

*„Sollten wir Musikwissenschaftler imstande sein, dem praktischen Musikleben zu dienen, so könnte uns dies natürlich nur erfreuen; so etwas müssen wir jedoch als eine Überschulleistung betrachten, zu der wir in Wirklichkeit nicht verpflichtet sind. Wir haben nur eine Pflicht: Die rein wissenschaftliche Erkenntnis des menschlichen Geistes, so wie er sich in der Musik entfaltet. Aber auch hier hat nur das Berechtigung, was etwas Geistiges aussagt; alles andere muß scharf und unzweideutig abgewiesen werden als unwahrhaft“ (Dansk Musiktidsskrift 1930).*

Eine Stimme aus dem Grabe ? – Gewiß, aber eine Stimme, die allezeit hörens-wert bleiben wird.

## Egon Wellesz †

von Rudolf Stephan, Berlin

Egon Wellesz, der Künstler und Gelehrte, ist am 9. November 1974 in Oxford im Alter von 89 Jahren gestorben. Mit ihm ist wohl der letzte Repräsentant der alten österreichischen Musikkultur, die keine nationale, sondern eine universale war, dahingegangen. Als solcher hat er, in einem Zeitalter des sich ausbreitenden Nationalismus und der um sich greifenden Ideologisierung, alle Ehren genossen und alle Auszeichnungen erhalten (Preise, Orden), über welche die musikalische und die gelehrte Welt verfügt (er zählt sie mit bescheidenem Stolz in seiner autobiographischen Skizze [in Band 14 der *MGG*] auf). Sie alle sind der Ausdruck einer Verehrung, die er sich in gleicher Weise durch sein reiches kompositorisches Schaffen, durch seine erfolgreiche gelehrte Tätigkeit und nicht zuletzt durch seine vornehme Menschlichkeit erworben hatte. Wellesz' Leben hat sich, wenn es auch in schwerer Krankheit endete, erfüllt. Er hatte das seltene Glück, noch in den letzten Jahren, im hohen Alter, wohl nach dem Abschluß der eigentlichen Forschungstätigkeit, einen erneuten, ihn selbst überraschenden Aufschwung seiner schöpferischen Kraft zu erleben.

Als Sohn jüdischer Zuwanderer aus dem Ungarischen, die es in Wien, der Metropole eines großen Reiches, zu Wohlstand und Ansehen gebracht hatten, wuchs der junge, 1885 geborene Egon Wellesz im Ersten Bezirk, der Inneren Stadt, auf. Er besuchte eines der angesehensten humanistischen Gymnasien Wiens, wo er von keinem geringeren als dem bekannten Philologen Stowasser in die Sprachen und in die Kultur der Alten Welt eingeführt wurde. Entscheidend jedoch wurde für ihn, der, entsprechend dem väterlichen Wunsch zunächst Jus studierte, der aber bereits seit der Kindheit von einem Brahmsschüler (Carl Fröhlich) – er pflegte mit der Mutter zu musizieren – Klavierunterricht empfangen und so durch Vierhändigspiel einen Überblick über weite Bereiche der Tonkunst gewonnen hatte, die Tätigkeit Gustav Mahlers an der Hofoper: eine Aufführung des *Freischütz*, deren Vollkommenheit

unvergeßlich blieb, bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen. So studierte er Musikwissenschaft an der Universität Wien bei Guido Adler, daneben die musiktheoretischen Fächer (Harmonielehre und Kontrapunkt) bei Arnold Schönberg. Durch seine Verlobte (und spätere Gattin), die Kunsthistorikerin Emmy Stross, gelangte er früh in den Kreis der kunstsinnigen und fortschrittlichen Eugenie Schwarzwald, in welchem so viele Künstler und Schriftsteller (neben Schönberg vor allem Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Egon Friedell u. a. m.) verkehrten. So wurde Wellesz Gelehrter und Künstler.

Seine wissenschaftlichen Interessen galten zunächst (unter dem bestimmenden Einfluß von Mahlers Gluck-Aufführungen) der Opernmusik des 18. Jahrhunderts (Dissertation über G. Bonno, 1909), schließlich allgemeiner der Wiener (und Venezianischen) Opern-, Ballett- und Oratorienkomposition (Abhandlungen und Ausgaben: Cavalli, Cesti, Fux, Schmeltzer, 1911-1914); seit 1914 galten sie auch der Musik der Ostkirchen, insbesondere der byzantinischen. Ausgehend von der Frage nach dem östlichen Einfluß auf die abendländische Musik, die gerade im Bereich der Habsburger Monarchie nahelag, weitete sich die Arbeit zu einer Grundlegung der wissenschaftlichen Erschließung der musikalischen Denkmäler aller östlichen Liturgien. Als Vorbilder dienten dabei die liturgiewissenschaftlichen Arbeiten von Anton Baumstark und die kunstgeschichtlichen von Josef Strzygowski, von dessen Institut an der Universität die unmittelbaren Anregungen zur Erforschung der Musik des Ostens ausgegangen waren. Wellesz hatte großen Erfolg: ihm gelang die Erkenntnis der Bedeutung des Maqamprinzips für die serbische Musik (vgl. *ZfMw* 2, 1919/20) und (etwa gleichzeitig mit dem unabhängig von ihm arbeitenden H. J. W. Tillyard) die Entzifferung der mittelbyzantinischen Notation (vgl. *Oriens christianus*, N. S. 7, 1918). Die zusammenfassende Darstellung *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik* (1923, im Rahmen der „Liturgiegeschichtlichen Forschungen“) eröffnete diese Probleme der gelehrten Welt, das Büchlein *Byzantinische Musik* (1927, Jedermanns Bücherei) dem gebildeten Musikfreund. Die wissenschaftliche Tätigkeit führte in Zusammenarbeit mit Tillyard und C. Höeg 1931 zur Gründung der *Monumenta Musicae Byzantinae*, deren erste Publikationen 1935 erscheinen sollten (vgl. hierzu Wellesz' Notiz in *Studies in Eastern Chant* 2, 1971, S. VII-X), und zu welchen Wellesz noch 1957 einen Beitrag geliefert hat (*Transcripta* 9). Bereits 1949 war sein zusammenfassendes Werk *A History of Byzantine Music and Hymnography* erschienen (3. Aufl. 1963), dem aber noch weitere wertvolle Beiträge und Anthologien folgen sollten.

1929 war Wellesz nach sechzehnjähriger Privatdozententätigkeit an der Wiener Universität zum Professor ernannt<sup>1</sup>, 1932 zum Ehrendoktor der Musik der Universität Oxford promoviert worden. Die beiden Inauguratoren dieser ganz ungewöhnlichen Ehrung, Henry C. Colles, der erste Kritiker der *Times*, und Edward Dent, der

---

<sup>1</sup> Warum Wellesz nicht schon früher ernannt wurde, geht aus einem späten Brief (1967) hervor: „1917 sollte ich von Adler zum a. o. Professor an der Universität ernannt werden; da hörte er, daß ich vom Katheder nach dem Studium von Strawinskys ‚Rossignol‘ erklärt hatte: ‚Die Klassiker müssen überwunden werden, wir leiden unter Beethovens Neunter‘, und aus war es! Adler zog sein Gesuch zurück.“ (Vgl. *ÖMZ* 23, 1968, 203.)

Präsident der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“, haben später, 1938, Wellesz geholfen, das Leben in der Emigration zu erleichtern. Wellesz wurde nach kurzer Tätigkeit in Cambridge Fellow of Lincoln College und Mitglied der Musikfakultät der Universität in Oxford. Neben seiner langjährigen Lehrtätigkeit in Oxford wirkte er zeitweilig an amerikanischen Universitäten, so in Princeton, Harvard, Yale, Columbia, am Forschungsinstitut in Dumberton Oaks, ferner in Edinburgh; auch wurde er Mitglied gelehrter Gesellschaften (u. a. 1946 der Kgl. Dänischen Akademie), erhielt Preise (u. a. den Großen Österreichischen Staatspreis 1961) und Orden (in Großbritannien, Österreich und vom Vatikan).

Als Komponist hat Wellesz nicht primär bei Schönbergs Expressionismus – eher bei der Quartenharmonik der *Kammersymphonie* op. 9 – angeknüpft. Er ist vielmehr, wie er selbst sagte, dem Rat Bruno Walters gefolgt, und hat selbständig weitergearbeitet. Von allem Anfang an ging es ihm um Reduktion des Tonsatzes, um eine neue Schlichtheit. Zunächst hat ihn (neben Mahler) die Musik der Vergangenheit angeregt. Und hier war Wellesz sicher ein Wegbereiter der in den Zwanzigerjahren sich durchsetzenden antiromantisch akzentuierten Vereinfachung. „*An die Stelle der unendlichen Melodie muß die endliche wieder treten, an Stelle der aufgelösten amorphen Gebilde, klare, deutlich umrissene Formen. Die Oper der Zukunft muß an die Traditionen der Barockoper anknüpfen. Dies ist die natürliche, dem innersten Wesen der Oper entsprechende Form. . .*“ (*Musikalisches Barock und Anfänge der Oper in Wien*, 1922, S. 10). Dieses Programm hat Wellesz auf künstlerische Weise (d. h. nicht schulmeisterlich) realisiert in seinen Bühnenwerken der Zwanzigerjahre, bei welchen er sich gelegentlich (*Alkestis* op. 35, 1922) der Mitarbeit Hugo von Hofmannsthals erfreuen durfte. Die Ferne vieler seiner Kompositionen der Zwanzigerjahre – sie stehen Bartók und Polytonalem nahe – zu den gleichzeitigen Schönbergs hat indessen das gute Einvernehmen zwischen dem großen Komponisten und seinem ehemaligen Schüler nicht getrübt. Nicht nur ist Wellesz (seit 1912) stets werbend für die Kunst seines Lehrers eingetreten, er hat auch eine kleine Biographie, die wohl stets ein Quellenwerk bleiben wird, geschrieben (1921, engl. 1924, Nachdruck 1969). Erst in den Dreißigerjahren, etwa mit den *Sonetten* op. 52 (1934) gewinnt Expressivität die Oberhand, um in einigen Werken aus der Frühzeit der Emigration, etwa dem *Oktett* op. 67 (in Schuberts Besetzung), spielerischem Charakter zu weichen. Die Erste Symphonie op. 62 (1945) schließlich bedeutet dann nach Wellesz' Worten „*die geistige Rückkehr zu meinen großen Ahnen*“ (R. Schollum, *Egon Wellesz*, Wien 1964, S. 51)<sup>2</sup>.

Den Komponisten Wellesz zu würdigen, ist noch schwierig. Die Bedeutung seiner Bühnenwerke für die Geschichte der Oper ist bereits heute erkennbar, die der neun Symphonien, die der reichen Kammermusik (u. a. der neun Quartette), der Gesänge,

---

<sup>2</sup> Auch als mit aktuellen Fragen des Musiklebens befaßter Musikschriftsteller hat sich Wellesz vielfach betätigt. Sein wichtigstes Werk in diesem Bereich ist *Die neue Instrumentation* (2 Bände, 1928/29), das nicht die ihm gebührende Verbreitung gefunden hat und darum einen Neudruck wohl verdient hätte. Wellesz bietet hier nämlich keineswegs nur Beschreibungen, sondern erkennt, was damals nicht auf der Hand lag, die grundsätzliche Bedeutung der Instrumentationskunst Mahlers, von der seine Darstellung denn auch ihren Ausgang nimmt.

Chorwerke, Klavier- und Orgelstücke, kaum abzuschätzen. Bedeutet sein Spätwerk (etwa seit dem Violinkonzert op. 84, 1961), das in der Symphonik sein Zentrum hat, noch einmal, übers Persönliche hinaus, einen Höhepunkt?

Wellesz' Leben, Schaffen, Forschen und Lehren bilden eine Einheit, die in dem Begriff der Bildung aufgeht. Christentum und Antike, Wissenschaft, Kunst und Schöne Literatur bilden eine Einheit, die nichts Gewolltes zeigt, sondern natürlich scheinende Harmonie. Die Grundlage seines Wirkens war die klassische Bildung des Bürgertums, die Frucht ein erfülltes Leben in voller Selbstbestimmung. Wellesz' Wirken wird, wenn nicht schon alles verloren ist, unvergessen bleiben.

## „Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo Da Ponte

von Hans Ludwig Scheel, Saarbrücken

Äußerungen über das Verhältnis von Mozarts Oper *Le Nozze di Figaro* zu der Komödie *Le Mariage de Figaro* von Beaumarchais sowie über die entscheidenden Divergenzen der beiden Werke in der musikwissenschaftlichen Literatur sind keineswegs selten<sup>1</sup>, und auch Literaturwissenschaftler haben sich gelegentlich zu der

---

<sup>1</sup> Abgesehen von älteren Darstellungen verweisen wir besonders auf die eingehende Behandlung der Relation der beiden Werke zueinander bei Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, Zweiter Teil: 1783-1791, 7. Aufl., Leipzig 1956, S. 231-305, sowie S. 91; vgl. weiter (kürzer und mit z. T. divergierenden Perspektiven): Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, 3.-4. Aufl., Berlin 1921, S. 325ff.; Edward Joseph Dent, *Mozarts Opern* (a. d. Engl. übers.), Berlin (1922), S. 97ff.; Eric Blom, *The Literary Ancestry of Figaro*, in: *Musical Quarterly* XIII, 1927, S. 528-539; Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart* (Die Großen Meister der Musik), Potsdam 1933, S. 138-140; G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, T. IV, <sup>2</sup>Paris 1939, S. 153-169; Leopold Conrad, *Mozarts Dramaturgie der Oper* (Das Nationaltheater, VIII), S. 263-285; Alfred Einstein, *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, <sup>3</sup>Zürich 1953, S. 484-489; Aloys Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik*, Heidelberg 1956, S. 93ff.; Günter Reiss, *Die Thematik der Komödie in „Le Nozze di Figaro“*, in: *Mozart-Jb.* 1965/66, S. 164 bis 178.

Textgrundlage meines Aufsatzes sind: Beaumarchais, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*. Texte établi et annoté par M. Allem et Paul-Courant (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1964 (*Le Mariage de Figaro*: S. 231-364), und: Neue Mozart Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 16 1/2: *Le Nozze di Figaro*, vorgeleitet von Ludwig Finscher. Kassel-Basel-Tours-London 1973. Für liebenswürdige Unterstützung sei an dieser Stelle Frau Kollegin Anna Amalie Abert und den Herrn Kollegen Walter Wiora und Christoph-Hellmut Mahling gedankt.