

Eduard Künneke · Franz Schreker · Ernst Toch
Max Butting · Walter Braunfels

Suites & Overtures for the Radio

Orchester der Staatsoperette Dresden
Ernst Theis





Ein typisches Foto für den Rundfunk-Sendebetrieb Ende der 1920-er Jahre. Die Hauskapelle der Mitteldeutschen Rundfunk AG ist bereits spielbereit, während der Rundfunksprecher noch das Programm für die kommende Sendestunde ansagt. Das Foto entstand unmittelbar vor einer Liveübertragung im Großen Besprechungsraum der Alten Wage, dem Gründungssitz des Leipziger Senders. Für das Tagesprogramm griff die Musikredaktion gern auf die eigens für den Rundfunk geschriebenen „RadioMusiken“ zurück.
Foto: DRA

Edition RadioMusiken Vol. 2

Radio-Suiten & Overtüren

CD 1

Franz Schreker (1878-1934)

Kleine Suite für Kammerorchester, 1928

1	Präludium	3:18
2	Marcia	1:52
3	Canon	3:24
4	Fughette	2:17
5	Intermezzo	3:36
6	Capriccio	2:09

“Dem Breslauer Sender gewidmet”

Uraufführung mit Ursendung am 17. Januar 1929 unter der Leitung des Komponisten durch die „Schlesische Funkstunde“

Verlag: Universal Edition Wien

CD-Aufnahme: August 2006, Börse Coswig

Ernst Toch (1887-1964)

Bunte Suite für Orchester op. 48, 1928

7	Marschtempo	2:20
8	Intermezzo	4:19
9	Adagio espressivo	6:48
10	Marionetten-Tanz. Frisch	1:47
11	Galante Passacaglia	3:53
12	Karussell. Wirbelnd	2:20

Auftragswerk des Südwestdeutschen Rundfunks, Sender Frankfurt

Uraufführung mit Ursendung am 15. Februar 1929

Verlag: Schott

CD-Aufnahme: August 2006, Börse Coswig

Eduard Künneke (1885-1953)

Tänzerische Suite für Jazzband und großes Orchester, op. 26

Concerto grosso in fünf Sätzen, 1929

13	Ouvertüre. Tempo des Foxtrott	6:58
14	Blues. Andante	5:34
15	Intermezzo. Vivace	4:17
16	Valse mélancholique. Tempo Valse di Boston	6:13

17 Finale. Foxtrott 6:50

Auftragswerk der Funkstunde A.G. Berlin
Uraufführung mit Ursendung am 8. September 1929,
dem Vorabend der Eröffnung der Berliner Funkausstellung
Verlag: Otto Werde (Regina-Verlag)
CD-Aufnahme: April 2006, Börse Coswig

T.T.: 68:05

CD 2

Mischa Spoliansky (1898-1985)

1 **Charleston Caprice für großes Orchester**, 1930 6:08

Auftragswerk der Funkstunde A.G. Berlin, Abt. Unterhaltungsmusik
Uraufführung mit Ursendung am 2. März 1930 in der „Berliner Funkstunde“
Ohne Verlag: unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass Spoliansky im Besitz der
Akademie der Künste Berlin. Die Materialherstellung wurde unterstützt durch den
Mischa Spoliansky Music Trust
CD-Aufnahme: August 2010, Alter Schlachthof Dresden

Max Butting (1888-1976)

Sinfonietta mit Banjo, op. 37
Erste Rundfunkmusik, 1929

2 Largo 6:10

3 Adagio 6:45

4 Allegro vivace 4:31

Auftragswerk der Südwestdeutschen Rundfunkdienst A.G. „SWR“
Uraufführung mit Ursendung am 5. Februar 1929
Verlag: Universal Edition Wien
CD-Aufnahme: August 2009, Lukaskirche Dresden

Max Butting

Heitere Musik, op. 38

Zweite Rundfunkmusik. Für kleines Orchester, 1929

5	Ouvertüre	3:57
6	Bläserserenade	3:21
7	Virtuosentückchen	2:46
8	Tanz	3:28
9	Finale	3:26

Auftragswerk der Funkstunde A.G. Berlin
Uraufführung mit Ursendung am 10. Januar 1930 in der „Berliner Funkstunde“
Verlag: Universal Edition Wien
CD-Aufnahme: Juli 2007, Börse Coswig

Walter Braunfels (1882-1954)

Divertimento für Radio-Orchester op. 42, 1929

10	Mäßig bewegt	3:19
11	Gemessen, doch immer bewegt	3:19

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 12 | Langsam | 5:02 |
| 13 | Zeitmaß der Sarabande | 3:42 |
| 14 | Sehr lebhaft | 3:39 |

Auftragswerk des Westdeutschen Rundfunks „WDR-Funkstunde“
Uraufführung mit Ursendung: 1929
Verlag: Universal Edition Wien
Aufnahme: August 2011, Konzertsaal der Hochschule für
Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden

BONUS

Mischa Spoliansky

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | Charleston Caprice in der Einrichtung als Konzerfassung von Ernst Theis | 4:27 |
|----|--|------|

CD-Aufnahme: August 2010, Alter Schlachthof Dresden

T.T.: 64:30

Orchester der Staatsoperette Dresden

Dirigent: Ernst Theis

Einige der „Radiomusiken“ lassen sich in den Werkverzeichnissen ihrer Urheber nicht nachweisen. In einigen Fällen liegen die Kompositionen nur als Komponistenautographie vor.

Für Recherche-Unterstützung und Materialerschließung bedanken wir uns bei der Akademie der Künste, Berlin

Projektleitung: Dr. Steffen Lieberwirth, MDR

Produzenten der Rundfunkproduktionen:

Bettina Volksdorf und Dr. Jens-Uwe Völmecke, MDR FIGARO

Stefan Lang, DeutschlandRadio Kultur

Künstlerische Fachberatung: Uwe Schneider

Künstlerische Aufnahmeleitung: Eric Lieberwirth

Technische Aufnahmeleitung:

Christian Fischer [Künneke, Schreker, Toch, Haas, Butting op. 38]

Niklas Schminke [Butting op. 37]

Torsten Heider [Spoliansky]

RundfunkMusiken **Ein radiogeschichtliches Klanglabor von** **Staatsoperette Dresden und MDR FIGARO** **sowie DeutschlandRadio Kultur**

Von 2005 bis 2011 nahm das Orchester der Staatsoperette Dresden unter der Leitung seines langjährigen Chefdirigenten Ernst Theis in fester Kooperation mit MDR Figaro und seit 2008 auch mit DeutschlandRadio Kultur sogenannte Rundfunkmusiken auf. Dies waren Kompositionen, die von nahezu allen Sendegesellschaften bei den bekanntesten zeitgenössischen Komponisten mit dem Ziel in Auftrag gegeben wurden, Musiken zu entwickeln, die den technischen Möglichkeiten des neuen Massenmediums angepasst sein sollten. Auch Komponisten wie Eduard Künneke (dessen Musik einst sogar in den Sinfoniekonzerten der Berliner Philharmoniker gespielt wurde) oder Edmund Nick, die vornehmlich Unterhaltungsmusik schrieben (CD RadioMusik Vol. 1), gehören zu diesem Kreis. Doch die Grenzen innerhalb dieser zeitgenössischer Musik sind fließend, wie die Namen zeigen, denn auch Kurt Weill, Paul Hindemith, Pavel Haas, Ernst Toch oder Franz Schreker, die als bedeutende Neuerer ihrer Zeit in die Musikgeschichte eingegangen sind, zählen zum angesprochenen Komponistenkreis.

Die Gattung der „Radiomusik“ entstand, als die deutsche Unterhaltungsmusik ihre letzte Blütezeit erlebte – bevor die Nazis auch diese verfälschten und ihr Ende einleiteten. Die Rundfunkmusiken sind ein Schnittpunkt von Unterhaltungsmusik und verschiedensten Strömungen der zeitgenössischen Musik der Weimarer Republik. Sie zeigen kaum bekannte Facetten einer für das Lautsprecher-Publikum geschaffenen Musik, die ihre Kraft aus den Innovationen der eigenen Zeit nahm. Diese musikalischen Experimente, die für die Live-Übertragung

durch nur ein einziges Mikrofon geschrieben wurden, kennen keine musikalischen Grenzen, Tanz und Jazz stehen neben klassischen sinfonischen Formen und avantgardistischen Neuerungen der Zeit. Für das Vergessen dieser Musik sind in vielen Fällen die Verbote und Verfolgungen der jüdischen und politisch nicht konformen Autoren im Dritten Reich verantwortlich.

„So bunt und lebendig“ zu sein, „wie das Leben selbst!“

„Die Aufgabe lautet, einem schier unermesslichen, aus allen Altern, Ständen und Stufen menschlicher Reife zusammengesetzten Hörerkreise, welcher zum Teil der Natur nahe in einsamen Häusern auf dem Lande, zum Teil dicht aneinandergedrängt – zwischen Eisen und Beton – in den großen Städten lebt, durch das Wunder des Rundfunks das lebendige Leben und die lebendige Kultur des eigenen und aller Völker zu seelischer Erhebung, geistiger Fortbildung und gemüthlicher Zerstreuung nahezubringen. (...) Wir wollen in dem, was wir auch immer verbreiten, so bunt sein, wie das Leben selbst (...)“, verkündet ein Postulat aus dem Jahr 1929, entdeckt in einem vergilbt-brüchigen „Jahrbuch des Westdeutschen Rundfunks“.

Und in der Tat, es ist eine spannende Aufgabenstellung, die sich der Rundfunk mit visionärem Blick auf das kommende Jahrzehnt selbst auferlegt hat und deren Umsetzungsstrategien und -Ergebnisse auch heute noch in unserem digital vernetzten Zeitalter zurückblickend neugierig machen ...

Ambitioniert, selbstbewusst und elektrisierend visionär ist er, der deutsche Rundfunk, der gerade einmal ein halbes Jahrzehnt existiert, als 1929 eine vom Westdeutschen Rundfunk proklamierte Aufgabenstellung an die zukunftsweise denkenden Komponisten veröffentlicht wird. Warum sollten die hochmotivierten Musikredakteure jenes seinerzeit konkurrenzlosen Massenmediums nicht selbst schöpferisch aktiv werden und breitenwirksamere wie radio-gemäße Programminhalte anbieten?

Heinrich Strobel, einer der wichtigsten Berliner Musikkritiker und Wegbereiter der Moderne, benennt die Ursachen, die zum Umdenken in den Rundfunksendern führen sollten:

„Zuerst war die Situation so: der Rundfunk übernahm als neues Instrument der Musikübermittlung die landläufigen Praktiken der Musikpflege. Opern wurden übertragen, die Unterhaltungsmusik wurde vom Café, vom Tanzlokal, vom Biergarten bezogen, Konzerte wurden nach bewährtem öffentlichem Muster von den einzelnen Sendegesellschaften veranstaltet. Man wusste, daß es eine Neue Musik gab. Also setzte man von Zeit zu Zeit auch Neue Musik an. Langsam erkannten die hellhörigen Sendeleiter die Anfechtbarkeit dieser sehr bequemen Methode von Standpunkt des Rundfunks aus. Der Rundfunk schafft in jedem Fall eine neue soziologische Situation. Er kann nicht mit dem musikwilligen, traditionsgesättigten Hörer der Opernhäuser und Konzertsäle rechnen. Vor dem Lautsprecher haben die wenigsten die künstlerische Aufnahmebereitschaft, die sie sich im Konzert auf jeden Fall einzureden bemühen. Also musste man die Programme anders anlegen, musste man Rücksicht auf die verschiedenen Ansprüche nehmen, musste man auch einmal überlegen, welche Art Musik im Rundfunk zur sinngemäßen Wirkung kommt und welche nicht. (...) Aber das steht fest: nur eine deutlich konturierte, klar instrumentierte, nur eine reinliche Musik setzt sich im Mikrophon durch.“

Heinrich Strobel: „Zur musikalischen Programmpolitik des Rundfunks“, 1930

Die politische und wirtschaftliche Situation ist günstig: Der Rundfunk ist „vom ersten Augenblick seines Daseins an eine wirtschaftliche Macht. In einer Zeit allgemeiner finanzieller Depression war hier ein Unternehmer entstanden, der durch seine regelmäßigen und so gut wie sicheren Einnahmen die Möglichkeit hatte, einen Teil der notleidenden Künstlerschaft durch Engagements zu unterstützen. Im Lauf von fünf Jahren hat sich der Rundfunk zu einem Opern- und Konzertsinstitut allergrößten

Stils entwickelt, dessen Abonnentenzahl in Deutschland in die Millionen geht. (...)“

Finanziell ist der Rundfunk so gut ausgestattet, dass er es sich Ende der 1920er Jahre leisten kann, als Mäzen und Multiplikator für Musiker und Komponisten in Erscheinung zu treten. So vergehen Monat für Monat alle deutschsprachigen Sender Kompositionsaufträge an jene Komponisten, die sich für das neue Medium Radio interessieren und Kompositionen erschaffen wollen, „deren besondere Rundfunkeignung daraus resultieren sollte, dass die für die Übertragung von Musik gewonnenen Erfahrungen gleich bei ihrer Entstehung ausgenutzt würden“, so der Leipziger Radiojournalist Ernst Latzko.

Und weiter erfahren wir von ihm in seiner „Rundfunk-Umschau“, dass diese Aufträge geeignet seien, das Schaffen in eine „bestimmte Bahn“ zu lenken, Werke ganz „besonderer Eigenart“ hervorzubringen.

„Die von Max Butting propagierte Idee einer ‚Rundfunkmusik‘ wird hier aufgegriffen und einer Verwirklichung nähergeführt. Der Rundfunk begnügt sich nicht mehr mit der allgemeinen Musikliteratur, die er seinen besonderen Gesetzen entsprechend interpretiert, sondern er fördert die Entstehung einer neuen Musik, die nicht erst rundfunkgemäß wiedergegeben sondern gleich rundfunkgemäß konzipiert sein will. Nicht der Kapellmeister soll die in fünf Jahren gemachten Erfahrungen verwerten, sondern der Komponist. Damit ist der Grundstein gelegt zu einer Literatur, die in Inhalt und Form nicht rein musikalischen sondern funktischen Gesetzen folgt. Diese Gesetze werden die zeitliche Ausdehnung der Werke einengen, sie werden gewisse Formen gegenüber anderen bevorzugen – so ist es kein Zufall, dass bisher ein Konzert und eine Suite auf diesem Gebiet entstanden sind, beides Formen, deren Eigenart den Forderungen des Rundfunks entgegenkommt – diese Gesetze werden sich ganz besonders

bei der Instrumentation auswirken, die hier wesentlich andere Regeln befolgen muß, sie werden Phrasierung und Dynamik beeinflussen und zu allererst den Stil der Werke bestimmen indem sie eine Musik ins Leben rufen, der Form und Zeichnung wichtiger ist als Farbe, Technik wichtiger als Ausdruck. (...)“

Eine wesentliche Hilfestellung zu musikalisch technischen Voraussetzungen des neuen Genres „Radiomusik“ können schließlich 1929 alle interessierten Tonsatzer einer Veröffentlichung der „Baden-Badener Kammermusik“ entnehmen.

Als einer der Pioniere der „Radiomusik“ erklärt der Komponist Max Butting erstmals die gestellten Anforderungen:

„1.) Dem Wirkungskreis der Rundfunkübertragung, die sich an Hörer verschiedenster Schichten und Bildung in ihrem eigenen Heim wendet, ist im Charakter des Werkes Rechnung zu tragen.

2.) Zu berücksichtigen sind die technischen Eigenschaften des Mikrophons als Übertragungsinstrument:

a. Die *Orchesterwerke* müssen eine klare Struktur aufweisen. Rauschender, breiter Orchesterklang ist ungeeignet für das Mikrophon. Zu dick gesetzte und eng gelegte Akkorde sind zu vermeiden.

b. Die Klangfarbe der einzelnen Instrumente wird durch das Mikrophon verschieden wiedergegeben. Die *Streichinstrumente* kommen gut durch. Zu vermeiden sind nur enge Akkorde in mittlerer und tiefer Stimmlage.

Die *Holzblasinstrumente* erklingen ausnahmslos klar und deutlich, ohne von ihrem Klangcharakter viel zu verlieren. Das starke Hervortreten der Flöte, besonders in der höheren Lage, ist zu beachten. Im Übrigen ist die solistische Behandlung der Holzbläser vorzuziehen.

Auf vorsichtige *Hornbehandlung* ist zu achten, weil sich bei nicht erstklassig geblasenem Horn Unsauberkeiten durch das Mikrophon besonders bemerkbar

machen. Enger Satz von mehreren Hörnern und ff im Horn ist zu vermeiden.

Die *Trompete* ist in jeder Lage, auch mit Dämpfer, verwendbar.

Harfe klingt gut, besonders in höherer Lage.

Vorsichtige *Schlagzeugbehandlung*, insbesondere Vermeidung der großen Trommel; auch die kleine Trommel bekommt einen vollständig veränderten Klangcharakter. Möglichst kein Becken, nur im ff zu besonderer Charakterisierung in einzelnen kurzen Schlägen.

Pauke in einzelnen Schlägen rhythmischer Natur gut, *Paukenwirbel* im Tutti ist zu vermeiden.

Sehr gut verwendbar sind *Holzschlaginstrumente*, *Xylophon* und *Holztrummel*.

3.) Was im Rundfunk aufgeführt wird, erhält eben seinen Charakter einmal durch die technisch-musikalische Einschränkung der Mikrofonübertragung; viel mehr aber durch das Gerichtetsein an alle. Und dies erzwingt nun bestimmte Stilprinzipien:

- Verständlichkeit am Empfänger
- Prägnanz und Kürze
- Sinnfälligkeit und Übersichtlichkeit
- Der Ort der Handlung ist immer das Alltagszimmer von jedermann."

„Anbruch“, Januar 1929



Franz Schreker vor dem Mikrofon,
Ende der 1920er Jahre
Foto: Franz Schreker Foundation

Gegenwart und Zukunft des Rundfunks

„Radio – der ferne Klang ist für den Romantiker in allzu greifbare Nähe gerückt. Das Kind dieser Zeit empfindet anders: Poesie der Technik, Zauberkünste der Wissenschaft – man braucht kein Prophet zu sein, um Unbegrenztes an Möglichkeiten vorauszusagen.

Drahtlose Telegraphie des Lichtes, des Bildes – sie ist auf dem Wege, und in nicht allzu ferner Zukunft werden wir es erleben: Eine Oper, ein Schauspiel in unseren eigenen vier Wänden entstehen zu sehen, bildhaft sprechend, tönend. Das Radioopernhaus, das einzige das ohne Subventionen wird bestehen können, im glücklichen Besitz der besten Sänger, des besten Orchesters, einer Bühnentechnik, die sich alle Errungenschaften der Kinomathographie zunutze macht, sendet Musikaufführungen in die entlegensten Gegenden. Irgendwo im Gebirge, auf einer Insel, im Theatersaal eines Ozeandampfers leuchten, tönen die Wunder unserer Kunst, nur mehr Farbe, Licht, Klang, Elektrizität, Technik: das unerhörteste aller Wunder – und doch, wie lange wird es dauern, etwas Selbstverständliches, leicht erreichbar, wohlfeil, jedem zugänglich – kein Wunder mehr. Es ist herrlich, und ich beuge mich voll Bewunderung.

In einem stillen Winkel meiner Seele aber, wohin noch kein Radioklang gedungen ist, nistet etwas wie geheime Angst. Bricht nicht die Maschine mit eisernen Fingern und geheimnisvollen Kräften nunmehr auch in unser Reich ein. In das Reich des Künstlers?

Mechanisierung der Kunst, Entzauberung einer Gottheit, eine Blüte ohne Duft und Reif. Es mag ein Aufstieg sein, irgendwo und irgendwann ist es ein Ende – Kunstdämmerung.

Franz Schreker

Franz Schrekers „Kleine Suite für Kammerorchester“

Für den deutschsprachigen Rundfunk soll der 17. Januar 1929 eine historische Bedeutung erlangen: Alle deutschsprachigen Sender haben sich zusammengeschlossen, um gemeinsam und erstmalig in der Radiogeschichte eine sogenannte „arteigene Rundfunkkomposition“ auszustrahlen. Es ist die Uraufführung von Schrekers Radiomusik mit dem Originaltitel „Kleine Suite für den Rundfunk“. Vorgetragen von Musikern der Schlesischen Philharmonie unter Leitung des Komponisten am Dirigentenpult, übertragen aus dem technisch-sachlichen Breslauer Rundfunkstudio und anzuhören ausschließlich von Radiohörern in ihren heimischen Wohnzimmern, weshalb der Rundfunk dabei auch nicht von einer Uraufführung, sondern fachgerecht von einer „Ursendung“ spricht.

Folgerichtig war das Presse-Echo in den Radiozeitschriften und den Musik-Fachzeitschriften enorm. So berichtet der Leipziger Journalist Ernst Latzko für die „Februar-Rundfunkumschau 1929“ in „Melos“:

„Das bedeutsamste Rundfunkereignis im Januar 1929 war zweifellos die Ursendung der Kleinen Suite für Kammerorchester von Franz Schreker. Sicherlich schon wegen des Interesses, das der ersten Aufführung des jüngsten Werkes eines der repräsentativsten Musiker unserer Zeit verdient. Noch mehr aber aus prinzipiellen Gründen, denen hier unsere Beobachtung zuerst geschenkt werden soll:

Die Aufführung von Schrekers Suite gab nun Gelegenheit nachzuprüfen, wieviel von den [funkischen] Ideen in die Tat umgesetzt war. Kein Einsichtiger konnte sich verhehlen, daß sein bisheriges Schaffen, das vorwiegend der Gewinnung neuer Klangmöglichkeiten gewidmet war, Schreker nicht für Aufgaben prädestiniert

erscheinen lassen konnte, bei der gerade dem Klang naturgemäß die geringste Rolle zukommen mußte. Auch die für viele seiner Werke charakteristische Hypertrophie in Ausdehnung, Stimmführung und Instrumentation war alles eher denn ein Beweis für eine besondere ‚Rundfunktugnung‘ Schrekers. Von ihr vermochte auch das neue Werk nicht nach allen Richtungen hin zu überzeugen. Gut war die Wahl der Suitenform, die dem im Rundfunk lebendigen Streben nach möglichster Komprimierung weit entgegenkommt. (...) Leider wird dieser Grundsatz der Knappheit und Sparsamkeit nicht auch bei der Instrumentation angewandt. Wenn schon im Allgemeinen zum Begriff der Kammerform auch ein kammermusikalisches, solistisches Musizieren gehört, so müßte das im Rundfunk ganz besonders der Fall sein. Trotzdem besetzt Schreker in seiner Suite die Streicher chorisch und gelangt mit den Bläsern, Harfe, Celesta, Klavier und reichem, im Rundfunk zum Teil problematischem Schlagzeug zu einem ‚Kammer‘-Orchester von 50 Mitwirkenden. (...) Nach der vielversprechenden Introduction erreicht das Werk im Canon entschieden seinen Höhepunkt. Hier vereinigen sich thematische Erfahrungen zu einem bemerkenswerten Resultat. Vor allem die weite Auseinanderlegung der imitierenden Stimmen, die Pizzicatobehandlung der freien Stimme und die dadurch erzielte Vermeidung von Kombinationstönen ermöglichte ein sauberes Rundfunkklangbild. Leider verhinderte schon in der Fughette die Dichte des polyphonen Gewebes eine solche Durchsichtigkeit. Das Intermezzo ist ein fast impressionistisch anmutendes Spiel mit Klangeffekten, das durch sein Indenvordergrundstellen der Farbe und seine Vernachlässigung der Zeichnung für den Rundfunk so ungeeignet wie möglich ist. (...)“

Der Kritiker des „Anbruch“ hingegen hält das Stück in seiner Instrumentierung für einfaches Holz mit Englischhorn, Saxophon und Kontrafagott, zwei Hörnern,

Trompeten, zwei Posaunen, Tuba, Klavier, Harfe, Schlagwerk und Streichorchester für ebenso „reizvoll“ wie „klar“ und lobt dessen „geglückte Rundfunk-Funktion“!

In einer Angelegenheit aber sind sich Rundfunkredakteure, Rundfunktechniker und Komponisten einig: Die Suche nach der idealen „Radiomusik“ muss und soll weitergehen!



Ernst Toch (links), im Gespräch mit Kurt Weill in
Baden-Baden, 1929
Foto: MDR TRIANGEL

Ernst Toch „Bunte Suite“

In der Serie der von den Sendegesellschaften bestellten „Rundfunkmusiken“ folgt im Februar 1929 die Uraufführung von Ernst Tochs „Bunte Suite“. „Man bemerkt, wie die Suite sich immer mehr zur spezifischen Rundfunk-Form herausbildet. Die Buntheit resultiert aus Gegensätzen der Stimmung und der klanglichen Fassung. Ein Satz wird von Holzbläsern bestritten, ein anderer von den Streichern, ein dritter vom Blech, Klavier und Schlagzeug, ein vierter wird in Kammer- und die beiden übrigen in voller Orchesterbesetzung aufgeführt. Diese Abwechslung wirkt sich im Rundfunk entschieden günstig aus. Überhaupt ist in akustischer Hinsicht manches überraschend gut gelungen und im 1., 2., 4. und 6. Satz wird die wünschenswerte Durchsichtigkeit der Stimmführung erreicht. Minder günstig ist die Bevorzugung hoher Lagen (besonders auffallend im 3. Satz) und die stellenweise zu enge Führung der Stimmen, die im 5. Satz die thematische Arbeit verwischt. (...)

Ausgiebig betont ist das tänzerische Element, das gleicherweise der Suitenform wie gegenwärtigen Strömungen entgegenkommt. (1. Satz: Marschtempo, 4. Satz: Marionettentanz, 5. Satz: Passacaglia, 6. Satz: Karussell).

Im letzten Satz ist das Problem einer Geräuschmusik mit Glück gelöst und der Rummelplatz in stilisierter Aussage wird vor den Ohren des Hörers lebendig. Im schärfsten Kontrast dazu die unterstrichene Tonalität und Empfindsamkeit des dritten Satzes. Alles in allem ein Werk, das im Spielerischen seine glücklichsten Wirkungen erzielt und, ohne bedeutend zu sein, schätzenswerte musikalische und funksische Qualitäten hat.“

Ernst Latzko:
„Rundfunkschau“ in „Melos“, März 1929

„Schaff neue Unterhaltungsmusik!“

„Das Anknüpfen an rhythmische Elemente moderner Tanzmusik und ihre Kontrastierung scheint gerade hier ein Weg zur Musikalität der Massen – dem eigentlichen Ziel des Rundfunks“, proklamiert der „Anbruch“ schon in seiner Februar-Ausgabe des Jahrganges 1929 resümierend.

Auch 1930 und in den Folgejahren bis 1933 vergeben die Rundfunkanstalten wieder Funkaufträge an die Komponisten. Aber erst jetzt sind die Intendanten der Sender stärker darauf bedacht, einen unterhaltenden Charakter im Radio zu forcieren:

„In der richtigen Erkenntnis, welche Musik uns nützt, ist der Ruf erschallt: Schaff neue Unterhaltungsmusik! Denn unserer sachlichen Zeit ist das hochgespannte Pathos des letzten Jahrhundert fremd geworden, [...].“

Die Rezeption des Jazz in die symphonische Musik ist vollzogen. [...]“ schreibt der Musikchef des Breslauer Senders, Edmund Nick, und führt weiter aus: „Denn da ihm (dem Rundfunk) die Fähigkeit zu eigen ist, „sich an alle zu wenden, der große Mittler zu sein, gesellschaftliche und künstlerische Gegensätze auszugleichen, muß er die Kluft zwischen Kunstmusik und dem Volksbedürfnis zu überbrücken helfen, bis die ganze Vokabel „Unterhaltungsmusik“ in ihrem heutigen Sinne entbehrlich ist.“

Nun melden sich auch Komponisten des heiteren Genres zu Wort. Während Mischa Spoliansky, Wilhelm Grosz und Edmund Nick eher der jungen Avantgarde angehören, entstammt ein Mann wie der 1885 geborene Eduard Künneke noch der alten, romantischen Tradition. Seit seinem Welterfolg mit „Der Vetter aus Dingsda“ (1921) eher als „Operettenkomponist“ abgestempelt, liefert Künneke mit dieser Auftragskomposition den Beweis, dass er durchaus in der Lage ist, zeitgemäß zu schreiben.



Eduard Künneke an seinem Radioempfänger, 1931
Foto: MDR TRIANGEL

Edmund Nick erinnert an „den anderen Künneke“

„Schon kurz vor dem ersten Weltkrieg war der Name Eduard Künneke durch die Presse gegangen, als der greise Ernst von Schuch an der Hofoper in Dresden die komische Oper „Coeur As“, das Opus 2 des noch nicht dreißig Jahre alten Komponisten uraufgeführt hatte. Nach dem Friedensschluß von Versailles rückte dieser Künneke Jahr um Jahr mit einer neuen Operette heraus. Just die, die die Unglückszahl Opus 13 trug, sollte seinen Ruhm begründen und erhalten. Eine Nummer daraus, das Lied vom armen Wandergesellen, der so lieb Gute Nacht zu singen wußte, wurde ein Weltschlager von der besten Sorte. Dieser „Vetter aus Dingsda“ war schon Künnekes vierte Operette. Nun ließ er ihr noch weitere 21 folgen und vier Singspiele dazu. Den „Vetter aus Dingsda“ erreichte zwar keine mehr, aber in dem riesigen Oeuvre des Komponisten stehen herrliche, sorgfältig gearbeitete Stücke, die den Sängern anspruchsvolle Aufgaben stellen, von einem meisterhaften Satz, der das Entzücken aller Kenner erregt. Natürlich finden sich auch Versager und Nieten darunter, denen man die lustlose Arbeit anhört, routinemäßig ohne Inspiration zu Papier gebracht-, wenn sich in ihnen auch immer der große Köhner verrät, der, wenn ihn die Lust dazu wandelte, auf Klavierkonzerte oder Streichquartette zu komponieren verstand.

Künneke war am Rhein geboren, ein Niederdeutscher also, und nicht gerade einer von der ganz leichtlebigen Sorte, wenigstens nicht in seiner Musik; eine Rarität schon darum, weil alle anderen Operettenkomponisten seiner Zeit von der Donau stammten. Sein Geburtstag trug dasselbe Datum wie der Mozarts, bis auf die Jahreszahl: 1885. Er hatte bei Max Bruch in Berlin Musik studiert, genau wie sein älterer Kollege

Oscar Straus. Das Opernkomponieren, das ihm anfänglich Verpflichtung schien, gab er nie ganz auf; sechs Opern stehen auf seiner Werkliste. Aber seinen Namen verdankt er der heiteren Musik. Als man im Stummfilm dazu überging, für manche Filmwerke eigene Partituren in Auftrag zu geben, war er einer der ersten, die sich hierfür zur Verfügung stellten, und als der junge Rundfunk ihm einen Kompositionsauftrag erteilte, schuf er mit seiner Tänzerischen Suite, die eine Jazz-Band in ein sinfonisches Orchester einbaute, ein ganz einmalig herrliches Werk.

Künneke war zum Berliner geworden, der zwischen den Anfangszeiten seines kompositorischen Schaffens ein merkwürdiges Leben hoher Geistigkeit, wellfremd und kauzig, zubrachte, versponnen in abseitige Hobbies, die sich in der musikalischen Sphäre seines Heims merkwürdig ausnahmen, wenn er sich mit höherer Mathematik, anglistischen Studien, Religionsphilosophie oder mit dem Mittelhochdeutschen befaßte. Aber immer wieder fand er zu seinen klaren und ausgezeichnet klingenden Partituren zurück. Eine robuste Gesundheit gestattete diesem umgänglichen und witzigen Mann, dem freilich etwas von der entwaffnenden Liebesswürdigkeit seiner Wiener Kollegen abging, in nie wankendem Vertrauen auf seine Physik ein aller Hygiene spottendes Leben zu führen, dem auch eine gefährliche Tuberkulose keinen Abbruch tun konnte. Da sagten dem 68jährigen plötzlich Herz und Lunge den Dienst auf. In Heckeshorn bei Berlin erlag der ahnungslose Meister inmitten neuer Filmarbeit dem Zugriff des Todes, der ihn lange umlaurt hatte.“

Edmund Nick:
„Musica“, Januar 1954

ABEND-PROGRAMM

Berlin (Berlin O – Sötin – Magdeburg) und Deutschlandsender Königs Wusterhausen

Aus dem Hause der Funkindustrie:

8.15 nm. (20.15)

Uraufführung

der im Auftrage der Funk-Stunde geschriebenen Rundfunkmusik Nr. 6

Tänzerische Suite

in 5 Sätzen für eine Jazzband und großes Orchester

von **Eduard Künneke**

Ouvertüre (Tempo des Foxtrot) — Adagio (Blues) — Intermezzo
(Allegro vivace: Tango) — Valse mélancolique (Valse boston) —
Finale (Tempo des Foxtrot)

Berliner Funk-Orchester

Kapelle Dajos Béla

Dirigent: **Der Komponist.**

9 nm. (21)

Populäres Orchesterkonzert

Dirigent: **Bruno Seidler-Winkler**

1. Ouvertüre zu der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“... Niccolai
2. „Wie anders war es“, Arie aus der Oper „Das goldene Kreuz“ ... Brill
Cornelis Bronsgeest (Bariton)
3. „Scheinat zu schlafen“, Ständchen des Mephisto aus der Oper
„Margarethe“ Gounod
Cornelis Bronsgeest
4. Variationen über ein ungarisches Thema, op. 72 Hubay
Konzermeister Maurits van den Berg (Violine)
5. Rhapsodie Nr. 7 (Pesther Karneval) Liszt
6. Wolans Abchied und Feuerzauber aus „Die Walküre“ Wagner
Cornelis Bronsgeest
7. Ouvertüre zu der Oper „Der fliegende Holländer“ Wagner
Berliner Funk-Orchester.

Anschließend für beide Sender:

Zeitanzeige, Wetterdienst, dritte Bekanntgabe der Tagesnachrichten, Sportnachrichten

Danach bis 12.30 nachts (0.30): **Tanz-Musik** (Kapelle Robert Gaden) — Während der Pause: Bildfunk

Anzeige aus der Rundfunkzeitschrift „Funkstunde“ vom September 1929

Eduard Künnekes „Tänzerische Suite“

Wer an Künneke denkt, denkt automatisch an den „Vetter aus Dingsda“ von 1921. Aber was kommt dann? Das mag Verschiedenstes sein, aber mit Sicherheit kommt danach nicht ein Werk, das sich „Tänzerische Suite“ nennt. Dieses Opus aus der Feder von Eduard Künneke, 1929 entstanden, ist zweifelsohne nicht einmal das zweitbekannteste Werk dieses genialen Komponisten. Vielmehr muss man sagen, dass der „Vetter aus Dingsda“ – so wichtig dieser Erfolg wirtschaftlich für Künneke war – für seine gesamt künstlerische Entwicklung in gewisser Hinsicht sogar kontraproduktiv war, weil man in der Folge nur diese eine Operette von ihm hören wollte. Dieser Umgang mit dem Gesamtwerk Künnekes verstärkte sich, je mehr Zeit verging, so dass bis zum heutigen Tag dem Musikliebhaber, so er nicht ein Faible für Künneke entwickelt, im Grunde nur mehr der „Vetter“ in Erinnerung ist.

Dabei ist die „Tänzerische Suite“, welche Künneke für den Berliner Rundfunk komponierte, eines der ganz großen Werke für symphonische Orchester seiner Zeit und zeigt ganz klar, dass jene Komponisten, welche sich in dieser Epoche auch – betont sei das „auch“ – mit Operette befassten, so gar nicht das waren, was man heute gemeinhin meint, nämlich reaktionär oder altmodisch, weil man sich mit dem Genre Operette befasste, und langweilig, weil ja Operette nur etwas für alte Leute ist. Das ist schlicht falsch. Künneke und viele andere Komponisten seiner Zeit waren im höchsten Maße zukunftsorientiert und den neuesten Entwicklungen auf allen Gebieten der Kunst und den damit verbundenen anderen Disziplinen aufgeschlossen.

So hat Künneke die „Tänzerische Suite“ keinesfalls komponiert, weil er gerade Lust dazu hatte oder weil ihn die Muse geküsst hatte, oder was man sonst den

Komponisten gerne alles andichtet, damit sie als etwas Besonderes gelten. Nein, die Inspiration für dieses Werk entstand aus einer pragmatischen Überlegung des Berliner Rundfunks, der sich natürlich mit den neuesten Formen von Tonträgern und Tonübertragungen intensiv auseinandersetzte und den technischen Entwicklungen entsprechend Musik für das neue Massenmedium benötigte. Und so wurde eine ganze Reihe von Komponisten beauftragt, Musik zu schreiben, welche das Mikrofon geradezu als integrierten Bestandteil notwendig macht. Einer dieser Komponisten war eben Eduard Künneke.

Und Künneke ließ sich nicht nur von den neuesten technischen Möglichkeiten inspirieren, er ging noch weiter, er ließ in diese Auftragskomposition die damals absolut neuesten musikalischen Entwicklungen einfließen. Nein, nicht die Spätromantik war seine Inspirationsquelle, sondern der Jazz, der zu dieser Zeit aus Amerika nach Europa überschwappte. Völlig vorurteilslos verwendete er für seine fünfsätzige Suite sowohl in der melodischen als auch in der harmonischen Erfindung Materialien aus dem Jazz und komponierte ein Werk, dessen Sätze nicht Allegro, Andante, Menuetto, Largo und Allegro con brio hießen, sondern Ouverture, Blues, Intermezzo, Valse Boston und Finale. Es entsteht ein sprühendes, musikalisch hochinspiriertes Werk mit harmonischen Farben, welche in symphonischen Werken damals völlig neu waren, mit einer Instrumentation, die funkelt und glänzt, mit Melodien, welche in den schnellen Teilen vor Lebendigkeit regelrecht strotzen und welche in den langsamen Teilen die charmante Wärme einer sich anbahnenden Liebesbeziehung erfüllen lassen (Blues) oder die prickelnde aufkeimende Erotik (Valse Boston) der lebenshungrigen europäischen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg regelrecht bildhaft vor Augen führen.

Künneke hatte dabei die eigentliche Aufgabenstellung – Musik für die technischen Gegebenheiten des Radios –, wie er selbst in einem eigenen Vorwort zur Partitur zugibt, bald aus den Augen verloren. Er gibt der Hoffnung Ausdruck, dass der Rundfunk die technischen Probleme bald überwunden haben wird, die eine Ausführung seines Werkes mit sich bringt. Und in der Tat, die gleichzeitige Aufnahme einer Jazzband und eines großen Sinfonieorchesters dürfte die Rundfunktechniker des Jahres 1929 vor ein fast unlösbares Problem gestellt haben.

Ein Zwischenruf von Ernst Theis

„... und dann kommt das Jahr 1933. Viele der Komponisten dieser Zeit geraten unter Druck, müssen wegen ihrer rassischen Herkunft fliehen. Das Dritte Reich veremt Komponisten wie deren Musik. Das Hochwertige wird bewusst zweitklassig gemacht.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickeln sich in der zeitgenössischen Musik die verschiedensten Ausprägungen und musikalischen Ästhetiken. Es sind dies wichtige Entwicklungen, die bis heute für die Neue Musik prägend sind, und die Neue Musik ist seither ein Teilaspekt der gesamten Musikkultur in Europa. Es entwickelt sich aber auch eine Szene in dieser Neuen Musik, die schlussendlich vorgibt, wie die zeitgenössische Musik zu sein hat, ob sie dies bewusst wollte oder ob es einfach so entstand, ist für meine Betrachtung nicht erheblich. Erheblich dabei ist, dass dadurch spätestens in den Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein Anschließen an die Musik der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und eine homogene Weiterentwicklung dieser Musik unmöglich wurden. Ein wichtiger anderer Teilaspekt in der Kunstmusik ist für immer regelrecht aus dem Musikleben amputiert. So wird beispielsweise Künneke zum Reaktions-

gemacht, Komponisten wie er bleiben minderwertig. Bis heute hat sich diese Komponistengeneration von diesem „gemachten“ Ruf nicht völlig befreien können. Und resultierend daraus hat die Operette, wie übrigens auch die Oper, kein zeitgenössisches Spiegelbild.

Nein, Künneke war kein Reaktionsär, er war ein Visionär. Er war auch kein Operettenkomponist, er war lediglich ein Komponist, der sich auch mit Operette beschäftigte, so wie dies die allermeisten Künstler, ob schaffend oder reproduzierend, tun. Warum hat Künneke, warum haben die anderen „so genannten“ Operettenkomponisten sich überhaupt mit derartiger Musik beschäftigt? Weil es damals einfach normal war, das zu tun. Genauso, wie es normal war, dass Künneke selber mit den Berliner Philharmonikern die „Tänzerische Suite“ zur Aufführung brachte. Davon existiert auch ein historisches Tondokument, das jedoch – merkwürdige Tatsache – erst neun Jahre nach der Uraufführung des Werkes, 1938, in den Schallplattenhandel kam. Als Österreicher kann ich mir im Augenblick nicht vorstellen, dass dieses tolle Werk von den Wiener Philharmonikern aufgeführt werden würde. Vielleicht sollten wir uns fragen, ob nicht unsere Zeit und die elitäre Kunst reaktionär sind, wenn ein Werk wie dieses, obwohl schon bald 100 Jahre alt, in den großen renommierten Sälen nach wie vor nicht vorkommt.“



Kammersänger Richard Tauber kommt während der Dreharbeiten zum UFA-Film „Wie werde ich reich und glücklich“ zu Besuch ins Filmatelier und wird Spoliansky gegenüber „handgreiflich“.
Die Dame auf dem Flügel ist vermutlich Georgia Lind, die Hauptdarstellerin des Films.
Fotos: Nachlass / Sammlung Spoliansky in der Akademie der Künste Berlin



Aus einer 1930 privat aufgenommenen Fotoserie von den Dreharbeiten zu Spolianskys erstem Tonfilm
„Wie werde ich reich und glücklich“.
Bild, Dialoge, Geräusche und Musik müssen gleichzeitig aufgenommen werden.



Misha Spoliansky mit Marlene Dietrich und Tamara Matull, der Geliebten von Marlenes Ehemann, Rudolf Sieber während eines gemeinsamen Urlaubs in den Alpen
Fotografie von Rudolf Sieber, um 1928

Misha Spolianskys „Charleston Caprice“

Spoliansky zählt um 1930 bereits zu den bekanntesten Komponisten der Berliner Unterhaltungsmusik. So lag es nahe, dass die „Berliner Funkstunde“ vorrangig ihre Berliner Komponisten mit Aufträgen bedachte. „Man kennt ihn (Spoliansky) als einfallsreichen, beweglichen, geistvollen Komponisten reizender Kammerrevuen“, war anlässlich der Ursendung des Werks in der Zeitschrift „Der Deutsche Rundfunk“ zu lesen. Eine auf den Karneval abgestimmte unterhaltende Originalkomposition mit dem bezeichnenden „Charleston Caprice“ Titel ist es dann auch, die man im März 1930 als Berliner Beitrag zur Sendefolge der „Radiomusiken“ beisteuert.

Am Sonntag, den 2. März 1930, ging das Werk, quasi als Prolog zu der folgenden Rundfunkübertragung vom „Berliner Karneval“ erstmals über den Äther. Das nur sechs Minuten dauernde Stück wird der Gattungsangabe „Caprice“ vor allem in einem recht freien, spielerischen Umgang mit dem musikalischen Material gerecht. Ein knappes Motiv, das sich vor allem rhythmisch einprägt, zieht sich durch das ganze Stück, aus dem besonders der eingebettete Foxtrott heraussticht. Spolianskys Versuch, Elemente des Jazz in sinfonischem Gewand für ein großes Orchester zu nutzen, deutet sich bereits im modischen Titel an. Josephine Baker hatte erst wenige Jahre zuvor den Charleston, der schnell zum Modetanz der Gesellschaft avancierte, in Europa populär gemacht. Misha Spoliansky wählt allerdings mit seiner *Charleston Caprice für großes Orchester* (1930) eine einsätzigere Tanzform. Der Charleston selbst steht aus Sicht seiner musikalischen Gestalt hier aber nicht für den Tanz, sondern für eine musikalische Kunstform des Tanzes, die Spoliansky hier offensichtlich eigens für den Rundfunk kreiert.

Spolianskys „Charleston Caprice für großes Orchester“ ist nie gedruckt respektive veröffentlicht worden und galt als verschollen. Erst im Zuge der Recherchen für das Dresdner RadioMusiken-Projekt tauchte 2009 im Nachlass des Komponisten, der im Archiv der Akademie der Schönen Künste Berlin aufbewahrt wird, eine handschriftliche Partitur des Werkes auf. Mit Unterstützung des Spoliansky Trust konnten daraus die Orchesterstimmen erstellt werden. Somit konnte das jazzige kleine Stück nach seinem jahrzehntelangen „Dornröschenschlaf“ nunmehr wiedererweckt und zum Klingen gebracht werden.

Was es zu lernen gilt!

„Wir kennen den Wert der Wirkung, ihre Überschätzung und ihre Unterschätzung; wir haben auch genug Erfahrung sagen zu können, wann im Konzertsaal oder in der Oper ein möglichst großes Maß von Wirkungen auf den Hörer erreicht wird. Im Rundfunk haben wir diese Erfahrungen noch nicht. Aber wir haben bereits zwei gegensätzliche, verbreitete Anschauungen darüber, auf welchem Wege das Maximum der Musikwirksamkeit erreicht werden kann. Die einen glauben, daß nur das vervollkommen zu werden braucht, was zwischen dem klingenden Werk und dem Hörer steht: das ist hier die Apparatur. Sie glauben, daß ein Musikstück aus dem Lautsprecher genau so wirken muß wie vom Podium des Konzertsaaes, wenn es nur erst dem Techniker gelungen ist, die aktuelle Wiedergabe in allem der Wirklichkeit anzupassen.

Die entgegengesetzte Meinung berücksichtigt zwei-erlei: erstens, daß der Lautsprecherklang dem natürlichen Instrumentenklang eben doch noch nicht völlig angeglichen und die Entwicklung respective deren Grenzen nicht fest vorherzusagen sind, – zweitens, daß das Milieu- und Hörerlebnis vor dem Lautsprecher so völlig verschieden ist von dem, was uns beim Dabeisein und unmittelbaren Hören einer Interpretation bewegt, daß damit auch die Bedingungen für Wirkung von Musik durch den Lautsprecher ganz andere werden als wir bisher kennen.

Beide Standpunkte ersehen die Vervollkommnung der Apparatur. Darüber hinaus verlangt der zweite, praktische Standpunkt, daß Interpreten und Komponisten sich für die Bedingungen interessieren, auf die eine möglichst wirksame Rundfunkmusik Rücksicht nehmen muß. (...) Da gilt für den Interpreten die Frage: Wie habe ich mich vor dem Mikrofon zu verhalten, um ein

Werk in Bezug auf Form, Klang und Eigenart der musikalischen Sprache klar und eindeutig zur Wirkung zu bringen? Die Antwort wird nur aus der Erfahrung erteilt werden können, und zwar nur aus der experimentell fundierten Erfahrung. (...) Ganz weitgehende Bedeutung kommt aber dem Interesse zu, das die Komponisten für Musik im Rundfunk zeigen. Zahllosen Menschen wird täglich Musik übermittelt. Der Hörer muß alles hinnehmen, die Sender üben eine Art kultureller Diktatur aus. Sollten die Hörer einmal praktisch zur Macht kommen, dann werden sie alles aus den Programmen streichen, was langweilig ist. Langweilig ist alles, von dem keine Wirkung ausgeht. Ist es nicht das eigene Verantwortungsgefühl, dann muß es der Wunsch sein, Erfolg bei den Hörern zu haben, der den Komponisten veranlaßt, zu studieren, wie er Wirkungen mit seiner Musik aus dem Lautsprecher erzielen kann. Dazu muß er die Form überprüfen; muß wissen, wie Steigerungen, Flächen, Durchführungen, Pausen usw. aus dem Lautsprecher wirken. Muß den Klang kennen, das Kräfteverhältnis der Instrumente, der Instrumentengruppen usw. Und muß sich über die Möglichkeiten seiner Sprechweise orientieren, Polyphonie, Artikulation, Plastik usw. Wenn er das nicht tut, schafft er wie jemand, der seiner Wirkung nie gewiß ist – er tappt im Dunkeln. Dann werden sich die Sender und die Hörer das herausuchen, was zufällig geeignet ist, – dann wird die Komponisten die Schuld treffen, dringende Bedürfnisse der Zeit übersehen zu haben. Die soziale Verbundenheit der Musik zu den Menschen war noch nie so groß wie heute, wo sie durch Rundfunk übertragen wird. Die Musik wird größere Bedeutung für viele gewinnen, wenn der Komponist auch auf sie (mittels des Rundfunks) einwirken kann. Das muß er lernen.“

*Max Butting:
„Anbruch“, Februar 1929*

Max Buttings Rundfunkmusiken

Der Berliner Max Butting zählt zu den wichtigsten Protagonisten einer modernen Musikkultur seiner Geburtsstadt im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts. Obwohl er aus einfachen Verhältnissen stammt, war es ihm möglich, von 1908 bis 1914 an der Königlichen Akademie der Tonkunst in München bei namhaften Lehrern in der Tradition der Spätromantik zu studieren. Nach Berlin zurückgekehrt, erarbeitet er sich einen guten Ruf unter Gleichgesinnten und wird 1921 in die Berliner Novembergruppe, einer sozial-revolutionär gesinnten und avantgardistisch orientierten Künstlervereinigung, aufgenommen, deren Musiksektion er wenig später auch leitete. Hier organisiert Butting Arbeitsgruppen und zahlreiche Konzerte mit zeitgenössischer Musik. In diesem Umfeld begegnet er dem für die 1920er Jahre typischen Stil- und Genresynkretismus, also der Verschmelzung unterschiedlichster Merkmale, Stile und Formen in einem Kunstwerk. Der typische Stil seiner engagierten Tonsprache hat hier, im Aufeinandertreffen von musikalischem Neoklassizismus, der Suche nach Formen eines musikalischen Expressionismus' und Avantgardeformen der Zeit ihren Ursprung.

Leitmaxime bleibt für Max Butting stets die Allgemeinverständlichkeit seiner Musik, die die traditionellen Ideale von Kunst und Ästhetik bestehen lässt. Ideale einer Breitenwirksamkeit von Kunst, die Max Butting auch nach 1945, als er zu einer der musikalischen Leitfiguren der DDR wird, nicht aufgibt.

Max Butting zählt in den 1920er Jahren auch zu den Schlüsselfiguren bei der Entwicklung einer spezifischen Musik für das neue Medium Radio. An die im Mai 1928 an der Berliner Hochschule für Musik gegründete sogenannte ‚Rundfunkversuchsstelle‘ wird er 1929 als Lehrer für Rundfunkkomposition berufen. In dieser Zeit,

in der der Rundfunk durch Auftragskompositionen zum Mäzen wurde, entstehen die Originalkompositionen für das Radio. Die Gründung der Versuchsstelle, die sich auch als „Laboratorium für neue Töne“ verstand, ist als Reaktion auf aktuelle Entwicklungen zu sehen: Hier sollen technische Innovationen und künstlerische Kreativität miteinander in Dialog kommen. Diese Studien sind Butting auch selbst nützlich, um das, was er von seinen Studenten fordert, im eigenen Werk, zum Beispiel seinen zwei Radiomusiken zu verwirklichen. Sein Experiment, ein Blasorchester für eine elektrische Rundfunkübertragung „um mehr als die Hälfte seiner Spieler zu reduzieren, hatte zu dem verblüffenden Ergebnis geführt, daß die kleine Besetzung als wesentlich kräftiger – weil eindeutiger und durchsichtiger – empfunden wurde als das volle Orchester“. Vielleicht die wichtigsten Erkenntnisse sind für Butting, mittels einer klanglichen Vereinfachung ein Minimalorchester schaffen zu können, „das nur so viele Instrumente erfaßt, wie gerade notwendig seien, um noch eine orchestrale Wirkung zu erzielen“. Damit ließe sich nicht nur der spätromantische Klangrausch ausschließen, sondern auch „den eigenen künstlerischen Anliegen ein ideales Instrument sichern“.

Der erste Frühlingstag
vom Sonntag am 7. März – zum Radio

Musik für Rundfunk-Orchester

von Hermann Weisbach

Der Frühling hat mit seiner
Zauber für Rundfunk-Orchester
op. 37 ein Stück für den Rund-
funk geschaffen, das die
Beliebung seiner Zu-
hörer, Kollegen, Zuh-
rer, Bekannten, Naa-
he und) und) und) und)
für den besten
Klangempfinden bei
Zuhörern ange-
weist ist. Es ist hier
und einfach aufge-
baut, damit dem

Stimme nicht die Einzelheiten der
Stimmführung im Orchester ver-
loren gehen und erfüllt in jeder
Zeile einen hohen
einen Gak, für eine
einfache Stimme in
rechtshörsamer Befrei-
ungen bringt, und) und)
gewissen, hat man
Stimmgesängen
(ohne Instrumental an-
kündigungen) ein-
leitet, für das Orche-
ster und) und) und) und)
mit-mittelmäßigen Mitt-



Prof. Dr. Robert
vom Sonntag am 7. März

3. a) Abklängen der Spielweise,
Paradiorchestr und Leckorchestr
der Spielweise, abwechselnd mit
b) Paradiorchestr des Alexander-
Grosser-Regiments Nr. 1
(Hornorchester Nr. 10),
Altsaxophon Nr. 1, Lausdard)
c) Paradiorchestr des Fran-
z (Hornorchester Nr. 10), Ho-
rchester Nr. 10, 2. Horn,
Viola,
Vater)
d) Paradiorchestr des Augusta-
Grosser-Regiments Nr. 4
(Hornorchester Nr. 10), nach
Motiven der Oper „Die
Zigeunerin“ von W. Ballo)

Adolf Becker-Orchester

Leitung:
Obermusikmeister a. D. Adolf Becker

★

Dortrag

8. und 9. 10. Dr. Fritz Klein, stän-
dige Staatsmänner der Ge-
schwartz.“ I. Strand und Putsch

★

Anschließend:

Musik für Rundfunk-Orchester op. 37

von Max Butting

Large: Andante – Adagio –
Allegro vivace

Bettler Musik-Orchester
Leitung: Dr. Komposit

Anschließend: Zigeuner, Weibchen,
dritte Bekanntheit der Tagesach-
richte, Sportnachrichten



Der Frühling hat
den Rundfunk-Orchester, op. 37
für den Rundfunk

Anzeige aus der Rundfunkzeitschrift „Funkstunde“, vom Februar 1929

Max Buttings „Erste Rundfunkmusik für Orchester“ op. 37

Buttings erste Rundfunkmusik, die bald darauf – wohl aus Vermarktungsüberlegungen heraus – den Namen „Sinfonietta“ mit Banjo bekommt, ist ein typisches Beispiel dafür. In der Orchesterbesetzung fällt zunächst das Fehlen der Kontrabassgruppe auf, eine Konsequenz aus der schlechten Übertragbarkeit des tiefen Frequenzspektrums. Aufgefangen wird dies von Butting durch die ungewöhnliche Besetzung von drei Fagotten, von deren Klangspektrum er sich offenbar eine bessere Übertragungsmöglichkeit versprach. Das später in den Werktitel aufgenommene Banjo tritt nicht solistisch hervor, sondern hat eine klanglich unterstützende Funktion, die atmosphärisch wirksam wird. Der relativ helle Klang mit hohem Frequenzspektrum lässt dieses damalige Modeinstrument dafür geeignet erscheinen. Auch der Klang des Saxophons sorgt mit jazzigen Einsprengeln für eine Farbpalette, die sich über den Äther geschickt wiedererkennen lässt.

Die Dreisätzigkeit der Sinfonietta verweist ebenso auf tradierte Formen, wie die kontrapunktische Schreibweise Buttings, die immer wieder Harmonien ineinander verwischen lässt und somit ein typisch modernes Klanggewand der Entstehungszeit repräsentiert. Gerade der Mittelsatz (Andante) ist von größter Wirkung, seine dichte, gelegentlich an die Klangwelt von Wagners *Parsifal* erinnernde Atmosphäre entwickelt große Wirkung und zeigt wie mit relativ einfachen kompositorischen Mitteln ein Maximum an Ausdruck erzielt werden kann.

Der nur auf den ersten Blick spröde erscheinende Kopfsatz (Largo) erhält ein sich ins Furiose steigendes Gegenstück im Allegro vivace des Schluss-Satzes, der sich in den Orchesterstimmen kaskadenartig zu einem grandiosen Finale aufschwingt. – Max Butting gelingt in

dieser Rundfunkmusik die Gratwanderung zwischen formaler Geschlossenheit und einer dem Konzertpublikum der Entstehungszeit verständlichen Stilistik einerseits und der kompositorischen Auslotung der Grenzen von Tonalität und ambitionierter zeitgenössischer Musiksprache andererseits.

Mit op. 38 „den Nagel auf den Kopf getroffen!“

Buttings „Heitere Musik“ stellt ein besonders glückliches Stück neuzeitlicher Unterhaltungsmusik dar. Seine sparsame Instrumentation macht es für die Übertragungen besonders geeignet, seine lebenswürdige Melodik und beschwingte Rhythmik sichert ihm die beifällige Aufnahme des in moderner Musik unerfahrenen Hörers.“

„Deutsche Tageszeitung“ Berlin

„Eine hübsche, ausgezeichnet auf die Radiomusik eingestellte Musik, besonders glücklich in der Verbindung von Buttings benedictischer, eigenartiger, zur Expression drängender Mehrstimmigkeit mit einer frischen, gelockerten Musizierfreude. Die Bläser sind sehr mannigfaltig ausgenutzt, von feiner Groteske bis zur lustigen Virtuosität.“

*Heinrich Strobel:
„Berliner Börsen-Courier“*

„Wenn es darauf ankommt, im Klang klar und durchsichtig, in der Form knapp und präzise und im Inhalt beschwingt und leicht faßlich zu sein, so hat Butting in diesem Werk [seiner ‚Heiteren Musik‘ op. 38] den Nagel auf den Kopf getroffen.

„Rundfunk-Rundschau“

Max Buttings **“Zweite Radiomusik – Heitere Suite” op. 38**

Die Arbeit an seiner zweiten Radiomusik mit dem bezeichnenden Titel „Heitere Suite“ muss sich auf den „zerrissenen“ seelischen Zustand des Komponisten fast therapeutisch ausgewirkt haben: „Ich muß in einer tiefen geistigen Krise gewesen sein, bis sie trotz der äußerlich viel ungünstigeren Zeit von 1928/29 in der ‚Heiteren Musik‘ überwunden wurde.(...) Ich stand dem Zeitgeschehen hilflos und enttäuscht, darum am Ende gleichgültig, gegenüber. So widmete ich mich ganz meinen künstlerischen Verpflichtungen. Es war sicher keine Flucht nach innen (...), sondern eher die Absicht, mit meinen Mitteln und Möglichkeiten nach außen zu wirken.“ Verwurzelt in diesem Wunschdenken, erlebt am 10. Januar 1930 Buttings ‚Radiomusik II‘ als Auftragswerk der Funkstunde Berlin seine von allen deutschen Sendern übernommene Ursendung. Am Dirigentenpult steht der Tonsetzer selbst und kann einen großen Erfolg verbuchen: „(...) Seinen Namen kennt man seit der werdenden Aktualität der neuen Musik. In Donaueschingen wurde Butting häufig gespielter Repräsentant. Sein Betätigungsfeld gehört dem Rundfunkwesen, und in den Senderäumen ist er zu Haus. Während er dirigierte, fiel es auf, wie er Musik empfand und dachte: eindeutige Gesten erzeugen kompakte Tonintensität, hier ein sichtlich loderndes Adagio, hier fast brutale Monotonie, hier das Stampfen eines ehernen Rhythmus. In der meisterlichen Komposition steckt ein einzigartiges Kennzeichen. Bewußtheit und Klarheit der Linienführung. Der Titel des Werkes: ‚Eine Musik für Radioorchester‘ birgt den Zweck und Sinn. Hier wird die Frage der spezifischen Wirkung für den Rundfunk berührt, das Problem, das Butting zur Unterscheidung ‚Musik im Rundfunk‘ und ‚Rundfunkmusik‘ führte. (...)“ *„Frankfurter Post“*



Walter Braunfels an seinem Schreibtisch
Fotografie aus dem Familienarchiv Braunfels

Walter Braunfels' „Divertimento für Radio-Orchester“ op. 42

Wohl erstmals seit den frühen 1930er Jahren ist das kurzweilige „Divertimento für Radio-Orchester“ von Walter Braunfels wieder hörbar. Das ist insofern eine rechte Sensation, als doch bis heute sowohl die musikwissenschaftliche Fachwelt wie auch die Familie Braunfels selbst davon ausgingen, dass „alle Unterlagen wie Skizzen, Notenmaterial u. ä. während des Krieges verlorengegangen“ seien, so dass man sich nur anhand von Zeitungskritiken eine „vage Vorstellung dieses ‚Divertimentos‘ machen kann“. Interessanterweise war nach der Erstsending des Stückes 1929 in der „Allgemeinen Musikzeitung“ von einem jazzinspirierten Werk zu lesen, das mit „weitgeschwungenen melodischen Linien, die mit feiner kammermusikalischer Zeichnung und improvisatorischer Freiheit polyphon weitergeführt, zu leuchtenden Klangbildern vereinigt werden“, für Furore sorgte. Man würdigte auch dessen Stilwandlung, die „das Gesamtbild um überraschende Züge einer neuen Haltung im Sinne der ‚jungen Klassizität‘ bereichert“ habe.

Trotz solch anerkennender Kritiker-Urteile gilt ab 1933 das Braunfels'sche Schaffen als „Entartet“ und wird – wie die Werke aller jüdischer Komponisten – gewaltsam und gründlich aus dem kollektiven Gedächtnis verbannt. Selbst Wikipedia widmet bis heute dem Tonsetzer nur wenige Zeilen. Umso dankbarer sind wir der Familie, die uns mit aussagekräftigen Dokumenten sehr unterstützt hat.

Seine Biographie ist so spannend wie sein künstlerischer Weg. Dabei ist gar nicht von Anfang an klar, dass Braunfels den Weg des Musikers gehen würde, denn er studiert vorerst Jura und Volkswirtschaft in München. Dort erfolgt aber schon bald der Entschluss, Musiker zu

werden. Musiker und nicht Komponist. Doch nach sensationellen Opernerfolgen in den 1920er Jahren zählt man Braunfels neben Franz Schreker, Jaromír Weinberger und Richard Strauss zu den fragtesten deutschen Opernkomponisten ihrer Zeit.

Bedeutende Dirigenten wie Hans Knappertsbusch, Wilhelm Furtwängler oder Bruno Walter nehmen sich nun zunehmend seiner Werke an.

Was aber kaum bekannt ist; Walter Braunfels interessiert sich auch für das neue Medium Radio. Und damit rückt er auch als Schöpfer neuer Radiomusik in das Blickfeld der Rundfunkredakteure und erhält 1929 folgerichtig einen Kompositionsauftrag vom Westdeutschen Rundfunk. Die von Max Butting gegebenen rundfunkspezifischen Empfehlungen genau beachtend, komponiert Braunfels ein „Divertimento für kleines Orchester“, das er noch im gleichen Jahr in einem der deutschlandweit übertragenen Radiokonzerte selbst dirigiert und dem Sender dankbar widmet.

Über achtzig Jahre später ist diese verschollen geglaubte Radiomusik wieder zu hören. Im Wiener Verlag Universal Edition „überlebte“ unter der aus dem Jahr 1929 stammenden Signatur „UE34624“ handschriftlich überliefertes Aufführungsmaterial sowohl die „Arisierung“ des vormals jüdischen Verlages als auch die Kriegswirren. Dieses original erhaltene und mit Tinte geschriebene Material bildete dann auch die aufführungspraktische Grundlage für unsere Rundfunkproduktion.

Das ist eine willkommene Gelegenheit, den Dirigenten unserer Aufnahme, Ernst Theis, den Werkaufbau selbst erklären zu lassen: „In seinem ‚Radio-Divertimento‘ orientiert sich Braunfels formal an der mehrsätzigen Form der Radiosuite. Es sind mehrere relativ kurze Sätze, die, entgegen der großen symphonischen Form, das Gerüst des Werks bilden. Und gleich im ersten Satz wird klar: Braunfels wählt als eines der tragenden Instrumente

das Saxophon, jenes Instrument, das wie kein anderes den europäischen Jazz erobert hat, das aber nicht ins klassische Orchester Einzug halten konnte und kann. Die Integration dieses Instruments in seine Rundfunkmusik kann also ein Indikator für Braunfels' Vorstellung einer radiophonen E-Musik sein.“

Wie Braunfels selbst über den Klang des Saxophons dachte, verrät der Wortlaut eines Schreibens an den Essener Generalmusikdirektor Max Fiedler betreffs der ersten geplanten Rundfunkübertragung, worin er ihn bittet, den beiden Saxophonisten dieses Stückes unbedingt «einzubläuen, daß sie gar nicht tremolieren dürfen. Ohne das jazzische Wimmern ist das Saxophon nämlich, wie schon Berlioz richtig erkannt hat, ein sehr schönes Instrument. Wir hören es nur immer in dieser gräßlichen Verzerrung».

Zurück zur Werkanalyse von Ernst Theis, der als weiteren „rundfunkspezifischen Indikator Braunfels' Einbeziehung des Tanzes“ ansieht. „Der zweite Satz des Divertimentos ist ein musikalischer Kunststanz, der sich sowohl der Aneinanderreihung von geraden und ungeraden Takten annimmt, wie auch dem Walzerduktus, der den Mittelteil des Satzes dominiert. Dieser mittlere Teil steht für ein Prinzip des Funkorchesters dieser Zeit. Beginnend mit einem Kammermusiktrio und solierender Flöte taucht der Satz immer mehr in den großen klangintensiven ausdrucksstarken Konzertwalzer ein, ehe er, sich immer fragiler gestaltend, wieder zurück in die Kammermusikwelt hinein entwickelt und in eine klassische Reprise des Satzbeginns zurückkehrt.

Gleichermaßen Solomusiker – Kammermusiker – Orchestermusiker, das waren die Alleinstellungsmerkmale der Mitglieder früher Funkorchesters. Und solchen Funkorchester-Solomuskikern offeriert Braunfels seinen dritten Satz. Flöte, Klarinette, später auch Oboe und Saxophon sowie ein expressiver Streichersatz

mit ausladender Melodik – ganz aus dem Geiste des begabten Musiklyrikers Braunfels heraus entstanden – prägen diesen einfachen und doch so ausdrucksstarken Satz eines hier gar nicht mehr divertierenden, sondern in die Tiefen braunfelscher Klangwelten eindringenden Werks.

Noch einmal und zwar „im Zeitmaß der Sarabande“ beschwört Braunfels im vierten Satz den Geist des Tanzes. Und so expressiv der dritte Satz in uns nachwirkt, so impressionistisch entwickelt sich nun diese Erinnerung an die Sarabande, in der das solierende Horn mitten im Satz ein großes Innenhalten herstellt, um in der Folge im großen musikalischen Streicherbogen sich in die Schlussreprise zu begeben. Ein Satz, der in seiner scheinbaren Leichtigkeit keinen Mangel an großer Kunst zulässt.

Und dann, mit überbordendem Esprit und ausladender Frische bricht der fünfte Satz los. Ein Satz ganz im Sinne eines Divertimentos, Unterhaltung virtuosester und kunstvollster kompositorischer Güte. Dieser Satz fordert den Musikern viel ab. Die kompositorische Arbeit mit dem Motiv und seiner Wandlungsfähigkeit dominieren diesen Satz, der weder in den orchestralen noch in den kammermusikalischen Passagen zur Ruhe kommen will, der unaufhaltsam sein Ziel, den Schluss des Werkes sucht – und ihn zielgenau auch findet.

Was dieses Werk schlussendlich ausmacht, ist auch was alle große Musik ausmacht, nämlich mit wenigen Mitteln viel erreichen zu können. Braunfels schafft das in beeindruckender Weise. Jeder der kurzen Sätze ist unverwechselbar eigenständig charakterisiert und bleibt doch Teil eines großen Ganzen, eines fünfsätzigen Werks, das beeindruckt und mitnimmt, das die ganze Fülle Braunfels'schen Könnens gerade in der Verknappung so überdeutlich zu Tage treten lässt.“



Ernst Theis

Ernst Theis

1961 in Oberösterreich geboren • Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien • seit 1987 als Dirigent tätig • Konzerttätigkeit u.a.: St. Petersburger Philharmoniker, St. Petersburger Sinfoniker und Hamburger Symphoniker, MDR Kammerphilharmonie, Slowakische Philharmonie, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Lettisches Nationalorchester Riga, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, NDR Radiophilharmonie Hannover, WDR Rundfunkorchester, Radio Symphonie Orchester Wien • Bühnenaktivitäten u.a.: Wiener Volksoper, Wiener Burgtheater, Wiener Kammeroper, Theater Erfurt, Staatsoperette Dresden und Zusammenarbeit mit dem Wiener Staatsopernballett. • 1990 bis 2005 künstlerischer Leiter der Österreichischen Kammerphilharmoniker • 2002 weltweit erste Gesamteinspielung aller Haydn-Klavierkonzerte • dirigierte regelmäßig im Rahmen bedeutender Festivals wie Wiener Klangbogen, Brucknerfest Linz, Kurt-Weill-Fest Dessau, Wien Modern • Zusammenarbeit mit Solisten wie Anne-Sophie Mutter, Sona Ghazarian, Eva Lind, Thomas Hampson • Von 2003 bis 2013 Chefdirigent an der Staatsoperette Dresden • hier u. a. musikalische Leitung der bis dahin unbekannteren Operetten „Der Carneval in Rom“, „Das Spitzentuch der Königin“ und „Prinz Methusalem“ von Johann Strauss sowie die erste deutschsprachige Gesamteinspielung der Operette „La Péricole“ von Jacques Offenbach • Seit 2006 spielt er für den MDR und Deutschlandradio in einer Gesamtedition all jene Werke ein, die von 1925 bis 1935 für das Medium „Radio“ komponiert wurden.

Das Orchester der Staatsoperette Dresden

Ob klassische Operette, deutsche Spieloper oder Musical – das Orchester der Staatsoperette Dresden ist seit über 65 Jahren in den verschiedensten Genres zu Hause. Die 60 Musikerinnen und Musiker stellen allabendlich in den Vorstellungen ihr Können und Stilgefühl unter Beweis. Eindrucksvoll präsentierte sich das Orchester in den wiederentdeckten Operetten „Der Carneval in Rom“, „Das Spitzentuch der Königin“ und „Prinz Methusalem“ von Johann Strauss, die beim Publikum ebenso wie bei Experten Furore gemacht und ein Bewusstsein für den tatsächlichen Wert dieser Musik geschaffen haben. Alle drei Werke sind inzwischen beim renommierten Label **cpo** in Gesamteinspielungen unter dem damaligen Chefdirigenten des Orchester Ernst Theis (2003–2013) auf CD veröffentlicht worden und tragen – ebenso wie die Gastspiele mit von prominenten Künstlern moderierten Aufführungen in Deutschland und darüber hinaus – den guten Ruf der Staatsoperette Dresden und ihrer Ensembles weiter. Zwischen 2007 und 2013 spielte das Orchester ebenfalls unter der Leitung seines damaligen Chefdirigenten Ernst Theis in Zusammenarbeit mit MDR FIGARO und DEUTSCHLANDRADIO KULTUR früheste Kompositionen für die „Edition Radiomusiken“ ein. Werke also, die zwischen 1929 bis 1933 vom damals neuen Medium Radio bei den bekanntesten Komponisten in Auftrag gegeben worden waren.

Radio Music

A laboratory of radio history from the Dresden State Operetta, MDR Figaro and DeutschlandRadio Kultur

From 2005 to 2011 the orchestra of the Dresden State Operetta recorded a series of so-called ‘radio compositions’ under the direction of its long-term principal conductor Ernst Theis and in firm cooperation with Central German Broadcasting (MDR Figaro) and, from 2008, DeutschlandRadio Kultur. The scores had been commissioned from the best-known contemporary composers by virtually every German broadcaster, the object being to produce pieces adapted to the technical potential of the new mass medium. Also among these composers were Eduard Künneke (his music was once even heard in the symphony concerts of the Berlin Philharmonic) and Edmund Nick, even though both mainly wrote light music (CD RadioMusik, Vol. 1). But the dividing lines within this field of contemporary music were fluid: a glance at circle of composers addressed also reveals the names of Kurt Weill, Paul Hindemith, Pavel Haas, Ernst Toch and Franz Schreker, all of whom have gone down in music history as major innovators of their day.

The ‘radio composition’ genre arose at a time when Germany’s light music was witnessing its final flowering – before being expropriated and brought to an untimely end by the Nazis. Radio compositions were like a point of intersection between the light music and the various currents of contemporary art music that flourished in the Weimar Republic. They unveil little-known facets of music created for the loudspeaker audience, music that drew its strength from the innovations of its day. These experiments, written for live broadcasts with a

single microphone, knew no musical boundaries; jazz and dance music stand cheek by jowl with classical symphonic forms and avant-garde innovations. In many cases the prohibition and persecution of Jewish and politically nonconformist composers during the Third Reich were responsible for casting these scores into oblivion.

'as colourful and lively as life itself!'

'Our mission is to take the vast and multitudinous circle of listeners comprising every age group, social stratum and level of maturity, some living close to nature in isolated buildings in the countryside, others in cramped quarters surrounded by steel and concrete in the great cities, and to acquaint them with the vibrant life and living culture of their own nation and all other nations through the miracle of radio in order to lift their spirits, improve their minds and divert their thoughts. [...] We want to be as colourful and lively as life itself in all that we transmit, no matter what.'

Thus a manifesto from the year 1929, discovered in a yellowed and crumbling yearbook from West German Radio. Indeed, it was an exciting task that radio set itself with a visionary eye to the coming decade. In retrospect the strategies pursued, and the results obtained, continue to whet the curiosity even in our digitally networked age....

German broadcasting – ambitious, self-confident, thrillingly visionary – was barely five years old when West German Radio issued its mission statement to progressively-minded composers in 1929. What was there to keep the highly motivated musical journalists of this monopolistic mass medium from being themselves creative and offering more broad-based and radio-friendly programming?

Heinrich Strobel, a leading Berlin music critic and a trailblazer for modern music, pinpointed the causes that would induce broadcasters to change their way of thinking:

'At first the situation was as follows: radio, being a new instrument of musical communication, adopted the standard practices by which music was cultivated: operas were broadcast, light music was taken from cafés, dance halls and beer gardens, and concerts were held along time-honoured lines by each broadcasting company. It was known that contemporary art music existed, so every now and then it too was programmed. Alert production directors gradually realised that this very convenient approach was open to attack from a broadcasting angle. In any event, radio has created a new sociological situation. It can no longer reckon with the musically-minded and tradition-bound listeners of the opera houses and concert halls. Faced with a loudspeaker, very few people have the artistic receptivity which they try at all costs to maintain in a concert hall. So programmes have to be set up in a different way. Differences in standards have to be taken into account; thought has to be given to what sort of music has a meaningful impact on radio and what does not. [...] But one thing is certain: only a well-defined, clearly orchestrated and streamlined music will hold sway in the microphone.'

Heinrich Strobel: 'Programming policy for music on the radio', 1930

The political and economic situation was propitious: radio was 'an economic force from the very first moment of its existence. In an age of widespread financial downturns an entrepreneur had arisen whose regular

and assured income made it possible to lend support to suffering artists by offering them work. In the course of five years radio has evolved into an operatic and concert institution on the greatest imaginable scale, one whose subscribers in Germany number in the millions.'

Radio was so well equipped financially that by the end of the 1920s it could afford to function as a patron and multiplier for composers and performers. Month by month every German-language broadcaster commissioned new works from those composers who took an interest in the new medium and wanted to write new works for it – works whose 'special suitability for radio', the Leipzig radio journalist Ernst Satzko opined, 'would result from the fact that the experiences gained for music broadcasting would be exploited in the very act of their creation'.

Latzko also informs us, in his *Rundfunk-Umschau*, that the commissions were designed to guide the creative urge into a 'particular channel' and to bring forth works of 'a quite particular quality':

'Here the idea of a "radio composition", advanced by Max Butting, is taken up and brought closer to fulfilment. Radio will no longer be content to have the general literature of music performed in accordance with its particular laws; instead, it will promote the birth of a new music that is not just reproduced in a manner consistent with radio, but conceived with radio in mind from the very outset. It is not the conductor who is meant to gain from our experiences of the last five years, but the composer. This will lay the cornerstone for a literature that follows not just musical laws in its form and content, but the laws of radio. These laws will shorten the length of the works concerned and will favour certain forms over others. It is thus no coincidence that the field has given rise to a concerto and a suite: both are forms whose nature accommodates the demands of radio. The laws of

radio will have a quite special impact on orchestration, which must follow fundamentally different rules. They will also influence phrasing and dynamics. But most of all they will affect the style of the works by summoning forth music that considers form and line more important than colour, and technique more important than expression.'

Finally, all interested composers could gain important tips on the musical and technological prerequisites of the new 'radio music' genre from a publication of the Baden-Baden Chamber Music Festival in 1929. The composer Max Butting, a pioneer of 'radio music', was the first to explain the demands it posed:

'1) The work's character must take into account the area of impact of radio transmission, which is channelled toward listeners from a wide range of social strata and cultural levels.

'2) The technological properties of the microphone as an instrument of transmission must be taken into account:

'Orchestral works must have a clear structure. A shimmering, amorphous orchestral sound is unsuitable for the microphone. Heavily set chords in close position should be avoided.

'The microphone reproduces the timbres of the individual instruments in different ways. String instruments project well. Only chords in close position in the middle and low registers need to be avoided.

'All woodwind instruments without exception sound clear and distinct without losing much of their idiomatic sound. Pay attention to the penetrating quality of the flute, especially in the high register. Moreover, the woodwinds should preferably be taken one to a part.

'Horns should be treated with caution, since inaccuracies from less than first-rate players are made especially noticeable by the microphone. Avoid fortissimo and close-knit writing for multiple horns.

'The trumpet can be used in any register, with mute if desired.

'The harp sounds good, especially in the high register.

'Treat the percussion with caution, in particular avoiding the bass drum. The sound of the snare drum too is completely altered. Avoid cymbals wherever possible, using them only with short fortissimo strokes for special effect.

'The timpani sound good when played with isolated rhythmic strokes, but avoid a timpani roll in the tutti.

'Wooden percussion instruments, xylophones and woodblocks can be used to good effect.

'3) Music performed on radio receives its special character first of all by being restricted musically and technologically through microphone transmission, but still more by being channelled at everyone. This necessitates certain mandatory stylistic principles:

Intelligibility at the receiver

Vividness and brevity

Comprehensibility and clarity

The scene of the action is always everyman's everyday room.'

- *Anbruch*, January 1929

The present and future of radio

'Radio! To the romantic spirit, the Distant Sound has moved too close for comfort. The child of our time has a new sensibility: the poetry of technology, the magic of science. One need not be a prophet to predict the limitless possibilities headed our way.

'Wireless telegraphy of light and image is on its way, and we will experience it in the not-too-distant future: operas and plays emerging within our own

four walls, speaking in pictures and sound. The radio opera house – the only one capable of surviving without subsidies, happily in possession of the best singers, the best orchestra, and stage machinery that exploits all the achievements of cinematography – will broadcast performances of music into regions impossibly remote, somewhere in the mountains, on an island, in the theatre room of an ocean liner. The wonders of our art will glow and resound, now consisting only of colour, light, sound, electricity, technology: the most unparalleled of all miracles. And yet, how long will it be before we achieve something we can take for granted, something readily accessible, affordable, available to all – no longer a miracle. It is magnificent, and I bow my head in full admiration.

'But in a quiet corner of my soul, where no radio sound has yet penetrated, lurks something akin to a secret dread. Will the machine now burst into our domain too, with its iron fingers and mysterious forces? Into the domain of the artist?'

'The mechanisation of art, the demystification of a deity, a blossom without dew or hoarfrost. It may be an ascent, but at some place and at some time it will come to an end: twilight of the arts, *Kunstdämmerung*.'

- Franz Schreker

Franz Schreker's 'Little Suite' for chamber orchestra

The 17th of January 1929 was a red-letter day in the history of German radio. All German-language broadcasters joined forces to transmit, for the first time in radio history, a so-called 'idiomatic radio composition'. It was the world première of Schreker's radio composition, originally titled *Little Suite for Radio*.

Performed by musicians from the Silesian Philharmonic under the composer's baton, broadcast from the sober technological surroundings of Breslau's Broadcasting Studio, heard only by radio audiences in the privacy of their living rooms. Which is why the broadcaster properly called it a 'première broadcast' (*Ursendung*) rather than a 'première performance' (*Uraufführung*).

The press response in radio journals and trade periodicals was, as might be expected, huge. Here is the Leipzig journalist Ernst Latzko, writing in the radio column of the musical journal *Melos* (February 1929):

'The major radio event of January 1929 was unquestionably the première broadcast of Franz Schreker's *Little Suite* for chamber orchestra, surely if only because of the interest attached to the first performance of the most recent work from one of the most eminent musicians of our time. But perhaps all the more for reasons of principle, to which we will now direct our observations:

'The performance of Schreker's *Suite* gave us an opportunity to see how many of the [broadcasting] ideas were in fact turned into reality. No reasonable man could deny that Schreker's music to date, being mainly devoted to the discovery of new timbral possibilities, did not make him seem exactly predestined for tasks in which sound must necessarily play a minimum role. And the maximalism of length, part-writing and orchestration which characterises so many of his works offered anything but proof of a special „affinity“ for radio. Nor was the new work able to convince us of this affinity in every respect. It was good that he chose the suite form, which goes far to accommodate radio's lively aspirations for maximum compression. [...] Unfortunately this principle of concision and frugality was not applied to the orchestration. If the concept of chamber form generally entails music-making by soloists in a chamber format,

this must be quite particularly true for radio. None the less, Schreker employed more than one instrument to a part in his *Suite*, thereby creating a 50-man „chamber“ orchestra with winds, harp, celesta, piano and well-stocked percussion section (sometimes problematic in radio). [...] After the promising *Introduction*, the piece definitely reaches its climax in the *Canon*. Here thematic ideas unite to create a remarkable result. Above all the great distance between the imitative parts, the pizzicato treatment of the free voices and the resultant avoidance of combination tones made possible a clean and lucid sound on radio. Unfortunately this translucence was already clouded by the density of contrapuntal texture in the *Fughetta*. The *Intermezzo* is an almost impressionistic game of timbral effects which, by flaunting colour and neglecting line, is as unsuitable as possible for radio.'

The *Anbruch* critic, in contrast, considered the piece at once 'charming' and 'limpid' in its scoring for a woodwind section of cor anglais, saxophone and contrabassoon (one to a part), two horns, trumpets, two trombones, tuba, piano, harp, percussion and string section, and lauded its 'successful radio function!'

On one point, however, radio journalists, engineers and composers were all in agreement: the quest for the ideal 'radio music' should and must continue!

Ernst Toch's 'Bunte Suite'

In February 1929 Ernst Toch's *Bunte Suite* (Colourful suite) received its première in the series of 'radio compositions' commissioned by the broadcasting corporations.

'We note that the suite is increasingly emerging as the special form for radio. The colourfulness results from contrasts of mood and timbral disposition. One movement is given to the woodwind, another to the

strings, a third to the brass, piano and percussion, a fourth to a chamber ensemble and the remaining two to a full orchestra. This alternation definitely works to the piece's advantage in radio. Indeed, much of it comes off surprisingly well acoustically, and the desired translucence of texture is achieved in movements 1, 2, 4 and 6. Less advantageous is the predilection for high registers (particularly noticeable in the third movement) and the at times excessively tight-knit part-writing, which blurs the thematic relations in movement 5. [...]

'Special emphasis is given to the dance element, a feature equally appropriate to the suite and to the currents of our time (Movt. 1: March Tempo; Movt. 4: Dance of the Marionettes; Movt. 5: Passacaglia; Movt. 6: Merry-go-round).

'In the final movement the problem of musical noise is adroitly solved, and the stylised fairground comes alive in the listener's ear. In sharp contrast are the heightened tonality and sensitivity of the third movement. All in all, a work that attains its most felicitous effects in playfulness and possesses estimable musical and broadcasting qualities without pretence to significance.'

- Ernst Latzko, 'Rundfunkumschau', *Melos* (March 1929)

'Create new light music!'

'One way to reach the musicality of the masses – the actual goal of radio', proclaimed the trade journal *Anbruch* in its February 1929 issue, 'lies precisely in adopting and contrasting the rhythmic elements of modern dance music.'

In 1930, and every year until 1933, Germany's broadcasting corporations continued to commission radio music from composers. But only now did the companies' directors give greater thought to

entertainment function of radio:

'In the full realisation of what sort of music we need, the cry has gone up: Create new light music! The high-strung pathos of the last century has become alien to our more sober age [...]. The reception of jazz in symphonic music has already taken place.'

Thus Edmund Nick, head of music at Breslau Broadcasting. He continues: 'Since radio has the ability to address everyone, to be the great mediator, to balance social and artistic opposites, it must help bridge the gap between art music and the needs of the people until the entire term "light music" in its present meaning has become superfluous.'

Now composers of the light genre began to speak up. While Mischa Spoliansky, Wilhelm Grosz and Edmund Nick tended to belong to the young avant-garde, a man such as Eduard Künneke, born in 1885, came from the earlier romantic tradition. Branded as an operetta composer ever since his worldwide hit *Der Vetter aus Dingsda* (1921), Künneke offered proof, with this commissioned work, that he was fully capable of writing music in tune with the times.

Edmund Nick recalls 'the other Künneke'

'The name of Eduard Künneke went through the press shortly before the First World War, when the aged Ernst von Schuch conducted the world première of *Coeur As* at the Dresden Court Opera. It was Künneke's op. 2, and he wasn't even 30 years old. After the Treaty of Versailles, this same Künneke churned out a new operetta every year. Of all things, the one that bore the unlucky number of op. 13 was the one that established and solidified his fame. One of its numbers, the *Song of the Indigent Wayfarer*, who sang such a lovely „good night“, became a worldwide hit of the best sort.

Der Vetter aus Dingsda was already Künneke's fourth operetta. He now followed it with another 21, plus four singspiels. True, none of them could hold a candle to *Der Vetter aus Dingsda*, but there are magnificent, carefully wrought pieces in his gigantic oeuvre that give singers challenging tasks, with masterly craftsmanship that delights all the connoisseurs. Of course there are also flops and duds among them, listlessly and mechanically committed to paper without inspiration, although they too reveal the master craftsman who, when the inclination struck, was perfectly capable of writing piano concertos and string quartets.

Künneke was born on the Rhine, and thus came from Low Germany, and he wasn't exactly a gadabout, at least not in his music. This was a rarity if only because all the other operetta composers of his day hailed from the Danube. He had the same birthday as Mozart, apart from the year: 1885. He had studied music with Max Bruch in Berlin, exactly like his elder colleague Oscar Straus. At first he felt duty bound to write operas, and he never completely stopped doing it: six operas grace his list of works. But he owes his reputation to light music. When people started commissioning music for silent films, he was one of the first to offer his services. And when the young medium of radio commissioned a new piece from him, he created something splendid and unique with his *Tänzerische Suite*, which incorporated a jazz band in a symphony orchestra.

Künneke had become a Berliner. Whenever he was not occupied with composing he lived a strange life of lofty spirituality, escapist and crotchety, lost in eccentric hobbies. It seemed odd, given the musical atmosphere of his home, when he delved into higher mathematics, English language and literature, philosophy of religion or Middle High German. But again and again he found his way back to his clear-cut and excellent scores. A

robust constitution allowed this genial and witty man – a man who, it must be said, lacked something of the disarming amiability of his Viennese colleagues – to lead a life that mocked any semblance of hygiene. He trusted implicitly in his physical health, and not even a dangerous case of tuberculosis could dissuade him. Then suddenly, at the age of 68, his heart and lungs refused to cooperate. In Heckeshorn near Berlin, while in the midst of a new film project, the unsuspecting master suffered the pangs of death that had long been nipping at his heels.'

- Edmund Nick, *Musica* (January 1954)



Eduard Künneke an seinem Plattenspieler,
Mitte der 1930-er Jahre
Foto: MDR TRIANGEL

Eduard Künneke's 'Tänzerische Suite'

The name of Eduard Künneke automatically conjures up *Der Vetter aus Dingsda* of 1921. But what else? Many things may spring to mind, but most likely not a work that goes by the name of *Tänzerische Suite* (Dancing suite). This opus from Künneke's pen, written in 1929, is most certainly not even the second best-known piece by this brilliant composer. On the contrary, *Der Vetter aus Dingsda*, as important as it may have been for Künneke's bank balance, was to a certain extent counterproductive for his artistic evolution as a whole. Thereafter it was the only piece of his that people wanted to hear. This way of dealing with Künneke's overall oeuvre only got worse as time passed, so that to the present day the only thing music-lovers can remember of Künneke, unless they have a passion for him, is his *Vetter*.

Yet *Tänzerische Suite*, written for Berlin Radio, is one of the truly great works of its day for full orchestra. It demonstrates quite clearly that the composers who also (with emphasis on 'also') dabbled in operetta in those years were not what we commonly imagine them to be: reactionary or old-fashioned because they wrote operettas, and boring because operetta is something for old people. This way of thinking is simply wrong. Künneke and many other composers of his day were keenly aligned on the future and open to the latest developments in every field of art and related disciplines.

Künneke didn't simply compose *Tänzerische Suite* because he felt the urge, or because he was kissed by the muse, or anything else fondly imagined about composers to make them seem special. The inspiration for it came from a quite pragmatic idea at Berlin Radio, which naturally had a strong interest in the latest forms of sound recording and acoustic transmission and needed music in tune with technological developments for the

new mass medium. So a large number of composers were commissioned to write music that made the microphone virtually a necessary part of the score. One of those composers was Eduard Künneke.

Not only was Künneke inspired by the possibilities of the latest technology, he went one step further by letting cutting-edge musical developments of the day enter his score. His source of inspiration was not late romanticism but jazz, which was then sweeping across the ocean from America to Europe. Completely without prejudice, he employed jazz material in the melodies and harmonies of his five-movement suite, creating a work whose movements were not named *Allegro*, *Andante*, *Menuetto*, *Largo* and *Allegro con brio*, but *Overture*, *Blues*, *Intermezzo*, *Valse Boston* and *Finale*. The result was an effervescent, highly inspired work with harmonic colours completely new to symphonic music at the time. Its orchestration sparkled and gleamed; its melodies burst with vitality in the fast sections and vividly projected the intoxicating warmth of nascent love in the slow sections (*Blues*) or the thrill of burgeoning eroticism (*Valse Boston*) to a post-war European society hungry for life.

Künneke, as he confessed in a preface to the score, soon lost track of the actual assignment – to write music for the technological exigencies of radio. He expressed the hope that radio would soon overcome the technological difficulties that any performance of his work entails. Indeed, the simultaneous recording of a jazz band and a full symphony orchestra must have posed nearly insurmountable problems to the studio engineers of 1929.

A heckling interjection from Ernst Theis

‘... and then came the year 1933. Many composers of the era were put under pressure and had to flee because of their racial origins. The Third Reich defamed not only the composers but their music as well. High quality was deliberately made second-rate.

‘After the Second World War a very wide range of styles and aesthetics emerged in contemporary music. These important developments have remained formative for art music to the present day. Since then, contemporary music has been a subset of Europe’s overall musical culture. But within this new music there also emerged a scene that prescribed once and for all what contemporary music had to be. Whether they did so consciously or whether it just happened is, to my mind, irrelevant. What is relevant is that it became impossible, at least from the early post-war years, to draw on pre-war music and to continue developing it in a homogeneous fashion. A different and important subset of art music was forever amputated from music life. Künneke, for example, was deemed a reactionary, and composers like him remained inferior. To the present day this generation of composers has not been able to free itself entirely from this ‘fabricated’ reputation. As a result, operetta (and opera as well, for that matter) lacks a contemporary correlate.

‘No, Künneke was not a reactionary; he was a visionary. Nor was he an operetta composer; he was simply a composer who also took up operetta, as do the great majority of musicians, whether composers or performers. Why did Künneke or the other so-called ‘operetta composers’ take up this species of music at all? Simply because it was normal to do so, just as it was normal for Künneke himself to conduct the Berlin Philharmonic in his *Tänzerische Suite*. There is even an

historical sound document of the event, which, strange to relate, only went on sale in 1938, a full nine years after the work's première. Being an Austrian, I cannot for a moment imagine this exciting work being played by the Vienna Philharmonic. Perhaps we should ask whether our own times and elitist art are reactionary when a work like this, though nearly 100 years old, continues as ever to be ignored in the great and renowned concert halls.'

Mischa Spoliansky's 'Charleston Caprice'

In the years around 1930 Spoliansky was already one of the best-known composers in Berlin's light music scene. It was thus only natural that the 'Berlin Radio Hour' tended to favour this Berlin composer with commissions. 'He's known as an inventive, agile and brilliant composer of delightful chamber revues', was the way the journal *Der Deutsche Rundfunk* described Spoliansky when the work received its première broadcast. And so it happened that Berlin's contribution to the 'Radio Music' series in March 1930 was an original and entertaining piece with a carnival atmosphere and the revealing title *Charleston Caprice*.

Spoliansky's piece was first heard on the airwaves on 2 March 1930 as a sort of prologue to the programme's next item, 'Carnival in Berlin'. Barely lasting seven minutes, the piece does full justice to its generic title 'caprice', especially in the quite free and playful manner in which it treats the musical material. A terse motif with a catchy rhythm pervades the entire piece, which specially showcases an embedded foxtrot. Spoliansky's attempt to exploit jazz in symphonic garb for a full orchestra is already evident in the fashionable title. Just a few years earlier Josephine Baker had made the Charleston popular in Europe, and it quickly

advanced to become the society dance de rigueur. Spoliansky, in his *Charleston Caprice* for large orchestra (1930), chose a single-movement dance form. But given its musical design, 'Charleston' stands here not for the dance, but for its transformation into a musical art form that Spoliansky evidently created specifically for radio.

Spoliansky's *Charleston Caprice* was never printed or published and was long considered lost. It was not until 2009, during the research for the Dresden Radio Music Project, that it resurfaced in manuscript among the composer's posthumous papers, preserved in the archive of the Academy of Fine Arts in Berlin. With assistance from the Spoliansky Trust, a set of orchestral parts was extracted from the full score, and the jazzy little piece sprang to life and was heard again after decades of oblivion.

What has to be learnt!

'We know the value of impact and the way it is both over- and under-rated. We've also had enough experience to be able to say when maximum impact will reach the listener in the concert hall or opera house. We don't have these same experiences in radio. Instead, we have two widespread but antithetical views as to how maximum musical impact can be attained. Some believe that we only need to perfect what lies between the listener and the music: the equipment. They believe that a piece of music will have exactly the same impact from a loudspeaker as from a concert platform once engineers succeed in adapting the actual reproduction to reality in every respect.

The opposite opinion takes two things into account. First, that the sound from a loudspeaker is not yet fully adapted to the natural sound of an instrument, and that its evolution and limitations cannot be foreseen. Second,

that the experience of sound and surroundings in front of a loudspeaker is so completely different from that which moves us when we attend a performance, and hear it in the flesh, that the conditions for the impact of music from a loudspeaker must be completely different from anything we have known before.

‘Both standpoints long for the perfection of the equipment. But the second, practical standpoint also demands that performers and composers show an interest in the conditions that any truly effective radio music must take into account. [...] Performers must face the question: How should I act in front of the microphone to make a work come to life clearly and distinctly in form, sound and musical idiom? The answer can only come from experience, namely, from experience grounded in experimentation. [...] But quite special importance attaches to the interest that composers show toward music in radio. Music is transmitted to countless people every day. The listener has to accept it all; the broadcasters exercise a sort of cultural dictatorship. If listeners should ever come to power, they will drop everything boring from the programmes. Boring means anything that fails to have an impact. The composer must be made to study how to obtain impact from the loudspeaker with his music, if not from his own sense of responsibility, then from a desire to achieve success with his listeners. To do this he must examine musical form; he must know how escalations, textures, developments, silences and so forth sound on the loudspeaker. He must know timbre, the balance of forces among the instruments, the instrument families, and so forth. And he must take as his guide the possibilities of his idiom – counterpoint, articulation, gesture and so forth. If he doesn’t, he will create like someone unaware of impact, groping in the dark. Then the broadcasters and the listeners will look for whatever happens to be suitable.

Then composers will be to blame for failing to recognise the urgent needs of the day. The social cohesion of music and human beings has never been as great as it is today when music is transmitted by radio. Music will gain in importance for many people if the composer will act upon it via radio. He must learn to do it.’

- Max Butting, *Anbruch* (February 1929)

Max Butting’s radio music

The Berlin composer Max Butting was one of the leading proponents of modern music in his native city during the first third of the 20th century. Though he came from modest circumstances, from 1908 to 1914 he managed to study with reputable teachers in the late-romantic tradition at Munich’s Royal Academy of Music. After returning to Berlin he acquired a solid reputation among his like-minded peers. In 1921 he entered the November Group in Berlin, an association of artists with social-revolutionary and avant-garde leanings. Before long he was head of its music chapter, where he organised work groups and a great many concerts of contemporary music. In these surroundings he encountered the stylistic and generic syncretism typical of the 1920s, i.e. a blend of conflicting features, styles and forms in a single work of art. It was here, in the confrontation with neoclassical music, the search for forms of musical expressionism and the avant-garde currents of the day, that his politically engaged musical language acquired its distinctive sigh.

Butting’s guiding principle was at all times that his music should be intelligible to all, and he allowed the traditional ideals of art and aesthetics to remain in force. Nor did he abandon these ideals of art’s broad-based impact after 1945 when he became one of the leading musical figures in East Germany.



Max Butting an seinem Radioapparat, 1929
Foto: Ullstein

In the 1920s Butting was also a key figure in the development of music specifically for the new medium of radio. In 1929 he was appointed teacher of radio composition in the so-called *Rundfunkversuchsstelle* (Radio Laboratory) established at the Berlin Musikhochschule in May 1928. His original compositions for radio arose in these years, when the broadcasting corporations had become art patrons by commissioning new works of music. The founding of the *Versuchsstelle*, which viewed itself as a ‘laboratory for new notes’, was a response to current developments: here technological innovation and artistic creativity were meant to enter a dialogue. The studies also proved useful to Butting himself, enabling him to implement the same things in his own music that he demanded from his students. His two radio compositions are good examples of this. He experimented with reducing the wind orchestra for electric radio transmission by ‘cutting out more than half of its players, with the bewildering result that the small ensemble was felt to be far more powerful – more distinct and translucent – than the full orchestra’. Perhaps the most important discovery for Butting was the ability to create a minimal orchestra by simplifying the sound, an orchestra ‘that included only as many instruments as were absolutely necessary to obtain an orchestral impact’. This allowed him not only to avoid late-romantic refulgence but to ‘secure an ideal instrument for my own artistic concerns’.

Max Butting’s Radio Music No. 1 for Orchestra, op. 37

Butting’s first radio composition (it was soon retitled *Sinfonietta with Banjo*, probably for marketing purposes) typifies what he meant. The first thing we notice in the instrumentation is the absence of a double bass section

– a consequence of the poor quality of low-frequency transmission. In compensation Butting calls for an unusual scoring for three bassoons, whose low sounds, he felt, would sound better in transmission. The banjo, later incorporated in the work’s title, does not appear in a solo capacity, but merely supports the sound to atmospheric effect. Its relatively bright timbre and high spectrum of frequencies make this fashionable instrument well-suited for this purpose. The jazzy interjections from the saxophone also ensure a palette of colours readily recognisable on the airwaves.

The *Sinfonietta*’s three-movement design points to conventional forms, as does its contrapuntal texture, which causes the harmonies constantly to elide and blur, thereby producing a timbral garb typical of its day. In particular the middle movement (*Andante*) is highly effective; its dense atmosphere (sometimes reminiscent of *Parsifal*) unfolds with great impact, revealing how maximum expression can be obtained with relatively simple means.

Only at first glance does the opening movement (*Largo*) seem brittle and stiff. It is given a ferociously escalating counterweight in the last movement (*Allegro vivace*), where the orchestral parts cascade into a grandiose finale. In this radio composition Butting successfully negotiates a tightrope walk between, on the one hand, formal unity in a style intelligible to the concert audience of his day, and, on the other, an ambitiously modern musical idiom that probes the limits of tonality.

'Hitting the nail on the head' with op. 38

Butting's *Heitere Musik* (Cheerful music) 'represents a highly successful piece of modern light music. Its sparse instrumentation makes it especially well-suited for radio transmission, while its lovely melodies and swinging rhythms ensure a warm reception from listeners unversed in modern music.'

- *Deutsche Tageszeitung*, Berlin

'A pretty piece excellently attuned to radio music, especially felicitous in its combination of strange meditative counterpoint, yearning for expression, and a fresh, relaxed joy in music-making. The winds are employed with great variety, from cheerful virtuosity to delicate *grotesquerie*.'

- Heinrich Strobel, *Berliner Börsen-Courier*

'If the point is to be clear and translucent in sound, concise and accurate in form, and buoyant and readily accessible in content, then Butting has hit the nail on the head with his op. 38.'

- *Rundfunk-Rundschau*

Max Butting's 'Radio Music No. 2: Heitere Suite', op. 38

Butting's work on his second radio composition, with the revealing title *Heitere Suite* (Cheerful suite), must have had an almost therapeutic effect on his 'tattered' mental state:

'I must have been in a deep spiritual crisis before I overcame it in my *Heitere Musik*, despite the outwardly unpropitious years of 1928-29. [...] In the face of current events I stood helpless and disappointed, and thus in the end indifferent. I therefore devoted myself

entirely to my artistic duties. It was surely not so much an inward escape [...] as the intention to employ my resources and potential to outward effect.'

Butting's *Radio Music No. 2*, commissioned by the 'Berlin Radio Hour', was written in this hopeful frame of mind. It received its première broadcast on 10 January 1930, when it was transmitted simultaneously by every German broadcaster. The composer himself stood at the conductor's rostrum, and the success was instantaneous:

'His name has been familiar ever since contemporary music has grown more relevant to our times. Butting has become a frequently-played figure at Donaueschingen. His field of activity centres on the radio, and he feels at home in the broadcast studio. His manner of conducting immediately revealed how he felt and thought about music: crystal-clear gestures generating compact intensity, now in a sensuously ardent adagio, now in almost brutal monotony, now in the pounding of an iron rhythm. This mastery composition harbours a unique voice. Deliberateness and clarity of line. The title, "Music for Radio Orchestra", conveys its purpose and significance. The work touches on the question of how to obtain an impact specific to radio – the problem that has caused Butting to distinguish between "music on radio" and "radio music".'

-

Frankfurter Post

Walter Braunfels's 'Divertimento for Radio Orchestra', op. 42

Walter Braunfels's entertaining *Divertimento for Radio Orchestra* can now be heard for the first time since the early 1930s. This is a genuine coup, given that the world of musicology and even the Braunfels family assumed that 'all the materials were lost in the war, including sketches, sheet music and everything else', so that the only way to obtain a 'vague notion of the *Divertimento*' was from newspaper reviews. Interestingly enough, the première broadcast in 1929 prompted the *Allgemeine Musikzeitung* to speak of a jazz-inspired work that 'created a sensation with its far-flung melodic lines, contrapuntally extended with a fine chamber-music pen and improvisational license and combined to create luminous tone-pictures'. Praise was also showered on his stylistic versatility, which 'added surprising traits of a new „young classicist“ posture to the work's overall impression'.

Despite these appreciative reviews, after 1933 Braunfels's music was considered 'degenerate' and was violently and thoroughly expunged from collective memory, like the works of all Jewish composers. Even today only a few lines on him can be found in Wikipedia. We are thus all the more grateful to his family, who greatly assisted us with informative and revealing documents.

Braunfels's biography is as exciting as his artistic path. Yet at the beginning it was not clear that he wanted to choose a musical career, for he first studied law and economics in Munich. But soon he resolved to become a musician – note: musician, not composer. Then his sensationally successful operas of the 1920s placed him alongside Franz Schreker, Jaromir Weinberger and Richard Strauss among the most sought-after German

opera composers of his day. Conductors of the stature of Hans Knappertsbusch, Wilhelm Furtwängler and Bruno Walter increasingly took his works under their wing.

What is less well-known is that Braunfels also took an interest in the new medium of radio and created radio music. This drew him to the attention of radio journalists, and in 1929 he was duly commissioned by West German Broadcasting to write a new work. Paying close attention to Max Butting's recommendations for music specially tailored to radio, he composed a *Divertimento for Small Orchestra* that was broadcast in a nationwide radio concert that same year, conducted by the composer and gratefully dedicated to West German Broadcasting.

Now, more than 80 years later, this purportedly lost radio composition can be heard again. Handwritten performance material is preserved in the archive of the Viennese publishers Universal Edition, where it was given the shelf mark UE34624 in 1929. There it survived both the 'Aryanisation' of this formerly Jewish publishing house and the turmoils of the war. Written in ink in the composer's hand, it formed the basis of a performance edition for our MDR radio broadcast.

This provides a welcome opportunity to let the conductor of our recording, Ernst Theis, explain the work's structure:

'In his "Radio Divertimento" Braunfels took his bearings on the multi-movement form of the radio suite. It has several relatively short movements which, unlike large-scale symphonic form, constitute the work's underlying structure. From the very first movement it is obvious that Braunfels has chosen, as one of the work's principal voices, the saxophone – an instrument second to none in having conquered European jazz, but one that could not, and cannot even today, take hold in the classical orchestra. True, composers have employed

the saxophone time and again in the musical literature since the *fin de siècle*, but it has not found a permanent place in the wind section of the symphony orchestra. By integrating the instrument into his radio composition, Braunfels provides an indicator for his vision of an art music appropriate to the radio.'

Braunfels's own view of the sound of the saxophone is made clear in a letter he wrote to Max Fiedler, the general music director in Essen, regarding the work's scheduled radio première. In it he asks that the piece's two saxophonists be 'sternly enjoined not to produce any tremolo at all. After all, without its jazz-induced wobble the saxophone is a very beautiful instrument, as Berlioz rightly recognised long ago. All we get to hear is its gruesome distortion.'

But let's return to Theis's analysis. He also viewed 'Braunfels's inclusion of the dance as another indicator specific to radio':

'The second movement of the *Divertimento* is a musical art-dance incorporating not only a jumble of duple- and non-duple-metre bars, but also a waltz inflection that dominates the middle of the movement. This middle section stands for a basic tenet of the radio orchestra in our age. Beginning with a chamber music trio and solo flute, the movement increasingly plunges into a grand, sonorous, highly expressive concert waltz before working its way back to the world of chamber music, growing ever more fragile, and returning to the opening in a classical recapitulation.

The musicians in the early radio orchestras were uniquely skilled: they were at once soloists, chamber musicians and orchestral musicians. Braunfels wrote his third movement for just such soloists in the radio orchestra. This movement, so simple and yet so expressive, is dominated by flute and clarinet, and later by oboe and saxophone, accompanied by expressive

string writing with wide-ranging melodies fully in keeping with the spirit of this gifted musical lyricist. Here Braunfels's piece is no longer diverting; it penetrates the depths of his sonic universes.

'Braunfels summons forth the spirit of the dance once again in the fourth movement, whose title translates as "Tempo di Sarabande". If movement 3 left us with echoes of expressionism, this remembrance of the sarabande turns out to be impressionistic. The solo horn in the middle of the movement offers a moment of pensive contemplation before the strings take us back in a grand arc to the final recapitulation. A movement which, for all its lightness, betrays no lack of high art.

'Then movement 5 bursts forth with exhilarating esprit and expansive vigour. This movement is a divertimento in the fullest sense – entertainment with compositional virtuosity and artistry at the highest level. It demands a great deal from the performers. Motivic manipulation and transformation dominate this movement, which remains turbulent in orchestral and chamber passages alike, relentlessly pursuing its goal and searching for – and ineluctably finding – the work's conclusion.

'What ultimately constitutes the essence of this work is the same thing that informs all great music: the ability to obtain a maximum with a minimum of means. Braunfels accomplishes this in a very impressive way. Each of the short movements has a unique and inimitable character while remaining part of a larger whole, a five-movement work that leaves us impressed and excited, a work whose very conciseness displays the full panoply of Braunfels's art with razor-sharp clarity.'

Ernst Theis

Born in Austria in 1961, Ernst Theis studied at the Vienna University of Music and the Performing Arts and has been a professional conductor since 1987. He has given concerts *inter alia* with the St Petersburg Philharmonic, the St Petersburg Symphony, the Hamburg Symphony, the MDR Chamber Philharmonic, the Slovakian Philharmonic, the MDR Symphony Orchestra (Leipzig), the Latvian National Orchestra (Riga), the Rhineland-Palatinate State Philharmonic, the NDR Radio Philharmonic (Hanover), the WDR Radio Orchestra and the Vienna RSO. His stage activities include appearances at the Vienna Volksoper, the Vienna Burg Theatre, the Vienna Chamber Opera, Erfurt Theatre, the Dresden State Operetta and a collaboration with the Vienna State Opera Ballet.

From 1990 to 2005 Theis served as artistic director of the Austrian Chamber Symphony. He made the world's first complete recording of Haydn's keyboard concertos in 2002. He conducts regularly at such major festivals as the Vienna Klangbogen, the Linz Bruckner Festival, the Kurt Weill Festival (Dessau) and Wien Modern and has worked with artists of the stature of Anne-Sophie Mutter, Sona Ghazarian, Eva Lind and Thomas Hampson. From 2003 to 2013 he was principal conductor of the Dresden State Operetta, where among other things he conducted such previously unknown operettas as Johann Strauss's *Carneval in Rom*, *Das Spitzentuch der Königin* and *Prinz Methusalem* as well as the first complete recording in German of Jacques Offenbach's *Périchole*. Since 2006 he has been recording, for Central German Broadcasting (MDR), a complete edition of all the works composed for radio between 1925 and 1935.

The Orchestra of the Dresden State Operetta

Whether classical operetta, German *Spieloper* or American musical, the Orchestra of the Dresden State Operetta has been at home in a wide array of genres for 65 years. Every evening its 60 musicians display their manifold skills and command of style in their performances. They were especially impressive in the newly rediscovered Johann Strauss operettas *Carneval in Rom*, *Das Spitzentuch der Königin* and *Prinz Methusalem*, which caused a sensation among audiences and experts alike and raised awareness for the true value of this music. Since then all three works have been released on complete CD recordings for the renowned **cpo** label, led by the orchestra's former principal conductor Ernst Theis (2003–13). These recordings have enhanced the sterling reputation of the Dresden State Operetta and its ensembles, as have their many guest performances in Germany and abroad, moderated by leading artists. From 2007 to 2013 the orchestra, in collaboration with MDR Figaro and DeutschlandRadio Kultur, recorded the earliest pieces for the Radio Music Edition, i.e. those commissioned from Germany's leading composers for the new medium of radio between 1929 and 1933. Once again, they were led by their former principal conductor Ernst Theis.

Dank:

Wir bedanken uns bei Herrn Dr. Wolfgang Trautwein, Direktor des Archivs der Akademie der Künste, für die Unterstützung bei der Bereitstellung von autographen Nachlassdokumenten.

Acknowledgements:

We wish to thank Dr. Wolfgang Trautwein, Director of the Archive at the Academy of Fine Arts, for allowing us to consult autograph documents from posthumous estates.

Impressum

Die „Edition RadioMusiken“ ist eine gemeinschaftliche Dokumentationsreihe der Staatsoperette Dresden, des Kulturkanals des MITTELDEUTSCHEN RUNDFUNKS [MDR FIGARO] mit DeutschlandRadio Kultur sowie des Archivs der Akademie der Künste Berlin
Executive Producer: Dr. Steffen Lieberwirth [MDR]

Co-Produktion: **cpo** / MDR / DeutschlandRadio / Staatsoperette Dresden / Archiv der Akademie der Künste Berlin

Autoren und Historical Research: Uwe Schneider, Ernst Theis, Dr. Jens Uwe Völmecke, Dr. Steffen Lieberwirth
Bookletredaktion: Dr. Steffen Lieberwirth

Recording: Börse Coswig 2006+2007 / Lukaskirche Dresden 2009 / Alter Schlachthof Dresden 2010 / Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden 2011

Recording Supervisor & Digital Editing: Eric Lieberwirth
Sound Engineers:

Christian Fischer [Künneke, Schreker, Toch, Haas, Butting op. 38]

Niklas Schminke [Butting op. 37]

Torsten Heider [Spoliansky]

Executive Producers: Burkhard Schmilgun / Dr. Steffen Lieberwirth [MDR]

Coverbild: „Flüchtige Bekanntschaft“

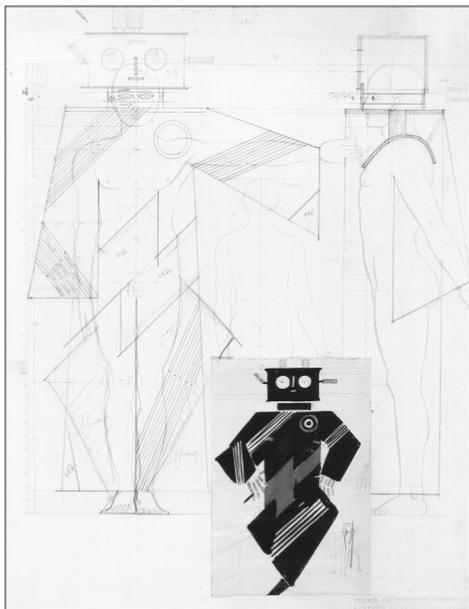
Zeichnung von Marcellus Schiffer (1892-1932), Tusche aquarelliert, um 1930

Der Dichter, Schriftsteller und Maler Marcellus Schiffer war der Ehemann der Chansonette Margo Lion und gehörte zum Freundeskreis um Mischa Spoliansky, Marlene Dietrich, Erich Kästner und Edmund Nick.

Original: Stiftung Akademie der Künste - Nachlass von Marcellus Schiffer im Archiv der Akademie der Künste, Berlin



Mischa Spoliansky mit Marcellus Schiffer, dessen Zeichnungen die CD-Cover unserer Edition RadioMusiken „zieren“. Eine enge Freundschaft verband Spoliansky mit dem Dichter und Maler sowie dessen Ehefrau, der Chansonette Margo Lion, um 1930.



Wie kaum eine andere Erfindung stand der Radioapparat stellvertretend symbolisch für zukunftsweisenden technischen Fortschritt und weltumspannende Informationen. Ein als „fast mystisch“ beschriebenes Erlebnis, das neben Dichtern und Komponisten auch die Bildenden Künstler hochinspirierte: „Der Radioapparat beginnt zu wachsen und zu leuchten. Er wird zum phantastischen Zauberer, der das Märchen erscheinen läßt“, so heißt es in einer Beschreibung der Sächsischen Staatsoper Dresden zur Inszenierung des Balletts „Der Nussknacker“ von Peter Tschaikowski aus dem Jahr 1928. Für diese Produktion entwarf der Bauhauskünstler Oskar Schlemmer das Bühnenbild und die Kostüme im Bauhausstil. Schon mit dem Sendestart des Mitteldeutschen Rundfunks am 2. März 1924 hatten sich die Bauhauskünstler mit dem Thema „Radio“ auseinandergesetzt und in zahlreichen Zeichnungen künstlerisch umgesetzt. Unsere Abbildung zeigt eine Figurine unter dem Titel „Der Radio Zauberer“ von Oskar Schlemmer, 1928.



Ein Übertragungs- und Werbewagen der Mitteldeutschen Rundfunk AG auf dem Titelblatt der Rundfunkzeitschrift „Mirag“ aus dem Jahr 1931. Mittels solcher Fahrzeuge wurden beispielsweise Konzerte zum Sender übertragen und waren dann live im Radio mitzerleben. Foto: Radio-Nostalgie-Sammlung Hagen Pfau **cpo** 777 838-2