt. Aber er hat nur das für sich in Anspruch genommen, was ihm auch persönlich nahegegangen ist. Er hat [...] nicht nur [...] akademische Stücke komponiert. Er hat auch mit freien Formen viel experimentiert*

---

4 Gerhard Wimberger, *Selbstcharakteristik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38 (1983), Heft 3, S. 163–165: 164.

5 Peter Revers, Artikel *Wimberger, Gerhard*, in: *MGG Online*, <https://www-1mgg-2online-1com-1mgg-2online.han.kug.ac.at/article?id=mgg13902&version=1.1> (19.11.2017).

6 Gerhard Wimberger, *...nicht nur Musik*, Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag 1997, S. 20.

7 Ebenda, S. 27.

- mit Aleatorik [...]. Er hat sogar was extra erfunden, wo man sowohl quasi rhythmisierte, wie freie, gestaltete Musik macht, in seinen Streichquartetten und Klavierstücken, auch Orchesterwerken. Es gibt ein Orchesterwerk, das heißt *Motus*<sup>8</sup>, wo lange Passagen völlig aleatorisch notiert sind, was man aber gar nicht merkt!<sup>9</sup>

Wie die obigen Ausführungen zutage gebracht haben, war Wimberger zwar an allen neuen Entwicklungen interessiert, lehnte es aber zeitlebens ab, sich einem einzigen musikalischen Wegweiser seiner Zeit unterzuordnen. Besonders bedauerte er die Trennung von E- und U-Musik:

*Vor etwa 100 Jahren hat sich die Musik in die Äste „E“ und „U“ gespalten. Dies ist zu beklagen, es ist wie ein Sündenfall im Garten der Musik, aber nicht zu ändern. Die zwei Äste sind in diesem Jahrhundert weit auseinandergewachsen. Immer wieder wurde von beiden Seiten aus versucht, sie einander näherzubringen. Dies hat einige bemerkenswerte Werke hervorgebracht, aber E und U liegen nach wie vor stilistisch und soziologisch sternenweit auseinander. [...] E und U werden nicht mehr zusammenwachsen, aber auf den sich immer mehr ausweitenden Gebieten zwischen diesen Polen werden immer mehr fruchtbare Felder zu bestellen sein.*<sup>10</sup>

Und genau das versuchte Wimberger: die Felder zwischen den Polen E und U zu bestellen, wobei er großen Wert darauf gelegt hat, auch jedes für sich bedienen zu können. Die genaueren Umstände, die dazu führten, dass er 1952 die Eröffnungsfanfare für das IGNM-Fest komponierte, bleiben bisher im Dunkeln. Es ist auch anzumerken, dass er offenbar erst 1974 Mitglied der IGNM wurde.<sup>11</sup>

## Fanfare für das IGNM-Fest 1952

Die 15-taktige Fanfare im 4/4-Takt ist für eine Marschkapelle geschrieben. Zum Einsatz kommen drei Trompeten in C, vier Hörner in F, drei Posaunen, eine Basstuba, eine Pauke, ein Becken, eine kleine und eine große Trommel. Es gibt keine Generalvorzeichen, dafür werden alle Töne eigens mit Vorzeichen

---

8 (Anmerkung L. A.) Wimberger, *Motus* für großes Orchester, 1976 (Uraufführung 5. Mai 1978 Wuppertal, Sinfonieorchester Wuppertal, Dirigent: Hanns-Martin Schneider), Bärenreiter-Verlag, USB Stick aus dem Nachlass von Gerhard Wimberger, Ordner „WERKE MUSIK“, Privatsammlung Peter Revers.

9 Michael Mautner im Interview mit der Verfasserin vom 16. Dezember 2021.

10 Gerhard Wimberger, *Musik heute* LANG, S. 3, Erschienen als *Musik heute* in der Zeitschrift *CONTUREN* 4/99, USB Stick aus dem Nachlass von Gerhard Wimberger, Ordner „Größere Aufsätze, Vorträge, Reden“, Privatsammlung Peter Revers.

11 Mit herzlichem Dank an Monika Voithofer für die Information: Die Beitrittserklärung Wimbergers liegt im IGNM-Archiv in Wien und ist mit 01.10.1974 datiert.

6 **A** 3

Tr. 1 *ff* *f* 3 *ff*

Tr. 2 *ff* *f* 3 *ff*

Tr. 3 *ff* *f* 3 *ff*

Hr. 1.3 *fff* 3 *f* 3

Hr. 2.4 *fff* 3

Pos. 1 *ff* *f* 3 *ff*

Pos. 2 *ff* *f* 3 *ff*

Pos. 3 *ff* *f* 3 *ff*

kl.Tr. *ff* *t* 3

Notenbeispiel 1: Gerhard Wimberger, *Fanfare für das IGNM-Fest*, Salzburg 1952, Autograph; Bibliothek der Universität Mozarteum, Signatur W17-AUT-111 (Abschrift: Lucia Agaibi, Graz 2022), Teil A, T. 6/7

versehen, auch wenn sie mehrmals im Takt vorkommen. Der Grund für diese Redundanzen kann entweder darin liegen, dass dadurch die Instrumentalist\*innen immer wieder daran erinnert werden, was sie realisieren sollen, oder dass im damaligen Zeitgeist keine bestimmende Tonalität gewahrt bleibt (indem Generalvorzeichen eine dominante Rolle für die betreffenden Tonhöhen haben), sondern die Tonhöhe zwischen Normalton (beispielsweise ,f‘) und erhöhter oder erniedrigter Tonhöhe changiert.

Die Fanfare weist meist triolischen Rhythmus auf und ist vorwiegend in Achtelnoten komponiert. Sie lebt von übereinandergeschichteten, dissonierenden Dur-Dreiklängen in den Trompeten und Posaunen ab Teil A. Die Melodie der Posaunen wird in Gegenbewegung zu den Trompeten geführt (siehe Notenbeispiel 1, Ellipsen und Pfeile). Die dissonierenden Dreiklänge verschieben sich im weiteren Verlauf um kleine Intervalle und zum letzten Ton hin öffnen sie sich, gehen auseinander, wodurch sich die verschiedenen Gruppen am Schluss in Des-Dur vereinen. Die Fanfare endet mit sämtlichen Bläsern, großer Trommel, Becken und Pauke im Dreivierteltakt auf einer triumphalen Quinte in Fortefortissimo.

Die übereinandergelegten, dissonierenden Dur-Dreiklänge irritieren. Dass sie ‚falsch‘ klingen, aber genau so komponiert, also genau so gewollt sind, gibt Rätsel auf.<sup>12</sup> Die unbefriedigende Meinung, dass das eben Neue Musik sei und deshalb nicht weiter zu hinterfragen ist, kann deswegen, *weil* es Neue Musik ist, nicht so stehen gelassen werden. Geht es doch in der Neuen Musik darum, neue Wege zu beschreiten, zu sehen, wo sie hinführen und was mit neuen Konzepten wie gemacht werden kann. Beliebigkeit kommt vor, aber sie ist bei komponierten Werken in einen Rahmen eingebettet, den es zu verstehen gilt. Es folgen fünf Hypothesen zu der Frage, welches Konzept dieser Fanfare zugrunde liegen könnte:

- Verarbeitung von Erfahrungen

Der erste Vorschlag, wie diese Fanfare zu verstehen sei, stammt von einer Dirigentin und historischen Musikwissenschaftlerin. Sie meint, dass das Stück möglicherweise aus dem realen Leben gegriffen sei und auf Wimbergers Erfahrung mit Blaskapellen und Amateuren basiere. Die Partitur interpretiert sie folgendermaßen: Zu Beginn sei wohl alles gut. Dann scheinen die Hörner ihren Einsatz zu verpassen (siehe Notenbeispiel 1, Rechteck), wodurch dann

---

12 Die Partitur wurde Dieter Glawischnig vorgelegt. Ihm verdankt die Autorin sowohl die Bestätigung, dass die Fanfare mit Sicherheit nicht dem Jazz zuzuordnen ist, als auch erste Hilfestellung bei der Analyse.

alles verschoben, nicht zusammen, klingt (Einsätze mit Achtelpause auf der 1). Anschließend setzten die tiefen Bläser mit Akzent zu spät ein, vielleicht, weil sie zu spät Luft holten. Am Schluss sei aber alles koordiniert, die Stimmen seien harmonisch einig auf Des, und alle hören pünktlich und gleichzeitig auf. Außerdem sei das Schlussritardando, bei der letzten Vierteltriole mit Akzenten, immer eine gute Gelegenheit, um alle ‚auf gleich‘ zu bringen und sich zusammenzufinden. Gehört wirke die Stelle auf jeden Fall wie ein Ritardando.<sup>13</sup>

- Humoristische Komposition

In dieselbe Stoßrichtung führt der Hinweis eines historischen Musikwissenschaftlers, dass diese Fanfare vielleicht mit Humor zu nehmen sei: Möglicherweise ist dieses Stück in die Tradition der humoristischen Komposition einzuordnen.<sup>14</sup> Vielleicht erlaubte sich Wimberger hier einen musikalischen Spaß à la Mozart? Als Referenz könnte man KV 522 heranziehen, jenes Sextett für Streichquartett und Hörner, das mit falschen Noten und primitivem Satz dilettierende Komponisten und Spieler gleichermaßen auf den Arm nimmt.<sup>15</sup> Damit wäre nur ein Beispiel für einen musikalischen Spaß aus der Musikgeschichte herausgegriffen, denn auch Joseph Haydn spielte seinem Publikum gern Streiche dieser Art.

Diese ersten beiden Ansätze stammen aus dem direkten Umfeld der Autorin, wohingegen die nachstehenden Vorschläge im Rahmen der Tagung während der Diskussion, bzw. in der Pause vorgebracht wurden. Die bereits dargelegten Interpretationen verorten die Fanfare in der Tradition der humoristischen Komposition. Davon nehmen die nachstehenden Abstand, und stellen einen anderen Kontext her, aus welchem die Fanfare zu verstehen sein könnte: nämlich aus der musiktheoretischen Beschäftigung mit Tonalität, Dodekaphonie, und grenzüberschreitenden Gestaltungsmöglichkeiten.<sup>16</sup>

- Erweiterte tonale Disposition

Ganz im Sinne grenzüberschreitender Gestaltungsmöglichkeiten fasst Peter Revers die Fanfare auf. Er schlägt vor, die versetzten Einsätze als imitative Prinzipien, welche die Tonalität sprengen, zu verstehen und betont die Ent-

13 An dieser Stelle sei Esther Motavasseli-Schmeiser sehr herzlich gedankt.

14 Mit herzlichem Dank für den Hinweis an Ya'qub Yonas Nathem El-Khaled.

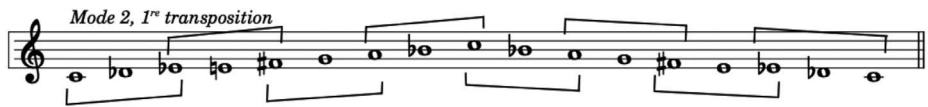
15 Vgl. Ute Jung-Kaiser / Stephan Diedrich, *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz? – Eine Einführung*, in: *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?*, hg. v. Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2015 (*Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung* 1), S. 7.

16 Für Anmerkungen und Hinweise sei Peter Revers, Klemens Vereno und Sigrun Heinzlmann herzlichst gedankt.

wicklung der Fanfare, die auch sonst viele fanfarentypische Charakteristika aufweist, hin zu einem tonalen Schluss. Dieser tonale Schluss würde durch den verspäteten Einsatz der Posaunen im Sinne einer traditionellen Schlusswirkung verstärkt werden.

- Olivier Messiaen: Modus 2

Da einige der übereinandergelegten Dur-Akkorde der Trompeten und Posaunen entweder im Kleinterz-Abstand oder im Tritonus-Abstand stehen, liegt es nach Klemens Vereno überall dort, wo Trompeten und Posaunen gemeinsam einen Akkord haben, nahe, dass dieser aus dem zweiten Modus von Olivier Messiaen (1908–1992) zu nehmen sei. Dieser Modus (siehe Notenbeispiel 2) gehört zu den von Messiaen als „Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit“ beschriebenen. Basierend auf der chromatischen Tonleiter ist er dreimal transponierbar – jeweils um einen Halbton – und besteht aus vier symmetrischen Gruppen zu drei Noten, die sich bei aufsteigender Bewegung in zwei Intervalle, abwechselnd Halbton und Ganzton, aufteilen.<sup>17</sup> Die umrahmten Akkorde der Trompeten und Posaunen in Takt 6 (Notenbeispiel 1) lassen sich damit beschreiben. Sie stehen im Tritonus-Abstand und das Zusammenspiel von Trompeten, Posaunen und Hörnern ergibt einen Akkord, der – enharmonisch – alle Töne des Modus in seiner zweiten Transposition, ausgenommen das Des selbst, enthält.



Notenbeispiel 2: Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache / The Technique of my musical language*, übers. von Sieglinde Ahrens, Paris: Alphonse Leduc 1966, Bd. 2: *Musikalische Beispiele*, S. 50, Bsp. 312: *Zweiter Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit* (Abschrift: Lucia Agaibi, Graz 2022)

Dieser Ansatz lässt sich auch sinnvoll mit den Anmerkungen von Peter Revers verbinden, denn Messiaen schreibt zu seinen Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit:

*Alle ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ können melodisch und vor allem harmonisch in der Weise verwendet werden, dass Melodie und Harmonien den Modus nie verlassen. [...] Sie bewegen sich in der Atmosphäre von mehreren Tonalitäten zugleich, ohne Polytonalität, da der Komponist die Freiheit hat, einer Tonalität den Vorrang zu geben oder den tonalen Eindruck in der Schwebung zu lassen.<sup>18</sup>*

17 Vgl. Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache / The Technique of my musical language*, übers. von Sieglinde Ahrens, Paris: Alphonse Leduc 1966, Bd. 1: *Text*, S. 57.

18 Ebenda, S. 56.

Die Entwicklung von stark erweiterter Tonalität hin zu einem tonalen Schluss ist demnach mit einem solchen Modus möglich. Allerdings kann man nicht alle Akkorde der beiden abgebildeten Takte problemlos mit dem zweiten Modus von Messiaen erklären. Zwar enthalten die Akkorde auf der zweiten Achtel in Takt 7 Töne der zweiten Transposition, aber die anderen Akkorde lassen sich keiner Transposition zuordnen. Es sei denn, es wäre zulässig, die Trompeten und Posaunen separat zu betrachten. Die Antwort auf diese Frage gibt Messiaen etwa in seinem *L'ange aux parfums* aus dem Orgel-Zyklus *Les Corps Glorieux* von 1939, wo die beiden Hände (rechts: Modus zwei, links: Modus drei) und das Pedal (Modus eins) gleich zu Beginn nicht bloß auf verschiedene Transpositionen eines einzigen Modus aufgeteilt sind, sondern drei Modi parallel spielen.<sup>19</sup> Unter Berücksichtigung dieser Erkenntnis ist es durchaus wahrscheinlich, dass es eine konkrete musiktheoretische Begründung hinsichtlich Wimbergers *Fanfare für das IGNM-Fest* gibt: Modus zwei von Messiaen. Die Akkorde der beiden Takte aus Notenbeispiel 1 stellen sich unter diesem Gesichtspunkt dar wie folgt: In Takt 6 ergeben sich die Töne der zweiten Transposition, in Takt 7 teilen sich auf der zweiten Achtel die Trompeten und Posaunen in die dritte und erste Transposition auf, vereinen sich auf der dritten Achtel wieder in der zweiten Transposition, um sich in der letzten Viertel wieder aufzuteilen: während die Posaunen weiter aus dem klanglichen Tonvorrat der zweiten Transposition schöpfen, spielen die Trompeten Töne der ersten Transposition.

- L'Éventail de Jeanne

Ein weiterer nützlicher Hinweis, der sich gut mit Peter Revers' Anmerkung vereinbaren lässt, stammt von Sigrun Heinzelmänn. Wimbergers *Fanfare für das IGNM-Fest* könnte auch in Anlehnung an eine Fanfare von Maurice Ravel (1875–1937) komponiert worden sein. In Frage kommt die Fanfare zu dem einaktigen Ballett *L'Éventail de Jeanne* von 1927. *L'Éventail de Jeanne* ist der Pariser Kunstpatronin und Besitzerin einer Ballettschule, Jeanne Dubost gewidmet. Der Werkstitel rührt Erzählungen zufolge daher, dass Dubost zehn ihrer Komponistenfreunde mit Blättern aus ihrem Fächer (*L'Éventail*) beschenkte und sie beauftragte, je einen kleinen Tanz für ihre Schüler\*innen zu schreiben.<sup>20</sup> Das Ballett besteht aus der *Fanfare* von Ravel, die das Stück eröffnet und zwischen dem vierten, der *Bourrée* von Marcel Delannoy (1898–1962) und dem fünften

---

19 Vgl. Hans Eugen Frischknecht, *Potential und Grenzen einer musikalischen Sprache: Olivier Messiaens modes à transpositions limitées unter der Lupe*, in: *Dissonanz/Dissonance* 104 (2008), S. 32–34: 34.

20 Vgl. Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 207.

Tanz, der *Sarabande* von Albert Roussel (1869–1937) wiederholt wird<sup>21</sup>, insgesamt acht Tänzen und dem Finale von Florent Schmitt (1870–1958). In den Beiträgen von Jacques Ibert (1890–1962) und Delannoy sind parodistische Reminiszenzen an Ravel's *La Valse* und *Le Tombeau* enthalten.<sup>22</sup> Unter den zehn kollaborierenden Komponisten nimmt Ravel also eine besondere Stellung ein.

Ravel's und Wimbergers Fanfare sind insofern vergleichbar, als sich beide zu einem tonalen Schluss hin entwickeln. Die Feststellung einer „erweiterten tonalen Disposition“ am Anfang wäre auch hier sehr zutreffend. Generalvorzeichen, die nicht für alle Stimmen gelten und anschließend Vorzeichen in einzelnen Stimmen führen zu Dissonanzen. Konsonante und dissonante Stellen wechseln sich ab und schließlich gibt es eine ‚Einigung‘ auf H-Dur. Allerdings wird bei Ravel in der Klavierfassung der letzte Akkord nicht aufgelöst und auch die Orchesterversion endet mit einem Glockenspiel auf der Bühne, wodurch eine Spannung bestehen bleibt, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf das kommende Geschehen auf der Bühne lenken soll.<sup>23</sup>

Die 15 Takte der *Fanfare für das IGNM-Fest* von Gerhard Wimberger erweisen sich als dermaßen abstrakt, dass unterschiedliche Assoziationsbrücken möglich sind. An plausiblen Hypothesen zu ihrem musiktheoretischen Kontext mangelt es nicht. Das Werk kann mehrdimensional ausgedeutet werden, wobei einerseits die Idee des zweiten Modus von Messiaen als Basis sehr überzeugend scheint, andererseits die Lesart als humoristische Komposition berechtigt sein könnte, vor allem wenn „Ravel's parodistic contribution“<sup>24</sup> zu *L'Éventail de Jeanne* als Modell gedient hätte. Möglicherweise handelt es sich um eine Kombination – jedenfalls lässt sich sagen, dass Wimberger sich in den späten 50er Jahren kompositorisch mit französischer Musik des 20. Jahrhunderts befasste, denn auch das folgende Werk, die *Heiratspost-Kantate*, weist mitunter auf französische Vorbilder hin.

In den 1950er Jahren bekam Wimberger nicht nur Aufträge wie die eben besprochene Fanfare für die IGNM, sondern etwa auch den, für die vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart veranstaltete *Woche der leichten Musik* zu komponieren. Hierzu entstand z.B. seine *Heiratspost-Kantate*. ‚Leichte Musik‘ zu schreiben hat ihm zwar Freude gemacht, in den Reihen der Musikintellektuellen aber eher geschadet.<sup>25</sup>

---

21 Vgl. ebenda, S. 208.

22 Vgl. ebenda, S. 208f.

23 Vgl. ebenda, S. 211.

24 Ebenda, S. 208.

25 Vgl. Wimberger, ...*nicht nur Musik* (wie Anm. 6), S. 28.

Die *Heiratspost-Kantate* stellt nicht die erste Vertonung trivialer Prosa dar. Kataloge, Zeitungsannoncen u.Ä. wurden seit Anfang der zwanziger Jahre als Textgrundlage verwendet:

*So vertonte mit der Attitüde kalter Sachlichkeit Darius Milhaud um 1920 zum Schrecken des Pariser Salonpublikums einen Blumenkatalog und einen Prospekt für Landmaschinen. 1926 komponierte in Moskau Alexander Mossolow nicht minder herausfordernd vier Zeitungsannoncen für Stimme und Klavier, sicher ganz unabhängig von Eisler, der sich zu der gleichen Zeit [...] in Berlin einem ähnlichen Unternehmen widmete.*<sup>26</sup>

1957 komponierte Gerhard Wimberger seine *Heiratspost-Kantate* für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabass, deren Text auf acht anonymen Heiratsannoncen basiert.<sup>27</sup> Da die *Heiratspost-Kantate* nicht atonal wie bei Hanns Eisler (1898–1962) ist, könnten „Les Six“ die Impulsgeber gewesen sein. Sie hebt sich aber bezüglich der Besetzung von allen französischen, russischen oder deutsch-wienerischen Vorgängerwerken ab. Diese sind entweder für Singstimme und Klavier, oder für Singstimme und Instrumentalisten komponiert. Und weil Wimberger in seiner *Heiratspost-Kantate* keinesfalls auf einen ‚amüsanten, ironisierenden Beigeschmack‘ verzichtet wie Eisler, liegt es näher, dass er hier eher von Darius Milhaud (1892–1974) inspiriert worden ist. Dieser trug, nebenbei bemerkt, die *Polka* zum oben besprochenen *L'Éventail de Jeanne* bei.

### Die Rezension

Die Idee von Tonalität als Option wurde damals von der Kritik zum Teil als Verrat an den Errungenschaften der Wiener Schule beurteilt<sup>28</sup> und Wimberger erntete mit Werken wie der *Heiratspost-Kantate* auch Anfeindungen. Auf diese Anfeindungen reagierte Wimberger 1966, wieder im Rahmen der *Woche der*

---

26 Frank Schneider, *Zu einigen sozialen Motiven von Eislers Textvertonungen*, in: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Hartmut Krones, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2001 (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“* 1), S. 85.

27 Gerhard Wimberger, *Heiratspost-Kantate nach anonymen Originaltexten des XX. Jahrhunderts für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabaß*, Mainz: Schott's Söhne 1958.

28 Siehe Hartmut Krones, *Die Erhebung gegen den Vater. Zur „Anti-Dodekaphonie“ im österreichischen Musikschaffen und Musikschrifttum nach 1960*, in: *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule*, hg. v. Hartmut Krones, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002 (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“* 2), S. 171–195.

**20**  
**Allegretto deciso**  
 (poco più mosso come prima)  
 ♩ = 144

S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Picc.  
 Flg.  
 Cel.  
 Kb.  
 Schlag.

fil-tert  
 ja - zzo-i - de Hal-tung.  
 Tutti  
 ver - bla - sen - ja - zzo-i de Hal-tung.  
 die

Tutti  
 Et-ne un - ge -

mit Schlegel  
 mit Besen  
 ff

Notenbeispiel 3: Gerhard Wimberger, *Rezension: Gewidmet dem Kritiker, der die Lust am Formulieren dem Respekt vor künstlerischer Leistung unterordnet*, o.A. 1966, Autograph; Bibliothek der Universität Mozarteum, Signatur W 17-AUT-62 (Abschrift: Lucia Agaibi, Graz 2022), Abschnitt 20, T. 1-5 ACHTUNG: ÜBER ZWEI SEITEN SETZEN!

*leichten Musik*, mit viel Humor: Seine *Rezension* ist eine Parodie auf Verrisse aus der Kulturredaktion. Bei jeder Erwähnung eines bestimmten putativ fragwürdigen Musikstils im Text, macht sich die Musik über die Kritik lustig, indem je dieser Stil musikalisch umgesetzt wird (siehe Notenbeispiel 3 zur „ungefiltert jazzoiden Haltung“). Das Stück ist für Chor und fünf Instrumentalist\*innen, Piccolo, Fagott, Celesta, Kontrabass und Schlagzeug geschrieben und dauert insgesamt etwa acht Minuten. Wimbergers Beitrag zur *Woche der leichten Musik* 1966 wurde in Stuttgart durchaus wohlwollend zur Kenntnis genommen.

*Einen sehr lustigen Einfall für seinen Kompositionsauftrag hatte Gerhard Wimberger [...] Daß er diese wirklich geistreich formulierte Kritik unter dem Titel ‚Rezension‘ dann auch noch in eine musikalische Buffonade zu verwandeln verstand, [...] war natürlich das hübscheste: ihren Witz bezieht sie selbstredend aus einer Flut geschickt kombinierter Zitate, von Wagners Beckmesser bis zum Jazz — da tönt der Chor in herrlicher Emphase, da donnert auf das Wort ‚Verständlichkeit‘ Beethovens Schicksalsmotiv, da unterbrechen erregte ‚Pfuhs‘ das Aufgebrachtsein des Rezensenten.<sup>29</sup>*

Dennoch nahm Wimberger seine *Rezension* nicht in sein selbst angelegtes Werkverzeichnis auf<sup>30</sup> und der Verfasserin ist auch keine Veröffentlichung, weder im Druck noch als Einspielung, bekannt.

Die Felder zwischen den Polen E und U zu bestellen, also eine Integration von Jazz und Populärmusik, schien Wimberger ein geeignetes Vehikel, um zeitgenössische Musik näher an Hörer\*innen heranzubringen, was ihm ein großes Anliegen war. So zeugt nicht nur sein musikalisches Schaffen von diesem Anspruch, sondern auch sein Engagement für zeitgenössische, auch österreichische Komponisten – etwa als Direktoriumsmitglied bei den Salzburger Festspielen – und eine Vielzahl an Vorträgen und Aufsätzen.

### **Vorträge und Aufsätze: Wimbergers Gedanken zur gesellschaftlichen Funktion der Musik**

Gerhard Wimberger verließ seinen Gedanken zur gesellschaftlichen Funktion der Musik mehrfach in Vorträgen und Aufsätzen Ausdruck, etwa bei einem Vortrag in Stuttgart 1966, von dem es einen Audio-Mitschnitt gibt, welcher

---

29 Wolfram Schwinger, *Rezension einer Rezension. Neue Werke in der Stuttgarter Woche der leichten Musik*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 240 vom 18. Oktober 1966, S. 21.

30 Vgl. Gerhard Wimberger, *WIMBERGER WERKVERZEICHNIS*, USB Stick aus dem Nachlass von Gerhard Wimberger, Ordner „WERKE MUSIK“, Privatsammlung Peter Revers.

anlässlich von Wimbergers 85. Geburtstag in der Radiosendung *Zeit-Ton* des ORF am 29. August 2008 gesendet wurde und im ORF-Archiv aufbewahrt wird. Da heißt es:

*[...] ich meine, daß das zeitgenössische Gesellschaftsbild uns zeigt, in welche Richtung wir in der Musik und den anderen Künsten denken müssen: hin zu einem bewussten Pluralismus. Die Kraftlinien sind in unseren Tagen zu solcher Breite aufgefächert, daß alle Versuche, sie zu bündeln oder zu konzentrieren, unnütze Kraftvergeudung wären. Können wir uns wirklich so schwer von der Vorstellung lösen, der Strom der Entwicklung müsse stets in einem breiten Bett dahinfließen? Warum sollte er sich nicht, von immer mehr Quellen bis zur Überfülle gespeist, in mehrere Adern teilen, in Arme, die nebeneinander her fließen, oder auch auseinanderstreben, sich vielleicht einmal wieder vereinigen werden? Wissen wir überhaupt, ob aus höherer Sicht diese Verzweigungen nicht wieder das Bild eines breiten Strombettes ergeben?*<sup>31</sup>

Jenen Vortrag, aus welchem dieses Zitat stammt, hielt Wimberger in überarbeiteter Form 1997 in Wien noch einmal. Der Titel lautete beide Male *Der Komponist zwischen Elfenbeinturm und Kommerz*. Und 1979 hielt er in Graz beim Symposium „Neue Einfachheit“ den Vortrag *Zur Situation – Betrachtungen eines Komponisten*, der thematisch ebenfalls ins selbe Horn stößt. Aus diesem letztgenannten Beitrag stammt die titelgebende Selbsteinschätzung Wimbergers als „radikal Unorthodoxer“.<sup>32</sup> Manches Mal erinnern Wimbergers Plädoyers an Hanns Eisler, zum Beispiel wenn er 1995 in der *Presse* schreibt:

*Nichts, aber schon garnichts, gegen Förderung von experimenteller, innovativer, avancierter Musik. Doch gerade in einer Zeit, in der König Kommerz regiert und der Musik-Geschmack der Leute nicht der allerbeste ist, gilt es, im Präsentieren anspruchsvoller Musik Ausgewogenheit zu bewahren auf dem weiten Feld der Musik- Arten, Stile, Ansprüche, Aussagen. Es gilt, ohne Kunst-Freiheit anzutasten, die Chancen der Akzeptanz zeitgenössischer Kunst bei den Rezipienten generell zu erhöhen und damit die Kunst davor zu bewahren, jede gesellschaftliche*

---

31 Gerhard Wimberger, *Der Komponist zwischen Elfenbeinturm und Kommerz*, Referat, gehalten am 19. Oktober 1966 in Stuttgart auf dem Kongress des Internationalen Musikzentrums, Manuskript S. 4, abgedruckt in: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, *Jahresbericht. Studienjahr 1967/68*, im Eigenverlag, S. 29–37, vom ORF am 29. August 2008 im Rahmen des *Zeit-Ton* Porträts *Gerhard Wimberger* gesendet.

32 Peter Revers sei für den Hinweis auf diese Selbsteinschätzung Wimbergers gedankt. Siehe dazu Gerhard Wimberger, *Zur Situation – Betrachtungen eines Komponisten*, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien / Graz: Universaledition 1981 (*Studien zur Wertungsforschung* 14), S. 103.

*Funktion, jede geistige Kraft zu verlieren und nur mehr als ein blosses Abstraktum zu vegetieren.*

*Die Pole „Elfenbeinturm“ und „den Hörer ansprechen“ sollten nicht so weit auseinanderdriften, daß sie einander aus den Augen und Ohren verlieren. Musik, die man nicht wiederhören möchte, ist eine künstlerische Eintagsfliege.<sup>33</sup>*

Wimbergers Ruf nach ‚Ausgewogenheit‘ könnte die gemäßigte Variante von Eislers Postulat sein, der sich in den 1920er Jahren keine vernünftigen Fortschritte für die Musik mehr vorstellen konnte und daher „[...] zugunsten [...] einer historisch notwendigen Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft überhaupt [...]“<sup>34</sup> Zurücknahmen und teilweise Absenkungen der kompositionstechnischen Standards forderte.<sup>35</sup> In diesem Sinne verbindet die beiden Komponisten eine Herausforderung, die beide als solche anerkannten: die Vermittlung Neuer Musik. Wimberger befand sich damit in einem Dilemma, welches er 1981 sehr treffend beschrieb:

*Wer Unbehagen an der heutigen Situation der ernstesten Musik artikuliert, erhält neben unerwünschtem Beifall von Ewiggestrigen Widerspruch von avantgardistischer Seite – ein Zeichen für die verhängnisvolle Neigung unserer Zeit, vor allem in Kategorien der Polarisierung, Ideologisierung und Vergrößerung zu denken.<sup>36</sup>*

Aus diesem Satz kann der Wunsch abgeleitet werden, dass Wimberger sich als autonomes musikschaftendes Individuum verstanden wissen wollte, das sich von keiner Ideologie vereinnahmen lässt. Gleichzeitig geht bedauernd hervor, dass dieser Wunsch zu jener Zeit unerfüllbar ist. Eine verfahrenere Situation für Wimberger, der sich aber nicht beirren ließ, seinen Wunsch über Jahrzehnte immer wieder vorzubringen und sich ‚Korrumpierungen‘ in diesem Sinne durch sein musikalisches Werk beharrlich zu widersetzen. Er demonstrierte, zu welcher Vielfalt Komponist\*innen zu seiner Zeit fähig sein konnten, und zwar nicht in Phasen in chronologischer Abfolge, sondern gleichzeitig. Seine dadurch erhalten gebliebene Handlungsfähigkeit kann daher durchaus als Resilienz gelten. Diese Resilienz war insbesondere im Sommer 1969 gefragt, da damals aus

---

33 Gerhard Wimberger, *Wer trägt die Schuld an der Misere der ‚Neuen‘ Musik?*, in: *Die Presse* vom 21. November 1995, Vorlage siehe USB Stick aus dem Nachlass von Gerhard Wimberger, Ordner „Größere Aufsätze, Vorträge, Reden“ unter dem Titel „Neue“ Musik und ihr gesellschaftlicher Stellenwert, Privatsammlung Peter Revers.

34 Hanns Eisler, *Die Erbauer einer neuen Musikkultur*, in: *Schriften 1924–1948*, S. 157, zit. nach Schneider, *Zu einigen sozialen Motiven von Eislers Textvertonungen* (wie Anm. 26), S. 86.

35 Vgl. ebenda, S. 86.

36 Wimberger, *Zur Situation* (wie Anm. 32), S. 97.

*mehreren Gründen [...] ein Unbehagen an den Festspielen entstanden [war]. [...] das Festspielprogramm 1970 enthielt keine Neuinszenierung einer Mozartoper; [...] [und] die konservative, auf Publikumssicherheit zugeschnittene Linie des Programms, die sogar von Konservativen zunehmend kritisiert wurde [war auch ein Grund].<sup>37</sup>*

Wimberger sah sich daraufhin veranlasst, in den *Salzburger Nachrichten* einen Aufsatz zu veröffentlichen. Darin schrieb er: „Eindringlich muß gesagt werden: Die Zukunft unserer Festspiele [...] hängt davon ab, ob und wie es ihnen gelingt, die Immobilität zu überwinden, den Horizont zu erweitern und sich aus Überzeugung dem Heute zu öffnen.“<sup>38</sup> Wimberger beließ es nicht bei dieser Feststellung, sondern lieferte in diesem Aufsatz mehrere „[...]Vorschläge für die Revitalisierung auf musikalischem Gebiet [...]“.<sup>39</sup> Unter diesen Vorschlägen fand sich etwa jährlich ein Orchesterkonzert und ein Kammerkonzert, die ausschließlich Werken bedeutender zeitgenössischer Komponisten gewidmet sein sollten.<sup>40</sup> Er überlegte, Werke für Salzburgs Spielstätten schreiben zu lassen, z.B. moderne Beiträge zur *musica sacra* nach dem Vorbild des Münsteraner Doms, für den Penderecki seine *Lukaspassion* geschrieben hatte, oder eine Art Oratorium für die Felsenreitschule, wofür er sich Ligeti vorstellen konnte.<sup>41</sup> Auch in diesem Aufsatz schimmert sein Plädoyer für Pluralismus durch, wenn er für das Landestheater eine für Salzburg geschriebene gesellschaftskritische Musical-Komödie und für das Festspielhaus modernes Ballett vorschlägt.<sup>42</sup> Zum Schluss fordert er zudem, dass die zeitgenössischen Beiträge leistbar sein sollten: „Alle Veranstaltungen, die Zeitgenössischem vorbehalten sind, müßten höchstes Qualitätsniveau haben, die Eintrittskarten nur wenig kosten. Das Publikum von morgen, die Jugend, sollte sie kaufen können.“<sup>43</sup> HK Gruber, damals Kontrabassist im ORF Symphonieorchester, erinnert sich im Interview an Wimbergers Engagement:

*Er hat in Salzburg einen gewissen Einfluss gehabt und hat sich sehr dafür eingesetzt, dass das ORF Symphonieorchester nach seiner Gründung 1969 in Salzburg moderne Musik spielt. Ich kann mich erinnern, ich war selber dabei. Da hat großes Aufsehen erregt die Aufführung von der Lukaspassion vom Penderecki, im Dom*

37 Wimberger, ...*nicht nur Musik* (wie Anm. 6), S. 45.

38 Gerhard Wimberger, *Aufbruch aus Stagnation und Routine*, in: *Salzburger Nachrichten* vom 16. August 1969, zit. nach Wimberger, ...*nicht nur Musik*, S. 46.

39 Ebenda, S. 47.

40 Vgl. ebenda.

41 Vgl. ebenda.

42 Vgl. ebenda.

43 Ebenda, S. 48.

von Salzburg. Der Milan Horvat hat das dirigiert und es war ein Riesenerfolg. Und die Salzburger Festspiele haben die Chance gesehen, dass, wenn man jedes Jahr das ORF Symphonieorchester einlädt, und das Orchester je zwei Konzerte spielen lässt, ein bisschen Druck weggenommen werden konnte von dem Vorwurf, die Salzburger würden nichts für die Moderne tun.<sup>44</sup>

Die besagte Aufführung von Krzysztof Penderecki (1933–2020) *Lukaspassion* fand am 21. August 1970<sup>45</sup> statt, also nur ein Jahr, nachdem Wimberger in den *Salzburger Nachrichten* darüber nachgedacht hatte.

## Engagement für zeitgenössische (und österreichische) Komponisten

Gerhard Wimberger bemühte sich, die von ihm geforderte Vielfalt auch im Rahmen der Salzburger Festspiele umzusetzen, wo er 20 Jahre lang Direktoriumsmitglied war. In seinen Memoiren erinnert er sich z.B. an Ernst Krennek<sup>46</sup>, seine Schüler Michael Mautner und Peter Revers erinnern sich weiters an Messiaen, Lutosławski oder Radauer, die Wimberger zu den Festspielen geholt hat. Kurt Schwertsik erinnert sich in einem Interview von 2020, selbst Wimbergers Unterstützung erfahren zu haben. „Er hat sich als ein mich Unterstützender gezeigt, manchmal. Den Auftrag für Salzburg, den *Mönch von Salzburg*, diese vier Orchesterstücke, hab ich ihm zu verdanken gehabt.“<sup>47</sup> Es wurde, mit dem vollen Titel *Tag- & Nachtweisen im Ton des Mönchs von Salzburg & Herrn Martens für Orchester*, op. 34, am 25. August 1978 im Rahmen der Salzburger Festspiele uraufgeführt.<sup>48</sup>

## Resümee

Ziel dieses Aufsatzes war es, Gerhard Wimbergers Plädoyers für Pluralismus in der Neuen Musik anhand mehrerer Beispiele seiner Kompositionen, seiner Schriften und seines Wirkens als Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele darzustellen. Zu diesem Zweck wurden neben Literatur auch unveröffentlichtes Material konsultiert und Interviews mit Zeitzeugen geführt: Michael Mautner hat bei Wimberger Komposition studiert, Kurt Schwertsik traf ihn in Darmstadt und verdankt ihm einen Kompositionsauftrag, und HK

---

44 HK Gruber im Interview mit der Verfasserin am 21.12.2021.

45 Siehe <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail?programid=2809&id=0&sid=35> (17.12.2022).

46 Wimberger, ...*nicht nur Musik* (wie Anm. 6), S. 32.

47 Kurt Schwertsik im Interview mit der Verfasserin am 07.01.2020.

48 Siehe *Salzburger Festspiele Archiv*, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail?programid=2461&id=0&sid=27> (17.12.2022).

Gruber, damals Kontrabassist des RSO, bezeugte Wimbergers Bemühungen um die Rehabilitation der Salzburger Festspiele.

Folgendes ergab sich aus den Recherchen: Wimberger trat in allen drei Bereichen, Komposition, Schrift und Musikvermittlung für Pluralismus in der Neuen Musik ein.

Drei Musikbeispiele wurden ausgewählt, die *Fanfare für das IGNM-Fest* von 1952, die *Heiratspost-Kantate* von 1957 und die *Rezension* von 1966. Die Analyse der Fanfare offenbarte Wimbergers Auseinandersetzung mit französischer Musik(-theorie) der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die beiden Werke für die *Woche der leichten Musik* in Stuttgart, die Kantate und die *Rezension*, bezeugen seine Unbeschwertheit, ‚U-Musik‘ zu schreiben, respektive seinen Humor im Umgang mit Anfeindungen deswegen.

Sowohl in veröffentlichten als auch in unveröffentlichten Schriften verleiht er seinem Ansinnen mehrfach Nachdruck, indem er neben der künstlerischen Freiheit auch finanzielle Aspekte argumentativ ins Feld führt. Wimberger verstand sich als *Komponist* und lehnte es ab, sich zwischen einem vorangestellten ‚E‘ oder ‚U‘ entscheiden zu müssen. Er nahm sich die Freiheit, ausgestattet mit Kenntnissen aktueller kompositorischer Tendenzen in der ‚E-Musik‘, dennoch mitunter „ungefiltert jazzoid“ zu schreiben. Seine Position bei den Salzburger Festspielen ermöglichte es ihm, dem „radikal Unorthodoxen“, auch andere „unorthodoxe“ Komponisten zu unterstützen, wovon wiederum das Image der Festspiele profitierte.

Gerhard Wimberger war also nicht nur ein vielseitiger Komponist, sondern auch ein erfolgreicher Impulsgeber und Netzwerker für die Salzburger Festspiele und in diesem Zusammenhang auch ein Vermittler von Pluralismus in der Neuen Musik.

## **Der „Elefant im internationalen Raum“**

### **Reziproke Abhängigkeiten von Diversitätsfaktoren bei der Programmierung der Weltmusikfeste und in den Gremien der IGNM**

#### **Einleitendes**

Gender-Aspekte bei der Programmierung von Festivals Neuer Musik sind gegenwärtig zurecht ein viel bearbeitetes und prominent verhandeltes Thema. Fragen der Geschlechtergerechtigkeit, Chancengleichheit, Diversität in all ihren Facetten bis hin zu Gegenstrategien zu Übergriffen und Missbrauch gehören zu diesem ‚Problemfeld‘. Mein Text versteht sich nicht als grundlegende Aufarbeitung des Themas, das andere aus verschiedenen Perspektiven, auch wissenschaftlich, bereits ausführlicher beleuchtet haben, sondern vielmehr als eine Benennung der Problemstellung und Zuspitzung auf die IGNM.<sup>1</sup> Der „Elefant im Raum“, der den Titel meines Vortrags ziert, die Ungleichbehandlung im Hinblick auf Diversitätskriterien, die die Neue Musik-Szene (und nicht nur sie) bis heute durchzieht, ist somit in Teilen bereits deutlich sichtbar und diskutiert. Es sind jedoch vor allem der Rüssel und die Stoßzähne, die in den letzten Jahren zu Gesicht und zu Gehör gekommen sind. Letztendlich braucht es jedoch das ganze Bild und damit auch Antworten auf die Frage, woher sein Weg in diesen internationalen Raum führte, um die Probleme tatsächlich zu fassen und um wirkungsvolle Strategien für die Zukunft entwickeln zu können. Diese Aufgabe, das ganze Bild des Elefanten zum Klingen zu bringen, braucht Kompetenzen auf unterschiedlichsten Gebieten musikalischen Wirkens – von musiktheoretischen Fähigkeiten, die Kompositionen aufnahmefähig für den theoriefähigen Korpus des musikwissenschaftlichen Kanons machen, über Kompetenzen in der Wissenschafts- und Institutionengeschichte, bis hin zu vertieften Kenntnissen im kuratorischen Feld. Vor allem steht es jedoch an, bereits gewonnene Erkenntnisse und laufende Projekte zu einem sinnvollen Austausch zu bringen.

---

1 S. hierzu grundlegend Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982.

### **GRiNM als ‚Eisbrecher‘**

Unter dem unaussprechlichen Akronym GRiNM ist eine Initiative beschrieben, die ausgehend von den Darmstädter Ferienkursen erstmals nachhaltig den Genderaspekt der Programmierung von Festivals Neuer Musik angesprochen hat: *Gender Relations in New Music* startete 2016 in Darmstadt als Diskussionsrunde und wurde in den folgenden Jahren, u.a. mit einer Flugblattaktion 2018, ebenfalls in Darmstadt, grundlegend weitergeführt. Auf einer eigenen Website<sup>2</sup> werden Statistiken erstellt und zusammengeführt, und auch die Organisationsform, abseits herkömmlicher institutioneller Strukturen als netzbasierter Cowork-space, ist Ausdruck des Bedürfnisses einer grundlegenden Erneuerung der Neuen Musik-Szene, um diese lebens- und für eine Zukunft der Chancengleichheit tragfähig zu machen. 2019 fand an der Zürcher Hochschule der Künste eine erste Netzwerktagung statt, deren Akten 2020 in der Zeitschrift *On Curating* erschienen sind.<sup>3</sup> Hier wurden nicht zuletzt wichtige Theoriefundamente in der Intersektionalitätsforschung gelegt, die die Kurator\*innentätigkeit mit Fragen nach Aktivismus- und Vermittlungsformen verknüpft.

### **Gender und Neue Musik**

Ebenfalls ausgehend von den Ferienkursen in Donaueschingen und vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt präsentiert der von Nina Noeske und Vera Grund herausgegebene Band *Gender und Neue Musik*<sup>4</sup> den Versuch, übergreifende Aspekte einer Geschlechtergeschichte der Neuen Musik im deutschsprachigen Raum ab 1950 greifbar zu machen. Hier stehen mit zahlreichen biographischen bzw. Künstler\*innen-zentrierten Beiträgen weniger die medialen Aspekte von Gender in Neuer Musik im Mittelpunkt, vielmehr zeichnet den Band aus, dass er kritische Theorie und Wahrnehmungsprozesse grundlegend historisch einbindend untersucht.

### **Der Weg des Elefanten**

Ausschlaggebend für die Themenstellung meines Textes ist ein grundlegendes Problem, auf das Anke Charton bereits verwiesen hat:<sup>5</sup> Neue Musik ist oft-

---

2 Siehe *Gender Relations in New Music*, <https://grinm.org> (01.05.2019).

3 Siehe *Gender Relations in New Music*, hg. v. Brandon Farnsworth und Rosanna Lovell, in: *On Curating* 47 (2020), <https://www.on-curating.org/issue-47.html#.ZE-umy-21Z0> (01.05.2023).

4 *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. v. Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript 2021 (*Musik und Klangkultur* 37).

5 Siehe Anke Charton, *Diversity and New Music: Interdependencies and Intersections*, in: *Gender Relations in New Music* (wie Anm. 3). Vgl. auch Brandon Farnsworth / Rosanna Lovell, *Reflecting on the Work of Gender Relations in New Music*, in: *Voices for Change in the Classical*

mals in den Strukturen der klassischen westeuropäischen Musik gefangen. Der Versuch aus ihnen auszubrechen, zumal vorgenommen von in dieser Kultur ausgebildeten und wirksamen Akademiker\*innen, repliziert diese Bias automatisch – wie sehr wir sie auch zu umgehen suchen. Diversität und Interdisziplinarität als akademische Konzepte der ‚westlichen‘ Welt sind auf eine Wirksamkeit ausgerichtet, die sie selbst unterlaufen. Es geht also nicht nur darum, den Elefanten sichtbar zu machen, sondern auch darum, darauf hinzuweisen, wie er seine Form angenommen hat und gelernt hat zu trompeten, um zumindest in bewusstem Umgang mit diesen asymmetrischen historischen Strukturen sinnvolle Lösungsstrategien entwickeln zu können. Demnach müssen die Bedingungen der Verortung des Elefanten im internationalen Raum transparent werden, um das Geflecht der gegenseitigen Abhängigkeiten der Diversitätsparameter voneinander aufscheinen zu lassen. Alle freiwilligen Erklärungen von Festivalveranstalter\*innen<sup>6</sup> und alle Aussagen auf der Homepage der IGNM im Bemühen, die Geschlechterungleichheiten in der Programmierung und Ausführung der Festivals umzulenken, auszugleichen und abzuschaffen<sup>7</sup>, bedeuten ein Arbeiten an der Oberfläche – nicht nur, solange nicht über den Tellerrand westlicher wissenschaftlicher Logiken hinausgeschaut wird, sondern auch, wenn das Arbeiten allein in der Zeitgenossenschaft der Kurator\*innen verhaftet bleibt.

---

*Music Profession*, hg. v. Anna Bull, Christina Scharff und Laudan Noochin, Oxford: Oxford University Press 2023, S. 266-275; <https://doi.org/10.1093/oso/9780197601211.003.0025>.

- 6 2018 kam es zu Selbsterklärungen von zahlreichen internationalen Populärmusikfestivals, Geschlechtergerechtigkeit bei künftigen Programmierungen in den Mittelpunkt zu stellen; siehe <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-43196414> (25.08.2024); <https://blog.gigmit.com/de/gender-equality-in-der-musikindustrie-auf-einem-guten-weg/> (25.08.2024).
- 7 Siehe ISCM International Society for Contemporary Music, <https://iscm.org> (01.05.2023): „ISCM is an international network of members from around fifty countries, devoted to the promotion and presentation of contemporary music – the music of our time. The International Society for Contemporary Music (ISCM) is a premier forum for the advancement, dissemination and interchange of new music from around the world. Through ISCM, our members promote contemporary music in all its varied forms, strengthening musical life in their local contexts and making their music and its creators known to world. The ISCM embraces the diverse music of its many members without discrimination on the basis of race, gender, religion, or politics. It values open and democratic procedures in the formation and enactment of policy, including the decision (made by the General Assembly of all its members) regarding where each World New Music Days festival will be held. The ISCM pledges to realize the equitable representation of nationality, gender, and age of composers and musicians in all of its programming. As an international organization of artists, we support diversity and ensure to promote it.“

## Geschichten der IGNM-Gründung

### Fotografien

Betrachtet man die Fotografien, die anlässlich der Gründung der IGNM hier in Salzburg im Jahre 1922 gemacht wurden, findet man u.a. ein Gruppenbild mit Dame (Abb. 1): Ethel Smyth ist von ihren männlichen Komponistenkollegen gleichsam umrahmt. Bei der Gründungsversammlung im Café Bazar anwesend und Mitglied des Programmkomitees, taucht sie in der Geschichtsschreibung zur IGNM bisher kaum auf.<sup>8</sup> Zur Aufführung kam 1922 in Salzburg ihr *Odelette* für Sopran.<sup>9</sup>



Abb. 1: Salzburger Kammermusikkonzerte 1922, Aufnahme der anwesenden Komponist\*innen (Foto Ellinger); © King's College Cambridge Archive, EJ Dent Papers, EJD-5-3-1-03.02

- 
- 8 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1); Ethel Smyth taucht bei Haefeli lediglich in einer Bildunterschrift (S. 51) und im Anhang mit dem Konzertprogramm von 1922 (S. 479) auf. Die *Salzburger Wacht* vom 14. August 1922 erwähnt Smyth als Mitglied des Komitees zur Aufführung internationaler Kammermusik und bedankt sich für die Spende durch das Gremium für die „Hilfsaktion zur Unterstützung der ärmsten Bevölkerungsschichten für Salzburg, Gnißl und Marglan“; vgl. anonym, *Spenden*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 184 vom 14. August 1922, S. 5.
- 9 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 479; siehe auch das Konzert vom Oktober 2022 in Salzburg: <https://www.moz.ac.at/de/veranstaltungen/2022/2022-10/2022-10-02-von-innererheiterkeit-und-zaeher-willenskraft> (14.10.2021).



Abb. 2: Salzburger Kammermusikkonzerte 1922, Aufnahme der anwesenden Interpret\*innen (Foto Ellinger); © King's College Cambridge Archive, EJD Dent Papers, EJD-5-3-1-05

Auf einer zweiten, bei weitem weniger kanonischen Aufnahme des Salzburger Sommers 1922 (Abb. 2) findet sich ein ausgeglicheneres Geschlechterverhältnis. Unter den Frauen präsentieren sich einige prominente Mitglieder des Mödlinger Vereins für musikalische Privataufführungen, der von Arnold Schönberg präsiert wurde. Erika Wagner und Mary Dickson-Auner haben selbst komponiert und wirkten als Interpretinnen, Dorothy Moulton wurde als Sängerin und Musikvermittlerin in ihrer Zeit bekannt – allesamt waren sie beim Salzburger Gründungstreffen aktiv.<sup>10</sup> Der von Schönberg geleitete Verein war keine direkte Vorgängerorganisation des 1922 gegründeten österreichischen Komitees der IGNM; es gab jedoch große personelle Überlappungen mit den dort veranstalteten Privataufführungen, die Ende 1921 eingestellt wurden.<sup>11</sup> Auch bei dieser Aufnahme treffen wir auf denselben Befund, dass geschlechterspezifische Lücken die Institutionengeschichte nachhaltig prägen.

10 Elisabeth Kappel, *Arnold Schönbergs Schülerinnen: Biographisch-musikalische Studien*, Stuttgart: J. B. Metzler 2019; Monika Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, Masterarbeit Kunstuniversität Graz 2015.

11 Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur ‚anderer Musik‘ im 20. Jahrhundert*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2009, S. 51.

### **Geschlechterstatistik zur IGNM**

Abbildung 3 zeigt eine Geschlechterstatistik der internationalen Musikfeste der IGNM, angefertigt aufgrund der Daten im Anhang des Bandes von Anton Haefeli.<sup>12</sup> Weibliche Präsenz unter Komponist\*innen fand dieser Quelle zufolge nach Ethel Smyths Komposition im Jahr 1922 erstmals 1930 statt: Germaine Tailleferres *Drei französische Chansons* gelangten zur Aufführung. Die Frequenz von Werken von Komponistinnen steigerte sich bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, auch mit ersten weiblichen Jury-Mitgliedern nach Ethel Smyth (Nadia Boulanger) und einer ersten Dirigentin: 1938 stand in London Vítězslava Kaprálová am Pult des BBC Symphony Orchestras und dirigierte ihre eigene Militärsinfonietta.<sup>13</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt sich die weibliche Präsenz relativ konstant, bevor sich in den 1950er Jahren eine generelle gesellschaftliche Tendenz der zunehmenden Festlegung auf Binarität und Geschlechterstereotype offenbar auch auf die Programmplanung der IGNM niederzuschlagen scheint. Die kaum zu übersehende Nichtexistenz weiblicher Anteile an den IGNM-Programmen ebbt erst in den 1980er Jahren ab, in denen wohl unter anderem die Auswirkungen der Neuen Frauenbewegung spürbar wurden und somit eine größere Gendersensibilität und geweitete professionelle Ausbildungschancen für Frauen erste Auswirkungen zeitigten.

### **Gender Trouble in der IGNM**

Nicht nur Ethel Smyths Rolle beim Gründungsfest 1922 in Salzburg, sondern auch Edward Dents langjährige Präsidentschaft werfen Fragestellungen zu nicht binären Geschlechtsidentitäten in der Gründungszeit der IGNM auf. Der Cambridge-Professor und Musikkritiker leitete die IGNM von 1923 bis 1938 und nochmals zwischen 1945 und 1947. In den Jahren 1931 bis 1938 hatte er sogar drei prominente Ämter in der internationalen musikwissenschaftlichen Szene inne, war er doch zudem Vorsitzender der Royal Music Association und Direktor der International Musicological Society.<sup>14</sup> Die verschiedentlich beschriebene Verknüpfung verschiedener Vorhaben der Zwischenkriegsjahre, Musik und Musikforschung in internationale Netzwerke einzubinden (und damit politisierbar zu machen)<sup>15</sup>, findet in Dents Person einen einmaligen Ausdruck.

12 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 479–546.

13 Vítězslava Kaprálová (1915–1940). *Zeitbilder, Lebensbilder, Klangbilder*, hg. v. Christine Fischer, Zürich: Chronos 2017 (*Zwischentöne* 2), S. 13.

14 Annegret Fauser, *Edward J. Dent (1932–49)*, in: *The History of the IMS (1927–2017)*, hg. v. Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Basel u.a.: Bärenreiter 2017, S. 45–49.

15 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 19–37; Christiane Sibille, “Harmony must dominate the world”. *Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Bern: Diplomatische Dokumente der Schweiz 2016, passim.

Dents Homosexualität gelangte nur langsam in die offiziellen Darstellungen seiner Vita und seines Wirkens. Karen Arrandale beschreibt in ihrer Biographie Dents ein, wie sie es nennt, „insider-outsider paradox“, das seine Persönlichkeitsstruktur prägte:<sup>16</sup> Einerseits suchte und fand er Rollen, die eine starke öffentliche Präsenz mit sich brachten, und hatte auf der anderen Seite mit seiner Homosexualität starke innere Bedürfnisse, die ihn zu seinen Lebzeiten noch nahezu zwangsläufig ins Verborgene, in ein Außenseitertum hineindefinierten. Ob sich diese innere Befindlichkeit in der Beschreibung seiner eigenen Sitzungsleitung 1922 bei der Gründung der IGNM in Salzburg als „schüchtern“ niederschlug?<sup>17</sup>

Dieser Umgang mit Widersprüchen in seiner Person mag ebenso sein Bedürfnis und seine Fähigkeit zu weiteren Grenzgängen konturieren. Es war ihm ein Bestreben und in seiner Ämterhäufung auch angelegt, Praxis und Wissenschaft zusammen zu führen: Als Musikwissenschaftler setzte sich Dent nicht vornehmlich mit zeitgenössischer Musik auseinander – seine Schrift zu Busoni ist eher eine Ausnahme im Korpus seines Schaffens, das sich auf das 17. und 18. Jahrhundert konzentriert. Man kann jedoch versichert sein – und Annegret Fauser hat bereits darauf verwiesen –, dass er Musikgeschichte politisierender dachte als zahlreiche Kollegen seiner Wissenschaftler\*innenzeit.<sup>18</sup> Nicht zuletzt, dass auf seine Initiative hin im Jahr 1930 beide Kongresse, derjenige der IGNM und derjenige der IMS, zusammen in Lüttich abgehalten wurden, zeugt davon. Bereits der Ausklang des Genfer IGNM-Festes von 1929 tendierte – mit Aufführungen von Opern von Claudio Monteverdi und Domenico Cimarosa als Ausklang – in diese Richtung.

Die Geschichtsschreibung will es, dass unter den Mitgliedern der IGNM deutlich positiver auf dieses Vorhaben reagiert wurde als unter den Musikwissenschaftler\*innen der IMS. Dent jedenfalls argumentierte fortschrittlich:

*Er [Dent] war überzeugt, dass der gegenseitige Kontakt nämlich sowohl Musikwissenschaftlern wie Komponisten nütze, jene aus ihrer unfruchtbaren Fixierung auf Historisches und Totes löse, diesen das vernachlässigte historische Wissen gebe, beiden die Einsicht über die Parallelen der Neuen Musik einerseits und der des Mittelalters und*

---

16 Karen Arrandale, *Edward J. Dent. A Life of Words and Music*, Suffolk: Boydell Press 2022, S. 2.

17 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 52: „Es war offensichtlich, dass meine einzige Aufgabe (als Vorsitzender, d. Verf.) war, die Leute sich aussprechen zu lassen. Die Sprecher waren vor allem Deutsche und Österreicher, mit einer kräftigen Neigung zur Belanglosigkeit [...] die unfähig waren, das Ende eines Satzes zu finden; [...] Die einzige Möglichkeit war [...] zu unterbrechen; für einen schüchternen Vorsitzenden war es ein Glück, dass es so viele Leute gab, die dies tun konnten.“

18 Fauser, *Edward J. Dent* (wie Anm. 14), S. 45–49.

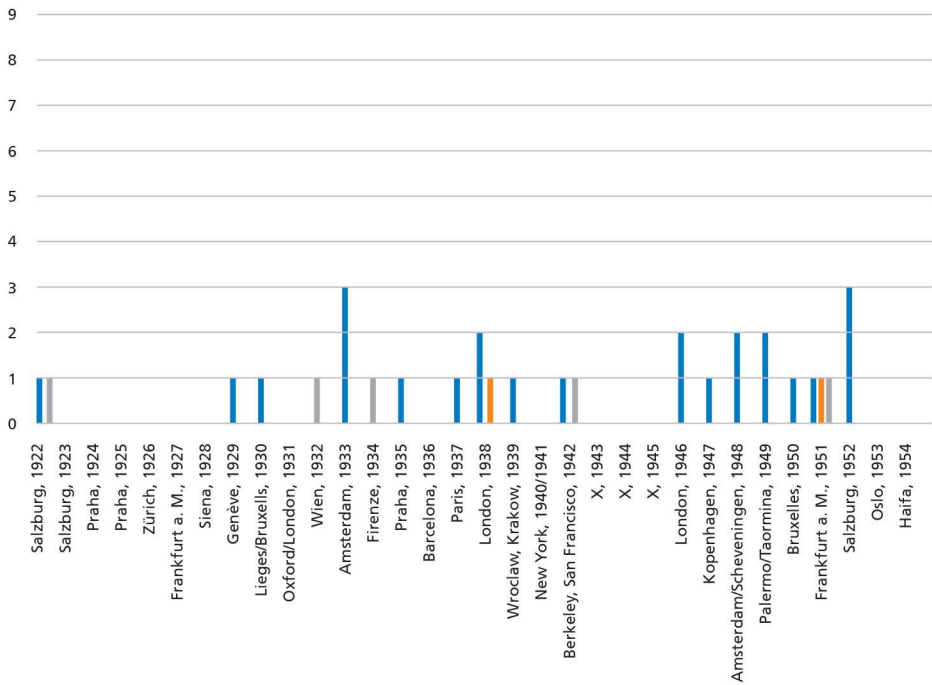
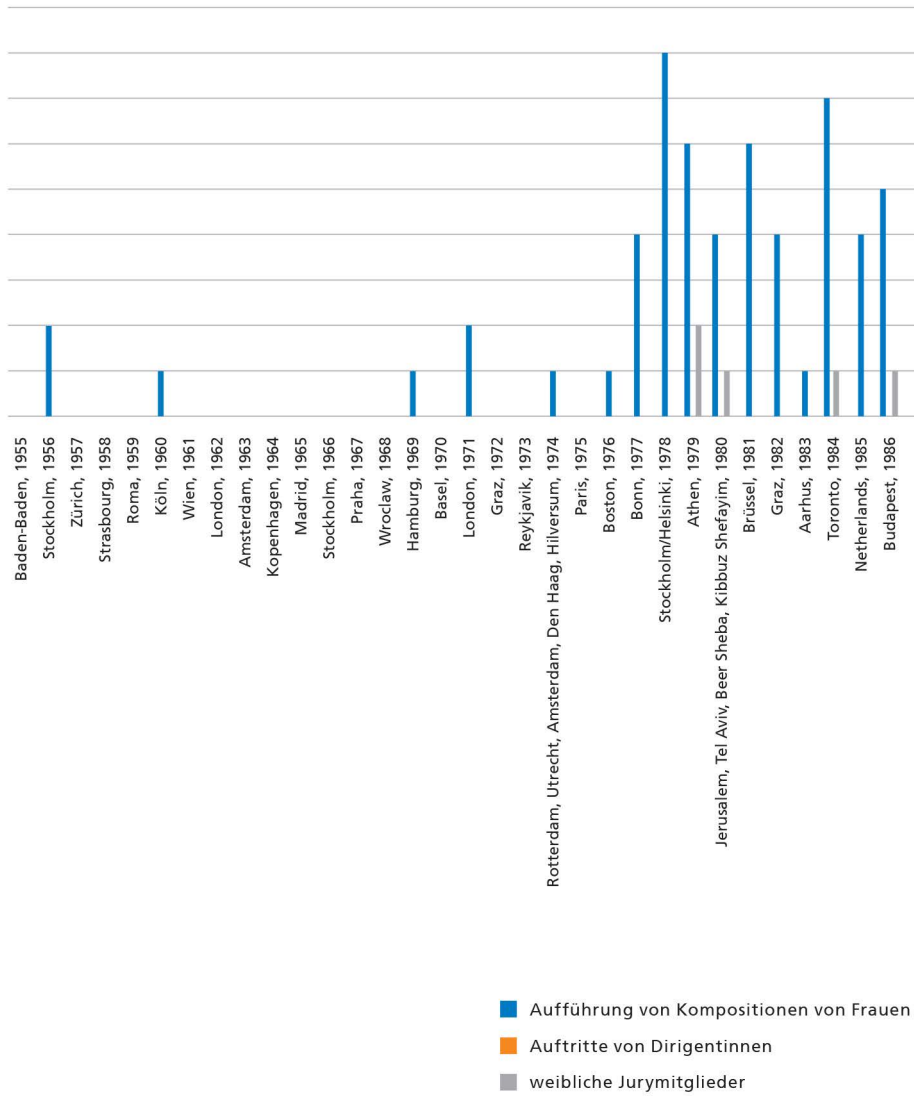


Abb. 3: Geschlechterstatistik der teilnehmenden Komponist\*innen, Dirigent\*innen und weiblichen Jurymitglieder bei den IGNM-Festen 1922 bis 1986; die Angaben sind übernommen aus dem Archiv der ISCM (mit \* gekennzeichnet, <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/> (01.05.2023) sowie aus Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, Anhang



<b>Spalte 1</b>	<b>Komponistinnen</b>
Salzburg, 1922	Ethel Smyth
Genève, 1929	Henriëtte Bosmans*
Liège/Bruxelles, 1930	Germaine Tailleferre
Wien, 1932	Nadia Boulanger
Amsterdam, 1933	Marcelle de Manciarly, Ruth Crawford,
Firenze, 1934	Nadia Boulanger
Praha, 1935	Elizabeth Maconchy
Paris, 1937	Elizabeth Maconchy
London, 1938	Vitezslava Kapralova, Peggy Glanville-Hicks
Wroclaw, Krakow, 1939	Elisabeth Lutyens
Berkeley, San Francisco, 1942	Rebecca Clarke
London, 1946	Elisabeth Lutyens, Elsa Barraine
Kopenhagen, 1947	Elizabeth Maconchy
Amsterdam/Scheveningen, 1948	Peggy Glanville-Hicks, Elisabeth Lutyens
Palermo/Taormina, 1949	Elisabeth Lutyens, Yvette Grimaud
Bruxelles, 1950	Eunice Katunda
Frankfurt a.M., 1951	Nininha Gregori
Salzburg, 1952	Phyllis Tate, Sophie Carmen Eckhardt-Gramatté,
Stockholm, 1956	Barbara Pentland, Marcelle de Manciarly
Köln, 1960	Leni Alexander
Hamburg, 1969	Bernadetta Matuszczak
London, 1971	Betsy Jolas*, Elisabeth Luytens
Rotterdam, Utrecht, Amsterdam, Den Haag, Hilversum, 1974	Tona Scherchen
Paris, 1975	
Boston, 1976	Ellen Zwilich
Bonn, 1977	Joan La Barbara, Helen D. Standring,
Stockholm/Helsinki, 1978	Graciane Finzi*, Nicole Lachartre*, Ulrike Trüstedt*,
Athen, 1979	Helen Standring, Krystyna Moszumanska-Nazar,
Jerusalem, Tel Aviv, Beer Sheba, Kibbuz Shefayim, 1980	Mayako Kubo, Beatriz Ferreyra, Marja Vesterinen,
Brüssel, 1981	Jennifer Fowler, Betsy Jolas, Jacqueline Fontyn,
Graz, 1982	Jacqueline Nova, Hilda Dianda,
Aarhus, 1983	Younghi Pagh-Paan
Toronto, 1984	Cecilie Ore, Ann Southam, Barbara Pentland,
Netherlands, 1985	Cecilie Ore, Constança Capdeville, Clotilde Rosa,
Budapest, 1986	Karen Tanaka, Violeta Dinescu, Suzanne Giraud,

	<b>Dirigentinnen</b>	<b>weibliche Jurymitglieder</b>
Ljubica Maric		
		Nadia Boulanger
	Viteslava Kapralova	
		Désiré Defauw
	Nadia Boulanger	Nadia Boulanger
Dika Newlin*		
Chisako Shimizu, Pauline Oliveros		
Barbara Sykes, Anna Maciejasz-Kaminska, Jennifer Fowler, Daria Semegen, Marta Ptaszynska		
Clotilde Rosa*, Avril Anderson*, Alicia Terzian*, Tona Scherchen*		Maryvonne Kendergi, Brigitte Schiffer
Anneli Arho		Joan Franks Williams
Liana Alexandra, Tona Scherchen-Hsiao, Younghi Pagh-Paan		
Graciela Paraskevaidis, Anneli Arho,		
Betsy Jolas, Ida Gotkovsky, Alicia Terzian, Micheline Coulombe Saint-Marcoux		Betsy Jolas
Jacqueline Fontyn		
Ada Gentile, Anne LeBaron		Magda Kelemen

der Renaissance andererseits sowie durch entsprechende Kurse die theoretische Fundierung dieser Einsichten vermitteln und dadurch die Tatsache erhärten, dass das Verständnis der neuen Musik das der alten fördere (und umgekehrt).<sup>19</sup>

Obwohl die Zusammenlegung der Kongresse 1936 nochmals wiederholt wurde, scheint der Austausch in beiden Fällen nicht die erhoffte Wirkung gehabt zu haben – so zumindest die offizielle Bilanz der Festivals.<sup>20</sup>

### Schweizer Stränge – Gender und Mäzenatentum in der Institutionengeschichte

*This villa is paradise – It is 8 miles from a station – on a lonely & lovely lake, with a distant view of snowy mountains. Werner Reinhart & his brother Hans (poet) are here – both bachelors. Everything is perfect – the house so clean & white & polished that it seems a profanation to exist in it. I couldn't be more comfortable: and Reinhart being an East India merchant of colossal wealth is a connoisseur in coffee and pepper!*<sup>21</sup>

Nicht nur in Vorbereitung des zweiten Salzburger IGNM-Treffens 1923 waren Edward Dent und der Winterthurer Kaufmann Werner Reinhart in engem Kontakt. Der große Musikliebhaber, Kunstsammler und Mäzen Reinhart unterstützte bereits das erste Salzburger Treffen großzügig. Reinhart war weitgereist, fließend mehrsprachig und selbst ein guter Musiker – er spielte Klarinette.<sup>22</sup> Für die Unterstützung einer internationalen Musikgesellschaft war er somit die optimale Besetzung, kannte er doch weit mehr als das europäische Musikleben aus eigener Anschauung. Edward Dents Geschick, Reinhart für sich und die musikalische Sache der IGNM einzunehmen, war eine Grundlage der Erfolgsgeschichte der Vereinigung.

Ob auch Werner Reinhart, der als Junggeselle lebte, männliche Lebensabschnittsgefährten hatte, ist bisher nur zwischen den Zeilen zu errahnen<sup>23</sup> – möglicherweise war diese Erfahrung von Außenseitertum aber ebenfalls prägend für den Winterthurer Kunstsammler und festigte die Bande zu Dent.

---

19 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 163.

20 Ebenda, S. 164f.

21 Brief von Edward J. Dent an John Brand Trends, 12. Mai 1923, zit. nach Karen Arrandale, *Edward J. Dent. A Life of Words and Music*, Suffolk: Boydell Press 2022, S. 337.

22 Ulrike Thiele, *Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne*, Kassel u.a. 2019 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 34).

23 Georges Duplain, *L'Homme aux mains d'or. Werner Reinhart, Rilke et les créateurs de Suisse romande*, Lausanne: Editions 24 heures 1988, S. 29–33.

Somit spielte Schweizer Mäzenatentum einmal mehr eine entscheidende Rolle bei der Gründung internationaler Musikunternehmungen. Denn auch die 1927, also nur wenige Jahre nach der IGNM, gegründete IMS ist mit ihrem Basler Sitz ‚schweizerisch‘ geprägt<sup>24</sup> – im Gegensatz zu ihrem Vorgänger, der Internationalen Musikgesellschaft, die in Berlin gegründet wurde (aber einen ihrer ersten Kongresse in Basel abhielt)<sup>25</sup>. Mit dieser Schweizer Perspektive auf internationale Musikgesellschaften rücken auch die so besonderen Berührungspunkte zwischen Alter und Neuer Musik in der Schweiz in den Mittelpunkt, gerade im Hinblick auf die Institutionalisierung der Pflege des zeitgenössischen Musiklebens: Beide hier aktiven Mäzene, einerseits Paul Sacher, der in Basel und Zürich mit der Gründung der Schola Cantorum, mit dem Basler Kammerorchester, der Einrichtung der Stiftung seines Namens sowie der Gründung des Collegium Musicum Zürich aktiv war; und andererseits Werner Reinhart, der zum einen die „IGNM in ihrem ersten Jahrzehnt mit bedeutenden finanziellen Mitteln [unterstützte], [...] sein Haus in Winterthur auch öfters den Jurysitzungen [öffnete] und [...], wenn nötig, als Klarinetist in Konzerten ein[sprang]“<sup>26</sup> sowie das Winterthurer Stadtorchester, heute Collegium Musicum Winterthur, maßgeblich unterstützte; es erlangte unter Hermann Scherchens Stabführung Weltruhm und verband diesen Zusammenklang zwischen Alt und Neu schon durch seine Geschichte als eines der ältesten Ensembles Europas. Dieser Fokus auf die Bündelung musikalischer und musikwissenschaftlicher Unternehmungen von internationaler Reichweite wurde bereits mehrfach mit der besonderen politischen und künstlerischen Gemengelage der Zwischenkriegsjahre erklärt und ist ausführlich dargestellt.<sup>27</sup> Dass sie aus der persönlichen Beziehung zwischen Reinhart und Dent im Zusammendenken von Wissenschaft und Praxis sowie von Alter und Neuer Musik besondere Impulse erhielt, verdient einen vertieften Blick. Diese Verknüpfung zwischen Alt und Neu lässt sich auch in den bewussten Bezugnahmen auf musikalische Traditionen der Städte wiederfinden, in denen die Festivals stattfanden: So stand beispielsweise das Musikfest der Zürcher Sektion der IGNM 1982 im Zeichen desjenigen Musikschaffenden, der für

---

24 Rudolf Häusler, *50 Jahre Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* 49 (1977), S. 1; Heidy Zimmermann, *Musikwissenschaft unter neutralem Regime: die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren*, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz: Are Music 2001, S. 121–141.

25 Stefan Keym, *Austausch und „Truppenschau“: die Internationale Musikgesellschaft (1899–1914) als Forum der frühen Musikwissenschaft*, in: *Wege zur Musikwissenschaft: Gründungsphasen im internationalen Vergleich*, hg. v. Stefan Keym und Melanie Wald-Fuhrmann, Kassel u.a.: Bärenreiter 2018, S. 189–222.

26 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (wie Anm. 1), S. 105.

27 Ebenda, S. 19–37; Sibille, *“Harmony must dominate the world”* (wie Anm. 15), passim.

die Schweizer Musikfest-Kultur wie kein anderer einstand: Hans Georg Nägeli. Mit einem Extrakonzert gedachte man ihm als „Anreger, Musiker, Verleger, Dirigent“, und dies nicht nur mit eigenen Kompositionen, sondern auch mit zwei Uraufführungen, die auf Nägeli Bezug nahmen (aus der Feder Jürg Brüschs und Daniel Glaus’).<sup>28</sup>

Wie auch in der Geschichte der Musikwissenschaft zu beobachten<sup>29</sup>, gewinnen die an den internationalen Institutionen maßgeblich beteiligten Frauen erst langsam an historisch wirksamer Kontur: Ina Lohr als *spiritus rector* hinter Paul Sacher<sup>30</sup>; Maja Sacher als diejenige, die ein beträchtliches finanzielles Erbe in die Ehe mit Paul Sacher einbrachte und sich selbst als Kunstmäzenin engagierte<sup>31</sup>; Hedy Hahnloser-Bühler, die eine entscheidende Rolle in der Winterthurer Szene der Kunstmäzene spielte und mit den Reinharts vertraut war<sup>32</sup> – dies nur drei Beispiele von einflussreichen Frauen, die zwar ‚aktenkundig‘ sind, in die Historiographie der Musikinstitutionen, um die es hier geht, ähnlich wie im Falle von Ethel Smyth und der IGNM, jedoch bisher kaum Eingang gefunden haben. Wir stehen vor dem immer wieder anzutreffenden Problem, dass diversitätssensible Methodiken der Historiographie und deren Ergebnisse (und das schließt natürlich Männlichkeitsdiskurse ebenso ein wie koloniales ‚entanglement‘, beides Aspekte, die in der Person Werner Reinharts so redend zum Ausdruck kommen) noch in kein Verhältnis zu den gängigeren Narrativen der Fachgeschichte gebracht wurden.<sup>33</sup>

### **Schweizer IGNM Sektion**

Gerade das Beispiel der 1922 gegründeten Schweizer Landesektion der IGNM mag zudem ein Augenmerk darauf richten, wie vielfältig ‚entangled‘ die Geschichte der IGNM anzugehen ist – auch und gerade hinsichtlich der

28 Joseph Willimann, *50 Jahre Pro Musica, Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1988, S. 169f.

29 Vgl. *Frauen in der Musikwissenschaft / Women in Musicology. Dokumentation des internationalen Workshops Wien 1998*, hg. v. Markus Grassl und Cornelia Szabó-Knotik, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst 1999; Christine Fischer, *Lucie Dikenmann-Balmer – zu einer der frühesten Universitätskarrieren einer Frau im Fach Musikwissenschaft*, in: *Geschlecht und Wissen. Beiträge der 10. Schweizerischen Historikerinnentagung 2002*, hg. v. Dominique Grisard, Catherine Bosshart-Pflüger und Christina Späti, Zürich: Chronos 2004, S. 249–265.

30 Ann Smith, *Ina Lohr (1903–1983) – Transcending the Boundaries of Early Music*, Basel: Schwabe 2022.

31 Siehe Jan Pagotto-Uebelhart, *Sacher, Maja* (2011), in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, hg. v. d. Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften; <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/041195/2011-02-09/> (01.05.2023).

32 Bettina Hahnloser, *Revolution beim schwarzen Kafee. Hedy Hahnloser-Bühler Kunstsammlerin und Mäzenin*, Zürich: NZZ libro 2017.

33 Vgl. Anm 28.

Name	Lebensdaten	Auftritt Pro Musica/ Sektion Zürich	Titel der Komposition	Funktion
Widmann, Ellen	1894-1985	30.09.73		Dirigentin Kammer sprechchor Zürich, Gesamtleitung Räte Tschupp
Bösser, Dagmar		22.11.76	Lideison f. Altblockflöte, Duo auf Grund von Procédure de composition (beide gem. Verfasser*innenschaft)	Komposition
Alotin, Yardena	1930-1994	12.11.80	The painful exile	Komposition
Akerlund, Lina	*1965	15.11.82	Plunder fundi bomba (gem. Verfasser*innenschaft)	Komposition
Irman, Regina	*1957	07.05.84	Hügel bei Ceret II für 2 Bratschen	Komposition
Baader-Nobs, Heidi	*1940	17.03.86	Lamento y Protesto pour seize voix a capella	Komposition
[Etmüller-] Gwender, Sylvia		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Haeefely, Iris		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Irman, Regina	*1957	05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Künzler, Regula		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Mosimann, Isabelle		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Rüfli, Anna		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Rüfli, Lea		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Wildi, Tina		05.05.86	Komposition über einen Takt aus der Concord Sonata von Yves/Thoreau (Wettbewerb)	Komposition
Gentile, Ada	*1947	11.12.86	Trio für Klarinette, Violine und Viola	Komposition

Abb. 4: Musikfeste der IGNM Sektion Zürich seit Gründung bis 1986, an denen Komponist\*innen oder Dirigent\*innen teilgenommen haben; nach Joseph Willmann, *50 Jahre Pro Musica, Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1988

Diversitätsfrage. Wie auch die in Salzburg gegründete IGNM, die in Wien, New York und Amsterdam wichtige Vorläufer zur Pflege Neuer Musik hatte, konnte sich die Schweizer Sektion der IGNM auf einige frühere Organisationen rückbeziehen: Als übergeordnetes Organ ähnlicher Ausrichtung auf nationaler Ebene fungierte der Schweizerische Tonkünstlerverein, 1900 von Friedrich Niggli, Friedrich Hegar, Hans Huber und Hermann Suter in Zürich gegründet als wichtige Partnerorganisation: 1922–1925 und 1946–1973 waren Präsidium des Schweizerischen Tonkünstlerverbandes und der nationalen Sektion der IGNM gekoppelt, bzw. teilten sich 1946–2001 ein gemeinsames Sekretariat.<sup>34</sup> Doch die Vereinsstrukturen in der weniger auf staatliche Förderung ausgerichteten Kulturlandschaft der Schweiz erweisen sich als noch verschachtelter: Denn der Gründung einer Schweizer Sektion der IGNM folgten Regionalsektionen – ähnlich wie dies auch bei anderen nationalen Musikverbänden der Schweiz, einschließlich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, gehandhabt wird. Diese wiederum konnten ihrerseits auf städtische bzw. regionale Vorgängervereine zurückblicken – am Beispiel Zürich, das für die Frühzeit der IGNM besondere Bedeutung hatte, wurde dies bereits von Joseph Willimann<sup>35</sup> aufgearbeitet: Während 1935 aus Pro Musica die Zürcher Sektion der IGNM gegründet wurde, fand z.B. in Bern, das ebenfalls ein reges zeitgenössisches Musikleben in der eigenen Musikgesellschaft pflegte<sup>36</sup>, die Gründung der IGNM-Sektion erst im Jahre 2005 statt. Angestachelt durch den Erfolg des IGNM-Festes in Zürich 1927 erfolgte dagegen bereits im selben Jahr die Gründung der Basler Sektion. Eine äußerst heterogene Gemengelage, die in der nicht immer übersichtlichen Vereinslandschaft zu so manchen Verwicklungen führte, deren jüngste Umstrukturierung der Vereinszusammenschluss SONART von 2017 darstellt: ein Verband für freischaffende Musiker\*innen, der sich aus der Vereinigung des 1997 gegründeten ‚Schweizer Musik Syndikat‘, des 2011 gegründeten Vereins ‚Musikschaaffende Schweiz‘ und eben des ‚Schweizerischen Tonkünstlervereins‘ zusammensetzte.

### **Statistik Pro Musica**

Um einer Untersuchung der Diversitätsaspekte in der nationalen zeitgenössischen Musiklandschaft gerecht zu werden, reicht also keinesfalls ein Blick nur in die Akten der IGNM. Das mag eine Untersuchung der Geschlechteranteile der Pro Musica-Konzerte in Zürich beispielhaft belegen (Abb. 4).

---

34 Im Januar 2023 fand in Winterthur in Verbindung mit dem Zürcher Institut für Musikwissenschaft und dem Collegium Musicum eine Tagung zu Werner Reinharts Mäzenatentum statt. Die Veröffentlichung der Tagungsakten steht noch aus.

35 Willimann, *50 Jahre Pro Musica, Ortsgruppe Zürich* (wie Anm. 28).

36 Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern: die „Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik“: eine Berner Konzertgeschichte 1940–1967*, Bern: Peter Lang 2006.

Von den Frauenanteilen der internationalen Ebene ‚unbelastet‘, finden sich in Zürich erst ab 1976 langsam Frauen auf der Bühne der IGMN-Sektion – aber nur vereinzelt, zunächst in einem Dirigat des Sprechchores, dann in gemeinsamen Autor\*innenschaften und schließlich vermehrt im Jahr 1986. Dies angesichts eines ausgeschriebenen Wettbewerbs, bei dem acht der 18 Einsendungen, die allesamt aufgeführt wurden, aus der Feder von Frauen stammten.

Bisherige Ansätze, zur Diversifizierung der IGMN beizutragen, haben sich erfolgreich der Biographik und darauf aufbauend den Ansätzen einer symmetrischen Geschichtsschreibung gewidmet. Das ist natürlich naheliegend, um die klaffenden Lücken, die es in der Historiographie immer noch hinsichtlich der Frauenanteile in der IGMN gibt, zu füllen – übrigens sind auch von den Komponistinnen der Pro Musica aus meiner Auflistung mehrere nicht aktenkundig in den einschlägigen nationalen Nachschlagewerken der Schweiz. Zudem bedarf es aber einer bewussten Herangehensweise, was Institutionengeschichte betrifft. Hier werden im deutschsprachigen Raum erfolgreich Ansätze praktiziert, die Geschichte der Konservatorien geschlechtergerecht aufzuarbeiten.<sup>37</sup> Zudem muss dem, was ich weiter oben unter Entanglement beschrieben habe, der internationalen und nationalen spezifischen Kontextualisierung, ein besonderes Augenmerk gewidmet werden. Und schließlich braucht es fundierte Kenntnisse der Kompositionsgeschichte – in der Analyse von Partituren oder Aufnahmen und deren Systematisierung. Letztendlich ist aber auch die Rezeptions- und Wertungsforschung als wichtiges Feld zu benennen, um sich Diversitätsfragen in Bezug auf Institutionengeschichten fundiert annähern zu können.

Auf die Schweiz bezogen, laufen zahlreiche Ansätze, dieses Perspektivenkonglomerat forschend umzusetzen: An der Universität Zürich werden die Briefe Werner Reinharts ediert<sup>38</sup>; an den Musikhochschulen Zürich und Bern widmet man sich der Erschließung von Vereins- und Tonarchiven<sup>39</sup>; und zudem versuchen Datenbankprojekte wie das Musiklexikon der Schweiz<sup>40</sup>, die bereits beschriebenen weiblichen ‚Lücken‘ zu füllen. Dies alles sind einzelne

---

37 *Handbuch Konservatorien: Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, 3 Bände, hg. v. Freia Hoffmann, Lilienthal: Laaber 2021.

38 Siehe *Musikkollegium Winterthur: Briefwechsel Reinhart*, <https://www.uzh.ch/musik/ssl-dir/mizdb/index.php?act=searchextended&item=7> (01.05.2023).

39 Zürcher Hochschule der Künste, Erschließung des Tonarchivs der Auftragskompositionen des Schweizerischen Rundfunks; Hochschule der Künste Bern, Projekt „Archiv Schweizerischer Tonkünstlerverein“ sowie Tagung „Im Brennpunkt der Entwicklungen: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017“ im März 2023.

40 Siehe Schweizerischer Musikrat, *Musiklexikon der Schweiz*, Bern: Schweizerischer Musikrat 2021, <https://mls.0807.dasch.swiss/home>.

Vorstöße, deren Vernetzung, die nicht immer einfach ist, erst zu einer sinnvollen Neuausrichtung der Forschung zu und der Praktiken von Neuer Musik auf Diversität und zu einem Rückwirken auf nachhaltige Praxen der Programmplanung bei Festivals in der Zukunft hinführen kann.

## The ISCM as a Platform for Emerging Composers: Then and Now

### The “Salzburg Idea” and Young Composers

The Salzburg new-music festival, a predecessor of the International Society for Contemporary Music (ISCM), was initiated by young composers Egon Wellesz and Rudolph Réti, and its aim was not to establish a special young composers’ event or a festival of a similar format, as had become commonplace initiatives of the younger generation in the second half of the twentieth century. The “Salzburg Idea” was an initiative driven by much more fundamental ambitions. According to Egon Wellesz, it was no accident that Salzburg was chosen to mobilise a wider community of composers: the city symbolized the spirit of humanism, universal music tradition, and festival culture.<sup>1</sup> After the Second World War, Réti sought to clarify the circumstances of the “Salzburg Idea”, claiming that “Compared to the former monarchy, the post-war inflation-inflicted Austria was a small, helpless country. After losing its former glory and splendour, Austria had only one value in the eyes of the world – [...] music.”<sup>2</sup> He felt that “in no other spiritual sphere was the revolution of our times as strongly and clearly felt as in music”; nevertheless, compared to the other arts, new music was little known and hardly accessible to the general public. Labelled as the Viennese “fantasist” by his contemporaries, Réti imagined a chamber music festival as an impetus for the implementation of a broad programme of spiritual renewal and service to a new kind of creativity that organically united the national and international.<sup>3</sup>

In the end, however, it was the festivals of a society founded in Salzburg that contributed most significantly to the formation and rise of what can be called the twentieth-century phenomenon of an international young composers’

---

1 Egon Wellesz, *Salzburg*, in: *Melos* 4 (1924), no. 1 (August), pp. 13–16.

2 Rudolph Réti, *Die Entstehung der IGMN*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 3 (1957), p. 113.

3 Rudolph Réti, *Die Salzburger Idee*, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), no. 13/14 (July), pp. 193–195; see also Paul Stefan, *Ein Weltbild der Musik*, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), no. 3/4 (February), p. 245.

movement, which was hitherto a novelty in musical culture.<sup>4</sup> The question immediately arises: what were the reasons for the increased attention given to young composers during the periods in question? The emergence of young composers as a phenomenon and as an international movement in the twentieth century was predetermined by a number of factors: I shall discuss just a few of them, whose importance has been highlighted in the context of the ISCM's activities. The first factor relates to the radical change in the place of new music in cultural life, generally. This change began before the First World War and accelerated at an unprecedented speed after its end. A widening gap between the regular concert life and the spread of contemporary music in the early twentieth century then turned into a sharp conflict between composers and musical institutions during the interwar period. Composers in all European countries sharply criticised the programming policy of concert organisations, opera houses, and musical theatres. Even in such countries as Germany, the share of contemporary music performances rapidly decreased: in the early twentieth century, for example, contemporary music accounted for 30% of the repertoire in the country, while around 1930 its shares fell to 14% (more than half).<sup>5</sup> The proponents of new music called the museum of musical works, which was gaining a foothold in repertoires, a catastrophe and an anachronism. Moreover, they accused performers, especially conductors, of seeking quick fame and pandering to the tastes of the general public. According to Edward J. Dent, the first president of the ISCM, no one before the First World War would have thought of holding an international festival dedicated exclusively to contemporary music.<sup>6</sup> As is well known, the ISCM World New Music Days has become one of the most influential models of contemporary music festivals, where international networking and exchanges, in addition to selective presentation of new music, played a special role. This particular model has distinguished itself from other festival traditions that were emerging at the same time, such as the Donaueschingen Festival (1921). In this way, during

---

4 In addition, as many as two initiatives born in Salzburg had a major influence on the emergence of typical forms of promotion of young composers: in addition to the ISCM festivals, the Salzburg festivals' education in the interwar years, which became one of prototypes for the Darmstadt International Courses for New Music in the post-war years.

5 C.f. Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, vol. 1, Bonn: Orpheus-Verlag 1995, p. 27. Based on the example of Germany, Thrun provided statistical data that shows a steady decline in the position of contemporary music in the first half of the twentieth century. He argued that, in the region considered most favourable for the promotion of new music, the market shares dropped by 5% by the early 1930s.

6 Edward Dent, *Looking Backward*, in: *Music Today. Journal of the ISCM*, (1949), p. 7. Like German and Austrian music critics, Dent emphasised the simultaneous founding of the International Society for Contemporary Music and other similar organizations, e.g., the PEN club (1921).

the 'short' twentieth century, it was the festivals of contemporary music and other specialised events that became the catalyst for the formation and careers of young composers. Therefore, the ISCM united federally organised societies for new music, groups of composers, and promoters of contemporary music, as well as music critics and publishers from different countries. As a world forum of new-music promotion and cultural collaboration, the Society sought to bring musicians together to disseminate modern music in an international space; simultaneously, it also focused on the discovery of new talents and the popularisation of the young generation of composers for whom the issue of presentation of their compositions was particularly acute.

The second factor has to do with the concept and vision of new music, which in the early decades of the ISCM was clearly based on the idea of progress and a search for future directions. This vision encouraged the Society's members to argue persistently about the concept of contemporary music and to search for promising phenomena that would point to its future; thus, in the interwar years, alongside the disputes about who the leading composers were, an equally important argument was the creation of young composers as examples of different schools. A fierce debate about modernity and the concept of contemporary music was also reflected in the ongoing efforts to adjust their respective definitions in the Society's statutes and General Assemblies. Although the progressivist vision of musical development disappeared with the fall of the Berlin Wall, even in the twenty-first century, the General Assemblies of the ISCM still repeatedly discussed aspects of the concept of contemporary music and amended the statutes accordingly.<sup>7</sup>

In the ISCM activities and festivals, their mission as a platform for young composers, were particularly pronounced before the Second World War and during the first decade of the twenty-first century. In addition to the two factors mentioned above (artistic ideology and the music market), broader political processes and geopolitics must be mentioned. In this respect, it is immediately useful to point out the similarities and differences. In both cases, the focus on young people's creativity had been heightened during periods of historical upheaval and transformation: in the interwar period, it was the immediate aftermath of the First World War, the subsequent economic crisis that began in 1929, and then the eve of the Second World War; in the late twentieth

---

7 See, e.g., Minutes of the ISCM general assemblies in 2003 and 2004: *Minutes: ISCM General Assembly in Hong Kong (14–18 October 2002)*, in: *World New Music Magazine* 13 (2003), pp. 73–78; *Minutes: General Assembly in Lugano, Geneva, Berne and Zurich (6, 9, 11, and 12 November 2004)*, in: *World New Music Magazine* 15 (2005), pp. 60–66.

century and the early twenty-first century, it was the end of the Cold War, the collapse of the Communist bloc, and September 11 attacks that affected the self-perception of the young. While the interwar period saw an intense internationalisation of the contemporary music scene, the events of the turn of the present century are usually associated with globalisation processes. Musicologist Daniel K. L. Chua has aptly linked internationalisation to the intensification of musical exchanges and globalisation to the geographical expansion of musical practices.<sup>8</sup> With some reservations, similar trends can be discerned in the geographical representation of young composers between the interwar years of the twentieth century and the early twenty-first century: before the Second World War, the names that were remembered were exclusively European composers; in the current century, the ISCM's Young Composers Award competition has handed out prizes to composers from across four continents. To identify the links between the young composers' movement and the cultural logic of the Society's development, I shall trace in more detail the personalities and compositions that have been singled out by juries and critics at the ISCM festivals.

### **Works by young composers in the interwar ISCM Festivals' programming policy**

Before discussing the context in which the ISCM festivals presented young composers in the interwar period, it is necessary to mention briefly the Society's programming policy at that time. The first Statutes stated that the organisation's activities would take a "universal approach to contemporary musical trends" and aim to promote musical works "regardless of the aesthetic preferences of its composers and/or performers, nationality, race, religious beliefs, or political opinions".<sup>9</sup> The choice of musical direction was a particularly acute issue, as the ISCM's activities were based on artistic aims. Especially in the early years, the organisation did not seek to engage in the processes of coordinating an official music policy in the international arena. Therefore, since its establishment, the Society had been focusing on its most important goal – to hold an international festival each year that reflects the national and creative diversity of music and its topicalities in their programmes. A predetermined number of works were proposed for annual selection by the national sections, and different juries, approved each year at the General Assemblies,

---

8 Daniel K. L. Chua, *Global Musicology: A Keynote without a Key*, in: *Acta Musicologica* 94 (2022), no. 1, pp. 109–126.

9 The 1937 Statutes of the ISCM are reproduced in Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1982, p. 623.

formed the festival programme.<sup>10</sup> No matter how authoritative the jury members were, their decisions drew criticism and protests almost every year since the first official festival of the ISCM was held in Salzburg in 1923.

At the same time, the Society's active members and affiliated music critics expressed remarkably different views on the principles of festival programming. Until the Second World War, the general conception of festivals was widely discussed at General Assemblies and in musical periodicals. A variety of proposals for what should be performed in their programme were tendered: the latest music from the last season, thus reflecting the genuine state of contemporary music (Georges Jean-Aubry); the best music of the past several years, not only reconstructing the musical present but also providing guidance for the future (Paul Stefan); works by young, unknown composers in search for new talent (Adolf Weißmann); valuable music of a broader period, revealing the origins and advancement of "New Music" (Paul Bekker); and a pluralistic panorama of trends in modern music that reflected its actual situation (Henry Prunières and Edwin Evans).

The ISCM has long been compared to the 'engine' of music's modernisation due to its selection of compositions that formed and transformed the self-awareness of musical change. Compositions were expected so that music critics could write about "the style of the time" according to which "our epoch will be later recognized"<sup>11</sup>; or those that could be called the music of the future, "the most sophisticated blossoms of European spiritual culture".<sup>12</sup> In this context, the selection and presentation of works by young composers was linked to several dominant leitmotifs, which reflected the conceptions of both the musical present and projections concerning its progress.

The first thematic line might be called "waiting for a genius".<sup>13</sup> Particularly in the decade after the First World War, it was believed that festivals must reveal new talent and guide the younger generation in the direction of the new-music movement. The first festivals fulfilled these expectations: after the performance of Ernst Krenek's *String Quartet no. 3* op. 20 (1923), Krenek was called

10 After 1932, publishers were also allowed to propose compositions.

11 Erich Steinhard on Igor Stravinsky's Octet for wind instruments (1923) performed in Salzburg in 1924, see Erich Steinhard, *Das Salzburger Musikfest*, in: *Der Auftakt* 4 (1924), no. 8 (September), p. 217.

12 Ernst Schoen on the performance of Webern's Symphony, op. 21 (1928) at the 1931 ISCM Festival, quoted in Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (as note 9), p. 172.

13 The motif of search for a genius of the new epoch was particularly typical of German and Austrian music criticism: formed as a trope of Schönberg's reception, it became widely used in the ISCM festival criticism; c.f. Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, pp. 229–232.

the most promising new talent.<sup>14</sup> In the same year, Alois Hába's *String Quartet no. 2* op. 7 (1920), composed using the quartertone system, attracted great attention. Eventually, Krenek and Hába got involved in the Society and became influential members; as a result, the works of young composers were carefully studied each year based on the precedent that they had set. In later years, perhaps only the performance of Wladimir Vogel's two orchestral sketches at the 1931 Festival in London/Oxford and Luigi Dallapiccola's debut in the second half of the 1930s (Prague, 1935 and Paris, 1937) received a similarly enthusiastic evaluation. Comparison of criticism across the years reveals that any debut-related expectations started to dwindle towards the 1930s.

The conception of the Society's seventh festival in Geneva in 1929 is particularly noteworthy in this regard. The jury, comprised of Ernest Ansermet, Maurice Ravel, Willem Pijper, Božidar Širola, and Heinz Tiessen, selected 21 works in total for the programme, of which 15 names were completely new to the Society. The high percentage of young composers here inspired ideas about intensifying international exchange, promoting the imitation of foreign styles, and circulating international music jargon. Prunières, who influenced the official discourse of the French Section, tried to explicate the differences between the German and French schools in greater detail:

*[The Festival] strongly exhibited antagonistic tendencies between German and French schools. French sensualism clashed with the German Gemüt<sup>15</sup> and the Viennese School intellectualism. It goes without saying that both parties are firmly entrenched in their positions, but one can see talents of real value employing unique aesthetic principles and using different technical means. I cannot help but recognise the excellent contrapuntal skills typical of musicians of Central European schools. All of those young Germans, Austrians, Czechs, and Poles are astoundingly skilled in the craft [...]. On the other hand, they often sink into attacking scholasticism or pedantry and find themselves trapped in complexity where sensualism and emotions are forbidden:*

*A complete antithesis is true of the young French postwar school. Their compositions are generally full of freshness, melodic innovations, and lightness; however, their craftsmanship is poor. They instinctively feel the orchestra, but do not know its resources as well as their peers in Central Europe. Some enjoy the life, the sun, and love, while others sink into depressing dreams or visions of exhausting fights and seem to be overwhelmed with great boredom.<sup>16</sup>*

---

14 Erich Steinhard, *Das Salzburger Musikfest*, in: *Der Auftakt* 3 (1923), no. 7 (August), pp. 156f.

15 "Gemüt" (Germ. "feeling", "soul") is used to refer to the worldview of German Romanticism.

16 Henry Prunières, *Le VIIe festival de la Société internationale de musique contemporaine à Genève*, in: *La revue musicale* 10/7 (1929), pp. 84f.: "Les tendances antagonistes des écoles germaniques et de l'école française se manifestèrent avec force. Le sensualisme français livra bataille

A year later, the policy of presenting a broad stratum of young composers – 15 out of the 24 selected works – was repeated at the 1930 ISCM Festival in Liège/Brussels. Erich Steinhard, who had previously criticised the growing number of Ravels, Stravinskys, Hindemiths, Schoenbergs, and Bergs, referred not only to young composers as epigones:

*A review of nations: Germans, Swiss, Austrians, Czechs, French, Italians, Belgians, English, Romanians, and Russians, the Entente ferments, flocks of youth, groups of artisans, epigones, and progress disciples, all between their 20s and 60s. There is a strong tendency to use high masses of sound and to dynamize them. So much noise. [...] [One claims] we live in the age of chamber orchestras – that is theory! We live in the era of Honegger's Locomotive Pacific 381 [sic!], which is what the "youth" enjoy.<sup>17</sup>*

---

au *Gemüt* allemand et au cérébralisme de l'école viennoise. Bien entendu, les deux partis restèrent sur leurs positions, mais on vit s'affirmer des talents de réelle valeur, obéissant à des principes esthétiques et faisant usage de procédés techniques bien différents. Je dois rendre hommage à la science contrapontique vraiment remarquable des musiciens appartenant aux diverses écoles de l'Europe Centrale. Tous ces jeunes Allemands, Autrichiens, Tchèques, Hongrois, ou Polonais, à de rares exceptions près, savent admirablement leur métier et sont rompus à tous les jeux de la fugue. Comme contrepartie, ils tombent souvent dans la scolastique, voire dans le pédantisme et se plaisent à des tours de force dont la sensibilité et l'émotion sont bannies. C'est tout le contraire chez les jeunes Français de l'école d'après-guerre. On trouve chez eux en général beaucoup de fraîcheur, d'invention mélodique, de facilité, mais leur science est courte. Ils ont l'instinct de l'orchestre, mais n'en connaissent pas les ressources, comme leurs confrères de l'Europe Centrale. Ils aiment la vie, le soleil, l'Amour, tandis que les autres se plaisent à des rêves sinistres, à des visions de combats frénétiques ou se montrent en proie à d'immenses lassitudes. La musique germanique reste romantique d'inspiration, mais un romantisme domine par une furieuse 'volonté de puissance' qui vient se briser contre une inexorable fatalité." All translations by the author unless otherwise noted. The Polish composer Jerzy Fitelberg's String Quartet no. 2 (1928) can hardly be attributed to the German School; it was awarded in a competition organized by the Association of Young Polish Musicians in Paris in 1928. Such broad generalizations were influenced by compositions included in the programmes of one or another festival that only partly reflected the often more stylistically diverse national music culture. In the evaluation of young composers, too frequently references were made to the stylistics of their composition teacher, and therefore, in the case of Fitelberg, the fact that he studied under Franz Schreker in Berlin at the time was evidently relied upon.

- 17 Erich Steinhard, *Internationales Musikfest in Belgien*, in: *Der Auftakt* 10 (1930), no. 9, p. 220: "Revue der Nationen, Deutsche, Schweizer, Österreicher, Tschechen, Franzosen, Italiener, Belgier, Engländer, Rumänen und Russe, eine Entente von Gärenden, ein Regiment im Wachstum Begriffener, ein Häufchen von Kraftmeiern, Epigonen und Vorzugschülern, im Alter von zwanzig bis sechzig. Ganz auffallend die Tendenz zur Aufbietung von Klangmassen und ihre Übersteigerung im Dynamischen. Soviel Krawall. Aber was interessiert, wenn man den Apparat verkleinert? Wir haben im Zeitalter des Kammerorchesters – Theorie! Wir leben in der Aera der Honeggerschen Lokomotive 'Pacifique 381', an dieser hat die 'Jugend' ihr Wohlgefallen gefunden."

Regarding the popularity of brass ensembles and symphonic orchestras, Steinhard, the editor of the Prague-based journal *Der Auftakt*, saw a more general trend among the younger generation, stretching from the Parisian school (Marcel Mihalovici) to the Russian musical avant-garde (Alexander Mosolov). According to Steinhard, who had always been open to innovation, at the spearhead of the trend of noisy “excess instrumentation” was *The Factory* (1929) by Alexander Mosolov, first performed in such a wide international forum: “vital, populist, masterfully composed, but no good for the nerves of the audience”.<sup>18</sup> Wellesz and Réti, two of the Society’s co-founders, derived the “Salzburg Idea” from the fraternity of nations – the festival was not supposed to be a musical competition among nations. In practice, however, the opposite became true: festivals were accompanied by a stubborn habit of grouping contemporary music by nation and trying to guess the national algorithm of modern music. In the interwar period, debates over the pros and cons of national schools became part of a broader debate over the advantages of the Latin and Germanic musical cultures and their merits in the development of modern music.

The expectations of music critics who championed young composers at the 1929 and 1930 ISCM festivals were influenced by both the economic crisis and changes in musical ideology. The debate surrounding the search for new paths in music erupted in the milieu of new music generally, and at ISCM events during the early 1930s specifically. At the peak of the global economic crisis, the ‘crisis of modern music’ and the end of the experimental period were discussed at the first Festival of that decade, held in London and Oxford in 1931. A critical review of past innovations and experimentation in music was also fuelled by the intensified political divide between composers in the 1930s. The politicised approach to the compositional processes of modern music was reflected in the division of modernists, on the one hand by the Italian composer Alfredo Casella, a key activist for the Society, as well as evidenced in published articles, divided into “Bolsheviks” (including Schoenberg’s school, Czechs, Russians, etc.) and “Mensheviks” (French, Italian, Polish, etc.), on the other.<sup>19</sup> That opposition of self-awareness, which became popular in many countries, had grown out of the reckless identification of the avant-garde with left-wing ideology. Due to growing political tensions in Europe, differences of opinion about the state and prospects of modern music became increasingly acute during the 1930s.

---

18 Ibid., p. 221. In the 1930s, the young composer generation were criticised by composers who had become well known in the ISCM just a decade before (e.g., Krenek) mainly for their epigonism or pandering to the public; c.f., Ernst Krenek, *Zur Situation der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, in: *Anbruch* 16 (1934), pp. 41–44.

19 Alfredo Casella, *Hasła i idealy współczesnej muzyki włoskiej*, in: *Muzyka* 10 (1931), pp. 402–407.

A new and striking period for the presentation of young composers at the ISCM festivals was the eve of the Second World War. The 1938 ISCM London Festival was one of the most prominent among the interwar events organised by the Society. It stood due to its stylistic diversity, exclusive performing culture, and excellent organisation. The programme featured compositions of two generations. The premieres of works by the older generation were represented by Béla Bartók's *Sonata for two pianos and percussion* (1937) and Anton Webern's cantata for choir and orchestra op. 26, *Das Augenlicht* (1935). The London part of the Festival was notable for the abundance of interesting compositions by young composers: the Society debuted composers who became better known after the Second World War or, on the contrary, perished or were oppressed. Names such as Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Vítězslava Kaprálová, Józef Koffler, Victor Ullmann, Igor Markevitch, and Vojislav Vučkovič appeared on the programme. Unsurprisingly, conservative British critics regarded Messiaen's music as primitive. The common denominator of music by younger composers could be hardly called neo-romantic, as critics wrote at the time. The impression of such musical trends may have been strengthened by a wider presentation of choral and vocal music at the London Festival, which confirmed that "England was a country of oratorios".<sup>20</sup> Particularly in British music, the revival of choral and vocal music was linked to the sharpness of moral issues in the politicised environment of the 1930s.<sup>21</sup> In the minds of the young debutants of that decade, an important tool of self-awareness and self-image was a sense of belonging to a particular compositional school. The four schools that received the highest ratings by critics after the London/Oxford Festival represented the most important centres of modern compositional education throughout the interwar period, namely Vienna, Berlin, Paris, and Prague: Schoenberg or Schreker's students were in their forties; the students of Ravel, Roussel, and primarily of Boulanger were somewhat younger and hailed from Western Europe and the USA; the excellence of young composers from Central Europe and the Balkans was linked to the efforts of Vítězslav Novák, Karel Jirák, and Alois Hába.<sup>22</sup>

Several distinguished performances stood out at the 1939 ISCM Festival in Warsaw and Krakow, which took place on the eve of the war. Edward Clark, Désiré Defauw, Grzegorz Fitelberg, Roberto Gerhard, and Vojislav Vučkovič formed the jury for the Society's seventeenth festival, and they put togeth-

---

20 Edward Evans (1938), quoted in: Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* (as note 9), p. 257.

21 Lewis Foreman, *From Parry to Britten. British Music in Letters 1900–1945*, London: B. T. Batsford 1987, p. 153.

22 C.f. Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* (as note 9), p. 257.

er five concerts of the official programme from the 144 works sent in by 19 sections, including independent submissions.<sup>23</sup> From among the 34 works selected, nearly half were compositions by young composers. Polish composer Constantin (Konstanty) Régamey, who reviewed the Festival in detail, gave a different and rather distinctive classification of the pre-war musical situation. According to him, aside from works that had little to do with the issues of contemporary music, the remaining compositions that were truly meaningful to the understanding of the musical present could be divided into three groups: radical works, works of radical inspiration but using conservative effects, and “innovatively conservative” works that avoided experimentation.<sup>24</sup> In the first group, Régamey named Wladimir Vogel’s *Concerto for Violin* (1937), which most impressed the participants of the event from different countries. Another case of a radical composition performed in Warsaw was Luigi Dallapiccola’s *Tre laudi* for Soprano and Chamber Orchestra (1936–1937), a symbiosis of dodecaphony, balancing austerity, ecstasy, and diatonic means, is based on the religious texts from the thirteenth century.

### ISCM festivals and competitions for young composers in the twenty-first century

Although the ISCM festivals opened doors for new talent during the inter-war period, the Second World War, the Holocaust, and mass emigration from Europe meant that few of them managed to establish careers in any durable sense. In the early twenty-first century, programmes of ISCM festivals were targets of harsh criticism, not only from opponents who were not involved in the organisation, but also from its active members. Summing up his impressions of the 2002 ISCM Festival in Hong Kong, British composer Christopher Fox stated that

*the ISCM is an organisation with a distinguished history, a problematic present, and a doubtful future, and at all the World Music Days’ festivals which I have attended there has been at least one moment when I found it difficult to remember why I ever thought new music was interesting.*<sup>25</sup>

---

23 Although sections could submit 8 compositions each, no works from Australia, Norway, Palestine, or Lithuania were included in the programme; c.f. K.R., *Po posiedzeniach jury*, in: *Muzyka Współczesna* 8 (1938), p. 2.

24 Konstanty Régamey, *Po festiwalu Warszawskim*, in: *Muzyka polska* 5 (1939), p. 259.

25 Christopher Fox, *ISCM World Music Days in Hong Kong 2002*, in: *World New Music Magazine* 13 (2003), p. 70.

What Fox called the “problematic present” was formed not in the twenty-first century, but in the immediate aftermath of the Second World War, when the re-launched ISCM re-established the cultural and personal relationship between the national sections and musicians. Unfortunately, in the decades that followed, the Society was unable to recover its position and fame as a forum for the history of modern music. In the post-war period, the ‘engine’ of musical modernisation was immediately taken over by the second avant-garde movement; in the following decades, the expansion of independent contemporary music festivals became a major factor. Paradoxically, even after the 2008 World New Music Days in Vilnius, music critics attributed the troubles of the ISCM’s programming policy to the dominance of twentieth-century mainstreams:

*The puzzling homogeneity of many of the ISCM works at the World Music Days, as if they had emerged in the same hermetic chamber, whether from Korea, Sweden, Malaysia, or Venezuela, invites us to revisit the globalisation aspect once again. More than one presently written ISCM composition was hauntingly reminiscent of the morally outdated and intrusive aesthetics of the European second avant-garde or the post-Darmstadt trend, which seemed to have broken away from its place and time of origin and began to migrate uncontrolled through the world, stumbling upon the most remote local territories. This trend, disconnected from the local environment, was brought into the context of global governance and was absorbed by a number of other countries, therefore synchronising cultures. Just why is it that this particular trend has been wandering around the global world of art music for so long, giving rise to de-territorialised music? Moreover, why is it so abundant at the ISCM World Music Days, and not only this year (one could hardly find, for example, minimalism, postmodernism, spectralism, etc. among the ISCM works)? Is such music today a measure of the mediocrity of a composer who is afraid to turn away from the official art music mainstream, once dictated by Western Europe, and thus seeks to penetrate into the imaginary international market of contemporary music? Perhaps this is just a rudiment left behind in closed organisations such as the ISCM and on the fringes of the global world of contemporary art music. Such works are ironically described as “typical ISCM works”: “They may be imperfect, but they are our own.”<sup>26</sup>*

---

26 Asta Pakarklytė, *ISCM PMD: interesai, pinigai, “In-Between” ir nuobodulys*, in: “Gaidos” obertonai 1991–2009. Recenzijos. Pokalbiai. Reminiscencijos [WMD ISCM: Interests, Money, In-Between, and Boredom, in: *The Obertones of the Gaida Festival. Reviews. Conversations. Reminiscences*], ed. by Rūta Stanevičiūtė, Vilnius: LKS 2010, pp. 426f.: “Pasaulio muzikos dienosė glumines daugelio ISCM kūrinių vienalytiškumas, tarsi jie būtų radęsi toje pačioje hermetiškoje kameroje, nepaisant to, ar kompozicija iš Korėjos, Švedijos, Malaizijos ar Venesuelos, dar kartą kviečia grįžti prie globalizacijos aspekto. Neretas dabar sukurtas ISCM kūrinys įkyriai priminė morališkai pasenusią ir įkyrią europietiškojo antrojo avangardo

Despite the differences in political situations and in musical cultures, the geographical expansion of the ISCM after the Second World War and in the early twenty-first century is also a symptom of a certain crisis in the Society's activities and programming policies. While approaching its centenary, the ISCM has further encountered the puzzling challenges of programming. According to Canadian composer Paul Steenhuisen,

*with the many constraints and compromises (mostly financial) on any presenting country, informal consensus has it that the festival can never simultaneously overcome the obstacles of funding, the highest quality music, host country representation, top-level performance, tourism, and national section representation.*<sup>27</sup>

Meanwhile, in the early twenty-first century, special initiatives (such as competitions and prizes) to promote the work of young composers in the World New Music Days reflected the Society's efforts to break free from the obligations, which had turned into programming stagnation, to represent large national sections, and at the same time to enhance the prestige of the Society's annual festivals. The prizes for emerging composers – the ISCM Young Composer Award, which were launched in 2002 as a result of the increased number of presentations by young composers at the ISCM festivals in the early twenty-first century, were particularly supported by the executive committee: president Richard Tsang, representing the ISCM Hong Kong Section, and the ISCM secretary general Henk Heuvelmans, a representative of the Gaudemus Foundation. Initially funded by the Composers and Authors Society of Hong Kong, in later years (since 2007), the International Association of Music Information Centres joined the prize funders; currently, however, the only funder of the prize is the Society itself.

---

estetiką arba postdarmštado srovę, kuri, regis, atsiplėšė nuo kilmės vietos bei laiko ir nebekontroliuojama ėmė migruoti per pasaulį, užklysdama į atokiausias lokalias teritorijas. Ši srovė, atsisaisčiusi nuo vietinės aplinkos, pateko į globalinio valdymo kontekstą ir buvo pasisavinta daugelio kitų kraštų, tad kultūros sinchronizavosi. Tik kodėl būtent ši srovė ir taip ilgai klaidžioja po globalų akademinės muzikos pasaulį, sudarydama sąlygas rastiš deteriorizuotai muzikai? Be to, kodėl jos tiek daug ISCM 'Pasaulio muzikos dienoje', ir ne tik šiemet (tarp ISCM kūrinų vargiai buvo galima aptikti, pavyzdžiui, minimalizmo, postmodernizmo, spektralizmo *etc.*)? Ar tokia muzika šiandien – tai kompozitoriaus vidutinybės matas, kuris bijo nusigręžti nuo oficialios akademinės pagrindinės atšakos, kurią kadaise padiktavo Vakarų Europa, ir tokiais būdais siekia įsiskverbti į įsivaizduojamą tarptautinę šiuolaikinės muzikos rinką? Galbūt tai tik rudimentas, užsilikęs uždaroje organizacijose, kaip ISCM, ir globalinio šiuolaikinės akademinės muzikos pasaulio paribuose. Tokie kūriniai ironiškai vadinami 'tipiškais ISCM kūriniais': 'Galbūt jie ir netobuli, tačiau savi.'"

27 Paul Steenhuisen, *ISCM World Music Days 2003, Slovenia*, in: *World New Music Magazine* 14 (2004), p. 55.

In the case of the young composers who were awarded prizes between the years 2002 and 2019, the first thing that catches the eye is the geographical diversity – young composers from as many as four continents were honoured with awards. Comparing the music criticism that accompanied the competition with the narratives of the first decades of the Society's activity, it becomes clear that belonging to a specific compositional school has lost its relevance, and perhaps has disappeared from the critical horizon altogether. In the days of the second avant-garde, that was replaced by an identification with imaginary musical fathers and close or distant (geographically or historically) musical worlds.<sup>28</sup> In the same way, the idea of progress – or the opposition of national schools and traditions that inspired the reception of interwar festivals – also lost its relevance. The vast majority of the prize-winners could be associated with the typical hybrid identities of contemporary young composers. An example of such a hybrid musical identity is Leilei Tian, who in 2004 won a prize for her orchestral work *Sadhana* (2000). After studying at the Central Conservatory of Music in Beijing, she went on to study at the Conservatory of Music in Gothenburg and IRCAM; as has been the standard biography of a young composer for more than 50 years, she has participated in numerous prestigious masterclasses in Europe and has had the opportunity to study with renowned composers from the 'Old Continent'.

In general, the rise of women composers is a phenomenon of the new epoch, of contemporaneity. While historians have remembered only a few of the women composers who appeared at the interwar ISCM festivals, the Young Composer Award has been awarded to numerous female composers. To describe the trend, it is useful to mention two composers from the Baltics and from Eastern Europe: Helena Tulve (Estonia) and Diana Rotaru (Romania). These women were awarded the prize in 2006 and 2008, respectively. Tulve studied at the Conservatoire Supérieur de Paris before receiving the prize, and Diana Rotaru was there after her award. While their work is particularly revealing of the musical identity of globalism, one cannot overlook the Paris Conservatoire and IRCAM, or more broadly the French spectralist movement as a centre of attraction for many emerging composers from countries where influential avant-garde and modernist metropolises did not emerge in the twentieth century.

Despite some of the differences, mentioned above, between the musical contexts of the interwar period and the early twenty-first century, a paradoxical link can

---

28 A typical example would be the popularity of American minimalism in many European countries or the identification with the New York music scene in the work of several generations of Lithuanian composers.

be found between the two eras. Both the formation of a new-music ideology and the digital-musical revolution have brought to the foreground a particular sense of the present time and a corresponding change in the status of art in society, generally. In this context, François Hartog's concept of the regimes of historicity is useful for defining the current experience of time and for describing the ways in which the past, present, and future are articulated in a specific era. According to Hartog, "regimes do not come in a series, one mechanically following another"<sup>29</sup>, which makes it possible to speak of overlapping historical regimes and the dominance of one regime or another. The philosopher Peter Osborne associates the changed experience of the present time with the concept of contemporaneity, defined by him as "the temporality of globalization [as] the spatial extension of existing forms of modernization [and ...] the temporality of crisis".<sup>30</sup> He had emphasised that art is especially receptive to conveying changes in the experience of time through questioning the boundaries and concepts of art.

The contemporary music scene perfectly illustrates the historical regime of omnivorous presentism. Far from all of the ISCM prize-winning works by young composers conceptually articulate this sense of the present. In the variety of different sound aesthetics and styles, two compositions can be highlighted that reveal a paradoxical transformation of the twenty-first century reflection of the contemporaneity. The first prize-winner in the ISCM competition was Thomas Adès's string quartet *Arcadiana* (1994), which had already won numerous other awards – a work that crossed modernism and neo-romanticism echoed the gestures of reviving the memory characteristic of the late twentieth and the transition to the early twenty-first century. In radical contrast, Stefan Prins's *Piano Hero #1*, winner of the 2014 prize, was a piece that even the jury found to be both eloquent and unpredictable. The trajectory embodied by these works – from gestures of memory towards an indefinable future – precisely reflected the contemporary cultural logic of the twenty-first century, which paradoxically reversed the evolution of the ISCM festivals of the interwar period: from the cult of New Music to the denial of experimentalism or neo-romantic trends and back again.

At the same time, the evaluations of these two contrasting compositions contained descriptions of their uniqueness that highlighted a contemporary sense of the present: "refined, unexpected, refreshing, uplifting, crossing borders,

---

29 François Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, Oxford: Oxford University Press 2005, p. xvi.

30 Peter Osborne, *The postconceptual condition: Or, the cultural logic of high capitalism today*, in: *Radical Philosophy* (2014), no. 184, p. 23.

transporting outward etc.”, thus breaking out of the circle of the typical ISCM works and the dullness of the programmes that in the twenty-first century have become the object of disappointment for those critics reviewing the festivals. Frank J. Oteri made similar arguments in 2013 in his review of that year’s ISCM festival in Slovakia and Austria:

*From my vantage point the music that best meets the criterion for being new is music that challenges our expectations and somehow makes us question our assumptions and definitions; at this late date (68 years after the death of Anton Webern), music coming out of the Darmstadt aesthetics, and indeed a whole lot of other stuff we generally describe as “new music”, does not meet those criteria.<sup>31</sup>*

## Postscript

In his summary of the activity of the ISCM before the Second World War, Anton Haefeli highlighted three key aspects of its significance for musical modernisation: it acted as a mediator and catalyst for the development of modernism, widening and strengthening the circle of countries associated with music centres; it helped the new-music scene to get established in cultural peripheries; the Society’s festivals contributed to the definition and popularisation of the principal trend of modern music; moreover, its activities increased the ranks of, and the interaction between, musical agents.<sup>32</sup> He noted that, before 1939, the annual festivals were an important factor in Schoenberg, Stravinsky, Ravel, Hindemith, Milhaud, and especially Bartók’s route to world-wide international recognition. The ISCM made its greatest impact, however, on the self-awareness and creative activities of young composers of the 1920s and 1930s. Not only did the festivals provide an opportunity to become acquainted with musical innovations, foreign composers, and their compositions (to learn from or to oppose), but they also promoted artistic tolerance and enhanced an understanding of the diversity of musical, national, cultural, and political identities of modern creative expression. A new generation with totally different creative self-awareness emerged – unrelated to the localism of culture and the teacher-formed musical dogmas. This became an irreversible trend in the development of modern music in the short twentieth century, i.e., in the period between 1918 and 1989, when composers could be culturally isolated only by political regimes, only for a short period, and only partially.

---

31 Frank J. Oteri, *From Darmstadt to the Shopping Mall*, in: *NewMusicBox*, 26 November 2013, <https://newmusicusa.org/nmbx/from-darmstadt-to-the-shopping-mall/> (accessed 15 March 2022).

32 Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* (as note 9), pp. 273–279.

In the twenty-first century, the Society has lost its status as an influential platform for young composers, despite contributing to wider international dissemination of their work. And yet, another aspect of the presentation of young composers at festivals can be highlighted: despite a complicated programming policy, the Society has not lost the opportunity to identify emerging talent.

## Abstracts

### **Lucia Agaibi, „Stilistisch radikal unorthodox“. Gerhard Wimbergers Plädoyers für Pluralismus in der Neuen Musik**

Gegenstand dieses Beitrags ist die kompositorische Vielseitigkeit Gerhard Wimbergers. Im Bereich der sogenannten „U-Musik“ war der „E-Komponist“ Wimberger insbesondere dem Jazz und dessen Umfeld zugetan. Er war zeitlebens an allen neuen Entwicklungen interessiert, ließ sich aber nie von einer Richtung vereinnahmen: Ab den 1950er Jahren beschäftigte sich Wimberger einerseits mit modernen Musiktheorien wie Olivier Messiaens „Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit“, etwa mit der *Fanfare für das IGM-Fest* 1952 in Salzburg, andererseits komponierte er auch Werke mit popularmusikalischen Bezügen.

Daher bekam Wimberger in den 1950er Jahren nicht nur Aufträge von der IGM oder den Donaueschinger Musiktagen, sondern komponierte auch für die „Woche der leichten Musik“. Für diese Veranstaltung entstand 1957 seine *Heiratspostkantate nach anonymen Originaltexten des 20. Jahrhunderts*. Werke solcher Konzeption wurden von der ‚seriösen‘ Musikszene nicht ausschließlich wohlwollend aufgenommen, worauf Wimberger 1966 mit seiner *Rezension* sehr humorvoll reagierte. Die *Rezension* ist eine Parodie auf Verrisse aus der Kulturredaktion. Bei jeder Erwähnung eines bestimmten putativ fragwürdigen Musikstils im Text macht sich die Musik über die Kritik lustig, indem je dieser Stil musikalisch umgesetzt wird.

Die Integration von Jazz und Populärmusik schien Wimberger ein geeignetes Vehikel, um zeitgenössische Musik näher an Hörer\*innen heranzubringen, was ihm ein großes Anliegen war. So zeugt nicht nur sein musikalisches Schaffen von diesem Anspruch, sondern auch sein Engagement für zeitgenössische (auch österreichische) Komponist\*innen, etwa als Direktoriumsmitglied bei den Salzburger Festspielen, und eine Vielzahl an Vorträgen und Aufsätzen.

#### **“Stylistically radically unorthodox”: Gerhard Wimberger’s Advocacy for Pluralism in New Music**

The subject of this paper is the compositional versatility of Gerhard Wimberger. In the field of so-called “U Musik”, the ‘serious’ composer Wimberger was particularly fond of jazz and its surroundings. Although interested in new developments throughout his life, he never allowed himself to be influenced by one particular movement. Starting in the 1950s, he composed works with (among other things) popular-music references in the spirit of the aesthetic pluralism. He also explored modern music theories such as Olivier Messiaen’s “Mode of limited

transposition possibilities”, employing this theory, for example, in the *Fanfare for the ISCM Festival* in Salzburg in 1952.

In the 1950s, Wimberger not only received commissions from the ISCM and the Donaueschinger Musiktage, but also composed for the “Week of Light Music”. For this event, he composed his *Heiratspostkantate* in 1957, based on contemporary anonymous texts. Works of such design were not exclusively well received by those in the ‘serious’ music scene, to which Wimberger reacted very humorously with his *Rezension* in 1966. This piece makes a parody of the slurs by cultural editors: every time a certain putatively questionable musical style is mentioned in the text, the music makes fun of the criticism by musically implementing that style.

The integration of jazz and popular music seemed to Wimberger a suitable vehicle for bringing contemporary music closer to listeners, which was his chief concern. In addition to his musical work, his engagement for contemporary (Austrian) composers, prolific writings and lectures, and service to the Salzburg Festival bear witness to his commitment.

### **Sarah Collins, *Returning to the Scene of 1922: The Salzburg Festival, the ISCM, and Hugo von Hofmannsthal’s Layering of Space and Time***

This chapter takes a snapshot of the year 1922 through a variety of lenses to position the establishment of the ISCM as part of a larger process of contracting space and time. Extending from my previous work on the structural similarity between the notion of the “international” and the “contemporary” that shaped the ideological framing of the ISCM, I explore how these discussions were fed by emergent media technologies that impacted the perception and aesthetics of spatial and temporal distance. The hopes and anxieties attached to these shifts have been linked with a watershed moment in literary modernism in the year 1922, which also witnessed publication of James Joyce’s *Ulysses* and T. S. Eliot’s *The Waste Land*, as well as the establishment of the ISCM. But this chapter shows that these shifts were also staged musically in the 1922 Salzburg Festival, where throughout the August of that year – the same month the League of Nations was considering an appeal about its supervision of the restoration of the Austrian economy – an international audience of concert goers and critics in Salzburg experienced the direct juxtaposition of ‘modern’ chamber music together with stagings of Hofmannsthal’s mystery play and four of Mozart’s operas. This specific juxtaposition, combined with a broadly emerging sense in which listening to music was not bound to live performance but could be both *mobile* and *simultaneous* through emergent technologies, converged not only with questions about the nature of musical contemporaneity, but also with anxieties about our ability to discern transient from eternal values, and about the possibility of immediate experience.

***Rückkehr an den Schauplatz von 1922. Die Salzburger Festspiele, die IGM und Hugo von Hofmannsthal's Schichtung von Raum und Zeit***

In diesem Beitrag wird eine Momentaufnahme des Jahres 1922 durch eine Vielzahl von Perspektiven betrachtet, um die Gründung der IGM als Teil eines größeren Prozesses der Kontraktion von Raum und Zeit zu positionieren. Ausgehend von meiner früheren Arbeit über die strukturelle Ähnlichkeit zwischen den Begriffen des „Internationalen“ und des „Zeitgenössischen“, die die ideologische Rahmung der IGM prägten, untersuche ich, wie diese Diskussionen durch aufkommende Medientechnologien genährt wurden, die die Wahrnehmung und Ästhetik räumlicher und zeitlicher Distanz beeinflussten. Die Hoffnungen und Ängste, die mit diesen Veränderungen verbunden waren, wurden mit einem Wendepunkt in der literarischen Moderne im Jahr 1922 in Verbindung gebracht (dem Jahr der Veröffentlichung von James Joyces *Ulysses* und T. S. Eliots *The Waste Land* sowie die Gründung der IGM). Aber dieser Beitrag zeigt, dass diese Veränderungen auch musikalisch bei den Salzburger Festspielen 1922 inszeniert wurden, wo ein internationales Publikum von Konzertbesucher\*innen und Kritiker\*innen im August desselben Jahres – im selben Monat, in dem der Völkerbund über einen Appell zur Überwachung der Wiederherstellung der österreichischen Wirtschaft beriet – in Salzburg die unmittelbare Gegenüberstellung von ‚moderner‘ Kammermusik mit Inszenierungen von Hofmannsthal's Mysterienspiel und vier Opern Mozarts erlebte. Diese spezifische Juxtaposition, zusammen mit einem allgemein aufkommenden Gefühl, dass das Hören von Musik nicht an eine Live-Aufführung gebunden war, sondern durch aufkommende Technologien sowohl *mobil* als auch *simultan* sein konnte, konvergierte nicht nur mit Fragen über die Natur der musikalischen Zeitgenossenschaft, sondern auch mit Ängsten über unsere Fähigkeit, vergängliche von ewigen Werten zu unterscheiden, und über die Möglichkeit einer unmittelbaren Erfahrung.

***Giorgio Farabegoli / Elena Borelli, The 1928 ISCM Festival: The Beginning of a Musical Era in Siena***

The 1928 Festival of the ISCM left an indelible mark on Siena, placing the city at the centre of Italian music life, a reputation it still holds today. A resounding triumph for Siena, the cityscape echoed with ancient and modern music not only in its concert halls, but also in every square and corner of the city. This chapter traces how the international reputation of Siena as one of Italy's preeminent musical cities grew essentially as a result of the success of the 1928 Festival, specifically with regards to the commitment of a Sieneese man, the Earl Guido Chigi Saracini, who was the patron of the Festival. The motto of the Chigi family, sculpted on the walls of the Accademia Chigiana, was “Micat in Vertice” (it shines at the top), which aptly summarizes the cultural splendour that Siena enjoyed during the week of the Festival. The success of the Festival stemmed from the advocacy of the Italian musician and modern composer Alfredo Casella. In Earl Chigi Saracini words, the ISCM Festival turned out to be “a worldly and elegant feast, in which my dear city stood out as a magnificent host and lady”.

***Das Musikfest der IGNM 1928. Der Beginn einer musikalischen Ära in Siena***

Das Musikfest der IGNM im Jahr 1928 hat Siena einen unauslöschlichen Stempel aufgedrückt und die Stadt in den Mittelpunkt des italienischen Musiklebens gerückt. Der resultierende Ruf, den sie noch heute hat, war ein Triumph für Siena, deren Stadtbild nicht nur in den Konzertsälen, sondern auch auf allen Plätzen und an allen Ecken von alter und moderner Musik widerhallte.

Der Beitrag zeichnet nach, wie der internationale Ruf Sienas als eine der bedeutendsten Musikstädte Italiens im Wesentlichen durch den Erfolg des Festivals von 1928 entstand, insbesondere durch das Engagement eines Sienesen, des Grafen Guido Chigi Saracini, der die Schirmherrschaft über das Festival übernommen hatte. Das Motto der Familie Chigi, das an den Wänden der Accademia Chigiana eingemeißelt war, lautete „Micat in Vertice“ (es glänzt an der Spitze), was den kulturellen Glanz, den Siena während der Festwoche genoss, treffend zusammenfasst. Der Erfolg des Musikfests ist auf das Engagement des italienischen Musikers und modernen Komponisten Alfredo Casella zurückzuführen. In den Worten des Grafen Chigi Saracini wurde das IGNM-Festival zu einem „weltumspannenden und eleganten Fest, bei dem sich meine geliebte Stadt als großartige Gastgeberin und Dame hervortat“.

***Christine Fischer, Der „Elefant im internationalen Raum“. Reziproke Abhängigkeiten von Diversitätsfaktoren bei der Programmierung der Weltmusikfeste und in den Gremien der IGNM***

Während Gender-Fragen bei den Donaueschinger Musiktagen in den letzten Jahren bereits mit einer grassroot-Initiative namens GRiNM (Gender Relations in New Music) zum Thema geworden sind, hält sich die Literatur zu Diversitätsaspekten der Geschichte und Gegenwart der IGNM Weltmusikfeste und ihrer Sektionen in einem überaus bescheidenen Rahmen.

Überblicksdarstellungen, die diesen Aspekt untersuchen, gibt es keine, lediglich der Verweis auf einige ‚Fälle‘ seit Gründung, in denen Gender an den Weltmusikfesten explizit zum Thema wurde, ist aktenkundig. Das erstaunt, gerade hinsichtlich der Frühzeit, mit Edward Dent als langjährigem Präsidenten und Ethel Smyth als Teilnehmerin des maßgeblichen Kammermusikfestes 1922 – beides Mitglieder der queeren communities ihrer Zeit.

Die Aufarbeitung der Diversitätsaspekte der Programmierung und Rezeption sowie der Gremienzusammensetzungen der IGNM – selbstredend in Abhängigkeit mit den politischen, nationalen und damit verbundenen musikästhetischen Faktoren – ist Voraussetzung dafür, die musikalische Zeitgenoss\*innenschaft der IGNM heute nicht nur im Hinblick auf Gender zu verstehen. Der Beitrag zeigt hierzu erste konzeptionelle und exemplarisch aufbereitete Schritte auf, die nicht nur neues Licht auf altbekannte Facetten der IGNM-Geschichte zutage treten lassen, sondern auch manche weniger bekannten Gesichter aus den Verschattungen der Geschichte holen können.

*The “Elephant in the International Room”: Reciprocal Dependencies of Diversity Factors in the Programming of World Music Festivals and in the Committees of the IGNM*

While gender issues have already become a topic at the Donaueschingen Festival in recent years with a grassroots initiative called GRiNM (Gender Relations in New Music), the literature on diversity aspects of the history and present of the ISCM World Music Festival and its sections remain extremely modest. There are no overviews that examine this aspect; only references to a few ‘cases’ from 1922 onward, in which gender was explicitly addressed at the World Music Festivals, are on record. This is surprising, especially considering the early days, with Edward Dent as long-time president and Ethel Smyth as a participant in the influential chamber music festival in 1922 – both members of the queer communities of their time.

Examining the diversity aspects of the ISCM’s programming and reception, as well as the composition of its committees – naturally in relation to political, national, and associated aesthetic factors – is a prerequisite for understanding not only gender, but the musical contemporaneity of the ISCM today. The article presents initial conceptual and exemplary steps that shed new light on well-known facets of ISCM’s history as well as bring some lesser-known figures out of the shadows of history.

**Julia Hinterberger, *Die Internationale Sommerakademie Mozarteum – ein Ort für Neue Musik? Ein Blick auf die Anfänge***

Die Internationale Sommerakademie Mozarteum, rechts- und identitätsgeschichtlich angesiedelt zwischen den drei tragenden Säulen Stiftung Mozarteum, Ausbildungsstätte Mozarteum und Salzburger Festspiele, bezeichnete sich in ihrem postnationalsozialistischen Selbstverständnis als „pädagogische Entsprechung der Festspiele“ (1949). Die rund einmonatigen Kurse, die sich zunächst primär an fortgeschrittene Musiker\*innen aus Europa und den USA richteten, standen programmatisch in mehr oder minder engem Zusammenhang mit den Festspielen, die Marke ‚Salzburger Festspiele‘ wurde gezielt zur Werbung potentieller Kursanwärter\*innen eingesetzt.

Der angestrebte Internationalismus jener beiden noch jungen Institutionen war eng verzahnt mit einer gewissen Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischer Kunst im weitesten Sinn. Dies spiegelte sich auch in den pädagogischen Konzepten der Sommerkurse wider, wobei die politischen Zeitläufte der hier untersuchten ersten vierzig Sommerakademie-Jahre mitunter massive Auswirkungen auf den Stellenwert und die Berücksichtigung zeitgenössischer Musik zeitigten. Der Beitrag spürt diesen Umbrüchen ebenso nach wie Fragen nach dem Zeitpunkt der Implementierung zeitgenössischer Musik und den damit verbundenen Zielsetzungen, der Rolle, die zeitgenössische Musik für die Identitätskonstruktionen der Kurse spielte, aber auch der medialen Rezeption der Sommerakademie und ihrer Programmatik.

*The International Summer Academy Mozarteum – a Venue for New Music? A Glance at its Beginnings*

The International Summer Academy at the Mozarteum, situated legally and conceptually among the Mozarteum Foundation, the Mozarteum Conservatory, and the Salzburg Festival, has described itself within its own post-Nazi self-narrative as the “pedagogical equivalent of the Festival” (1949). The month-long courses, initially aimed primarily at professional musicians from Europe and the USA, were closely related programmatically to the Salzburg Festival, whose brand was used strategically to attract potential course candidates.

The aspiring internationalism of these two young institutions was closely intertwined with a certain open-mindedness towards contemporary art in the broadest sense. This was also reflected in the pedagogical principles of the summer courses, whereby the politics of the first forty years of the Summer Academy (examined here) occasionally had a decisive impact on the status and consideration of contemporary music. This chapter traces these upheavals, the timing of implementation of contemporary music and its objectives, the role that contemporary music played for the profile of the courses, as well as the reception of the Summer Academy and its programming in the media.

**Thomas Hochradner, Eberhard Preußner und die Neue Musik. Eine Standortbestimmung**

Als Eberhard Preußner 1939 an die Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg berufen wurde, wirkte er zunächst als deren Geschäftsführender, ab 1941 Stellvertretender Direktor und konnte in dieser Position – nicht zuletzt durch die Repressionen des nationalsozialistischen Regimes der Neuen Musik gegenüber – seinem schon in Berliner Jahren (1920–39) gelebten Interesse an zeitgenössischen Kompositionen nur ansatzweise, teils heimlich nachgeben. Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich dies von Grund auf. Paul Hindemith, Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola und allen voran Carl Orff wurden zu Kursen an der wieder belebten, Preußner überantworteten Sommerakademie eingeladen – allesamt Prominenz, mit der er seit Längerem in Kontakt stand oder sogar befreundet war. Darüber hinaus organisierte Preußner ab 1947 einen „Musikkreis für neue Musik“, der Interessierten, vor allem den Salzburger Studierenden jene Impulse vermitteln sollte, die sich ihm selbst bei seinen Teilnahmen an den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ erschlossen haben. Dennoch, und trotz einer im Grunde überaus aufgeschlossenen Haltung, blieb ihm das Werk Paul Hindemiths – dessen Biograph Preußner hätte werden sollen – das A und O zeitgenössischen Komponierens. Unter diesem Vorzeichen müssen Preußners Wirken, aber auch die zahlreich von ihm verfassten Schriften zur Musik seiner Gegenwart, insbesondere die längeren Beiträge in der *Musikgeschichte des Abendlandes* (1951) und im *Atlantis-Buch der Musik* (1953) gesehen werden. Der Beitrag veranschaulicht, inwieweit Preußner

der Neuen Musik in Salzburg auf dieser Grundlage als emsiger Netzwerker und ab 1959 durch seine Stellung als Präsident der nunmehrigen Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum sowie nachfolgend Mitglied im Direktorium der Salzburger Festspiele ein Forum bot.

***Eberhard Preußner and New Music: A Contextual Assessment from Salzburg***

When Eberhard Preußner was appointed to the Mozarteum Conservatory in Salzburg in 1939, he first served as its managing director, and from 1941, as its deputy director. Because of the National Socialist regime's repression of new music, he was, in this position, able to express his interest in contemporary compositions, which he had already pursued in Berlin during his years there (1920–39), only guardedly, if not secretly. This changed radically after the Second World War when prominent figures with whom he had been in contact or even long-term friends, such as Paul Hindemith, Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola, and, above all, Carl Orff, were invited to courses at the revived Summer Academy, which had been entrusted to Preußner. In addition, Preußner organised from 1947 onwards a "Club for New Music", which was intended to provide those interested, especially the Salzburg students, with those impulses that had been opened up to him during his participation in the Darmstadt Summer Courses for New Music. Nevertheless, and despite what was basically an extremely open-minded attitude, the work of Paul Hindemith – whose biographer Preußner should have been – remained for him the be-all and end-all of contemporary composition. This is the context in which Preußner's work must be seen, as well as his numerous writings on contemporary music, especially the lengthy contributions in *Musikgeschichte des Abendlandes* (1951) and *Atlantis-Buch der Musik* (1953). On this basis, this contribution illuminates to what extent Preußner provided a forum for new music in Salzburg, especially as a tireless networker, from 1959 through his position as president of what was by then the Mozarteum Academy of Music and Performing Arts and, subsequently, as a member of the board of directors of the Salzburg Festival.

***Barbara L. Kelly, Reconnecting Europe Musically at the ISCM: Peripheries and Shifting Centres in post First World War Europe***

During the transition from war to peace at the end of the First World War, Great Britain occupied a peripheral position in relation to continental musical traditions, despite the country's vibrant musical life. By 1922, however, London was able to assert itself as a musical centre within the newly redrawn map of Europe. This chapter examines the ways in which the British capital unexpectedly became the administrative centre of a transnational contemporary new-music network, and how it fitted into a broader commitment to both internationalism and national promotion. Drawing upon official statements by key players and professional music critics, such as Arthur Eaglefield Hull and Edwin Evans, it traces the broader ripples in the regional and local press to gauge the wider interest in the International Society for Contemporary Music

(ISCM), its cultural aims and ideals. While Salzburg provided the context and original impetus – with the music of W. A. Mozart also functioning as a unifying figure in the postwar transition period – an important and often overlooked factor was the establishment in January 1921 of the London Contemporary Music Centre. As part of the British Music Society (1918), this Centre brought organisational structure, linguistic expertise, and diplomatic skills to the table in such a way that facilitated an underlying strategy of musical realignment of power. Indeed, investment in the ISCM provided opportunity for British musical leaders to confirm London as a major musical capital, bring British contemporary music into a wider European context, and ultimately play a prominent part in international bridge-building and greater mutual understanding of musical traditions within a culturally diverse, changing, and fragile Europe.

*Als Europa in der IGNM musikalisch wieder verbunden wurde. Peripherien und wechselnde Zentren nach dem Ersten Weltkrieg*

Trotz seines pulsierenden Musiklebens stand Großbritannien im Übergang von Krieg zu Frieden nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eher am Rande der kontinentalen Musiktraditionen. Ab 1922 konnte sich London in der neu gezeichneten Landkarte Europas jedoch als Musikzentrum behaupten. Der vorliegende Beitrag untersucht, wie die britische Hauptstadt unerwartet zum Verwaltungszentrum eines transnationalen Netzwerks für zeitgenössische Musik wurde und wie sich dies in ein breiteres Engagement für internationale wie auch nationale Anliegen einordnen lässt. Anhand der Aussagen wichtiger Akteure und professioneller Musikkritiker wie Arthur Eaglefield Hull und Edwin Evans wird die Meinungsbildung der regionalen und lokalen Presse nachgezeichnet, um das allgemeine Interesse an der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und ihren kulturellen Zielen und Idealen zu taxieren. Während Salzburg den Kontext und den ursprünglichen Impuls lieferte – wobei die Musik von W. A. Mozart auch in der Zwischenkriegszeit als verbindendes Element fungierte –, war die Gründung des London Contemporary Music Centre im Januar 1921 ein weiterer wichtiger, oft übersehener Faktor. Als Teil der 1918 gegründeten British Music Society brachte dieses Zentrum organisatorische Struktur, sprachliche Kompetenz und diplomatisches Geschick mit, was eine grundlegende Strategie zur Neuordnung der institutionellen Kräfteverhältnisse erleichterte. Durch die Einbindung der IGNM erhielten britische Exponent\*innen die Möglichkeit, London als wichtige Musikhauptstadt zu etablieren, die heimische zeitgenössische Musik in einen breiteren europäischen Kontext zu stellen und schließlich eine wichtige Rolle beim internationalen Brückenbau und im wechselseitigen Verständnis der Musiktraditionen eines kulturell vielfältigen, sich wandelnden und fragilen Europas zu spielen.

Der tschechische Komponist Alois Hába (1893–1973) gilt nicht nur als der „Vater der mikrotonalen Musik“, sondern auch als richtungsweisender Teilnehmer der 1922 in Salzburg gegründeten IGNM. Beim ersten IGNM-Fest 1923 in Salzburg war sein erstes Streichquartett op. 12 vom Amar-Quartett (mit Paul Hindemith) mit großem Erfolg aufgeführt worden; im gleichen Jahr gründete er in Prag die tschechoslowakische Sektion der IGNM und organisierte deren Musikfeste von 1924, 1925 und 1935. Während der deutschen Besatzung und in der darauffolgenden stalinistischen Ära wurde er zum Schweigen verurteilt und erst 1957 rehabilitiert. Beim Prager IGNM-Fest 1967 wurde er zum Ehrenmitglied der IGNM ernannt.

Der Beitrag zeigt die Verbindungen Alois Hábas mit Salzburg auf, die besonders seit den 1970er Jahren durch die Arbeit des Instituts für Musikalische Grundlagenforschung an der damaligen Hochschule „Mozarteum“ und der Entwicklung der „Ekmelischen Musik“ durch Franz Richter Herf und Rolf Maedel an Intensität zugenommen haben. Die mikrotonale Musik erreichte durch die Symposien „Mikrotöne“ am Salzburger Mozarteum in den Jahren 1985–1993 wieder weltweite Aufmerksamkeit – das letzte dieser Symposien widmete sich ausschließlich dem Schaffen Alois Hábas. Als Höhepunkt ist die Erstveröffentlichung seiner „Harmonielehre“ 2008 anzusehen, die in den Kriegsjahren 1942/43 entstanden war und erst 65 Jahre später in deutscher Sprache (Übersetzung: Věra Vysloužilová) von Horst-Peter Hesse, dem ehemaligen Leiter des nunmehr aufgelösten Richter-Herf-Instituts, herausgegeben worden ist. Des Weiteren wird von Versuchen berichtet, den künstlerischen Nachlass Alois Hábas nach Salzburg zu bringen, und von der erfolgreichen Wiederaufnahme der Symposien „Mikrotöne“ („Small is beautiful“) durch die Internationale Gesellschaft für Ekmelische Musik in Zusammenarbeit mit der Universität Mozarteum Salzburg (ab 2015).

### ***Alois Hába in Salzburg***

The Czech composer Alois Hába (1893–1973) is not only considered the “father of microtonal music”, but also a trend-setting member of the ISCM, founded in Salzburg in 1922. At the first ISCM Festival, the Amar Quartet (with Paul Hindemith) performed his String Quartet No. 1, op. 12 with great success, and in the same year, Hába founded the Czechoslovakian Section of the ISCM in Prague as well as organised its annual music festivals in 1924, 1925 and 1935. During the German occupation and the subsequent Stalinist era, he was condemned to silence and only rehabilitated in 1957. He was finally made an honorary member of the Society at the 1967 ISCM Festival in Prague.

This chapter examines Alois Hába’s connections with Salzburg, which increased in intensity, especially from the 1970s onwards, through the work of the Institute for Fundamental Musical Research (at the then Mozarteum Conservatory) and the development of “Ekmelic Music” as

pioneered by Franz Richter Herf and Rolf Maedel. Microtonal music again achieved worldwide attention through the “microtonal” symposia at the Mozarteum between 1985 and 1993, the last of these symposia being devoted exclusively to Hába’s work. The highlight was the first publication of his “Theory of Harmony” in 2008, written during the war years 1942/43 and only published 65 years later in German (translation: Věra Vysloužilová) by Horst-Peter Hesse, the former director of the now defunct Richter Herf Institute. Furthermore, there are reports on attempts to bring Hába’s artistic estate to Salzburg and on the successful resumption of the symposia “Microtones” (“Small is beautiful”) by the International Society for Ekmelic Music in cooperation with the Mozarteum University Salzburg (from 2015).

**Federico Lazzaro, *Present Your Passports! The Musical Borders of the ISCM and Expat Composers in Paris***

During the interwar period, internationalism functioned practically as a form of agreement between nations rather than as an abstract concept signifying the transcendence of the nation for the sake of artistic universalism. Cooperation between nations can however easily turn into a competition. This becomes evident in both music criticism and the organisation of the ISCM itself, which had yet to reconcile the tensions between its stated internationalism and its nationally partitioned organisational structure.

Focusing on foreign composers living in Paris, in particular Tibor Harsányi, this chapter provides a concrete example of the challenges that ‘expat’ composers faced in promoting their music internationally within the ISCM. Paradoxically, a cosmopolitan composer could not participate in the activities of an international society because they had to identify with “one and only one nation” to fit the national section selection process. Although the national sections were originally conceived for purely practical reasons, they threatened the ISCM’s cosmopolitan spirit by favouring the nationalistic and chauvinistic views of each country.

***Präsentiert eure Pässe! Die musikalischen Grenzen der IGNM und ausländische Komponisten in Paris***

In der Zwischenkriegszeit gab es den Internationalismus nur als eine Form der Übereinkunft zwischen den Nationen, aber nicht als abstraktes Konzept, das die Transzendenz der Nation um des künstlerischen Universalismus willen erstrebt. Die Zusammenarbeit zwischen den Nationen konnte jedoch leicht in Konkurrenz umschlagen. Dies wird sowohl anhand von Musikkritiken als auch in der Organisation der IGNM selbst deutlich, die die Spannungen zwischen ihrem erklärten Internationalismus und ihrer national geprägten Organisationsstruktur erst noch in Einklang bringen musste.

Dieser Beitrag konzentriert sich auf ausländische Komponisten, die in Paris lebten, insbesondere auf Tibor Harsányi, und liefert ein konkretes Beispiel für die Herausforderungen, mit de-

nen ‚ausländische‘ Komponisten bezüglich der internationalen Förderung ihrer Musik innerhalb der IGNM konfrontiert waren. Paradoxe Weise konnte ein kosmopolitischer Komponist nicht an den Aktivitäten einer internationalen Gesellschaft teilnehmen, weil er sich mit „einer und nur einer Nation“ identifizieren musste, um in den Auswahlprozess der nationalen Sektionen zu passen. Obwohl diese nationalen Sektionen ursprünglich aus rein praktischen Gründen konzipiert worden waren, bedrohten sie den kosmopolitischen Geist der IGNM, indem sie die nationalistischen und chauvinistischen Ansichten der einzelnen Länder begünstigten.

**Giles Masters, *Resisting Utility: “Gebrauchsmusik” and the Contemporary, c. 1930***

This chapter uses “Gebrauchsmusik” (music for use) – a slogan and a repertoire from the Weimar Republic – as a lens through which to re-examine international debates about the value and purpose of the arts in the modern industrial world, and to trace how those debates interacted with the more everyday cultural politics of institutional structures and administrative labour. During the late 1920s and early 1930s, the German Section of the International Society for Contemporary Music (ISCM) sought repeatedly to make space for the new kinds of “useful” music developed by composers in Germany (such as works written for children or amateurs to perform) at the organisation’s annual festivals. Those efforts, however, were resisted by musicians from other countries sceptical about the repertoire’s quality, suitability for public performance, political associations, and international relevance. As a result, “Gebrauchsmusik” advocates failed to remake or expand the ISCM’s collective vision of contemporaneity to include the kind of music that they had come to believe was most characteristic of the present. Yet the obstruction of their plans, I suggest, is itself instructive. It illuminates the range of ideological and practical concerns that shaped the festival programmes and highlights limits on the ISCM’s capacity to act as a vehicle for cultural internationalism and exchange. As products of the organisation’s international remit, which brought together musicians with very different views on the ideal relationship between the artist and society, disputes over musical utility also clarify key dimensions of divergence – and alignment – between “Gebrauchsmusik”, as an aesthetic and social project, and “new music”, as it had been originally conceived when the ISCM was founded in 1922.

***Widerstand gegen die Nützlichkeit: “Gebrauchsmusik” und das Zeitgenössische, um 1930***

In diesem Beitrag wird „Gebrauchsmusik“ – ein Slogan und ein Repertoire aus der Weimarer Republik – als Objektiv verwendet, um die internationalen Debatten über den Wert und Zweck der Künste in der modernen industriellen Welt neu zu untersuchen und nachzuzeichnen, wie dieser Diskurs mit der alltäglicheren Kulturpolitik institutioneller Strukturen und

administrativer Arbeit interagierte. In den späten 1920er und frühen 1930er Jahren bemühte sich die deutsche Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) wiederholt darum, bei den jährlichen Festivals der Organisation Raum für neue Arten „nützlicher“ Musik zu schaffen, die von Komponisten in Deutschland entwickelt worden waren (z. B. Werke, die für eine Aufführung durch Kinder oder Amateur\*innen geschrieben wurden). Diese Bemühungen stießen jedoch auf den Widerstand von Musiker\*innen aus anderen Ländern, die der Qualität des Repertoires, seiner Eignung für öffentliche Aufführungen, seinen politischen Bezügen und seiner internationalen Bedeutung skeptisch gegenüberstanden. Infolgedessen gelang es den Befürwortern der „Gebrauchsmusik“ nicht, die kollektive Vision der IGNM von Zeitgenossenschaft neu zu gestalten oder zu erweitern, um die Art von Musik einzubeziehen, die ihrer Meinung nach für die Gegenwart am charakteristischsten war. Doch die Vereitelung ihrer Pläne ist, wie ich meine, selbst lehrreich. Sie beleuchtet die Bandbreite der ideologischen und praktischen Bedenken, die die Festivalprogramme prägten, und zeigt die Grenzen der Fähigkeit der IGNM auf, als Vehikel für kulturellen Internationalismus und Austausch zu fungieren. Als Produkt der internationalen Ausrichtung der Organisation, die Musiker mit sehr unterschiedlichen Ansichten über das ideale Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft zusammenbrachte, verdeutlichen die Auseinandersetzungen über den musikalischen Gebrauchswert auch wichtige Dimensionen der Divergenz – und der Angleichung – zwischen der „Gebrauchsmusik“ als ästhetischem und sozialem Projekt und der ‚Neuen Musik‘, wie sie bei der Gründung der IGNM im Jahr 1922 ursprünglich konzipiert worden war.

**Ian Pace, *The Democratic Renewal of German New Music: Germany's 1948 Re-Entry to the ISCM in the Context of Occupation and the Early Cold War***

Many German musicians were intensely involved in the early years of the International Society for Contemporary Music (ISCM), from the founding of the first German chapter in 1922/23 onwards under the presidency of Adolph Weißmann, until the Section left the organisation in 1933. In this chapter I trace the process by which Germany was re-admitted to the organisation, beginning with the founding of the first post-war German Section by Hans Rosbaud and Karl Amadeus Hartmann in February 1946, leading to other chapters being formed in Germany soon afterwards, as well as considering the ways in which the Arbeitskreis für Neue Musik run by Heinz Tiessen in Berlin in collaboration with the Kulturbund der demokratischen Erneuerung Deutschlands, was viewed by Tiessen as part of the process of preparing Germany for full re-entry. This was followed by invitation from the Dutch Section to Hans Heinz Stuckenschmidt, Josef Rufer, and Heinrich Strobel to the ISCM in 1947, all of whom formed a committee together with Boris Blacher, Philipp Jarnach, Hans Mersmann, Hans Rosbaud, Hans Schmidt-Isserstedt, Tiessen, Hartmann, and Paul Höffer, each of whom were now playing key roles in German new music. Germany was formally re-admitted to the or-

ganisation in 1948, with Tiessen as the first president, succeeded by Stuckenschmidt in 1949.

This all led up to the key year of 1951 (something of an ‘*annus mirabilis*’ for early post-war German new music) in which the Frankfurt *Woche für Neue Musik*, the Darmstädter Ferienkurse and the ISCM came together for a huge festival in Frankfurt and Darmstadt. I situate these events in the context of wider developments in the emergence of the new-music infrastructure in Germany, in particular the central role of the *Woche* from 1947, and its predecessor in Bad Nauheim in 1946, the first major Frankfurt/Darmstadt collaboration in 1949 immediately after the founding of the Bundesrepublik, and the difficult situation in Cologne whereby Heinrich Lemacher, Gunter Wand, and Herbert Eimert encountered difficulties in gaining the support of British occupiers for the re-establishment of the Gesellschaft für Neue Musik (which had been one of the very few new-music organisations that had continued in some form in Nazi Germany), which eventually became an ISCM branch.

I situate all these developments in the context of the deteriorating Cold War situation in the late 1940s, especially in Berlin, where the important contemporary concert series in Haus am Waldsee, where ISCM concerts were hosted regularly from late 1948, stood as a Western counterpart to the Soviet-backed events organised by the Kulturbund. I argue that ISCM re-entry can be viewed as a linking factor for many wider developments and as such is of central importance in the establishment of West Germany as the leading centre for new music in the first decades after the war, with many of its activities chronicled in the ISCM publication *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*.

***Die demokratische Erneuerung der Neuen Musik. Deutschlands Wiedereintritt in die IGNM im Jahre 1948 im Kontext der Besatzung und des frühen Kalten Krieges***

Viele deutsche Musiker\*innen waren in den Anfangsjahren der IGNM intensiv beteiligt, von der Gründung der ersten deutschen Sektion im Jahr 1923 unter dem Vorsitz von Adolph Weißmann bis zum Ausschluss der Sektion aus der Organisation im Jahr 1933. In diesem Beitrag zeichne ich die Prozesse nach, unter welchen Umständen die Organisation in Deutschland wieder aufgenommen wurde, beginnend mit der Gründung der ersten deutschen Nachkriegssektion durch Hans Rosbaud und Karl Amadeus Hartmann im Februar 1946, die dazu führte, dass bald darauf weitere Sektionen in Deutschland gegründet wurden. Außerdem erläutere ich die Art und Weise, in der der von Heinz Tiessen in Berlin in Zusammenarbeit mit dem Kulturbund der demokratischen Erneuerung Deutschlands geleitete Arbeitskreis für Neue Musik von ihm als Teil des Prozesses der Vorbereitung Deutschlands auf den vollständigen Wiedereintritt betrachtet wurde. 1947 lud die niederländische Sektion Hans Heinz Stuckenschmidt, Josef Rufer und Heinrich Strobel zum Wiedereintritt in der IGNM ein, die zusammen mit Boris Blacher, Philipp Jarnach, Hans Mersmann, Hans Rosbaud, Hans Schmidt-Isserstedt, Tiessen, Hartmann und Paul Höffer ein Komitee bildeten und fortan gemeinsam eine Schlüsselrolle in der deutschen Neuen Musik spielten. Deutschland wurde

1948 formell wieder in die Organisation aufgenommen, mit Tiessen als erstem deutschen Präsidenten, der 1949 von Stuckenschmidt abgelöst wurde.

Dies alles führte zu dem Schlüsseljahr 1951 (so etwas wie ein ‚annus mirabilis‘ für die frühe deutsche Neue Musik der Nachkriegszeit), in dem die Frankfurter *Woche für Neue Musik*, die Darmstädter Ferienkurse und die IGNM zu einem großen Festival in Frankfurt und Darmstadt zusammenkamen. Ich stelle diese Ereignisse in den Kontext allgemeiner Entwicklungen während der Entstehung der Infrastruktur zur Neuen Musik in Deutschland, insbesondere der zentralen Rolle der Woche ab 1947 und ihres Vorgängers in Bad Nauheim im Jahr 1946, der ersten großen Zusammenarbeit zwischen Frankfurt und Darmstadt im Jahr 1949 unmittelbar nach der Gründung der Bundesrepublik, und der schwierigen Situation in Köln, in der Heinrich Lemacher, Günter Wand und Herbert Eimert Schwierigkeiten hatten, die Unterstützung der britischen Besatzer für die Wiedergründung der Gesellschaft für Neue Musik zu gewinnen. Die Gesellschaft, eine der wenigen Organisationen für Neue Musik, die in irgendeiner Form im nationalsozialistischen Deutschland fortbestanden hatte, wurde schließlich zu einem Zweig der IGNM.

All diese Entwicklungen werden vor dem Hintergrund der sich verschlechternden Situation des Kalten Krieges in den späten 1940er Jahren kontextualisiert, insbesondere in Berlin, wo die wichtige zeitgenössische Konzertreihe im Haus am Waldsee, in dem ab Ende 1948 regelmäßig IGNM-Konzerte stattfanden, ein westliches Gegenstück zu den vom Kulturbund organisierten, von der Sowjetunion unterstützten Veranstaltungen bildete. Ich behaupte, dass der Wiedereintritt der IGNM Sektion Deutschland als ein verbindender Faktor für viele umfassendere Entwicklungen angesehen werden kann und als solcher von zentraler Bedeutung für die Etablierung Westdeutschlands als führendes Zentrum für Neue Musik in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg ist. Viele ihrer Aktivitäten sind in der IGNM-Publikation *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland* dokumentiert.

### **Joseph Sargent, “They Have Absolutely Finished Musically”: Leo Sowerby and American Reactions to the ISCM Avant-Garde**

In August 1922, Leo Sowerby was one of three American composers represented at the Internationale Kammermusik-Aufführungen, the “nulltes” Fest that coincided with the ISCM’s formal creation. The event proved to be a revelation for him, though not an entirely positive one. While proclaiming fondness for certain works on the program, Sowerby was openly hostile to the more avant-garde Austrian, German, and Hungarian repertory, calling it “simply unbelievably awful...there is no question that they have absolutely finished musically”. Returning to Salzburg the following year with fellow Americans Howard Hanson, Felix Lamond, and Randall Thompson, this time as simply an attendee, he and the others confirmed their dismay with these trends, with Lamond calling the “ultra-modern” music he heard “heart-breaking”.

As an important site for American composers to absorb diverse European trends, the ISCM offers a valuable opportunity to explore tensions between

these trans-continental modernist perspectives, as well as to probe competing ideas among the Americans themselves. For Sowerby, the ISCM encounters strengthened his desire to compose in a more nationalist vein, using an artful blend of “highbrow” and “lowbrow” materials to communicate directly to his audiences. Other Americans, in contrast, embraced the ISCM’s more experimental side, as evidenced by correspondence from the 1920s relating to the establishment of American ISCM sections. In a time of fervent debate about the future of American music, the ISCM offered an important catalyst for Sowerby and others to define their myriad aesthetic perspectives.

***„Die sind musikalisch absolut erledigt“. Leo Sowerby und amerikanische Reaktionen auf die Avantgarde in der IGMN***

Im August 1922 war Leo Sowerby als einer von drei amerikanischen Komponisten bei den Internationalen Kammermusik-Aufführungen, dem „nullten“ Fest, das mit der offiziellen Gründung der IGMN zusammenfiel, vertreten. Das Ereignis erwies sich für ihn als eine Offenbarung, wenn auch nicht nur als eine positive. Sowerby verkündete zwar seine Vorliebe für bestimmte Werke des Programms, lehnte aber das eher avantgardistische österreichische, deutsche und ungarische Repertoire offen ab und nannte es „einfach unglaublich schrecklich...es steht außer Frage, dass sie musikalisch absolut am Ende sind“. Als er im folgenden Jahr mit seinen amerikanischen Kollegen Howard Hanson, Felix Lamond und Randall Thompson nach Salzburg zurückkehrte, diesmal als einfacher Teilnehmer, bestätigten er und die anderen ihre Bestürzung über diese Trends, wobei Lamond die „ultramoderne“ Musik, die er hörte, „herzzerreißend“ nannte.

Als wichtiger Ort für amerikanische Komponisten, an dem sie verschiedene europäische Trends aufnehmen können, bietet die IGMN eine wertvolle Gelegenheit, Spannungen zwischen diesen transkontinentalen modernistischen Perspektiven zu erforschen und konkurrierende Ideen unter den Amerikanern selbst zu untersuchen. Für Sowerby verstärkten die Begegnungen mit der IGMN sein Bestreben, in einer stärker nationalistisch geprägten Weise zu komponieren, indem er eine kunstvolle Mischung aus „anspruchsvollen“ und „anspruchlosen“ Materialien verwendete, um sein Publikum direkt anzusprechen. Andere Amerikaner hingegen machten sich die experimentellere Seite der IGMN zu eigen, wie die Korrespondenz aus den 1920er Jahren über die Gründung amerikanischer IGMN-Sektionen zeigt. In einer Zeit, in der heftige Debatten über die Zukunft der amerikanischen Musik geführt wurden, bot die IGMN einen wichtigen Katalysator für Sowerby und andere, um ihre vielfältigen ästhetischen Perspektiven zu definieren.

***Rūta Stanevičiūtė, The ISCM as a Platform for Emerging Composers: Then and Now: The “Salzburg Idea” and Young Composers***

The mission of festivals of the ISCM as a platform for young composers was particularly pronounced before the Second World War and during the first decade of the twenty-first century. In the periods of radical internationali-

sation (modernity) and globalisation (contemporaneity) of the contemporary music scene, the expectations for the introduction of young composers and the accompanying critical discourses differed. After the Society had been formed, the progressivist vision of the modernisation of music stimulated the search for a genius of the new era. Particularly in the decade after the First World War, the festivals were expected to encourage and present fresh talent and to indicate the direction of the new-music movement to the younger generation. Meanwhile, in the early twenty-first century, special initiatives (such as competitions and prizes) to promote the work of young composers in the World New Music Days reflected the Society's efforts to break free from the obligations, which had turned into programming stagnation, to represent large national sections and at the same time enhance the prestige of the Society's festivals.

*Die IGNM als eine Plattform für aufstrebende Komponist\*innen – damals und heute. Die „Salzburger Idee“ und junge Komponist\*innen*

Sich als Plattform für junge Komponist\*innen zu verstehen, galt vor dem Zweiten Weltkrieg und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts als besonders wichtiger Auftrag der IGNM. In Zeiten der zugespitzten Internationalisierung (Modernität) und Globalisierung (Zeitgenossenschaft) der zeitgenössischen Musikszene unterschieden sich aber die Erwartungen an das Debüt junger Komponist\*innen und die damit einhergehenden kritischen Diskurse. Nach der Gründung der Gesellschaft hatte die fortschrittsorientierte Vision einer Modernisierung der Musik die Suche nach einem Genie der neuen Zeit stimuliert. Festivals sollten, vor allem im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg, neue Talente fördern und präsentieren und der jüngeren Generation die Richtung der Neue Musik-Bewegung aufzeigen. Mittlerweile, im 21. Jahrhundert, spiegeln besondere Initiativen (wie Wettbewerbe und Preise) zur Förderung der Arbeit junger Komponist\*innen im Rahmen der Welttage der Neuen Musik die Bemühungen der Gesellschaft wider, sich von einer Ausrichtung zu befreien, die zur Stagnation der Programme und großen nationalen Sektionen führte, und gleichzeitig das Prestige der Festivals der Gesellschaft zu steigern.

**Laura Tunbridge, *Out of the Goldfish Bowl: Elisabeth Lutyens at the ISCM Festivals***

The music of Elisabeth Lutyens (1906–1983) was featured in four festivals of the International Society of Contemporary Music: in Warsaw (Second String Quartet, 1939), London (Three Symphonic Preludes, 1946), Amsterdam (Chamber Concerto for Horn and Orchestra, 1948), and Palermo (*The Pit*, 1949). It was relatively unusual for a British composer to appear so often, and especially unusual for that composer to be female. This essay argues that the ISCM festivals were opportunities for Lutyens to enjoy an international musical community more sympathetic to her modernist approach than British

critics. Yet both at home and abroad, her marriage to Edward Clark, honorary secretary and then president of the ISCM, prompted accusations of nepotism. By discussing the reception of Lutyens's music at each festival, this essay considers the politics and preconceptions surrounding the activities of the ISCM and the extent to which, in the words of Annika Forkert, it was both a "blessing and a curse" for Lutyens.

***Raus aus dem Goldfischglas. Elisabeth Lutyens bei den IGNM-Musikfesten***

Die Musik von Elisabeth Lutyens (1906–1983) wurde bei vier Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aufgeführt: In Warschau (Zweites Streichquartett, 1939), London (Drei symphonische Präludien, 1946), Amsterdam (Kammerkonzert für Horn und Orchester, 1948) und Palermo (*The Pit*, 1949). Es war relativ ungewöhnlich, dass Beiträge aus Großbritannien so gut vertreten waren, und besonders ungewöhnlich, dass sie von einer Komponistin stammten. In diesem Beitrag wird die These vertreten, dass die IGNM-Festivals Lutyens Gelegenheit boten, sich einer internationalen musikalischen Gemeinschaft zu präsentieren, die ihrem modernistischen Ansatz wohlwollender gegenüberstand als die britischen Kritiker. Ihre Ehe mit Edward Clark, dem Ehrensekretär und späteren Präsidenten der IGNM, warf ihr jedoch sowohl im In- als auch im Ausland den Vorwurf der Vetternwirtschaft vor. Indem er die Rezeption von Lutyens' Musik bei den einzelnen Festivals erörtert, befasst sich dieser Aufsatz mit der Politik und den Vorurteilen, die mit den Aktivitäten der IGNM verbunden waren, und mit der Frage, inwieweit sie – in den Worten von Annika Forkert – für Lutyens „Segen und Fluch“ zugleich war.

***Matthew Werley, Stefan Zweig, Salzburg und die Neue Musik-Szene in den 1920er Jahren. Die jüdischen Wurzeln einer europäischen Utopie***

Nach dem Ersten Weltkrieg übersiedelte der Wiener Schriftsteller Stefan Zweig nach Salzburg, zu einer Zeit, als er plötzlich zum meistgelesenen Autor der Welt avancierte. Trotz eines problematischen Verhältnisses zu den neu gegründeten Salzburger Festspielen pflegte er zahlreiche Verbindungen zur IGNM, die während der Festspiele im August 1922 gegründet wurde. Komponisten wie etwa Béla Bartók, Alban Berg, Ernest Bloch und Maurice Ravel sowie die Kritiker\*innen Romain Rolland, Gisella Selden-Goth und Paul Stefan logierten nicht nur während der frühen IGNM-Feste (1922–1924) in Zweigs Salzburger Villa, sondern wurden auch zu seinen Gesprächspartnern in einer transnationalen europäischen Kulturbewegung, die sich rhizomatisch aus der Barockstadt entwickelte. Als erstes internationales Friedensprojekt in der Musik nach 1918 überschritten sich die Ziele der IGNM mit Zweigs utopischer Vision der „geistigen Einheit Europas“. Sein Engagement für die IGNM ist jedoch bisher unbeachtet geblieben, was die Frage aufwirft, inwieweit der gefeierte Schriftsteller mehr als nur ein scharfsinniger Beobachter oder begeisterter Netzwerker innerhalb der aufkeimenden zeitgenössischen Musikszene der Stadt war.

Dieser Beitrag rekonstruiert die Umstände von Zweigs persönlichem Kontakt, unter anderem mit Ernest Bloch, dem Zweig bereits während des Ersten Weltkriegs eine klare Überzeugung vom Wert künstlerischer Werke für das künftige Überleben der europäischen Kultur vermittelt hatte. Zusammen mit zahlreichen anderen Werken von (überwiegend jüdischen) Komponist\*innen wurde Blochs *Schelomo: Rhapsodie Hébraïque* (1916) 1922 für das Kammermusikfest in Salzburg ausgewählt. Dieses und die weiteren IGNM-Feste weckten nicht nur Zweigs Hoffnung, dass Salzburg zum Genf der Musikwelt werden könnte – wo „die zerrissenen Fäden der europäischen Kulturgemeinschaft wieder“ anknüpfen würden (wie Hugo von Hofmannsthal es für die Salzburger Festspiele behauptete) –, sie inspirierten ihn auch zu konkreten Projekten, indem er ein bis dahin unbekanntes Pantomimenszenario für Igor Strawinsky und Arthur Honegger entwarf. Obwohl das Werk nie verwirklicht wurde, sind Zweigs Interaktionen mit der Neue Musik-Szene sehr weitreichend. Anhand neu entdeckter Quellen werden in diesem Beitrag die Umriss seiner politischen Vision für die europäische Kultur herausgearbeitet, die sowohl in den spezifischen Bedingungen für assimilierte Juden im Österreich vor 1914 wurzeln als auch im Dialog mit den Zielen und Akteuren der frühen IGNM (insbesondere Rudolph Réti) verfeinert wurden.

*Stefan Zweig, Salzburg and the New-Music Scene of the 1920s: The Jewish Roots of a European Utopia*

After the First World War, the Viennese poet Stefan Zweig relocated to Salzburg where he suddenly skyrocketed to fame as the most widely read author in the world. Despite having a problematic relationship with the newly founded Salzburg Festival, he fostered numerous connections with the ISCM, established during the August 1922 Salzburg Festival. Composers such as Béla Bartók, Alban Berg, Ernest Bloch, and Maurice Ravel, as well as the critics Romain Rolland, Gisella Selden-Goth, and Paul Stefan not only lodged at Zweig's villa during the early ISCM Festivals in Salzburg (1922–1924), but they also became his dialogue partners in a transnational European cultural movement that rhizomatically emerged out of the Baroque city. Indeed, as the first international peace project in music after 1918, the ISCM's aims intersected synergistically with Zweig's utopian vision of a “spiritually unified Europe”. His involvement as interlocutor in the ISCM, however, has hitherto gone unnoticed, thus raising the question: to what extent was the celebrated Austrian author more than just an astute observer or enthusiastic networker within the city's nascent contemporary music scene?

This essay first reconstructs the terms of Zweig's personal contact, established during the First World War, with Ernest Bloch, to whom Zweig articulated a clear belief about the value of artistic works for the future survival of European culture, which at the time was deeply engulfed in a self-destructive political conflict. Four years later, Bloch's *Schelomo: Rhapsodie Hébraïque* (1916) was selected in 1922 for the Chamber-Music Festival in Salzburg, along with numerous other works by (predominantly Jewish) composers. The ISCM Festivals not only sparked Zweig's hope that Salzburg would become the Geneva of the musical world, “mending the

broken bonds of the European cultural community” (as Hugo von Hofmannsthal claimed for the Salzburg Festival), they also inspired him to take concrete action by drafting a pantomime scenario (previously unknown) for Igor Stravinsky and Arthur Honegger. Although the work never materialised, his interactions with the New Music Scene are considerably wide-ranging. Bringing newly discovered sources to light, this talk discerns the outlines of Zweig’s political vision for European culture, both as rooted in conditions specific to assimilated Jews living in pre-1914 Austria, and as refined through dialogue with the aims and agents of the early ISCM.

## **Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum**

Der seit 2014 am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg angesiedelte Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte widmet sich – in Nachfolge der 2011 gegründeten Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte – in vielfältiger Weise der Erschließung von Themen der Salzburger Musikgeschichte im Netzwerk von Quellen, Rezeption und Interpretation. Auf seiner Homepage sind Downloads und Informationen zur Salzburger Musikgeschichte, unter anderem durch Übersichten zu Archivalien und eine Linksammlung, zugänglich. Ebendort ermöglicht die Datenbank „Bibliographie zur Salzburger Musikgeschichte“ raschen Zugriff auf einschlägige Fachliteratur, während im Netzwerk „Biographisches Mosaik“ Kurzbiographien zu etlichen bedeutenden Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte des späten 19. bis 21. Jahrhunderts nachzulesen sind, deren Wirken in einschlägigen Fachlexika bisher nicht umfassend dokumentiert worden ist. Seitens des Arbeitsschwerpunktes veranstaltete Führungen vermitteln einem breiten Kreis von Interessierten Einblicke in bedeutende Schauplätze der Salzburger Musikgeschichte, das aktuelle Salzburger Musikleben sowie seine tragenden Institutionen.

Am Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte wird die in vier Bänden geplante, von Julia Hinterberger herausgegebene „Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg“ verantwortet, deren erster Band „Von der Musikschule zum Konservatorium. Das Mozarteum 1841–1922“ 2017 und deren zweiter „Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953“ 2022 erschienen ist. Darüber hinaus verwirklichte der Arbeitsschwerpunkt themenspezifische Forschungsvorhaben, beispielsweise einen Workshop zu Heinrich Bibers Rosenkranzsonaten, der Referate mit der Interpretation ausgewählter Sonaten durch die Barockgeigerin Annegret Siedel verband, oder auch die inhaltliche Begleitung des Ausstellungskonzeptes der Universität Mozarteum zum Jubiläum der Gründung der Lehranstalt vor 175 Jahren, 1841, im Studienjahr 2016/17. Zudem werden gelegentlich Werkverträge für facheinschlägige Forschungen vergeben.

Vorträge und Ergebnisse der in losem Rhythmus veranstalteten Tagungen sind in der Reihe „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte“ publiziert. Bisher wurden die Bände „Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident“ (2011), „Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (2014), „Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers“ (2015), „„Those were the days‘ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre“, „Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle“, „Wege zu *Stille Nacht*. Zur Vor- und Nachgeschichte ein ‚einfachen Composition‘“ und „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ in Druck gebracht. Im Salzburger Jubiläumsjahr 2016 richtete der Arbeitsschwerpunkt im Rahmen des Projektbündels „Salzburg 20.16“ das Symposium „Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute“ aus, verbunden mit einer Präsentation durch Schulklassen des integrativen musikalischen Förderprogramms „Superar“ und einem abschließenden Konzert. Zu dieser Veranstaltung wurde – außerhalb der institutseigenen Reihe – ein Tagungsband vorgelegt, ebenso erschien das Buch „Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition“ von Karina Zybina. Weitere Tagungsbände der „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes“ folgten, „Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter“ (Präsentation am 18. November 2022 in der Villa Vicina der Stiftung Mozarteum) und zuletzt „Wie sich Salzburg inszeniert. Vom Werden einer Musiktheaterstadt“.

Anlässlich der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg vor 100 Jahren, im August 1922, veranstaltete der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte 2022 in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Sektion Österreich) und der Royal Musical Association das Symposium „Wegzeichen Neue Musik“ im Projektbündel „Achtung international!“ der Universität Mozarteum Salzburg. Mit der Veröffentlichung des vorliegenden Bandes wird dessen Dokumentation nunmehr abgeschlossen. Inzwischen haben, in einer 2023 gemeinsam mit dem Referat Volkskultur und kulturelles Erbe der Salzburger Landesregierung ausgerichteten Arbeitstagung, Überlegungen zu einem übergreifenden Konzept Vergleichender Musikalischer Regionalgeschichte begonnen, die zu einer theoretischen Grundierung des Forschungsfeldes führen und für die Beschäftigung mit Salzburgs Musikgeschichte eine Neuausrichtung bewirken werden.

Eine Reihe von Unternehmungen – sowohl Führungen als auch Tagungen – trägt dem immanenten Schwerpunkt „W. A. Mozart in Interpretation und Forschung“ der Universität Mozarteum Salzburg Rechnung. Viele der Führungsziele finden sich, zusammen mit weiteren Hinweisen, in der von Sarah

Haslinger verfassten Broschüre „Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg“ zu einem Kompendium zusammengefasst. Über wiederholte Kooperationen mit der Stiftung Mozarteum sowie Vorträge von Mitgliedern ihrer wissenschaftlichen Abteilungen bei Symposien des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte wurde und wird die Achse spezifischer Mozart-Kompetenz gestärkt. Auch mit der Salzburger Bachgesellschaft hat sich mehrmals eine Zusammenarbeit in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten ergeben.

\*\*\*

***Veröffentlichungen der Forschungsplattform / des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte***

- Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident. Dokumentation einer Ausstellung und eines Symposions an der Universität Mozarteum, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Verlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 2).
- Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Verlag 2014 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 2).
- Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Verlag 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 3).
- Von der Musikschule zum Konservatorium. Das Mozarteum 1841–1922, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Verlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 4: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 10).
- „Those were the days“ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. v. Thomas Hochradner und Sarah Haslinger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 5).
- Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2019 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 6).

- Wege zu *Stille Nacht*. Zur Vor- und Nachgeschichte einer „einfachen Composition“, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 7).
- Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart, hg. v. Siegrid Schmidt und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2021 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 8).
- Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 9: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 2; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 16).
- Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 10).
- Wie sich Salzburg inszeniert. Vom Werden einer Musiktheaterstadt, hg. v. Sigrid Brandt und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2023 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 11).

***Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte außerhalb der institutionellen Reihe***

- Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute. Dokumentation einer Tagung im Rahmen von „Salzburg 20.16“ für den Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Münster u.a.: LIT Verlag 2017 (Musikwissenschaft, Band 25).
- Karina Zybina: Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020.
- Sarah Haslinger: Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg, Salzburg: Universität Mozarteum 2019, <sup>2</sup>2020.
- Hannes F. Stiegler: Salzburg tanzt, swingt und rockt. Ausgewählte Spielstätten der Salon-, Jazz-, Tanz- und Rockmusik vom Ende des Ersten Weltkriegs bis in die späten 60er Jahre, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2023.

# Namensregister

- Adenauer, Konrad | 243–244  
Adès, Thomas | 338  
Adler, Guido | 58, 69  
Adorno, Theodor Wiesengrund | 92, 187–188, 198–199, 202, 249  
Akerlund, Lina | 321  
Alexander, Leni | 316  
Alexandra, Liana | 317  
Alfano, Franco | 158  
Allatini, Rose | 193–194  
Allin, Norman | 142  
Alotin, Yardená | 321  
Amigoni, David | 39  
Ančerl, Karel | 118  
Anderson, Avril | 317  
Anderson, William Robert | 136, 140  
Andreska, Ing. Jan | 124  
Ansermet, Ernest | 48–50, 191, 330  
Apostel, Hans Erich | 232  
Arányi, Francis E. | 78  
Arho, Anneli | 317  
Arrandale, Karen | 54, 56–57, 313, 318  
Arrau, Claudio | 230  
Aslan, Raoul | 67  
Attfield, Nicholas | 179, 184  
Auric, Georges | 216  
Austen, Jane | 145
- Baader-Nobs, Heidi | 321  
Bach, David Josef | 83  
Bach, Johann Sebastian | 36, 40, 132, 134, 231  
Badings, Henk | 257, 259  
Bahr, Hermann | 77, 86, 93  
Bahr-Mildenburg, Anna | 67  
Balfour, Arthur | 39  
Banfield, Stephen | 134  
Barber, Samuel | 241  
Barraine, Elsa | 135–136, 316  
Bartók, Béla | 18, 30, 33, 41, 75, 79, 82–83, 91, 103–104, 108, 115, 126, 132, 134–135, 158, 186, 207, 230, 235, 259, 262, 269, 333, 339, 357–358  
Bate, Stanley | 133  
Bauermeister, Mary | 255  
Bax, Arnold | 49, 72, 147  
Beach, Amy | 109  
Becher, Johannes | 236  
Bechert, Paul | 8, 17, 21, 29, 48, 162, 165  
Beethoven, Ludwig van | 11, 23, 36, 289, 301  
Bekker, Paul | 32, 329  
Bellissima, Giambattista | 176  
Benetková, Vlasta | 124  
Benevoli, Orazio | 270  
Beniston, Judith | 61, 65–66, 68–69  
Benedik, Bernhard | 236–237  
Bentzon, Johan | 255
- Bentzon, Niels Viggo | 141  
Berg, Alban | 12, 25, 33, 76, 115, 192, 198–199, 205, 232, 262  
Bergson, Henri | 70–71  
Berio, Luciano | 257  
Berkeley, Lennox | 128, 133, 142  
Biber, Heinrich Ignaz Franz | 270, 360  
Binder, Sibylle | 67  
Bischoff, Friedrich | 255  
Bitter, John | 235, 237  
Blacher, Boris | 238, 245–252, 254–255, 352–353  
Bliss, Arthur | 49–50, 99  
Blitzstein, Marc | 198  
Bloch, Ernest | 72–75, 88–89, 91–92, 95, 97, 158, 171, 357–358  
Boccherini, Luigi | 151  
Boghen, Felice | 153  
Bonavia, Ferruccio | 138  
Bonelli, Luigi | 153  
Bonnoli, Giovanni | 174  
Borries, Siegfried | 238  
Boschot, Adolphe | 37  
Bosmans, Henriëtte | 316  
Bösser, Dagmar | 321  
Boulanger, Nadia | 33, 107, 145, 312, 316–317, 333  
Boulez, Pierre | 140, 158, 241–242, 255, 257, 291  
Boult, Adrian C. | 39, 48–49  
Bowen, Kate | 48, 55  
Boys, Henry | 138  
Brahms, Johannes | 11, 23, 37, 134  
Brain, Dennis | 140  
Braunfels, Walter | 238, 243–244  
Brecht, Bertolt | 203, 209  
Brecht, George | 255  
Bresgen, Cesar | 258–259, 263, 268–269, 272, 290  
Britten, Benjamin | 134, 138, 238, 259, 269, 333  
Broad, Leah | 146  
Browning, Elizabeth Barrett | 232  
Brüesch, Jürg | 320  
Brussel, Robert | 42  
Bücken, Ernst | 241  
Bujčić, Bojan | 16, 28, 57–58  
Bullivant, Joanna | 129, 146, 182  
Burghardt, Max | 242  
Burian, Emil František | 165, 191  
Burkhard, Paul | 201, 269  
Burri, Michael | 61, 68–69  
Buschbeck, Erhard | 86, 91  
Bush, Alan | 129, 133, 146, 182, 256  
Busoni, Ferruccio | 11, 24, 57, 65, 75–77, 80, 82, 88, 91–92, 113, 186, 230, 259, 313  
Bussotti, Sylvano | 255  
Butterworth, George | 43, 44  
Butting, Max | 191–192, 220, 230–231, 245–250  
Byrd, William | 112

- Cage, John | 143, 255  
 Calderón de la Barca, Pedro | 62, 65  
 Capdeville, Constança | 316  
 Capell, Richard | 138  
 Caplet, André | 48, 49  
 Carpenter, John Alden | 109  
 Casals, Pablo | 42  
 Casella, Alfredo | 49, 149, 151, 154–158, 160–163, 171, 175–176, 178, 203, 282, 332, 343, 344  
 Casimiri, Raffaele | 165  
 Cassadó, Gaspar | 158  
 Castelnuovo-Tedesco, Mario | 99, 110  
 Castilla-Avila, Augustin | 126  
 Catalani, Alfredo | 153  
 Celibidache, Sergiu | 238  
 Charton, Anke | 308  
 Chisholm, Eric | 128  
 Chopin, Frédéric | 11, 23, 36, 145, 289  
 Chua, Daniel K. L. | 328  
 Cimarosa, Domenico | 160, 176, 313  
 Clark, Edward | 12, 25, 45–46, 49, 129–137, 141–142, 146–148, 245–246, 250–251, 253, 333, 356–357  
 Clarke, Rebecca | 316  
 Closson, Hermann | 196  
 Cobbett, Walter Wilson | 42  
 Coburn, Alwin Langdon | 40  
 Cœuroy, André | 226  
 Collet, Henri | 213, 214  
 Collins, Sarah | 60–61, 146, 185–186, 197, 212, 342  
 Consolo, Ernesto | 158  
 Cooke, Arnold | 128, 133  
 Cooper, Edward E. | 40  
 Copland, Aaron | 97, 107–109, 182, 198, 200, 230, 238, 259  
 Corelli, Arcangelo | 19, 31, 160, 162, 176  
 Corti, Mario | 99, 102  
 Crawford, Ruth | 109–111, 145, 316  
  
 D'Annuzio, Gabriele | 149, 160–161, 165, 177  
 Dallapiccola, Luigi | 142, 158, 257–258, 330, 334, 346–347  
 Damisch, Heinrich | 38, 200  
 D'Arányi, Jelly | 42  
 Darnton, Christian | 128  
 David, Johann Nepomuk | 290  
 De Falla, Manuel | 162  
 De Gaulle, Charles | 240  
 De Rensis, Raffaello | 156–157, 165, 172, 175, 177  
 de Roos, Robert | 138  
 de Schlœzer, Boris | 227  
 de Victoria, Tomás Luis | 165  
 de' Calzabigi, Ranieri | 153  
 Debussy, Claude | 16, 28, 36, 41, 44, 55, 57, 77–78, 80, 233, 259, 279  
 Defauw, Désiré | 317, 333  
 Degen, Helmut | 254  
 Delage, Maurice | 216  
 Delannoy, Marcel | 297–298  
 Delvincourt, Claude | 240  
 Dent, Edward J. | 11–12, 16, 24, 28, 33, 38–39, 43–44, 46–50, 53–58, 63, 65–66, 134–135, 162, 180, 185–189, 192–193, 197, 199, 202–204, 207, 214, 216–217, 220–221, 223–226, 310–313, 318–319, 326, 344–345  
 Désormière, Roger | 228  
 Desprez (des Prez), Josquin | 165  
 Dessau, Paul | 191  
 Dianda, Hilda | 316  
 Dickenson-Auner, Mary | 311  
 Diepenbrock, Alphons | 84  
 Dieterle, Wilhelm | 67  
 d'Indy, Vincent | 106  
 Dinescu, Violeta | 316  
 Döblin, Hugo | 67  
 Dohnányi, Ernő | 232  
 Drewes, Heinz | 238  
 Dubost, Jeanne | 297  
 Dukas, Paul | 36  
 Dukelsky, Vladimir (Vernon Duke) | 222  
 Durand, Jacques | 36  
 Dvořák, Antonin | 11, 23, 96  
  
 Eaglefield Hull, Arthur | 18, 30, 35, 38–42, 46, 347–348  
 Eckhardt-Gramatté, Sophie Carmen | 316  
 Egk, Werner | 241, 247, 254, 255  
 Eichheim, Henry | 97  
 Eimert, Herbert | 242–244, 252, 255, 353–354  
 Einstein, Albert | 70, 196  
 Eisler, Hanns | 182, 191, 201–203, 253, 299, 302–303  
 El-Hefny, Dr. Ratiba | 125  
 El-Hefny, Mahmoud | 125  
 Eliot, T. S. | 70, 342–343  
 Engelmann, Hans | 240, 254  
 Erdmann, Eduard | 51, 230, 238  
 Erlach, Johann Bernhard Fischer von | 66–67  
 Erlebach, Rupert | 43  
 Ettmüller-Gwerder, Sylvia | 321  
 Evans, Edwin | 8, 10, 16, 21–22, 28, 38, 43–44, 46–49, 52–53, 55–58, 62–63, 65, 102, 134, 177, 208, 231, 233, 242, 329, 333, 347, 348  
 Evarts, John | 232–233, 245–246, 248  
  
 Fauré, Gabriel | 55  
 Fauser, Annegret | 11, 24, 185, 202, 312–313  
 Fayer, Rose Fuchs | 218  
 Fedele, Francesco | 162  
 Felici, Ezio | 174  
 Fellowes, Rev. E. H. | 39, 42  
 Felski, Rita | 182–183  
 Ferguson, Howard | 133  
 Ferreyra, Beatriz | 316  
 Ferroud, Pierre | 286  
 Finke, Fidelio | 51  
 Finzi, Graciane | 316  
 Fitelberg, Grzegorz | 333  
 Fitelberg, Jerzy | 136, 331  
 Fontyn, Jacqueline | 316–317  
 Forkert, Annika | 45, 129–135, 137, 141, 146–148, 357  
 Fortner, Wolfgang | 248, 253–255  
 Foss, Hubert J. | 163  
 Fowler, Jennifer | 316–317

- Fox, Christopher | 334–335  
 Françaix, Jean | 142  
 Frank, Alan | 133, 137  
 Frankel, Benjamin | 142  
 Franks Williams, Joan | 317  
 Freedman, Julian | 276, 281, 283–284  
 Frescobaldi, Girolamo | 132, 151  
 Fried, Oskar | 75, 77, 86  
 Fuchs, Carl | 42  
 Furtwängler, Wilhelm | 186, 230  
  
 Gabriel, John | 182, 205–206, 225  
 Ganche, Édouard | 218  
 Gann, Kyle | 96  
 Gatti, Guido Maggiorino (Maria) | 161–162, 178, 194  
 Gentile, Ada | 317, 321  
 Genzmer, Harald | 259  
 Gerhard, Roberto | 142, 333  
 Giesecking, Walter | 80, 183, 230  
 Gilbert, Henry F. | 97  
 Gil-Marchex, Henri | 215–216  
 Ginzkey, Karl | 77  
 Girard, André | 132  
 Giraud, Suzanne | 316  
 Glanville-Hicks, Peggy | 316  
 Glaser, Ernst | 140  
 Glaus, Daniel | 320  
 Glawischnig, Dieter | 294  
 Glennie, Ian | 129  
 Goebbels, Joseph | 232  
 Goossens, Eugene | 44, 48–49  
 Göring, Hermann | 93  
 Gotkovsky, Ida | 317  
 Gradenwitz, Peter Emanuel | 143–144, 234  
 Graener, Paul | 276, 281, 285  
 Grainger, Percy | 51, 97, 112  
 Gregor, Joseph | 73, 83  
 Gregori, Nininha | 316  
 Greiser, Arthur | 248  
 Grimaud, Yvette | 316  
 Grosch, Nils | 182, 190, 196  
 Groß, Richard | 280  
 Grosz, Wilhelm | 15, 16, 28, 78, 117, 278–279  
 Gruber, Georg | 272  
 Gruber, HK (Heinz Karl) | 304, 305, 306  
 Gruenberg, Louis | 97, 110  
 Grund, Vera | 308  
 Gui, Vittorio | 178  
 Gurlitt, Manfred | 230  
 Gwerder, Sylvia | 321  
  
 Haas, Joseph | 251  
 Hába, Alois | 2, 30, 79–80, 107, 113–127, 142, 191–192, 201, 230, 279, 330, 333, 349–350  
 Hackett, Karleton | 99, 103, 106  
 Hachoen, Malachi H. | 51, 91  
 Haefeli, Anton | 130, 142, 181, 184–185, 203, 208, 216–218, 229, 231, 251, 253, 279, 307, 310, 312–314, 318–319, 328–329, 333, 339  
 Haefely, Iris | 321  
 Hagen, Holger | 239  
 Hahnloser-Bühler, Hedy | 320  
  
 Hall, Pauline | 272  
 Hamel, Fred | 259, 263  
 Hammond, Richard | 97  
 Hanel, Ing. Reinhard | 121  
 Haney, Joel | 190, 193, 198–200, 209  
 Hanotaux, Gabriel | 225  
 Hanson, Howard | 97, 104–105, 109, 112, 354–355  
 Harsányi, Tibor | 135, 211–212, 216–223, 228, 350  
 Hartmann, Karl Amadeus | 229, 231–234, 245–255, 352–353  
 Hartog, François | 338  
 Hauer, Josef Matthias | 230  
 Haydn, Joseph | 295  
 Hegar, Friedrich | 322  
 Heinzlmann, Sigrun | 19, 31, 295, 297  
 Helldén, Daniel | 269  
 Heller, Hugo | 46  
 Henry, Leigh | 44–45  
 Henze, Hans Werner | 248, 254–255  
 Herriot, Édouard | 186  
 Herrmann, Hugo | 192  
 Hess, Myra | 42  
 Hesse, Horst-Peter | 114, 122–127, 349–350  
 Heuvelmans, Henk | 336  
 Hindemith, Gertrud | 267  
 Hindemith, Paul | 33, 51, 107, 113–114, 118, 126, 133–136, 165, 180, 183, 186, 189–195, 197–206, 208–210, 230–232, 235, 238–242, 254–255, 258–259, 262–263, 265–270, 282, 331, 339, 346–347, 349  
 Hinnenberg-Lefèvre, Margot | 238  
 Hinton, Stephen | 182, 189–191, 198, 200, 203, 210  
 Hitchcock, H. Wiley | 96  
 Hitler, Adolf | 93–94, 202, 237, 248  
 Höffer, Paul | 236–238, 245–251, 352–353  
 Hofmannsthal, Hugo von | 8, 10, 14–18, 21–22, 26–29, 60, 62–70, 73, 75, 86, 88, 342–343, 358–359  
 Holbrooke, Joseph | 42  
 Hölderlin, Friedrich | 86  
 Holl, Karl | 231, 250–251  
 Holst, Gustav | 49, 147  
 Holzmann, Rudolph | 231  
 Honegger, Arthur | 10, 23, 33, 43, 85, 216, 221–222, 233, 240, 331, 358–359  
 Hornbostel, Erich von | 126  
 Horowitz, Vladimir | 158  
 Horvat, Milan | 305  
 Horvath, Josef Maria | 272–273  
 Howells, Herbert | 49  
 Hubbard, W. L. | 106  
 Huber, Hans | 322  
 Hübner, Wilhelm | 254  
 Hürlimann, Martin | 259, 263  
 Huth, Arno | 231  
  
 Ibert, Jacques | 212, 220, 298  
 Ichiyonagi, Toshi | 255  
 Ireland, John | 44, 49, 147  
 Iriye, Akira | 53, 213  
 Irman, Regina | 312

- Janáček, Leoš | 115, 123, 230, 233  
 Jarnach, Philipp | 88, 188, 191, 230, 238, 243–244, 246, 249–251, 255, 289, 352–353  
 Jean-Aubry, Georges | 55, 215, 329  
 Jenkins, Cyril | 49  
 Jirák, Karel | 229, 333  
 Jiránek, Jaroslav | 122  
 Jolas, Betsy | 316–317  
 Jolivet, André | 261  
 Jones, Parry | 142  
 Josten, Werner | 232  
 Joyce, James | 70, 147, 342–343  
  
 Kaminski, Heinrich | 230–231  
 Kaprálová, Vítězslavá | 312, 316–317, 333  
 Karajan, Herbert von | 277  
 Kašlík, Vaclav | 118  
 Katunda, Eunice | 316  
 Kayn, Roland | 257  
 Kelemen, Magda | 317  
 Keller, Wilhelm | 259  
 Kendergi, Maryvonne | 317  
 Kennedy-Fraser, Marjory | 42, 147  
 Kestenber, Leo | 88, 191  
 Kilenyi, Eduard | 232–233  
 Kilpinen, Yrjö | 107  
 Klebe, Giselher | 254  
 Kleist, Heinrich von | 86  
 Klemperer, Otto | 88  
 Kodály, Zoltan | 18, 30, 33, 79, 269  
 Koechlin, Charles | 216–217, 227  
 Koffler, Józef | 117, 333  
 Kohr, Leopold | 126  
 Kolisch, Rudolf | 230  
 Korngold, Erich Wolfgang | 15, 28, 117  
 Korngold, Julius | 15–16, 27–28, 57, 117, 279  
 Kralik, Richard von | 69  
 Kramrisch, Stella | 80  
 Krauss, Clemens | 233, 290  
 Krenek, Ernst | 44, 48, 51, 58, 80, 107, 117, 136, 191, 202, 230, 232, 252, 258, 265, 305, 329–330, 332, 346–347  
 Kroll, Erwin | 235–236  
 Kubin, Alfred | 73  
 Kubo, Mayako | 316  
 Künzler, Regula | 321  
  
 La Barbara, Joan | 316  
 Labroca, Mario | 162  
 Lachartre, Nicole | 316  
 Lambert, Constant | 132, 171, 183, 191, 206  
 Lamond, Felix | 104, 354, 355  
 Landmann, Ludwig | 187  
 Langford, Samuel | 41  
 LaViolette, Wesley | 109  
 Lawton, Ralph | 282  
 LeBaron, Anne | 317  
 Leginska, Ethel | 49  
 Lehmann, Lilli | 274  
 Leibowitz, René | 140  
 Leigh, Walter | 44–45, 133, 182, 197  
 Leilei, Tian | 337  
 Lemacher, Heinrich | 241, 243–244, 252, 353–354  
  
 Levy, Hilde | 241  
 Lewis, (Percy) Wyndham | 47, 49  
 Leyendecker, Herbert | 241  
 Lichem, Heinz von | 124  
 Ligeti, György | 254, 304  
 Liszt, Franz | 11, 23, 289  
 Lockspeiser, Edward | 132  
 Lockwood, Lewis | 70  
 Lohr, Ina | 320  
 Long, Marguerite | 36  
 Lopatnikoff, Nikolai | 191  
 Lualdi, Adriano | 154, 160, 165, 169, 171  
 Luciani, Sebastiano Arturo | 157, 162  
 Lukács, Georg | 70  
 Lusini, Aldo | 155  
 Lutosławski, Witold | 305  
 Lutyens, Edwin | 129  
 Lutyens, Elisabeth | 128–138, 140–148, 316, 356–357  
  
 Macdonald, Calum | 146  
 Machaut, Guillaume de | 269  
 Maciejasz-Kaminska, Anna | 317  
 Maconchy, Elizabeth | 128, 133, 146, 316  
 Maedel, Rolf | 121, 272, 349–350  
 Mager, Jörg | 121  
 Maglioni, Gioacchino | 158  
 Magnard, Albéric | 241  
 Mahler, Gustav | 12, 14, 25, 27, 77, 88, 91, 136, 193  
 Malipiero, Gian Francesco | 49, 99, 149, 160–161, 203, 220  
 Manciarly, Marcelle de | 316  
 Marckhl, Erich | 259  
 Marenzio, Luca | 169  
 Margeritis, Loris | 80  
 Maric, Ljubica | 317  
 Markevitch, Igor | 333  
 Marnold, Jean | 37  
 Martin, Frank | 140, 269  
 Martinu, Bohuslav | 171, 233  
 Marx, Joseph | 117, 279, 285–286, 288  
 Marx, Karl | 213, 215, 255  
 Mary, The Blessed Virgin | 172  
 Marzi, Bruno | 172–173  
 Mascagni, Pietro | 153  
 Massarani, Renzo | 150, 165, 175–176  
 Masters, Giles | 19, 30, 53, 55, 64, 101, 134, 179, 209, 211–212, 351  
 Matuszczak, Bernadetta | 316  
 Maclair, Camille | 225  
 Mautner, Michael | 291–292, 305  
 Mayer-Hirzberger, Anita | 57–58  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix | 36  
 Mendicini Pasetti, Anna Maria | 164  
 Merrick, Franck | 42  
 Mersmann, Hans | 234, 244, 246, 249–252, 352–353  
 Messiaen, Olivier | 135, 241–242, 261, 296–298, 305, 333, 341  
 Messner, Joseph | 270  
 Meth, Josef | 67  
 Metzger, David | 108–109  
 Metzger, Heinz-Klaus | 255–256

- Michelangeli, Arturo Benedetti | 228  
 Mihalovici, Marcel | 332  
 Milhaud, Darius | 8, 10, 21, 23, 33, 36, 38, 51, 54,  
 58, 88, 95, 110, 216, 233, 238, 282, 299, 339  
 Misciattelli, Piero | 155  
 Mohaupt, Richard | 254  
 Molinari, Bernardino | 163, 165  
 Monaco, Guido (Guido d'Arezzo) | 151  
 Montessori, Maria | 193  
 Monteverdi, Claudio | 151, 160, 176–177, 313  
 Moore, Roger | 110  
 Mortier, Gérard | 124  
 Mosimann, Isabelle | 321  
 Mosolov / Mossolow, Alexander | 230, 299, 332  
 Moszumanska-Nazar, Krystyna | 316  
 Motavasseli-Schmeiser, Esther | 295  
 Moulton, Dorothy (Lady Mayer) | 13, 16, 26,  
 28, 311  
 Mowrer, Edgar Ansel | 106  
 Mozart, Wolfgang Amadé | 14–15, 24, 26–27,  
 30, 36–38, 58, 62–63, 65–66, 72, 83, 117, 241,  
 270, 272–273, 281, 289, 295, 342–343, 348,  
 361–363  
 Murdoch, Iris | 145  
 Murill, Herbert | 128  
 Murphy, Kerry | 40  
 Mussolini, Benito | 70, 155–156, 172, 178, 189, 203  
 Mussorgsky, Modest Petrowitsch | 51
- Nadler, Josef | 63, 69  
 Nägeli, Hans Georg | 320  
 Nagy, Michael | 122  
 Nathem El-Khaled, Ya'qub Yonas | 295  
 Neill, Amy | 110  
 Neumann, Friedrich | 272  
 Newlin, Dika | 12, 25, 317  
 Ney, Elly | 289  
 Nielsen, Carl | 186  
 Nietzsche, Friedrich | 86  
 Niggli, Friedrich | 322  
 Nin, Joaquín | 221–222  
 Noeske, Nina | 308  
 Nono, Luigi | 291  
 Norcliffe, Hilary | 41, 42  
 Nova, Jacqueline | 316  
 Novák, Vítězslav | 115, 120, 333
- Occam (Ockham), William of | 213  
 Oja, Carol | 97, 99–100, 104, 108–109, 112  
 Oliveros, Pauline | 317  
 Ore, Cecilie | 316  
 Orff, Carl | 210, 254, 258, 266, 269, 346–347  
 Osborne, Peter | 338  
 Oteri, Frank J. | 339
- Pagh-Paan, Younghi | 316–317  
 Paik, Nam June | 255  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da | 134, 151, 160,  
 177  
 Pandula, Dušan | 120  
 Panufnik, Andrzej | 140  
 Paraskevaïdis, Graciela | 317  
 Pattison, Lee | 110
- Paumgartner, Bernhard | 14–15, 26–28, 77–79,  
 82–83, 87, 115, 270, 277, 290  
 Penderecki, Krzysztof | 304, 305  
 Pentland, Barbara | 316  
 Pepping, Ernst | 248  
 Peragallo, Mario | 228  
 Perlis, Vivian | 107, 109  
 Peronnet, Pierre | 240  
 Perry, Frankie | 147  
 Petrassi, Goffredo | 241  
 Petri, Egon | 158  
 Petyrek, Felix | 14, 26, 77–84, 115, 259, 278–280,  
 282  
 Pfitzner, Hans | 259  
 Pflanzl, Otto | 67  
 Phillipe, Isadore | 36  
 Pijper, Willem | 230, 241, 330  
 Piston, Walter | 140  
 Pitt, Percy | 49  
 Pizzetti, Ildebrando | 48, 99, 158  
 Porter, Quincy | 239  
 Posch, Franz | 288, 289  
 Poulenc, Francis | 54, 216  
 Preußner, Eberhard | 33  
 Prins, Stefan | 338  
 Prokofiev, Sergei | 51, 222, 233, 238  
 Prunières, Henry | 43, 53–54, 57, 188, 193, 205,  
 212–214, 216–217, 219, 221, 223, 329, 330  
 Ptaszynska, Marta | 317  
 Puccini, Giacomo | 151  
 Pünder, Hermann | 244  
 Purcell, Henry | 132–133
- Rachmaninoff, Sergei | 138  
 Radauer, Irmfried | 270, 305  
 Rainier, Priaulx | 145  
 Rasch, Hugo | 289  
 Ravel, Maurice | 17, 25, 29, 33, 36, 41, 43–44,  
 49, 51, 55, 75, 77–78, 92, 99, 109, 130, 165,  
 178, 204–206, 208, 215–216, 233, 247, 259, 282,  
 297–298, 330–331, 333, 339, 357–358  
 Rawsthorne, Alan | 128, 146  
 Reda, Siegfried | 254  
 Régamey, Constantin / Konstanty | 334  
 Reger, Max | 80, 107, 279  
 Reiner, Karel | 120  
 Reinhardt, Max | 11, 21, 24, 62–63, 66, 70, 76,  
 86, 88, 117  
 Reinhart, Werner | 80, 84–86, 192, 318–320,  
 322–323  
 Reis, Claire | 109  
 Reittererová, Vlasta | 113  
 Réti, Rudolph | 10, 23, 32, 38, 46, 50–51, 57,  
 72–73, 86, 88–91, 95, 104, 200, 229, 244, 325,  
 332, 358  
 Reutter, Hermann | 254  
 Revers, Peter | 290–292, 295–297, 301–303, 305,  
 338–339  
 Richter Herf, Franz | 121–125, 349, 350  
 Riedl, Josef Anton | 255–256  
 Rilke, Rainer Maria | 232, 318  
 Risler, Edouard | 37  
 Robinson, Edith | 42

- Roger, Kurt George | 109  
 Roland-Manuel, Alexis | 135, 216, 220, 225  
 Rolland, Romain | 52, 74, 82–83, 92–93, 357–358  
 Roller, Alfred | 66, 85, 240  
 Rorem, Ned | 144–145  
 Rosa, Clotilde | 316–317  
 Rosbaud, Hans | 233, 240, 242, 244–246, 251, 255, 352–353  
 Rosenfeld, Maurice | 105  
 Rosenfeld, Paul | 97  
 Rossini, Gioachino | 176  
 Rotaru, Diana | 337  
 Roussel, Albert | 215–216, 298, 333  
 Rufer, Josef | 234–235, 237–238, 245–253, 352–353  
 Rüfli, Anna | 321  
 Rüfli, Lea | 321  
 Ruggles, Carl | 97  
 Rupprecht, Philip | 136, 145, 146
- Sacher, Maja | 320  
 Sacher, Paul | 117, 218, 319, 320  
 Sachs, Curt | 126  
 Saint-Foix, George de | 37  
 Saint-Marcoux, Micheline Coulombe | 317  
 Saint-Saëns, Camille | 36, 37  
 Samuel, Harold | 133  
 Sappho | 160  
 Saracini, Earl Guido Chigi | 149–151, 153–160, 162, 174, 176–177, 343, 344  
 Satie, Erik | 213, 216  
 Sauer, Franz | 290–291  
 Saxton, Robert | 133  
 Schacht, Peter | 232  
 Scherchen / Scherchen-Hsiao, Tona | 316–317  
 Scherchen, Hermann | 48–49, 84, 118, 129, 190, 230–232, 247, 319  
 Schiffer, Brigitte | 317  
 Schiske, Karl | 291  
 Schmidjell, Richard | 125  
 Schmidt-Isserstedt, Hans | 251, 352–353  
 Schmitt, Florent | 49, 216, 298  
 Schnabel, Artur | 232  
 Scholz, Grete | 280  
 Scholz, Heinz | 82, 280  
 Scholz, Robert | 280–281  
 Schönberg / Schoenberg, Arnold | 9–13, 16–17, 22–25, 28–29, 32, 45, 51, 57–58, 84, 88, 90–91, 99, 104, 108, 117, 129, 133–134, 136–137, 179–180, 198, 210, 232, 234–235, 239, 242, 248–249, 252, 254, 259, 262, 269–270, 279, 311, 329, 331–333, 339  
 Schönherr, Karl | 61  
 Schreffler, Anne | 55, 212, 217  
 Schreker, Franz | 77, 79, 115, 117, 278–279, 331, 333  
 Schröter, Heinz | 239–240, 254  
 Schubert, Franz | 289  
 Schuman, William | 239  
 Schumann, Elisabeth | 183  
 Schuurman, Fritz | 140  
 Schwertsik, Kurt | 305
- Schweyda, Willy | 82, 282  
 Scott, Cyril | 42, 49, 61, 84, 194, 197  
 Scriabin, Alexander Nikolajewitsch | 41, 110  
 Searle, Humphrey | 92, 140–142, 250  
 Seeger, Ruth Crawford | 110–111, 145  
 Segovia, Andrés | 158  
 Seiber, Matyas | 142  
 Seitz, Robert | 194, 203  
 Selden-Goth, Gisella | 75, 357–358  
 Semegen, Daria | 317  
 Shadle, Douglas | 96  
 Shaw, George Bernard | 40  
 Shimizu, Chisako | 317  
 Shreffler, Anne C. | 41, 185  
 Širola, Božidar | 330  
 Sluga, Glenda | 213  
 Smith, Matt Wilson | 64, 66, 69–70, 234, 320  
 Smolka, Jaroslav | 122  
 Smyth, Ethel | 8, 12–13, 21, 25, 33, 49, 51, 145, 310, 312, 316, 320, 344–345  
 Sonneck, Oscar G. | 48  
 Southam, Ann | 316  
 Sowerby, Leo | 96–112, 354–355  
 Specht, Richard | 83  
 Spitzmueller, Alexander | 140  
 Sprague Coolidge, Elizabeth | 99  
 Standring, Helen D. | 316  
 Statzer, Friedrich | 280  
 Steenhuisen, Paul | 336  
 Stefan, Paul | 38, 58, 91, 325, 329, 358  
 Stege, Fritz | 231  
 Steinberg, Michael | 8, 21, 64, 68  
 Steinecke, Wolfgang | 252–253, 255  
 Steinhard, Erich | 16, 29, 84, 193, 229, 329–332  
 Steinkogler-Wurzinger, Gertraud | 126  
 Steuermann, Eduard | 230  
 Stiedry, Erika | 83  
 Stiedry, Fritz | 83  
 Stock, Frederick | 110  
 Stockhausen, Karlheinz | 261, 291  
 Strauß, Johann | 85  
 Strauss, Richard | 12, 14–15, 25, 27, 33, 41, 45–46, 63, 69, 70, 72, 75, 83, 158, 232, 287, 289  
 Stravinsky / Strawinsky, Igor | 14, 26, 44–45, 49, 51, 84–85, 92, 104, 110, 131–133, 135, 171, 175, 179, 210, 217–218, 227, 233, 235, 239–241, 252, 259, 262, 269, 278, 329, 331, 339, 358–359  
 Strobel, Heinrich | 188–190, 200, 240–241, 246, 249–253, 255–256, 352–353  
 Stuart, Charles | 136, 138  
 Stuckenschmidt, Hans Heinz | 189, 235–236, 238, 246, 250–252, 352–354  
 Suk, Josef | 80  
 Suter, Hermann | 322  
 Swarowsky, Hans | 290  
 Sykes, Barbara | 317  
 Szigeti, Joseph | 158  
 Szymanowsky, Karol | 80
- Tailleferre, Germaine | 44, 312, 316  
 Tallis, Thomas | 112  
 Tanaka, Karen | 316  
 Tansman, Alexander | 218, 222

- Tate, Phyllis | 137, 316  
 Taylor, Benedict | 69  
 Tcherepnin, Alexander (Sasha) | 218, 221–222  
 ter Kuile, Meta | 280  
 Tertis, Lionel | 42  
 Terzian, Alicia | 317  
 Thies, Wolfgang | 114, 122, 124, 126  
 Thimig, Helene | 67  
 Thomas, Ernst | 14  
 Thompson, Randall | 97, 104, 112, 354–355  
 Thrun, Martin | 181, 184, 190–191, 230, 241, 244, 311, 326, 329  
 Tick, Judith | 110–111  
 Tiessen, Heinz | 165, 184, 191–193, 198–199, 204–207, 230, 236, 238, 245–252, 330, 352–354  
 Timmonier, René | 240  
 Tippett, Michael | 259  
 Tischler, Barbara | 97  
 Toch, Ernst | 191–192, 230, 269  
 Tomek, Otto | 255  
 Tommasini, Vincenzo | 165  
 Toscanini, Arturo | 75  
 Toye, Francis | 49  
 Trüstedt, Ulrike | 316  
 Tsang, Richard | 336  
 Tulve, Helena | 337  
 Turina, Joaquín | 230  
 Turner, Walter J. | 136  
 Tyrwhitt, Gerald (Lord Berners) | 17, 29, 44, 49–50, 108, 110
- Ullmann, Victor / Viktor | 232  
 Ullrich, Hermann Josef | 15, 27, 78
- Valen, Fartein | 140  
 Vallas, Léon | 53–54  
 Varèse, Edgard / Edgar | 108, 262  
 Vaughan Williams, Ralph | 147, 207  
 Vereno, Klemens | 270, 295–296  
 Vesterinen, Marja | 316  
 Viligiardi, Arturo | 150–152, 154, 159  
 Vivaldi, Antonio | 156, 158, 160, 162–163, 176  
 Vogel, Wladimir | 187, 192–194, 230, 241, 330, 334  
 Voithofer, Monika | 292, 311  
 von Borck, Edmund | 230–232  
 von Klenau, Paul | 11, 24, 249  
 von Schirach, Baldur | 248  
 Vučković, Vojislav | 333  
 Vuillemin, Louis | 226  
 Vyhnalek, Ivo | 123  
 Vysloužil, Jiří | 114, 122–124, 126–127, 349–350  
 Vysloužilová, Věra | 127, 349–350
- Wadham, Dorothy | 220  
 Wagner, Erika | 311  
 Wagner, Richard | 36–37, 90, 301  
 Wagner-Régeny, Rudolf | 248  
 Walden, Lord Howard de | 39, 43  
 Wallmann, Margarete | 75  
 Wallner-Basté, Franz | 234–235  
 Walter, Bruno | 75  
 Walterskirchen, Gerhard | 86
- Walton, William | 50, 171  
 Wand, Günter | 243–244, 252, 353–354  
 Wassermann, Jakob | 87  
 Weber, Ludwig | 191  
 Webern, Anton | 15–16, 28, 33, 45, 51, 121, 129, 133, 135–137, 189, 192, 232, 258, 262, 269, 329, 333, 339  
 Weill, Kurt | 182, 190–192, 198, 203, 230  
 Weisgall, Hugo | 132  
 Weismann, Julius | 285  
 Weißmann, Adolf | 75, 88, 183–186, 197, 229–230, 329, 352–353  
 Wellesz, Egon | 8, 10, 13–16, 21–23, 26, 28, 33, 38, 49–50, 57–58, 80, 83, 87–88, 137, 232, 286, 325, 332  
 Wellesz, Emmy | 80  
 Werley, Matthew | 13–14, 19, 26–27, 31, 34, 37–38, 47, 51, 57, 72, 80, 82–84, 87, 357  
 Whithorne, Emerson | 97–98, 107  
 Widmann, Ellen | 321  
 Wiebe, Heather | 179  
 Wildi, Tina | 321  
 Williams, Grace | 137, 146–147, 207  
 Willimann, Joseph | 320–322  
 Wilson, Woodrow | 11, 24  
 Wimberger, Gerhard | 259, 269, 272, 290–295, 297–306, 341–342  
 Wittgenstein, Paul | 70  
 Wolff, Christian | 255  
 Wolpe, Stefan | 202, 233  
 Wyzewa, Téodor | 37
- Young, La Monte | 255
- Zeller, Hans Rudolf | 122  
 Zemlinsky, Alexander von | 48, 117, 165  
 Zenk, Ludwig | 232  
 Zenkl, Luděk | 122  
 Zernick, Helmut | 228  
 Ziegenfuss, Jan | 124  
 Zillig, Winfried | 248–249, 254  
 Zimmermann, Bernd Alois | 242, 253–254, 261, 291, 319  
 Zuckerkandl-Szeps, Berta | 77  
 Zweig, Egon Michael | 91  
 Zweig, Friderike | 13–14, 26, 87  
 Zweig, Fritz | 91  
 Zweig, Stefan | 14, 26, 72–78, 80, 82–88, 91–94, 354, 357–359  
 Zwilich, Ellen | 316

## **Die Herausgeber**

### **The Editors**

**Thomas Hochradner**, tätig an der Universität Mozarteum Salzburg, verfasste zahlreiche Fachaufsätze zur Musikgeschichte der Neuzeit, verantwortete das *Thematische Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux*, die Anthologie *Stille Nacht. Das Buch zum Lied* und gab eine Reihe von Tagungsbänden heraus.

**Thomas Hochradner**, who works at Mozarteum University Salzburg, has written numerous scholarly articles on modern music history, was responsible for the *Thematic Catalog of the Works of Johann Joseph Fux*, the anthology *Silent Night: A Companion to the Song*, and has edited a series of conference proceedings.

**Matthew Werley** ist Gründungsdirektor des Salzburg Institute for Advanced Studies – Zentrum für Kulturdiplomatie und Globale Festspielforschung. Er ist Autor zahlreicher Publikationen zu internationalen Themen der Salzburger Festspiele und lehrte an Universitäten in Cambridge, Philadelphia und Salzburg.

**Matthew Werley** is Director of the Salzburg Institute for Advanced Studies – A Centre for Cultural Diplomacy and Global Festival Research. He has published widely on international facets of the Salzburg Festival and has held research and teaching posts at universities in Cambridge, Philadelphia and Salzburg.

HOLLITZER



[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

Man schrieb August 1922, als im Café Bazar eine zukunftsweisende, völkerverbindende Idee geboren wurde: die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) als Interessensvertretung der Komponist\*innen aber auch Interpret\*innen zeitgenössischer Musik. Sechzehn prominente Musikwissenschaftler\*innen aus mehreren Ländern Europas, den USA und Australien zeichnen im vorliegenden Sammelband die wechselvolle Geschichte dieser Gesellschaft nach, nehmen Erfolge und ihren Einfluss auf die globale Musikszene in den Blick und lassen die Bedeutung zeitgenössischer Komposition in Salzburgs Musikleben aufleuchten.

It was August 1922 when a forward-looking, unifying idea was born in Café Bazar: the founding of the International Society for New Music (IGNM) to represent the interests of composers and performers of contemporary music. In this anthology, sixteen prominent musicologists from several European countries, the USA and Australia trace the eventful history of this society, examine its successes and influence on the global music scene and shed light on the significance of contemporary composition in Salzburg's musical life.



**HOLLITZER**  
— **H** —

ISBN 978-3-99094-210-9  
ISSN 2617-3328