

Vor fünfundzwanzig Jahren, am 13. Juli 1951, ist Arnold Schönberg gestorben. Ohne daß ein Jubiläumswang es nachgerade veranlaßt hätte, sind uns einige Schönberg-Studien zugegangen. Wir nehmen das Gedenkjahr zum Anlaß, sie zusammen in einem Heft zu publizieren.

Die Schriftleitung

## Schönbergs Zwölftonreihen

von Jan Maegaard, Kopenhagen

### Teil I

Die hier vorzulegende Liste der Schönbergschen Zwölftonreihen ist möglichst komplett. Ihre Zusammenstellung ist zum größten Teil Ergebnis meiner Studien in Los Angeles im Jahre 1964, als das Schönberg-Archiv noch von Frau Gertrud Schönberg aufbewahrt wurde.

Die Liste ist systematisch angelegt. Die Reihen erscheinen in Nummernordnung nach steigenden Intervallen. Da sie ausnahmslos der Kategorie *geordneter Reihen von zwölf verschiedenen Tonhöhenklassen* angehören, sind sie einfach als Folgen von elf Intervallen in derselben Richtung unterscheidbar. Die steigende Folge wurde hier gewählt. Statt die Intervallgrößen durch die Zahlen 1-11 zu bezeichnen, werden die den Tritonus überschreitenden Intervalle durch die entsprechenden negativen Zahlen (mod. 12) bezeichnet (kl. Sek. bis Tritonus: 1 bis 6; Quinte bis gr. Sept.: - 5 bis - 1). Dadurch werden nicht nur alle Überlegungen über Transpositionsstufen beseitigt, sondern es werden auch alle Umkehrungs- und Krebsverhältnisse innerhalb der Reihen durch identische Zahlen kenntlich gemacht. Wenn die Operationen Umkehrung (Inversion) und Krebs (retrograd) durch „i“ bzw. „r“ bezeichnet werden, ergibt sich für das Intervall  $x$ :  $(x)_i = -x$  und  $(x)_r = -x$ . Für die Intervallfolge  $(x, y)$  ergibt sich also:

$$(x, y)_i = (-x, -y);$$

$$(x, y)_r = (-y, -x);$$

$$(x, y)_{ri} = (y, x).$$

Die primäre Transpositionsstufe jeder Reihe wird am Anfang durch den Tonnamen des ersten Tons gekennzeichnet.

Die betreffenden Kompositionen werden womöglich durch ihre Titel bezeichnet. Die Titel der publizierten Werke werden von der Druckausgabe in kürzest möglicher Form zitiert (daher z. B. *Streichquartett III* und *Fourth String Quartet*). Es folgt gegebenenfalls die Opusnummer. Den Titeln der unpublizierten Werke folgen verkürzte Angaben des Entstehungsjahres, z. B. „28“: 1928. Wo es keinen Titel gibt, werden einfach verständliche Abkürzungen, z. B. „Klav.“: Klavierstück, „Orch.“: Orchesterstück, „Viol. son.“: Violinsonate, zusammen mit Angabe des Entstehungs-

jahres verwendet. Mehrere solche Werke innerhalb eines Jahres werden durch römische Ziffern unterschiedlich gemacht. Unvollendete Werke werden unterschiedslos durch „Fr.“ (Fragment) gekennzeichnet. Unidentifizierte Reihen werden als „Unid.“ mit einer römischen Ziffer bezeichnet<sup>1</sup>.

In weitaus den meisten Fällen wird Schönbergs eigene Notierung der Reihen wiedergegeben (Symbol: <sup>+</sup>); nur wenn keine Aufschrift im Nachlaß auffindbar war, habe ich die Reihe von der Musik extrahiert (Symbol: <sup>o</sup>). Einige Reihen wurden für sich aufbewahrt, oder sie waren anscheinend zufällig unter den Skizzen zu Werken, denen sie nicht angehören, verlegt (Symbol: <sup>++</sup>). Gelegentlich hat Schönberg Tabellensysteme mit waagerechten, senkrechten oder kreisförmigen Schiebern oder ähnliche Geräte zur Anzeige der Tonnummern oder Tonhöhen bei Transposition und Inversion konstruiert (Symbol: <sup>x</sup>). Die meisten von ihnen wurden für sich in einer Schachtel mit der Aufschrift „*Umkehrungen und (überflüssige) Apparate*“, meist ohne Identifikation, aufbewahrt.

Nach der Liste werden die Werke und Fragmente, einschließlich der Unid.-Reihen, in alphabetischer Folge aufgestellt. Dabei wird (1) der Hinweis auf die Reihennummer in Klammern gesetzt. Es folgen (2) eventuelle Bemerkungen zur Reihe, im besonderen, wenn das Werk oder Fragment nicht allgemein bekannt ist; (3) Angaben der etwaigen Tonhöhen- und Intervallbeziehungen; (4) eine Beschreibung, wie die Reihe notiert wurde, mit Angabe der etwaigen Aufteilung in Segmente und (5) Datierung.

*Tonhöhenbeziehungen.* Bekanntlich hat Schönberg beim Komponieren die Reihenformen und Transpositionen z. T. aufgrund der Tonhöhenbeziehungen zwischen ihnen ausgewählt. Solche Überlegungen haben natürlich auch die Reihenstrukturen im voraus beeinflußt. Es handelt sich vor allem um die *Hexachordkomplementarität bei Umkehrung* (Hex. kompl. inv.), wobei die sechs ersten Töne der Grundform durch die sechs ersten Töne einer oder mehrerer Transpositionen der Umkehrung zur Zwölftönigkeit ergänzt werden. Großes Gewicht hat Schönberg darauf gelegt, und er hat sogar in einem unvollendeten Vorlesungsmanuskript für die BBC in London (Mai oder Juni 1951) Anweisungen gegeben, wie man diese Eigenschaft in eine Reihe einbezieht<sup>2</sup>. (Siehe Beisp. 1)

Die Methode ist einfach. Wenn man sich für die Inversion I, d. h. die Umkehrungsachse C/H, entscheidet, schließt der Ton C im 1. Hexachord den Ton H im selben Hexachord aus, weil dieser im 1. Hexachord der komplementären Umkehrung erscheinen muß. B schließt Cis aus usw.

Von Schönberg besonders bevorzugt war die Hexachordkomplementarität bei der „quinttieferen Umkehrung“, wobei der erste Ton der betreffenden Transposition der Umkehrung eine Quinte tiefer als der erste Ton der Grundreihe liegt. Obwohl sie nur bei dem ersten Reihenton zutrifft, hat er dieser „Quintrelation“

1 Die Richtlinien der Bezeichnung sind ungefähr die gleichen wie die in meinen *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* (3 Bde., Kopenhagen 1972) befolgten.

2 Schönberg-Archiv, Los Angeles. Artikel und Essays no. 35, *Beginning of a lecture for BBC in London*.

eine besondere Bedeutung zuerkannt. Deshalb wird diese Beschreibungsweise, z. B. „Hex.kompl.inv. + 5“: Anfangston der hex. kompl. Inversion ist eine Quart höher (= eine Quint tiefer) als der Anfangston der Grundform, im folgenden beibehalten, obwohl sie von einem rein theoretischen Gesichtspunkt her wenig relevant erscheinen mag.

Darüber hinaus kommen drei weitere Tonhöhenbeziehungen vor. *Hexachordkomplementarität bei Transposition* (Hex. kompl. transp.), wobei die sechs ersten Töne der Grundform durch die sechs ersten Töne einer oder mehrerer Transpositionen der Grundform zur Zwölftönigkeit ergänzt werden. *Hexachordkoinzidenz bei Umkehrung* (Hex. koinz. inv.), wobei die ersten sechs Töne einer oder mehrerer Transpositionen der Umkehrung die gleichen sind wie die ersten sechs Töne der Grundform. *Hexachordkoinzidenz bei Transposition* (Hex. koinz. transp.), wobei die sechs ersten Töne einer oder mehrerer Transpositionen der Grundform die gleichen sind wie die sechs ersten Töne der untransponierten Grundform.

*Intervallbeziehungen.* Zwischen mehr als zweitönigen Segmenten einer Reihe mögen Intervallbeziehungen in beliebigem Ausmaß vorhanden sein. Sie werden durch Tonnummern in Klammern bezeichnet, z. B.: „(1-3) = (7-9)r“ – die Töne 7-9 machen intervallisch den Krebs der Töne 1-3 aus. Daß eine Folge von zwei gleichen Intervallen sich selbst umkehrungskrebsgleich ist, versteht sich von selbst, und wird nicht extra vermerkt.

*Notierung.* Die Grundform wird durch „P“ (Primärform), die Umkehrung durch „I“ (Inversion) und die Krebsformen durch Hinzufügung von „r“ (retrograd) bezeichnet. Die Transpositionsstufen werden entweder durch Angabe des ersten Tons der Reihenform oder durch Angabe des Intervalls zwischen dem ersten Ton der betreffenden Reihenform und dem einer bereits bekannten Reihenform gekennzeichnet, z. B.: „P (Es) und I (0,+5)“ – Primärform mit *Es* anfangend und zwei Inversionsformen mit *Es* bzw. *As* anfangend.

*Aufteilung.* Oft sind eine oder mehrere Aufteilungen der Reihe in Segmente von Schönberg angezeigt. Solche sind immer regelmäßig verteilt. Außer der Aufteilung in Hexachorde kommen Aufteilungen in Tetrachorde – (1-4), (5-8), (9-12) – in Trichorde – (1-3), (4-6), (7-9), (10-12) – und sogar in Pentachorde – (1-5), (8-12) – vor.

*Datierung.* Falls nicht genauere Kriterien vorhanden sind, wird folgenden drei Richtlinien gefolgt. (1) Übergroße Manuskriptblätter weisen auf die Zeit nach August 1946, als Schönbergs Sehkraft erheblich geschwächt war. (2) Normales Notenpapier amerikanischer Marke deutet auf die Zeit zwischen 1934, als Schönberg nach den USA emigrierte, und August 1946. (3) Bemerkungen auf Englisch und englische Bezeichnungen der Reihenformen (B = basic set; I = inversion) geben die Zeit nach 1934 an. Bemerkungen auf Deutsch weisen nicht unbedingt auf die Zeit vor 1934 hin; jedoch finden sich die deutschen Reihenformsymbole (T, U, K etc.) niemals in Manuskripten, die nachweisbar nach 1934 entstanden sind. Also machen solche Symbole jedenfalls die Zeit vor 1934 wahrscheinlich.

- |         |                                      |                                                   |
|---------|--------------------------------------|---------------------------------------------------|
| 1. E:   | 1, 2, 6, 5, -3, 5, 6, -3, 1, -3, 1   | +Suite op. 25                                     |
| 2. A:   | 1, 5, -4, 5, 2, 6, 1, 6, 1, 6, 3     | + <sup>x</sup> Concerto for violin & orch. op. 36 |
| 3. Fis: | 1, 5, -4, -4, -1, -5, 3, -4, 5, 3, 6 | + <sup>x</sup> A Survivor from Warsaw op. 46      |

4. G:	1, 6, 1, 3, 4, 1, 5, -4, -3, 4, 4	°Orch. 41 Fr.
5. D:	1, 6, 4, -3, 6, 4, -1, 5, -1, 6, 1	°Tot op. 48,2
6. D:	1, 6, 4, -2, 6, 3, -1, -3, -4, -2, -4	] +Von heute auf morgen op. 32
7. D:	1, 6, 4, -2, 6, -5, -2, -2, -1, -1, -2	
8. D:	1, 6, -4, 5, -2, 4, -5, 4, 5, -3, 5	+Str. qu. 49 Fr.
9. A:	1, 6, -2, 1, -2, 6, -2, 1, 2, 3, 1	+ <sup>x</sup> Moses und Aron Fr.
10. C:	1, 6, -1, -3, 5, 3, -1, 4, 3, 4, -5	++Unid. I
11. A:	1, -4, 1, -3, 4, -5, 2, -4, 1, -2, -1	++Unid. II
12. H:	1, -4, 2, -1, 4, 6, -1, -4, 2, 1, -2	+ Mond und Menschen op. 27,3
13. E:	1, -4, 6, 4, -1, -4, 3, 6, 5, 4, 2	++Klav. o. D. XIV Fr.
14. A:	1, -4, 6, -4, -1, -4, -2, 4, -3, 2, -5	++Unid. III
15. Gis:	1, -4, -3, 2, -5, 1, 6, 4, -3, -4, -2	++Symph. 37 Fr. prelim. 1
16. Cis:	1, -2, 6, -3, 2, -1, 6, 1, -4, 2, -1	°Sommermüd op. 48,1
17. H:	2, 4, -2, 6, -1, -2, 4, -3, -3, -4, 2	(+) <sup>x</sup> Klavierstück op. 33b
18. C:	2, 6, -1, -3, 2, 5, 2, 4, 4, 1, 5	++Unid. IV
19. Des:	2, -5, -4, 2, -4, -5, 1, 2, -5, -4, 2	+ Der Wunsch des Liebhabers op. 27,4
20. G:	2, -3, -2, 1, 6, -1, 4, -2, 1, 2, 5	+Dreimal tausend Jahre op. 50A
21. H:	2, -3, -1, 3, -4, -2, -4, 1, 4, -3, 1	+I got an A 51 Fr. prelim.
22. C:	3, 1, 5, 2, -1, -4, 2, -3, -4, 6, -5	++ <sup>x</sup> Israel exists again 49 Fr.
23. Dis:	3, 1, 5, -3, 1, -2, 3, 6, -4, 3, -2	+Ausdrucksweise op. 35,3
24. Cis:	3, 1, -2, -4, 3, 5, 5, 6, 3, 1, -2	°Hemmung op. 35,1
25. Fis:	3, 3, -5, 6, 1, -4, -2, -4, -5, 4, 2	<sup>x</sup> Klav. 4-2 41 Fr.
26. Es:	3, 4, -3, 2, 2, 2, 1, -2, 5, -1, 4	+Viol. son. 28 Fr.
27. B:	3, -4, 2, 6, 1	°Nachspiel I 47 Fr.
28. Es:	3, -4, 2, -3, -1, -3, 2, -1, -2, -3, 2	+Begleitungsmusik op. 34
29. D:	3, -4, -1, 3, 3	++Prelude op. 44 prelim. 1
30. B:	3, -4, -1, 3, -5	+Prelude op. 44 prelim. 3
31. Fis:	3, -2, 6, -1, 2, 3, 6, -1, 5, 1, 4	+Gesetz op. 35,2
32. Fis:	4, 2, 1, -4, 5, 3, 6, -3, -1, -4, 1	+Viol. son. 28 Fr. prelim.
33. Es:	4, 2, 2, 2, -1, -2, 4, 2, 2, 2, -3	+ <sup>x</sup> Bläserquintett op. 26
34. F:	4, 2, 2, -3, 2, 6, -2, 4, -1, -5, 1	°Adagio 22 Fr.
35. C:	4, 3, 6, -4, 2, 6, -2, -1, 4, 2, 2	°Am Scheideweg op. 28,1
36. Cis:	4, 6, -4, 5, 6, -3, 6, 5, -4, 6, 4	++Unid. V
37. Es:	4, 6, -1, 6, -4, 3, 3, 1	°Klav. o. D. XII Fr.
38. D:	4, -5, -2, 5, -1	++Prelude op. 44 prelim. 2
39. H:	4, -3, -5, 1, 5	°Klav. o. D. XIII Fr.
40. Des:	4, -2, 3, -2, 4, 4, -1, 3, -5, 1, -3	+Phantasia Klav. 4 37 Fr.
41. E:	4, -1, 3, 2, -1, -5, -3, -1, -5, 4, 4	++Unid. VI
42. As:	4, -1, 3, 3, 1, 4, 6, -1, -2, -4, -2	+Viol. konz. o. D. Fr.
43. Es:	4, -1, 4, 4, -3, 1, -3, -1, -4, 1, -4	+Suite op. 29
44. G:	4, -1, 6, -3, 4, 1, 2, -5, -1, -2, -3	+Klav. 31 I Fr.
45. C:	4, -1, -5, -1, -3, 2, -1, -2, -3, -1, -2	++Who is like o. D. Fr.
46. C:	4, -1, -4, -4, 1, 1, 1, 3, 4, 1, -4	] + <sup>x</sup> Passacaglia 20 Fr.
47. C:	4, -1, -4, -4, 1, -2, -1, 4, 4, 1, -4	
48. D:	5, -4, 6, -1, -4, 1, 6, 1, 6, -5, -3	] +Symph. 14–15 Fr.
49. D:	5, -4, 6, -1, -4, -5, 6, -4, -3, 2, 6	
50. Cis:	6, 2, 2, 1, -4, 2, 4, 3, -2, 3, -2	°Die du vor dir 27 Fr.
51. Cis:	6, 2, 2, 4, 2, 5, -4, -2, -4, -4, 6	°Mädchenlied op. 48,3
52. Cis:	6, 2, -4, -1, -5, 1, 3, -1, 4, 2, 2	+ <sup>x</sup> Viol. konz. 27 Fr. prelim.
53. B:	6, 2, -3, 2, 4, 5, -1, 6, 1, 3, 1	+Variationen op. 31
54. Cis:	6, 3, 4, 1, -4, -3, -4, -4, 6, -1, 4	+Landsknechte op. 35,5
55. Des:	6, 4, 4, 6, 5, 6, -2, 4, -5, -5, 4	++ <sup>x</sup> Org. son. 41 Fr.
56. Cis:	6, -3, 4, 2, -1, 2, 1, 2, 1, 2, 1	+Die Jakobsleiter 17–22 Fr.
57. Cis:	6, -1, 6, -1, 6, 3, -5, -5, 4, 2, 5	] +Orch. 46 Fr.
58. Cis:	6, -1, 6, -1, 6, -1, 4, 2, 5, -1, -5	

59. Es:	6, -1, -4, -2, -4, -3, 4, 1, 6, -1, -4	+De profundis op. 50B
60. A:	6, -1, -1, -2, 6, -1, 3, 1, 4, -2, -4	+Von heute auf morgen op. 32
61. A:	6, -1, 3, 6, 2, 3, 3, 1, -2, 4, 2	prelim. 3 und 4
62. Cis:	-5, 1, 3, -2, 1, 5, 2, -4, 3, -2, 4	+I got an A 51 Fr.
63. G:	-5, 1, -4, -1, -4, -2, -3, 4, -5, -4, 1	+Orch. 48 Fr.
64. Es:	-5, 4, 3, -1, -4, 6, 2, 5, -4, 2, -4	+Concerto for piano & orch. op. 42
65. B:	-5, -5, -1, -2, -3, -5, 2, 4, 1, 6, 2	+Klavierstück op. 33a
66. D:	-5, -1, 3, 4, 2, -4, 3, 3, -1, 4, 2	++Unid. VII
67. Es:	-4, 2, 4, -3, 2, -4, -4, 1, -3, 1, 3	+Adagio o. D. Fr.
68. Fis:	-4, 2, 6, -1, 6, 5, -3, 2, 4, 2, -1	++Magisches Quadrat 24
69. Cis:	-4, 2, -4, 1, -2, 4, 4, 2, -1, -3, 5	oWalzer op. 23,5
70. Dis:	-4, 3, 3, 1, 4, -1, -1, 4, 4, -3, 6	+Str. qu. 23 Fr.
71. Es:	-4, 3, 3, -1, 6, -4, 3, -1, -1, 6, -1	++Org. son. 41 Fr.
72. Cis:	-4, 3, 3, -1, -3, 6, 1, 4, 6, 4, -1	++Unid. VIII
73. A:	-4, 3, -5, -1, -3, 2, -1, 6, -2, 6, -3	++Unid. IX
74. Dis:	-4, 3, -1, 4, -1, 3, 1, 4, -3, 1, -4	+Str. qu. 26 II Fr.
75. D:	-4, 5, 6, -5, -3, 5, -1, 3, 3, -4, 5	
76. D:	-4, 5, 6, -5, -3, -2, -3, -2, 1, -2, -5,	4, -2, -4, -1, 4, 2 ] +String Trio op. 45
77. Gis:	-4, 6, -1, -3, -4, 1, -2, 4, -5, -1, -4	++Unid. X
78. B:	-4, -4, 3, -1, -4, -1, -3, 5, 2, 6, -2	xPrelude op. 44
79. G:	-4, -2, -5, 1, -4, -3, 2, -5, 1, 6, 4	+Symph. 37 Fr.
80. G:	-4, -2, -5, 1, -4, 1, 4, 2, -1, 5, -2	++Symph. 37 Fr. prelim. 2
81. B:	-4, -1, 2, 5, 2, 1, 5, -4, -3, -2, -2	xUnid. XI
82. D:	-4, -1, 4, 4, 1, 5, -3, -1, -4, -3, 4	+Klav. o. D. X Fr.
83. E:	-4, -1, 6, 5, -3, 6, 2, 3, 3, -1, 6	++Unid. XII e
84. E:	-4, -1, -4, -2, 5, (3, 2, 3, 3, -1, 6)	do. c
85. E:	-4, -1, -1, 5, 2, (6, 2, 3, 3, -1, 6)	do. d
86. G:	-3, -1, 6, 3, 1, -5, -3, 6, -5, -4, -4	+Streichquartett op. 30 (2.)
87. G:	-3, -1, 6, 3, 1, -3, -2, -3, 1, 5, 3	+do. (3.)
88. G:	-3, -1, 6, 3, -4, -3, -4, 5, 5, -1, 4	++do. (3. post.)
89. G:	-3, -1, 6, 3, 5, 6, -5, 2, 5, 1, -4	++do. (2. post.)
90. G:	-3, -1, 6, 3, 5, 1, 5, -1, 3, -5, 6	++do. (1.)
91. Es:	-3, -1, -2, 1, 6, 1, 3, -1, -1, -4, -1	oKlav. (31) Fr.
92. E:	-2, 1, -4, 1, 1, -5, -2, 3, -4, 2, 3	+xSonett op. 24,4
93. E:	-2, 1, -2, -1, -1, -5, -1, 4, -1, -1, 3	+do. prelim.
94. As:	-2, 4, -3, -2, -5, 4, -2, -3, 4, -2, -4	+Str. qu. 26 I Fr.
95. Es:	-2, 4, -1, -2, -3, 1, -2, -2, -2, 1, 2	++Unid. XIII
96. Cis:	-2, 6, 4, 6, -1, 4, 4, 2, -4, -1, -3	+Von heute auf morgen op. 32
97. Cis:	-2, 6, -3, 1, 6, 3, -2, -4, 2, -1, -3	prelim. 2 und 1
98. C:	-1, 2, -4, 6, 4, 3, -2, 6, 4, -2, 1	+xDer neue Klassizismus op. 28,3
99. G:	-1, 3, -4, 3, -5, -3, 4, -5, 3, -1, -3	oViolin Solo-Quartett 25 Fr.
100. Cis:	-1, 4, 1, 4, -1, -5, -1, 4, 1, 4, -1	oOde to Napoleon op. 41
101. G:	-1, 4, 4, -3, 1, -3, -1, -4, 1, -4, 2	xUnid. XIV
102. B:	-1, 4, -2, 6, 2, -3, -4, -4, -5, 3, -4	oPhantasy op. 47
103. C:	-1, 5, 6, 4, 6, -5, 4, -1, -1, 4, 4	+Du sollst nicht, du mußt op. 27,2
104. B:	-1, 6, 1, -3, 6, 4, -5, 2, -3, -5, 2	++Unid. XII a
105. B:	-1, 6, 1, -2, 6, 3, -5, 1, -2, -5, 1	do. b
106. C:	-1, 6, 5, -3, -3, -2, 6, 1, -3, -5, 2	do. f
107. C:	-1, -5, 4, 4, 2, 3, -2, -2, 6, 4, -5	oKlav. o. D. XI Fr.
108. D:	-1, -4, 1, -5, -2, 1, -4, -4, -1, -1, 5	oFourth String Quartet op. 37
109. Ges:	-1, -3, 6, -1, 6, 2, 1, 6, -1, 2, 1	+Unentrinnbar op. 27,1
110. E:	-1, -3, -4, 3, -4, -2, 4, -3, 4, 3, 1	+Der Erste Psalm op. 50C Fr.
		(= Die Wunderreihe)
111. Cis:	-1, -3, -1, 6, 1, -5, 1, -5, 1, -3, 1	+Viol. konz. 27 Fr.

- Adagio* 22 Fr. (34). Skizzen zu einer Adagiomelodie in dem Skizzenbuch Sk 22-23<sup>3</sup> zusammen mit Skizzen zur *Jakobsleiter* und zur *Serenade op. 24*, 2. und 4. Satz. Es mag sich um eine Vorstufe zum Adagio des *Bläserquintetts* handeln. Auch ist die Ähnlichkeit mit Reihe 35 unverkennbar. Hex. koinz. inv. 0. (5-8) = (5-8)r. – Zwischen Oktober 1922 und Oktober 1923, wahrscheinlich Herbst 1922.
- Adagio* o. D. Fr. (67). Entwurf einer Adagiomelodie, 15 T., wie die Oberstimme eines Klaviersatzes notiert. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (5-7)ri; (8-11) = (8-11)ri. Notierung: P(*Es*) und I(+ 5); Aufteilung in Trichorde. – Nach August 1946 (übergroße Ms. blätter).
- Am Scheideweg op. 28,1 (35)*. (5-8) = (5-8)r. – November 1925.
- Ausdrucksweise op. 35,3 (23)*. Hex. kompl. inv. + 5. (6-8) = (10-12)ri. Notierung: P(*Dis, B, Gis*) und I(*Gis, Cis, Es*), d. h. die Primärform mit ihren beiden Quinttranspositionen und die dazugehörigen hex. kompl. I-Formen; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – März 1930.
- Begleitungsmusik<sup>4</sup> op. 34 (28)*. Hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (6-8)ri = (10-12)ri; (4-7) = (4-7)ri. Notierung: P und I in allen Transpositionen; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Oktober 1929.
- Bläserquintett op. 26 (33)*. Hex. kompl. inv. - 1. (1-5) = (7-11); (2-5) = (2-5)ri = (8-11) = (8-11)ri. Notierung: 1. Apparat mit den Ziffern 1-12 oben und 12-1 unten, in der Mitte ein waagerechter Schieber mit den Tonnamen der P- und I-Formen. 2. Apparat mit einem kreisförmigen Schieber. 3. Blatt mit P(*Es, B, Ces, G, Des, As, A, E*) und I(*Es, As, G, C, F, B, A, D*) und den r-Formen; Aufteilung in Hexachorde. Hinweis auf „Trio“. – April 1923.
- Concerto for Piano & Orchestra op. 42 (64)*. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (8-10)i; (9-12) = (9-12)ri. Notierung: P und I (+ 5) in allen Transpositionen, Aufteilung in Trichorde. – Juli 1942.
- Concerto for Violin & Orchestra op. 36 (2)*. Hex. kompl. inv. + 5. (2-5) = (2-5)ri; (6-11) = (6-11)ri. Notierung: 1. Apparat mit P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf 12 mit einer Schnur zusammengehefteten Blättern. 2. Blatt mit P und I(+ 5) in allen Transpositionen; Aufteilung in Trichorde. – Sommer 1934.
- De profundis op. 50B (59)*. Hex. kompl. inv. + 3, - 3; hex. kompl. transp. + 3, - 3; hex. koinz. inv. 0, + 6; hex. koinz. transp. + 6. (1-4) = (9-12); (1-3) = (8-10)r; (2-4) = (7-9)r; (3-6) = (3-6)ri; (7-12) = (7-12)r. Notierung: P(*Es*) und I(- 3); Aufteilung in Hexachorde. – Sommer 1950.
- Die du vor dir* 27 Fr. (50). Entwurf eines Liedes für Bariton, 25 Takte, nur Vokallinie. Text: Oscar Loerke, „Güte“ aus *Die heimliche Stadt* (Berlin 1921). Hex. koinz. inv. + 6. (8-11) = (8-11)ri; (8-10) = (10-12); (9-12) = (9-12)ri. – März 1927.
- Dreimal tausend Jahre op. 50A (20)*. Hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (8-10); (4-7) = (4-7)r. Notierung: P(*G*) und I(+ 5); Aufteilung in Trichorde. – Frühling 1949.

<sup>3</sup> Siehe J. Maegaard, *Studien*, Bd. I, S. 22 und 115.

<sup>4</sup> Professor H. H. Stuckenschmidt, Berlin, hat mir freundlicherweise mitgeteilt, daß der Titel auf dem Umschlag der Partitur, *Begleitmusik*, ein Druckfehler ist. Der richtige Titel steht Seite 1 zu Beginn der Musik.

*Du sollst nicht, du mußt op. 27,2* (103). Hex. kompl. inv. + 5. (2-4) = (5-7)r; (3-6) = (3-6)ri; (7-11) = (7-11)ri. Notierung: P(C) und I(+ 5) mit ihren r-Formen, alle vier Formen auch mit vertauschten Hexachorden (7-12, 1-6) notiert; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Oktober 1925.

*Der Erste Psalm op. 50C* (110). Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4. (1-6) = (7-12)r; (3-6) = (3-6)ri = (7-10)i = (7-10)r. Notierung: P(E, - 2, - 4, + 6, + 4, + 2) zusammen mit I(A, + 2, + 4, + 6, - 4, - 2), d. h. mit zweimaliger Verwendung jeder der drei Umkehrungsachsen der Hex. kompl.; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde<sup>5</sup>. – September–Oktober 1950.

Diese Reihe ist die *Wunderreihe*, die Schönberg 1950 zusammen mit einem Rundschreiben an Freunde und Kollegen schickte. Darin heißt es u. a.: „*The Inversion of the antecedent a fifth below produces – as usual – the remaining six tones. Here, marvellously, it happened that these six tones, in a different order, revealed themselves as the retrograde of the antecedent, equalling the consequent 2. The retrograde of the con. is the transposition a major second down of ant. 1.*“ Die erste Transposition der Reihe (worauf sich das obige Zitat bezieht), wird in Beisp. 2 wiedergegeben<sup>6</sup>.

Das dieser Reihe eigene ist die dreifache Hex. kompl., sowohl bei Inversion wie bei Transposition, und die ebenfalls dreifache Hex. koinz. Dadurch enthalten die ersten Hexachorde von sechs Reihenformen, drei P- und drei I-Formen, dieselben Töne. Die sechs restlichen Töne sind in jedem der ersten Hexachorde von sechs weiteren Reihenformen, transp. + 2, + 6, - 2, enthalten. Die übrigen zwölf Reihenformen – es gibt deren 24, wenn man die r-Formen außer acht läßt – bilden die gleiche Struktur  $\pm 1$ . Da des weiteren die dadurch geschaffene Möglichkeit, das 2. Hexachord in der gleichen Form wie das 1. zu bilden, ausgenutzt wird, werden die intervallisch unterschiedlichen Hexachordformen auf zwei, P (1-6) und I(1-6), reduziert.

*Fourth String Quartet op. 37* (108). Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (8-10)ri; (3-5) = (10-12)i. – April 1936.

*Gesetz op. 35,2* (31). Hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (7-9). Notierung: P(Fis, Cis) und I(Fis, H); Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – März 1930.

*Hemmung op. 35,1* (24). Hex. kompl. inv. - 3. (1-4) = (9-12). – Februar 1930.

*I got an A* 51 Fr. (21, 62). Skizzen und 15 Takte Vorspiel zu einem Lied mit Cello und Klavier. Text wahrscheinlich von Schönberg („*I got an A in arithmetic*“). Reihe 21: hex. kompl. inv. + 5; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 1. (3-6) = (9-12)r; (5-8) = (5-8)ri. Reihe 62: hex. kompl. inv. + 1; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 5. (3-5) = (9-11); (7-9) = (10-12)i. Die Musik basiert auf Reihe 62. Diese mag durch Umstellung der Töne innerhalb jedes Hexachords der Reihe 21 entstanden sein. Der Umstand, daß die umgekehrte Ableitung von Reihe 62 in Reihe 21 nicht in derselben verhältnismäßig einfachen

<sup>5</sup> Das Fragment, einschließlich aller Skizzen, wurde in Faksimile publiziert: *Moderne Psalmen von Arnold Schönberg*, ed. R. Kolisch, Mainz o. J. [1956].

<sup>6</sup> Für die vollständige Aufzeichnung der Reihe siehe J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1969, gegenüber S. 121.

Weise möglich ist, läßt Reihe 21 als die später aufgegebene Vorform erscheinen. – Notierung. Reihe 21: P(H) und I(+ 5); Aufteilung in Hexachorde. Reihe 62: P(Cis) und I(+ 1); Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Mai 1951. Diese Skizze mag der letzte aufs Papier gebrachte musikalische Gedanke Schönbergs sein.

- Israel exists again* 49 Fr. (22). Fragment für Chor und Orchester, 55 Takte. Text möglicherweise von Schönberg<sup>7</sup>. Hex. kompl. inv. + 5. Notierung: 1. Apparat mit P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf 12 mit einem Ring zusammengehaltenen Pappstücken, Aufteilung in Hexachorde. 2. Mehrere Blätter mit P und I(+ 5) in verschiedenen Transpositionen; Aufteilung in Trichorde. – März 1949.
- Die Jakobsleiter* 17-22 Fr. (56). Hex. koinz. inv. + 3. (4-7) = (4-7)ri; (7-12) = (7-12)ri. Segment (6-12) macht einen siebentönigen Ausschnitt der oktatonen Skala (Halb- und Ganztonschritte wechselweise) aus. Bekanntlicherweise ist der komponierte Teil des Werkes nicht dodekaphon. Dafür bildet eine Sechstongruppe *D-Cis-E-F-G-As* die tonliche Basis mehrerer Themen<sup>8</sup>. Skizzen zu einer Fortsetzung befinden sich in dem Skizzenbuch Sk 22-23 (siehe *Adagio* 22) S. 3-14. Unter ihnen wurde auf S. 12 die hier zitierte Reihe in sechs Transpositionen (*Cis, Es, H, A, G, F*) notiert; Aufteilung in 4 + 2 + 6. Die themenbildende Sechstongruppe bildet das 2. Hexachord von P(*Es*). Dieser Umstand läßt vermuten, daß Schönberg sich im Jahre 1922 mit dem Gedanken beschäftigt hat, den bereits komponierten Teil, etwa 600 Takte, mit der seitdem entwickelten Idee des dodekaphonen Satzes zu verbinden. – Mai-Oktober 1922.
- Klavierstück op. 33 a* (65). Hex. kompl. inv. + 5. Notierung: P(*B, + 5, - 5, + 2*) und I(+ 5, 0, - 5); Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Dezember 1928.
- Klavierstück op. 33 b* (17). Hex. kompl. inv. + 5. (2-4) = (6-8)ri = (10-12)i; Notierung: das 1. Hexachord von P(H) und I(+ 5). Das 2. Hexachord habe ich aus der Musik abgeleitet. – Oktober 1931.
- Klav. 31 I Fr. (44). Unvollendetes Klavierstück, 35 Takte<sup>9</sup>. Hex. kompl. inv. + 5, - 1; hex. koinz. transp. + 6. (6-8) = (9-11)i. Notierung: P(*G*) und I(+ 5). Von diesem Reihenpaar wurden zwei sekundäre Reihen abgeleitet (Beisp. 3). Die erste der abgeleiteten Reihen wurde im letzten Teil des Fragments ausgenützt. – Februar 1931.
- Klav. (31) Fr. (91). Anfang eines Klavierstücks, zwei Takte voll ausgearbeitet und dazu 15 Takte einstimmiger Melodie<sup>10</sup>. Hex. kompl. inv. - 1. (1-3) = (6-8)r; (4-7) = (4-7)ri; (9-12) = (9-12)ri. – Oktober 1931.
- Klav. 4-2 41 Fr. (25). 17 Takte eines vierhändigen Werkes für zwei Klaviere<sup>11</sup>. Hex. kompl. inv. + 5. (6-9) = (6-9)ri. Notierung: P und I(+ 5) in allen Transpositionen

7 Das Fragment wurde in der Schönberg GA Abt. V, Reihe A, Bd. 19, ed. J. Rufer und Chr. M. Schmidt, Mainz und Wien 1975, publiziert.

8 Siehe W. Zillig, *Arnold Schönbergs „Jakobsleiter“*, ÖMZ XVI, 1961.

9 Das Fragment wurde in der Schönberg GA Abt. II, Reihe B, Bd. 4, ed. R. Brinkmann, Mainz und Wien 1975, publiziert.

10 Ebenda publiziert.

11 Das Fragment wurde in der Schönberg GA Abt. II, Reihe A, Bd. 5, ed. Chr. M. Schmidt, Mainz und Wien 1973, publiziert.

- auf zwölf Pappstücken von anwachsender Größe. 2. P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf einem großen Stück Pappe. Aufteilung in Trichorde. – Januar 1941.
- Klav. o. D. X. Fr. (82). Drei Takte eines Klavierstücks<sup>12</sup>. Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4. (1-3) = (4-6)i = (8-10)ri. Notierung: P (D) und I(+ 5); Aufteilung in Hexachorde. – Vor 1946. Die Handschrift deutet auf die Zeit nach 1934.
- Klav. o. D. XI Fr. (107). Fragment, 22 Takte lang<sup>13</sup>. Hex. kompl. inv. - 5. (2-4) = (10-12)ri. – Zwischen 1934 und 1946.
- Klav. o. D. XII Fr. (37). Zweitaktiges Fragment. Es ist zu kurz, um die Folge der drei letzten Reihentöne bestimmbar zu machen. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (4-6)r; (2-5) = (2-5)ri. – Zwischen 1934 und 1946.
- Klav. o. D. XIII Fr. (39). Sechstaktiges Fragment. Nur die 1. Hexachorde von P und I hex. kompl. inv. wurden verwendet. Die Tonfolge des 2. Hexachords ist nicht bestimmbar. Hex. kompl. inv. - 5. – Zwischen 1934 und 1946. Die Notensysteme sind mit einem kleinen Rad mit fünf Felgen, einem in den USA gekauften Apparat, gezeichnet.
- Klav. o. D. XIV Fr. (13). Zweitaktige Skizze. Hex. kompl. inv. + 5, - 1; hex. koinz. transp. + 6: (1-6) = (1-6)r. Notierung: P(E) und I(+ 5); Aufteilung in Trichorde. – Nach August 1946.
- Landsknechte op. 35,5* (54). Hex. kompl. inv. + 5. (4-6) = (10-12)i; (5-8) = (5-8)ri. Notierung: P(Cis, E, Fis, B) und I(Cis, Fis, H, A, Dis); Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – März 1930.
- Mädchenlied op. 48,3* (51). Hex. kompl. inv. + 1, + 3, + 5, - 5, - 3, - 1; hex. kompl. transp. + 1, + 3, + 5, - 5, - 3, - 1; hex. koinz. inv. 0, + 2, + 4, + 6, - 4, - 2; hex. koinz. transp. + 2, + 4, + 6, - 4, - 2. (3-6) = (3-6)ri; (3-5) = (7-9)r = (8-10)i; (4-6) = (7-9)i = (8-10)r; (7-10) = (7-10)ri. Sämtliche Töne jedes Hexachords gehören zu einer Ganztonskala. – Februar 1933.
- Magisches Quadrat* 24 (68). Das Quadrat ist eine theoretische Übung, anscheinend nicht für kompositorische Zwecke erdacht. Es ist in einem kleinen, sonst keine musikalischen Skizzen enthaltenden Notizbuch notiert. Die kontrapunktische Aufgabe, die hier gelöst wurde, ist die Vermeidung von Oktaven bei der Kombination von vier Reihenformen, von denen keine die Transposition einer der anderen ist, streng Note gegen Note gesetzt<sup>14</sup>. Auch hier wurde die Transposition + 5 gewählt, obwohl keine Hex. kompl. vorhanden ist. (3-6) = (3-6)ri; (8-11) = (8-11)ri. – Juli 1924.
- Mond und Menschen op. 27,3* (12). Hex. kompl. inv. + 5; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 1. (1-3) = (4-6)i; (2-4) = (8-10); (3-5) = (10-12)r. Notierung: P(H) und I(+ 5) und ihre r-Formen, alle vier Formen auch mit vertauschten Hexachorden (7-12, 1-6) notiert; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Oktober 1925.

---

12 In der GA Abt. II, Reihe B, Bd. 4 publiziert.

13 Ebenda publiziert.

14 Siehe *Studien*, Bd. I, S. 119, Notenbeispiel.

*Moses und Aron* Fr. (9). Hex. kompl. inv. + 3. (2-7) = (2-7)ri; (2-5) = (6-9); (4-6) = (7-9)ri; (5-8) = (5-8)ri. Notierung: 1. Ein sorgfältig gebundenes, zwölfseitiges Heft, in dem jede Seite eine Transposition von P und I(+ 3) enthält; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. 2. P(H) und I(+ 3) so aufgeschnitten, daß sich zwei Reihenableitungen daraus ergeben:

H	C	Fis	E	F	Es	A	G	As	B	Cis	D
D	Cis	G	A	As	B	E	Fis	F	Es	C	H

Beim Umdrehen der durch die Schnitte losgemachten Stückchen, nach oben und nach unten, ergeben sich die Reihen:

$$1. \begin{array}{cccccc} H & Fis & F & A & B & D \\ D & G & As & E & Es & H \end{array} \quad 2. \begin{array}{cccccc} C & E & Es & G & As & Cis \\ Cis & A & B & Fis & F & C \end{array}$$

Die „Fuge“ des Zwischenspiels (II, 1 ff) basiert auf einer ähnlichen Reihenumstellung. – Mai 1930.

*Nachspiel I* 47 Fr. (27). Fünf Takte eines in Particell notierten Orchesterwerkes. Nur die 1. Hexachorde von P und I hex. kompl. werden verwendet. Hex. kompl. inv. + 5. – November 1947.

*Der neue Klassizismus op. 28,3* (98). Hex. kompl. inv. + 5. (1-5) = (8-12)r; (3-5) = (4-6)r = (8-10)r; Notierung: 1. Apparat mit P(C, F, G, Es, D, B, Des, E, Ges, As, A, Ces) und I(F, G, Es, C, B, As, D, Cis, E, Fis, A, H). 2. P(C) und I(+ 5, 0). Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – November 1925.

*Ode to Napoleon op. 41* (100). Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4. (1-6) = (1-6)ri = (7-12) = (7-12)ri; (1-12) = (1-12)ri. – Juli 1942.

Orch. 41 Fr. (4). Fragment, 23 Takte lang. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (1-3)ri; (4-6) = (8-10)r. – Mai 1941.

Orch. 46 Fr. (57, 58). Fragment, 28 Takte lang. Hex. kompl. inv. + 1, - 5; hex. kompl. transp. + 3, - 3; hex. koinz. inv. - 2, + 4; hex. koinz. transp. + 6. Es gibt zwei Fassungen des 2. Hexachords. Reihe 57/58: (1-6) = (1-6)ri; (1-4) = (3-6). Reihe 57: (1-3) = (3-5). Reihe 58: (1-3) = (3-5) = (5-7); (1-5) = (3-7); (2-5) = (2-5)ri = (4-7) = (4-7)ri. Notierung: P(Cis, E, A, Ais, F, Fis) und I(D, F, B, H, Fis, G), d. h. die I-Formen hex. kompl. + 1. Alle Reihenformen, ausgenommen die vier letzten I-Formen, sind mit beiden Fassungen des 2. Hexachords notiert. Aufteilung in Tonpaare und Hexachorde. – Oktober 1946.

Orch. 48 Fr. (63). Fragment, 25 Takte lang. Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4. (2-4) = (10-12)ri; (3-6) = (3-6)ri. Notierung: P(G) zusammen mit I(+ 5, - 3, + 1), welche mit „1“, „2“ und „3“ bezeichnet sind, und I(C) zusammen mit P(- 5, + 3, - 1), welche mit „A“, „B“ und „C“ bezeichnet sind. In B und C sind die beiden letzten Töne der P-Formen ausgetauscht, und das 2. Hexachord der I-Formen ist transponiert - 4. Es gibt zu wenig Musik, um zu entscheiden, ob diese Unregelmäßigkeiten beabsichtigt sind. Außer den genannten fünf Paarungen von hex. kompl. Formen – „1“ und „A“ sind identisch – wurde die Notierung einiger weiterer Transpositionen angefangen. – April 1948.

Org. son. 41 Fr. (55, 71). Reihe 55: Hex. kompl. inv. + 5.  $(1-5) = (1-5)_{ri}$ ;  $(4-7) = (4-7)_{ri}$ ;  $(8-12) = (8-12)_{ri}$ . Reihe 71: Hex. kompl. inv. + 5.  $(4-6) = (10-12)_{ri} = (9-11)$ ;  $(1-3) = (6-8)$ ;  $(3-5) = (7-9)$ ;  $(9-12) = (9-12)_{ri}$ . Das Manuskriptmaterial zu diesem Werk<sup>15</sup> zeigt, daß Schönberg an mindestens drei Sätzen arbeitete, die alle unvollendet blieben. Die Mehrzahl der Skizzen und die angefangenen Reinschriften von zwei Sätzen, 50 bzw. 25 Takte lang, basieren auf Reihe 55. Nur eine kleine Skizze der drei Satzanfänge ist auf Reihe 71 gebaut. Dieser Umstand könnte Reihe 71 als eine Vorstufe der Reihe 55 erscheinen lassen. Eine nähere Untersuchung der Reihen aber macht das zweifelhaft. Obwohl der Komponist offenbar Reihe 71 zugunsten der Reihe 55 aufgegeben hat, stellt doch diese wahrscheinlich die originale Fassung dar, indem Reihe 71 sich als eine einfache, systematische Ableitung von ihr erklären läßt (Bsp. 4). Diese Ableitung ist nicht reversibel in derselben operationell einfachen Weise, was für mich die Annahme zuläßt, daß Reihe 71 einmal während der Arbeit von der ursprünglichen Reihe abgeleitet, in einigen wenigen Skizzen ausprobiert und dann wieder aufgegeben wurde. — Notierung. Reihe 55: 1. P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf einem Stück Pappe; Aufteilung in Trichorde. 2. 24 senkrechte Papierstreifen mit chromatischen Skalen auf einem Pappstück so aufgeklebt, daß sich waagrecht P(Cis) und I(F) und alle ihre Transpositionen ergeben. 3. P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf 12 Pappstücken von anwachsender Größe; Aufteilung in Trichorde. Reihe 71: P(Es, As, B, A) und I(Es, As, B, A); Aufteilung in Trichorde. — Juli-August 1941.

*Passacaglia* 20 Fr. (46, 47). 11 Takte Einleitung und Skizzen zu weiteren Teilen eines Orchesterstücks. Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4. Es gibt zwei Fassungen des 2. Hexachords. Reihe 46/47:  $(1-3) = (4-6)_i = (10-12)_r$ ;  $(1-4) = (9-12)_r$ . Reihe 46:  $(5-8) = (5-8)_{ri}$ . Reihe 47:  $(1-3) = (4-6)_i = (7-9)_{ri} = (10-12)_r$ ;  $(1-6) = (7-12)_r$ . Dieser erste nachweisbare Versuch, rein dodekaphon zu komponieren, basiert auffallenderweise auf einer Reihe von genau derselben Kategorie wie die 30 Jahre spätere „Wunderreihe“ (siehe *Erster Psalm*). Es ist nicht feststellbar, ob Schönberg in diesem Fall die beiden dreifachen Achsensysteme bemerkt hat. Reihe 46 hat ein eigenes 2. Hexachord, während in Reihe 47 das 2. Hexachord die r-Form (- 2) des 1. Hexachords darstellt. Darüberhinaus ist diese Reihe die einzige in der ganzen Liste, die — fast auf Webernsche Art — aus vier verschiedenen Formen desselben Trichords gebildet ist. — Notierung: 1. Ein folder von 4 x 3 Stückchen Notenpapier zusammengebunden. Auf dem ersten der zwölf gegenüberstehenden Seitenpaare: P(C) und I(0, + 5); die folgenden elf Seitenpaare enthalten je eine Transposition von P und I(+ 5) in chromatisch fallender Folge, jedesmal mit beiden Fassungen des 2. Hexachords. 2. Ein Notenblatt mit allen Transpositionen von P und I, P mit C anfangend und chromatisch steigend bis H, I mit H anfangend und chromatisch fallend bis C. Aufteilung in Hexachorde. — März 1920.

---

15 In der GA Abt. II, Reihe A, Bd. 5, publiziert.

*Phantasia for Piano to Four Hands* 37 Fr. (40). Fragment, 25 Takte lang<sup>16</sup>. Hex. kompl. inv. + 1; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 5. (1-6) = (1-6)ri; (7-9) = (10-12)i. Notierung: P(*Des*) und I(*Des*). Aufteilung in Hexachorde. Unter den Skizzen wurden zwei diesem Werk offenbar nicht angehörige Reihen gefunden, Nr. 15 und 72. – Januar 1937.

*Phantasy op. 47* (102). Hex. kompl. inv. + 5. (3-6) = (3-6)r. – März 1949.

*Prelude op. 44* (29, 30, 38, 78). Reihe 30: hex. kompl. inv. + 5; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 1. Reihe 38: hex. kompl. inv. - 5; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. + 1. Reihe 78: Hex. kompl. inv. + 5. (4-7) = (4-7)ri; (9-12) = (9-12)r. Von den verworfenen Reihen 29, 30 und 38 sind nur die 1. Hexachorde vorhanden. Die Reihen 29 und 38 sind auf einem Blatt notiert, Reihe 30 steht für sich. Die genetische Folge mag 29 – 38 – 30 sein. Ein Grund, Reihe 29 zu verwerfen, mag die fehlende Hex. kompl. sein. In Reihe 38 sind die beiden Tri-chorde fast identisch. In Reihe 30 sind diese Mängel ausgebessert, und gleichzeitig sind einige der dreitönigen Elemente der früheren Fassungen beibehalten. Diese Reihe mag wegen der tonalen Implikationen, Ges-dur/moll in P und C-dur/moll in I, aufgegeben worden sein. In Reihe 78 wird dieser Mangel aufgehoben, und gleichzeitig sind sämtliche dreitönige Elemente der früheren Fassungen (außerhalb dem verminderten Dreiklang) vorhanden. Dazu wird ein neues Element, Ganztonbildungen, am Anfang und am Ende gestellt (Beisp. 5). Notierung der drei Vorformen, siehe Beisp. 5. Reihe 78: P(*B, Es, F*) und I(*Es, As, B*). – August-September 1945.

*Sommermüd op. 48,1* (16). (1-3) = (5-7)r = (10-12)r; (6-9) = (6-9)r. – Januar 1933.

*Sonett op. 24,4* (92, 93). Hex. kompl. inv. + 1; hex. kompl. transp. + 6; hex. koinz. inv. - 5. Reihe 92: (2-5) = (2-5)ri. Reihe 93: (1-4) = (1-4)ri; (4-6) = (9-11); (5-8) = (5-8)ri; (7-10) = (7-10)ri. Notierung: 1. Apparat mit den Ziffern 1-12 oben und 12-1 unten, in der Mitte ein waagerechter Schieber mit den Tonnamen der Reihe 92. 2. Einfache Notierung der beiden Reihen, P(*E*). Aufteilung in Tonpaare. – Oktober 1922.

*Streichquartett III op. 30* (86, 87, 88, 89 90). Reihe 86/87: hex. koinz. inv. + 2. (1-3) = (4-6)i. Reihe 86: (3-5) = (7-9)r. Reihe 87: (5-10) = (5-10)ri. Reihe 88: (5-8) = (5-8)ri. Reihe 89: (5-8) = (5-8)r. Reihe 90: (5-8) = (5-8)ri. Der Komposition zugrunde liegt Reihe 90 mit ihren beiden Varianten, 86 und 87. Die drei Reihen sind in 5 + 2 + 5 Tönen aufgeteilt, von Schönberg Vordersatz (V), Mittelsatz (M) und Nachsatz (N) genannt. Der Vordersatz ist derselbe in allen dreien:

V:	M1:	N1:
<i>G E Dis A C</i>	<i>F Fis</i>	<i>H B Des As D</i>
	M2:	N2:
	<i>Cis Gis</i>	<i>F H Fis D Ais</i>
	M3:	N3:
	<i>Des B</i>	<i>Gis Eis Fis H D</i>

---

16 Ebenda publiziert.

Die Reihen 88 und 89 zeigen zwei weitere Fassungen der Töne 6-12. Sie sind zusammen mit Reihe 90 für sich notiert mit den Bezeichnungen „*Basic set*“ und „*1st, 2nd*“ und „*3rd after-sentence*“. Allein die Sprache macht es evident, daß diese nach der Komposition des Werkes geschrieben wurden. Die beiden ersten Töne der Nachsätze in Reihe 86 und 87 erscheinen hier als Mittelsätze. – Notierung. Es liegen zwei Apparate mit Reihe 90 vor, beide mit P und I(+ 5) – obwohl keine Hex. kompl. vorliegt! – in allen Transpositionen, das eine von ihnen mit einem waagerechten Schieber. Die Kombination von den Reihen 90, 86 und 87 ist auf einem Blatt mit P und I in allen Transpositionen notiert. Daneben befinden sich mehrere Blätter mit teilweise inkompletten Notierungen der Reihen. Die Kombination von den Reihen 90, 89 und 88: P(G). Die Reihen 89 und 88: Aufteilung in 5 + 7 Tönen. – Reihe 90/86/87: Januar 1927. Reihe 89/88: nach 1934.

*String Trio op. 45* (75, 76). Hex. kompl. inv. + 5. Reihe 75: (1-3) = (10-12); (2-5) = (2-5)r. Reihe 76: (1-3) = (11-13)r; (2-5) = (2-5)r; (5-7) = (7-9); (6-9) = (6-9)ri; (8-11) = (8-11)ri; (13-15) = (16-18)r. Von der Grundreihe wurde die sekundäre Achtzehntonreihe abgeleitet, deren 1. und 3. Hexachord dieselben Töne enthalten. Folglich erscheinen die Töne des 2. Hexachords zweimal in der hex. kompl. I-Form (Beisp. 6). In der Kombination von P und I in Reihe 76 machen die Töne mit einer zusätzlichen Fahne eine eigene Zwölftonreihe aus, die jedoch in der Musik nur im Zusammenhang mit den dazwischenliegenden Tönen verwendet wird. – Notierung: Reihe 75: P und I(+ 5) in allen Transpositionen, sowohl auf einem Blatt wie auch in einem folder; Aufteilung in Trichorde. Reihe 76: P und I(+ 5) in allen Transpositionen auf einem Blatt; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – August 1946.

Str. qu. 23 Fr. (70). Wenige lose Skizzen. (1-3) = (9-11)i; (5-9) = (5-9)ri. Notierung: P(*Dis*); Aufteilung in Tetrachorde. – Oktober 1923.

Str. qu. 26 I Fr. (94). Anfang, zwölf Takte, mit Skizzen zu einer Fortsetzung. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (6-8)ri = (9-11)ri. Notierung: P(*As*) und I(+ 5, - 5); Aufteilung in Hexachorde. – März 1926.

Str. qu. 26 II Fr. (74). Siebentaktiges Fragment. Hex. kompl. inv. + 5. (1-5) = (8-12)i; (4-7) = (9-12)r; (2-7) = (2-7)ri. Notierung: P(*Dis*) mit allen Transpositionen chromatisch steigend und I(*As*), dazu I(*Es*) mit allen Transpositionen chromatisch fallend; Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – September 1926.

Str. qu. 49 Fr. (8). Skizzen zu vier Satzanfängen und zwölf Takte des 4. Satzes. Hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (6-8)i = (7-9)r; (6-9) = (6-9)ri; (9-12) = (9-12)ri. Notierung: P(*D*) und I(*H, G, Des, A, F, D*); Aufteilung in Hexachorde. – Juni 1949.

*Suite op. 25* (1). Hex. kompl. inv. + 5. (3-8) = (3-8)ri; (8-10) = (10-12); (8-11) = (8-11)ri; (9-12) = (9-12)ri. Die Skizzen lassen erkennen, 1. daß die Reihe als eine Permutation der chromatischen Skala konzipiert wurde, 2. daß sie stets im Zusammenhang mit ihrer Umkehrung gesehen wurde, 3. daß sie von Anfang an eher als eine 3 x 4 (=12)-Tonreihe denn als eine wirkliche Zwölftonreihe angesehen wurde. Die beiden einzigen Transpositionsstufen, 0 und + 6, werden mit „*T*“ und „*D*“, möglicherweise auf Tonika und Dominante hindeutend, be-

zeichnet. Von dieser Zeit bis 1934 hat Schönberg die P-Form immer mit T bezeichnet, während das Symbol D nicht mehr auftaucht. Notierung:  $P(E, B)$  und  $I(B, E)$  mit ihren r-Formen und mit Akkordbildungen der einzelnen Tetrachorde<sup>17</sup>. Diese Aufstellung bezieht sich ohne Zweifel vorerst auf das Intermezzo. – Juli 1921.

*Suite op. 29* (43). Hex. kompl. inv. + 5, + 1, - 3; hex. kompl. transp. + 2, + 6, - 2; hex. koinz. inv. - 5, - 1, + 3; hex. koinz. transp. + 4, - 4.  $(1-4) = (1-4)ri = (9-12)i = (9-12)r$ ;  $(5-8) = (5-8)ri$ . Die Reihe gehört der Kategorie der dreifachen Achsensysteme (siehe *Erster Psalm* und *Passacaglia* 20). Notierung: 1.  $P(Es)$  1. Hexachord und  $I(+5, -5)$  1. Hexachord, d. h. eine hex. kompl. und eine hex. koinz. I-Form. 2. Die ganze Reihe in derselben Weise notiert; Aufteilung in Tonpaare, Trichorde, Tetrachorde und Hexachorde. 3.  $P(Es)$  und alle Transpositionen von I; diese sind von oben nach unten mit ihren Anfangstönen in der Folge von  $P(Es) - Es, G, Fis$  etc. – aufgestellt, wodurch sich vertikal alle Transpositionen der P-Form in der Folge von  $I(Es)$  ergeben. In den horizontalen I-Formen wurden alle Töne, die in Prim oder Oktav mit dem entsprechenden Ton in  $P(Es)$  oben auf dem Blatt zusammenfallen, rot markiert. Z. B. fallen in  $I(Es)$  und  $P(Es)$  die Töne Nr. 1 (*Es*) und 8 (*A*) zusammen. Solche immer in Tritonusabstand stehenden Koinzidenzen kommen zweimal in  $I(Es, Des, H, A, G, F)$  vor, d. h. in allen nicht hex. kompl. und nicht hex. koinz. I-Formen. Weiter wurden alle Töne, die eine Quint zum entsprechenden Ton in  $P(Es)$  oben bilden, blau (+ 5) oder grün (- 5) markiert.  $I(E)$  z. B. bildet (+ 5)-Verhältnisse mit  $P(Es)$  auf den Tönen Nr. 2 (*C*) und 12 (*Fis*) und (- 5)-Verhältnisse auf den Tönen Nr. 3 (*Cis*) und 7 (*G*). Solche Quinten sind viermal, zweimal unten und zweimal oben, indem die Töne der Paare immer in Tritonusabstand stehen, in  $I(E, D, C, B, Gis, Fis)$ , d. h. in allen hex. kompl. und hex. koinz. I-Formen, zu verzeichnen. Die Aufteilung in Trichorde ist durch eckige Klammern, die in Hexachorde durch Doppelstriche gekennzeichnet; die Aufteilung in Tetrachorde ist durch rote eckige Klammern und durchgezogene rote Linien von oben nach unten besonders sichtbar gemacht. Der Eindruck, daß Schönberg die Tetrachorde besonders berücksichtigt hat, wird dadurch bestätigt, daß eine perfekte Symmetrie in der Tetrachordstruktur vorliegt: 4, - 1, 4 / - 3, 1, - 3 / 4, - 1, 4 (Béisp. 7). Durch Umtauschen der Töne Nr. 7 und 8 hätte eine Symmetrie der Hexachordstruktur erreicht werden können:  $(1-6) = (7-12)r$ . Dadurch wird auch klar, warum unter den drei Achsen der Hex. kompl. inv. der (+ 5)-Achse der Vorzug gegeben wurde. – Oktober 1924.

*A Survivor from Warsaw op. 46* (3). Hex. kompl. inv. + 5.  $(1-3) = (5-7)i$ ;  $(2-4) = (8-10)ri$ . Notierung: 1.  $P(B)$  und  $I(+5)$  in allen Transpositionen auf einem Blatt. 2.  $P(Fis)$  und  $I(+5)$  in allen Transpositionen auf zwölf mit einer Schnur zusammengehaltenen Pappstücken. Aufteilung in Trichorde. – August 1947.

Symph. 14-15 Fr. (48, 49). Skizzen zu einer großen Chorsymphonie, deren 4. Satz später *Die Jakobsleiter* entsprang. Hex. koinz. inv. - 5. Reihe 48:  $(6-9) = (6-9)ri$ ;  $(6-8) = (8-10)$ ;  $(7-10) = (7-10)ri$ . Reihe 49:  $(2-4) = (7-9)ri$ . In diesem nicht dode-

17 Siehe *Studien*, Notenbeilage S. 82.

kaphonen Fragment hat Schönberg zum erstenmal mit Zwölftonreihen gearbeitet<sup>18</sup>. Die beiden wenig unterschiedlichen Reihen, die hier verzeichnet sind, sind diejenigen, die in den Skizzen am meisten vorkommen. Auf Reihe 48 basiert die späteste Fassung vom Anfang des Scherzos; Reihe 49 wurde in früheren Skizzen zu diesem Satz verwendet. – Nicht später als 1914.

Symph. 37 Fr. (15, 79, 80). Die vier Sätze einer Symphonie skizziert. Reihe 15: hex. koinz. inv. - 3. (2-4) = (9-11)ri. Reihe 79: hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (8-10). Reihe 80: hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (7-9)i; (3-5) = (9-11)r; (4-7) = (4-7)ri. Reihe 79 wurde für die Musik verwendet. Reihe 80 befindet sich in einem kleinen, übrigens Skizzen zum 3. Akt von *Moses und Aron* enthaltenden Skizzenbuch vom Jahre 1937<sup>19</sup>, während Reihe 15 unter den Skizzen zu *Phantasia for Piano to Four Hands* gefunden wurde. Reihe 80 weist eine wenig unterschiedliche Folge der Töne des 2. Hexachords auf. Reihe 15 ist eine einfache Rotation der Reihe 79, auf Ton Nr. 4 anfangend. Notierung: Reihe 79: P(G) und I(+ 5). Aufteilung in Trichorde. Reihe 80: P(G). Aufteilung in Hexachorde. Reihe 15: P(Gis) und I(0, + 5). Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Januar 1937.

Tot op. 48,2 (5). Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (9-11)i = (10-12)ri; (2-4) = (5-7); (7-10) = (7-10)ri; (9-12) = (9-12)r. – Februar 1933.

Unentrinnbar op. 27,1 (109). Hex. kompl. inv. + 5. (3-6) = (3-6)ri; (3-5) = (7-9)r = (8-10); (4-6) = (7-9)i = (8-10)ri; (6-8) = (10-12); (7-10) = (7-10)r. Notierung: P(Ges) und I(+ 5) mit ihren r-Formen; Aufteilung in Trichorde. – September 1925.

Unid. I (10). Hex. kompl. inv. + 5. (8-11) = (8-11)ri. Notierung: P(C) und I(+ 5). Aufteilung in Trichorde. – Zeit nicht feststellbar, jedenfalls vor 1946.

Unid. II (11). Hex. kompl. inv. + 3. (1-4) = (1-4)ri. Notierung: P(A, F) und I(A, F) mit ihren r-Formen; Aufteilung in Tetrachorde. – Wahrscheinlich vor 1934, da I(F) mit „U“ bezeichnet ist.

Unid. III (14). Hex. kompl. inv. + 5. (2-5) = (2-5)ri; (4-7) = (4-7)ri. Unter den Skizzen zum unvollendeten 3. Satz der 2. *Kammersymphonie op. 38* gefunden. Notierung: P(A) und I(+ 5); Aufteilung in Hexachorde. – Zwischen 1934 und 1946. An der Fertigstellung von op. 38 hat Schönberg 1939-40 gearbeitet.

Unid. IV (18). Hex. kompl. inv. + 5. (5-8) = (5-8)ri. Notierung: 1. P(C); Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. 2. P(Es); Aufteilung in Tetrachorde und Hexachorde. – 3. März 1927. Dieses Datum koinzidiert mit *Die du vor dir 27 Fr.*; es besteht aber keine Korrespondenz zwischen dieser Musik und der Reihe.

Unid. V (36). Hex. kompl. inv. + 1, - 5; hex. kompl. transp. + 3, - 3; hex. koinz. inv. - 2, + 4; hex. koinz. transp. + 6. (1-12) = (1-12)ri; (1-4) = (9-12)i. Unter den Skizzen zu *Dreimal tausend Jahre* gefunden, hat aber mit dieser Musik anscheinend nichts gemeinsam. Notierung: P(Cis) und I(- 5); Aufteilung in Hexachorde. – Nach August 1946.

Unid. VI (41). Hex. kompl. inv. + 5. (5-7) = (8-10). Notierung: P(E) und I(+ 5);

18 N. Slonimsky, *Music since 1900*, New York 1938, S. 574. Näheres darüber in: *Studien*, Bd. II, S. 524 f.

19 *Studien*, Bd. I, S. 24, SkRu37.

- Aufteilung in Hexachorde. – Vor 1946; die Handschrift deutet auf die Zeit nach 1934.
- Unid. VII (66). Hex. kompl. inv. + 5, - 1; hex. koinz. transp. + 6. (2-4) = (8-10)ri; (4-6) = (10-12). Notierung: P(D) und I(+ 5); Aufteilung in Hexachorde und in Heptachorde, 12 x 7 Töne, wie *Von heute auf morgen* (s. d.). – Vor 1946. Die Aufteilung in Heptachorde deutet auf die Zeit um *Von heute auf morgen*, d. h. die zweite Hälfte der zwanziger Jahre.
- Unid. VIII (72). Hex. kompl. inv. + 5. (8-11) = (8-11)ri. Unter den Skizzen zu *Phantasia for Piano to Four Hands* gefunden, hat aber mit dieser Musik anscheinend nichts gemeinsam. Sie mag aber eine Beziehung zur Org. son. 41 haben. Nicht nur weisen die fünf ersten Töne die gleiche Intervallstruktur auf, sondern man kann auch diese Reihe von Reihe 71 in einer Weise ableiten, die der Ableitung dieser Reihe von Reihe 55 ähnlich ist. Notierung: P(Cis) und I(Cis), ferner I(Ges) 1. Hexachord; Aufteilung in Hexachorde. – Vor 1946. Wenn die Beziehung zur *Orgelsonate* zutrifft, dann 1941.
- Unid. IX (73). Hex. kompl. inv. + 3, - 3; hex. koinz. transp. + 6. (8-11) = (8-11)ri. Notierung: P(A) und I(- 3); Aufteilung in Trichorde und Heptachorde, 12 x 7 Töne, wie *Von heute auf morgen* (s. d.) – Vor 1946. Wegen der Aufteilung in Heptachorde vielleicht die zweite Hälfte der zwanziger Jahre (siehe Unid. VII).
- Unid. X (77). Hex. kompl. inv. + 5. In demselben Skizzenbuch wie Reihe 80, siehe *Symph. 37 Fr.*, gefunden. Es mag eine Beziehung zu I(- 3) dieser Reihe bestehen (Beisp. 8). Notierung: P(Gis); Aufteilung in Hexachorde. – 1937.
- Unid. XI (81). Hex. koinz. inv. + 4. (3-6) = (3-6)ri. Notierung: 1. P(B) und I(+ 5) mit allen Transpositionen auf zwölf Pappestücken von anwachsender Größe; Aufteilung in Trichorde. 2. P(B) und I(+ 5) mit allen Transpositionen in einem Büchlein aus Pappestücken. 3. Ein gefaltetes Blatt mit P auf der linken und I auf der rechten Seite, beide mit allen Transpositionen. – Zwischen 1934 und 1946.
- Unid. XII (83, 84, 85, 104, 105, 106). Reihe 83, 84, 85: hex. kompl. inv. + 5. Reihe 83: (2-4) = (10-12). Reihe 84: (1-4) = (1-4)ri; (6-9) = (6-9)ri. Reihe 85: (5-8) = (5-8)ri. Reihe 104: hex. kompl. inv. + 1, - 5; hex. koinz. transp. + 6. (1-4) = (1-4)r; (7-9) = (10-12). Reihe 105: hex. kompl. inv. + 1, - 5; hex. kompl. transp. + 3, - 3; hex. koinz. inv. - 2, + 4; hex. koinz. transp. + 6. (1-4) = (1-4)r; (3-5) = (8-10); (7-9) = (10-12). Reihe 106: hex. kompl. inv. + 1. (1-3) = (7-9)r. Ein Blatt mit Reihenskizzen. Die Reihen 104 und 105 stehen oben; sie unterscheiden sich bloß durch Umtausch zweier Tonpaare. Die Reihen 84, 85 und 83 weisen verschiedene Permutationen des 2. Trichords auf. Reihe 106 unten auf dem Blatt scheint die späteste Fassung zu repräsentieren. Notierung: Reihe 104/105: P(B) und I(- 5). Reihe 84/85/83: P(E) und I(+ 5). Reihe 106: P(C) und I(+ 1). Aufteilung in Hexachorde. – 12. Mai 1950.
- Unid. XIII (95). Hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (10-12)i; (6-11) = (6-11)ri. Notierung: P(Dis) und I(0, + 5); Aufteilung in Hexachorde. – Zeit unbekannt; die Handschrift deutet auf die zwanziger oder dreißiger Jahre.
- Unid. XIV (101). Hex. kompl. inv. + 1. (1-3) = (8-10)r = (9-11)i; (4-7) = (4-7)ri. Notierung: P(G), „T“ genannt. I(Fis), „TU<sup>5</sup>“ genannt, I(H), „TU<sub>g</sub>“ genannt,

und I(E), „TU<sub>5</sub>“ genannt, mit der von Schönberg erfundenen Zwölftonschrift notiert<sup>20</sup>. Die Bezeichnungen stehen sowohl am Anfang wie am Ende der Reihenformen. Sie stimmen nicht mit den Anfangstönen, dafür aber mit den Schlußtönen der Reihenformen überein. Ferner sind bei I(Fis) die Ziffern von 1 bis 12 über den Noten, bei I(E) die Ziffern von 12 bis 1 unter den Noten geschrieben. Offensichtlich hat sich Schönberg nicht endgültig entschieden, welche Formen die r-Formen sein sollten. Keine der notierten I-Formen sind hex. kompl. – Die Zwölftonschrift, die bei Schönberg selbst nie zur Anwendung kam, deutet auf die Zeit ihrer Erfindung, also Mitte der Zwanziger Jahre. – Die Reihe hat vieles mit Unid. XIII gemeinsam, indem die r-Form eine ziemlich einfache Umstellung der Töne der I-Form dieser Reihe darstellt (Beisp. 9). Es ist vorstellbar, daß die beiden Reihen ungefähr um dieselbe Zeit konzipiert wurden.

*Variationen op. 31* (53). Hex. kompl. inv. - 3. (2-5) = (2-5)ri; (8-10) = (8-10)r; (10-12) = (10-12)ri. Notierung: 1. Ein Büchlein mit P und I(- 3) in allen Transpositionen. 2. Ein Blatt mit P und I(- 3) in allen Transpositionen. 3. Ein Apparat, in dem jede Transposition von P und I(- 3) herausgenommen und wieder hineingeschoben werden kann. Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Mai 1926.

*Violin Solo-Quartett* 25 Fr. (99). Wenige Skizzen, anscheinend zu einem Streichquartett mit solistischer 1. Violine. Hex. kompl. inv. + 5. (1-3) = (9-11)ri; (2-5) = (2-5)ri; (2-4) = (3-5)ri = (6-8)i; – Juli-August 1925.

*Viol. konz.* 27 Fr. (52, 111). Skizzen zu einem Violinkonzert mit Kammerorchester. Reihe 52: hex. kompl. inv. + 5. Reihe 111: hex. kompl. inv. + 5. (1-4) = (1-4)ri; (3-6) = (3-6)r; (5-8) = (5-8)ri = (7-10) = (7-10)ri, so daß (5-10) = (5-10)ri; (9-12) = (9-12)ri. Notierung: Reihe 52: P(Cis) und I(Fis, D); Aufteilung in Hexachorde. Von dieser Aufstellung wurde die endgültige Reihe 111 durch Reihung der ersten und letzten Hexachordtöne abgeleitet (Beisp. 10); Aufteilung in Tetrachorde. – November 1927.

*Viol. konz. o. D.* Fr. (42). Wenige Skizzen zu einem Violinkonzert. Hex. kompl. inv. + 5, - 1; hex. koinz. transp. + 6. (9-12) = (9-12)ri. Notierung: P(As, Es) und I(As, Cis) mit ihren r-Formen; Raum für die übrigen Transpositionen ist offen gelassen. Aufteilung in Trichorde und Hexachorde. – Wahrscheinlich vor 1934, weil die Bezeichnungen „T“ und „U“ verwendet sind.

*Viol. son.* 28 Fr. (26, 32). Anfang einer Violinsonate mit Klavier, 43 Takte lang. Reihe 26: hex. kompl. inv. + 5. (4-7) = (4-7)ri. Reihe 32: hex. kompl. inv. + 5. (3-5) = (10-12)ri. Notierung: Reihe 32: P(Fis) und I(+ 5); Aufteilung in Hexachorde. Reihe 26: P(Es) und I(+ 5) mit allen Transpositionen; Aufteilung in Trichorde. Wenn die Reihen auf dieselbe Transpositionsstufe gebracht werden, wird ersichtlich, daß Reihe 26 durch Umstellung der Töne innerhalb der Hexachorde der Reihe 32 entstanden ist:

---

20 Arnold Schönberg, *Eine Zwölfton-Schrift*, Musikblätter des Anbruch VII, 1925.

Reihe 32 (- 3):	<i>Es G</i>	<i>A B Fis</i>	<i>H</i>		<i>D</i>	<i>As</i>	<i>F E C Des</i>
Reihe 26:	<i>Es Ges</i>	<i>B G A</i>	<i>H</i>		<i>Cis</i>	<i>D</i>	<i>C F E As</i>

Januar 1928<sup>21</sup>.

*Von heute auf morgen op. 32* (6, 7, 60, 61, 96, 97). Reihe 6/7: hex. kompl. inv. + 5. Reihe 6: (9-12) = (9-12)ri. Reihe 7: (8-12) = (8-12)ri. Reihe 60/61: hex. kompl. inv. + 3. Reihe 60: (1-3) = (5-7). Reihe 96/97: hex. kompl. inv. - 5. Reihe 96: (2-5) = (2-5)ri. Reihe 97: (2-4) = (5-7)i. Die verschiedenen Fassungen, ausgenommen Reihe 7, repräsentieren Umstellungen der Trichorde und der Töne innerhalb der Trichorde. Das 2. Hexachord der Reihe 7 ist die skalenmäßige Ordnung der Töne des gleichen Hexachords von Reihe 6. – Notierung: Reihe 97 und 96: P(*Cis*). Aufteilung in Hexachorde. Reihe 60 und 61: P(*A*). Aufteilung in Hexachorde. Reihe 6/7: 1. P(*D*) und I(+ 5) mit allen Transpositionen; Aufteilung in Trichorde. 2. Das 2. Hexachord erscheint hier in drei Fassungen, indem die dritte die r-Form des zweiten darstellt; P(*D, A*) und I(*G, D*); Aufteilung in Hexachorde. 3. Nur Reihe 6: P(*D*) und I(0, + 5); Aufteilung von P(*D*) und I(+ 5) in zwölf Heptachorde, so daß das 1. Heptachord die Töne P (1-7), das 2. P (8-12) und I (12-11), das 3. I (10-4), das 4. I (3-1) und P (1-4) etc. und das 12. P (6-12) umfaßt. – Oktober 1928.

*Walzer op. 23,5* (69). Hex. kompl. inv. - 3. (1-3) = (5-7)r; (1-4) = (1-4)ri. – Februar 1923.

*Who is like* o. D. Fr. (45). Skizzen zu einem Chorwerk mit Solo (Soli?), möglicherweise a cappella, auf Texte aus dem Alten Testament (*Who is like unto Thee, O Lord?*). Hex. kompl. inv. + 5, - 1; hex. koinz. transp. + 6. (4-6) = (9-11)ri; (7-9) = (10-12). Notierung: P(*C*) und I(+ 5). Die Ähnlichkeit des 2. Hexachords mit seiner eigenen Ir-Form ist dadurch markiert, daß die r-Formen der beiden 2. Hexachorde, von P und von I, über und unter den regulären Formen notiert sind. Aufteilung in Tonpaare und Hexachorde. – Zwischen 1934 und 1946; die Handschrift deutet auf den letzteren Teil dieser Zeitspanne.

Die Wunderreihe, siehe *Erster Psalm*.

*Der Wunsch des Liebhabers op. 27,4* (19). Hex. kompl. inv. + 1. (1-5) = (8-12); (2-4) = (5-7)ri = (9-11); (4-6) = (10-12)ri. Notierung: P(*Des*) und I(+ 5) mit ihren r-Formen; Aufteilung in 5 + 2 + 5. Das 2. Hexachord ist eine Transposition - 1 des 1. Hexachords. Linien und Pfeile zeigen verschiedene Kombinationen der Reihenformen und der Reihensegmente (V: Vordersatz; N: Nachsatz) an. A: P + (P)r; B: I + (I)r; C: PN + (IN)r; D: (PV)r + IV; E: (I)r + P; F: P + (I)r; G: (P)r + I; H: I + (P)r; I: (IV)r + PV; K: (IN)r + PN. Aufteilung auch in Trichorde. Der Hex. kompl. ist nicht Rechnung getragen. Ferner trägt das Ms. den folgenden Vermerk:

„Das Prinzip dieser Arbeit ist, die 12 Töne auf andere Art zusammenzufassen, als bloß dadurch, daß die Reihenfolge immer die gleiche bleibt.

Schon in der Umkehrung sind es bloß die gleichen Verhältnisse aber in der umgekehrten Richtung. Im Krebs sind die Verhältnisse umgekehrt, und in der Krebs-Umkehrung sind Verhältnisse und Richtung umgekehrt.

21 Für eine Begründung der Datierung siehe *Studien*, Bd. I, S. 126 f.

*Hier besteht ein festes Verhältnis von 2 x 5 Tönen (wobei die ersten 5 zu den 2. fünf ebenfalls im bestimmten Verhältnis stehen: sie sind gleich) zu 2 (im Verhältnis einer [Quint]).*

*Ferner stehen sie zur Umkehrung in einem bestimmten Verhältnis. Welches ist die allgemeine Formel diese Art des Zusammenhangs zu begreifen?*

*Oktober-November 1925.“*

Eine Auswertung der in diesem Teil dargebotenen Daten erfolgt im zweiten Teil der Studie. Zweck dieses Teils war, der Öffentlichkeit das Ergebnis meines Suchens nach Reihen im Schönberg-Archiv in kürzest möglicher Form zugänglich zu machen.

## Teil II

Die Aufstellung sämtlicher von Schönberg nachweisbar in Betracht gezogener Zwölftonreihen läßt einige Folgerungen zu.

Evident ist, daß bei Schönberg die Reihen fast immer anhand konkreter musikalischer Vorstellungen konstruiert wurden<sup>22</sup>. Die Betrachtung der Reihe sozusagen als chemische Formel der in der jeweiligen musikalischen Vorstellung enthaltenen Möglichkeiten liegt nahe. Zwar kann aus derselben Reihe fast unendlich vieles Musikalische entstehen<sup>23</sup>; es läßt sich also von einer Reihe zum dazugehörigen Musikwerk unmittelbar nichts – oder fast nichts – schließen. Jedoch werden feststellbare Konstanten in einer Anzahl Reihen eines einzigen, künstlerisch profilierten und wohlbekannten Komponisten Aufschlüsse darüber geben können, in welcher Weise Reiheneigentümlichkeiten und musikalische Vorstellung bei diesem Komponisten verknüpft waren, und es ist wohl dabei der Mühe wert zu untersuchen, inwieweit den Konstanten der Reihenkonstruktion auch musikalische Konstanten entsprechen.

Es wäre also weder ein rein deduktives noch ein rein induktives Verfahren möglich, sondern es müßte eine wechselseitige Betrachtung der Reihen und der Musik des betreffenden Komponisten unter ständiger Beachtung seiner technischen und künstlerischen Entwicklung versucht werden. Dadurch wäre auch der Weg zur nuancierteren Beschreibung seiner musikalischen Vorstellungen bereitet.

Ein erster Schritt in Richtung auf dieses ferne Ziel soll im folgenden durch eine vorläufige Beschreibung des vorgelegten Reihenmaterials gemacht werden.

Aus der Notierung der Reihen und auch von anderen Quellen her ist bekannt, daß Schönberg dem Anfang der Reihe mehr strukturelles Gewicht beigemessen hat als ihrem letzten Teil<sup>24</sup>. Da also die Reihenanfänge als besonders signifikant für das,

22 Nur beim *Magischen Quadrat* ist das nachweislich nicht der Fall. Was die Unid.-Reihen betrifft, so läßt sich nichts Entscheidendes darüber sagen. Wahrscheinlich werden viele davon, vielleicht sogar alle, in der Zukunft identifiziert werden. Ursprünglich habe ich 25 Unid.-Nummern registriert; diese sind während der Arbeit auf 14 reduziert worden.

23 Mehrmals habe ich eine ganze Klasse Sätze auf derselben Reihe komponieren lassen, und habe dabei die erstaunlichste Fülle von unterschiedlichen Ergebnissen feststellen können.

24 Mehrmals hat Schönberg mit mehreren Fassungen des 2. Hexachords bei gleichbleibendem 1. Hexachord gearbeitet.

was Schönberg von einer Reihe forderte, angesehen werden dürfen, sei diesen eine besondere Betrachtung gewidmet.

### Das erste Intervall

In der folgenden Aufstellung der Anfangsintervalle sind die 111 Fälle auf 93 reduziert worden, indem mehrere Fassungen prinzipiell gleicher Reihen nur einmal gezählt werden. Dadurch werden die Reihen Nr. 7, 30, 47, 49, 58, 61, 76, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 97, 105 und 106 (insgesamt 18 Reihen) nicht mitgezählt.

In weitaus den meisten Fällen wird das erste Intervall entweder den ersten Melodiestritt des Stückes bestimmen oder in den ersten Akkord aufgehen. Seine besondere Signifikanz zeigt sich schon in der quantitativen Verteilung, die sich von der Verteilung der übrigen Intervalle – des 2., des 3. etc. – erkennbar unterscheidet.

Inter- vall	W.	Fr.	Pr.	Unid.	Total
+ 1	8	3	1	3	15 (11)
+ 2	3		1	1	5 ( 3)
+ 3	4	4	1		9 ( 8)
+ 4	3	8	2	2	15 (11)
+ 5		1			1 ( 1)
± 6	4	4	2		10 ( 8)
- 5	2	2		1	5 ( 4)
- 4	4	6		5	15 (10)
- 3	1	1			2 ( 2)
- 2	1	1	1	1	4 ( 2)
- 1	7	3		2	12 (10)
	37	33	8	15	93

Im Totalbild sind große Terz und kleine Sekunde, aufwärts wie abwärts, klar bevorzugt. Die steigende Quart ist ebenso klar vermieden; das einzige Beispiel dafür rührt von der vordodekaphonen, fragmentarischen Symphonie 14-15 her und müßte also bei der Betrachtung der wirklichen Zwölftonreihen ganz ausfallen. Dieses Nicht-Vorkommen hängt mit Schönbergs Vorliebe für Hex. kompl. inv. + 5 zusammen, die ja ohnehin dieses Anfangsintervall verbietet. Daß dieses Intervall auch in Fällen, wo diese Komplementarität nicht vorkommt oder nicht ausgenützt wird, vermieden wird, kann entweder von Gewohnheit herrühren, oder dem Umstand zugeschrieben werden, daß es vor allen anderen Intervallen geeignet wäre, eine nicht intendierte Tonalität vorzutauschen.

Diesem Totalbild wird eine differenzierte Aufteilung in Gruppen gegenübergestellt: vollendete Werke (W.), Fragmente (Fr.), preliminäre Reihen (Pr.) und Unid.-Reihen<sup>25</sup>. Diesen Gruppen ist unterschiedliches Gewicht zuzuerteilen. Wenn man allein die wichtigsten darunter, die W.-Reihen, betrachtet, ändert sich das Bild der Bevorzugung dahin, daß sich nun nur die kleine Sekunde klar abhebt, während die übrigen Intervalle sich weniger signifikant verteilen. Die Anzahl der vollendeten Werke ist aber offenbar zu gering, um ein klares Bild zu ergeben, wenn es überhaupt

25 Unter „W.“ werden hier das *Magische Quadrat*, *Moses und Aron* und der *Erste Psalm* gerechnet.

ein solches gibt. Also seien die Zahlen der übrigen Kolonnen mit Vorsicht in die Betrachtung mit einbezogen.

Das der Reihe eines Fragments beizumessende Gewicht hängt im einzelnen Fall von der Erwägung ab, warum das betreffende Werk Fragment geblieben ist. Wahrscheinlich ist der Grund dafür nur in ganz wenigen Fällen in der Untauglichkeit der Reihe zu suchen. Also wird die Addierung der Zahlen dieser beiden Kolonnen das Bild der Verteilung größtenteils verdeutlichen. Diese Zahlen sind denen der Total-Kolonne in Klammern beigegefügt. Das sich daraus ergebende Bild fokussiert wieder große Terz und kleine Sekunde, obwohl anders verteilt, und dazu noch die steigende kleine Terz und den Tritonus.

Da das Gewicht der preliminären Reihen ganz gering, gelegentlich vielleicht sogar negativ – weil sie als untauglich verworfen sein mögen – gewertet werden muß, und das der Unid.-Reihen unbestimmbar ist, kommt man dem Bild der Bevorzugung mit der Feststellung am nächsten, daß sie in erster Reihe große Terz und kleine Sekunde, in zweiter Reihe steigende kleine Terz und Tritonus betrifft, daß die fallende kleine Terz jedenfalls nicht bevorzugt ist, und daß die steigende Quart klar vermieden wird.

#### *Das erste Trichord*

Die drei ersten Töne einer Reihe machen eine Dreitongruppe aus, ein Trichord, das für sich betrachtet werden soll.

Es gibt insgesamt 110 intervallisch unterschiedliche Kombinationen von drei verschiedenen Tönen in reihenmäßiger Ordnung. Durch Zusammenfassung von spiegelverwandten Reihen sind sie in 30 Gruppen einteilbar. Diese kann man dann wieder bei Außerachtlassung der reihenmäßigen Ordnung in eine kleinere Anzahl typischer Gruppierungen zusammenfassen. Für den praktischen Gebrauch bei der Analyse habe ich früher zehn dreitönige „Typen“ aufgestellt<sup>26</sup>. Diese Einteilung stimmt mit der später erschienenen, streng systematischen Aufstellung in „pitch-class-sets“ von Allen Forte grob überein<sup>27</sup>. Forte unterscheidet zwölf dreitönige Primärgruppen, d. h. intervallisch unterschiedliche, ungeordnete Gruppen von drei verschiedenen Tönen. Unter ihnen sind neun mit meinen Typen identisch, während die drei übrigen von mir als „Ganztongruppen“ (G3) zusammengefaßt wurden. Fortes Gruppen sind von 1 bis 12 numeriert; meine Typen, die sich auf den jeweiligen Klangcharakter der Tongruppen beziehen, sind mit Buchstaben- und Zahlensymbolen bezeichnet. (Siehe Beisp. 11.)

Die folgende Aufstellung verzeichnet beide Aufteilungen (F-Nr. = Nummer in Fortes Systematik). Es folgt ein Verzeichnis der 110 möglichen Intervallkonstellationen und eine Aufzählung der vorkommenden Fälle unter ihnen. Wie bei den Anfangsintervallen werden nur 93 Fälle mitgeteilt, indem die Einschränkungen dieselben sind wie vorher. Danach werden die Fälle auf dieselben vier Kolonnen (W., Fr., Pr. und Unid.) verteilt, es folgt eine Total-Kolonne. Die Zusammenfassung der Totalergebnisse innerhalb der von mir aufgestellten zehn Typen wird durch Klammern

<sup>26</sup> *Studien*, Bd. II, S. 14 ff.

<sup>27</sup> A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven und London 1973, S. 179.

angegeben, und diesen Zahlen werden wie vorher Zahlen in Klammern beigegefügt, die die Summe der von den W.- und Fr.-Kolonnen herrührenden Zahlen registrieren.

*Das erste Trichord*

F-Nr.	Typ	Intervallkonstellation	Anzahl	W.	Fr.	Pr.	Unid.	Total
1	S3	1,1/-1,-1	-/-					0
—	—	1,-2/-1,2/-2,1/2,-1	1/1/1/-	3				3
2	Ss	1,2/-1,-2/2,1/-2,-1	1/-/-	1				1
—	—	1,-3/-1,3/-3,1/3,-1	-1/-/-		1			1
—	—	2,-3/-2,3/-3,2/3,-2	2/-/-1	2		1		3
3	tS	1,3/-1,-3/3,1/-3,-1	-3/3/2	5	3			8
—	—	1,-4/-1,4/-4,1/4,-1	5/3/-6	4	5	1	4	14
—	—	3,-4/-3,4/-4,3/4,-3	3/-5/1	1	5	1	2	9
4	TS	1,4/-1,-4/4,1/-4,-1	-1/-/3	1	1		2	4
—	—	1,-5/-1,5/-5,1/5,-1	-1/2/-	1	2			3
—	—	4,-5/-4,5/-5,4/5,-4	1/1/1/1	2	1	1		4
5	aQu	1,5/-1,-5/5,1/-5,-1	2/1/-1	2	1		1	4
—	—	1,6/-1,6/6,1/6,-1	6/1/-3	4	3	1	2	10
—	—	5,6/-5,6/6,5/6,-5	-/-/-					0
6	G3	2,2/-2,-2	-/-					0
—	—	2,-4/-2,4/-4,2/4,-2	-2/3/1	2	3		1	6
8	—	2,4/-2,-4,4/4,2/-4,-2	1/-/3/1	2	2	1		5
—	—	2,6/-2,6/6,2/6,-2	1/1/4/-	2	1	2	1	6
—	—	4,6/-4,6/6,4/6,-4	2/1/1/-		2		2	4
12	GTT	4,4/-4,-4	-1	1				1
7	ts	2,3/-2,-3/3,2/-3,-2	-/-/-					0
—	—	2,-5/-2,5/-5,2/5,-2	1/-/-	1				1
—	—	3,-5/-3,5/-5,3/5,-3	-/-/-					0
9	Qu3	2,5/-2,-5/5,2/-5,-2	-/-/-					0
—	—	5,5/-5,-5	-1	1				1
10	t3	3,3/-3,-3	1/-		1			1
—	—	3,6/-3,6/6,3/6,-3	-/-1/1	1	1			2
11	Tn3	3,4/-3,-4/4,3/-4,-3	1/-/1/-	1	1			2
—	—	3,5/-3,-5/5,3/-5,-3	-/-/-					0
—	—	4,5/-4,-5/5,4/-5,-4	-/-/-					0
				37	33	8	15	93

Die mit den vorgezogenen Anfangsintervallen – kl. Sek. und gr. Terz, in zweiter Reihe Tritonus und steigender kl. Terz – gekoppelten zweiten Intervalle verteilen sich unterschiedlich.

Der kl. Sek. folgt am liebsten entweder gr. Terz in entgegengesetzter Richtung (1, - 4 fünfmal, - 1, 4 dreimal) oder Tritonus (1, 6 sechsmal, - 1, 6 einmal). Die letztere Koppelung ist durch den großen Unterschied in der Verteilung bemerkenswert. Nie wird eine kl. Sek. mit einer zweiten kl. Sek. gekoppelt. Kl. Sek. + gr. Terz in derselben Richtung kommt nur einmal vor.

Der gr. Terz folgen am liebsten kl. Sek. oder kl. Terz, beidemale in entgegengesetzter Richtung. Diese Koppelungen kommen je sechsmal vor. Auch hier verteilen sich die Fälle sehr unterschiedlich; die Koppelung mit kl. Sek. kommt nur bei steigender gr. Terz, die Koppelung mit kl. Terz fast nur mit fallender gr. Terz vor (4, - 1 sechsmal, - 4, 3 fünfmal, 4, - 3 einmal). Die Koppelung der gr. Terz mit gr. Sek. ist durchaus nicht selten (- 4, 2 dreimal, 4, 2 dreimal, 4, - 2 einmal, - 4, - 2 einmal).

Jedoch sind die Fälle nicht zahlreich genug, daß man Schlüsse aus der unterschiedlichen Verteilung ziehen könnte. Niemals kommt die Koppelung mit der Quart in derselben Richtung vor (Tn3), und die Koppelung mit diesem Intervall in entgegengesetzter Richtung ist selten (4, - 5: op. 44 pr.; - 4, 5: op. 45). Die Koppelung mit kl. Sek. in gleicher Richtung kommt nur in der Form - 4, - 1 vor.

Bei steigender kl. Terz als Anfangsintervall wird die Koppelung mit steigender kl. Sek. oder fallender gr. Terz klar bevorzugt (3, 1 dreimal, 3, - 4 dreimal).

Die Verteilung beim Tritonus ergibt ein weniger klares Bild; jedoch fällt es auf, daß sich dieses Intervall nie mit der Quart oder mit steigender kl. Sek., aber gern mit fallender kl. Sek. verbindet.

Die Intervalle, mit denen sich die am häufigsten vorkommenden Anfangsintervalle vorzüglich verbinden, sind nur teilweise die gleichen. Die häufigsten zweiten Intervalle in dieser Gruppe sind steigende gr. Sek. (zwölfmal), fallende kl. Sek. (zwölfmal), fallende gr. Terz (zehnmal) und Tritonus (zehnmal). Dem entspricht ziemlich genau die Bevorzugung der Intervalle an zweiter Stelle unter sämtlichen 93 Reihen (- 1 15mal, + 2 12mal,  $\pm$  6 12mal, - 4 11mal). Nur dreimal kommt eine Folge von zwei gleichen Intervallen in Betracht (3, 3: Klav. 4-2 41 Fr.; - 4, - 4: op. 44; - 5, - 5: op. 33 a).

Sieht man das erste Trichord als eine ungeordnete Tongruppe an, zeichnet sich ein noch klareres Bild. Die Aufstellung S. 406 zeigt, daß die Tongruppe F-Nr. 3 weitaus am häufigsten vorkommt. Sie enthält eben als einzige unter den Tongruppen drei von den am meisten bevorzugten Anfangsintervallen, nämlich kl. Sek., gr. Terz und kl. Terz. Die nächstfolgenden Tongruppen, F-Nr. 5, 8 und 4, enthalten je zwei von den bevorzugten Intervallen, Nr. 5: kl. Sek. und Tritonus, Nr. 8: gr. Terz und Tritonus, Nr. 4: kl. Sek. und gr. Terz. Die bevorzugten Anfangstrichorde sind demnach vorerst tS und dann aQu, der tritonusehaltenden G3 und TS.

Unter den übrigen Tongruppen, die also als nicht bevorzugt gelten dürfen, gibt es noch zwei, die zwei von den bevorzugten Anfangsintervallen enthalten. Diese sind F-Nr. 2 (kl. Sek. und kl. Terz) und 11 (gr. und kl. Terz), also Ss und Tn3. Was den letzteren betrifft, muß es am ehesten verwundern, daß er überhaupt vorkommt. Bezeichnenderweise handelt es sich in dem einen Fall um die den Neoklassizismus persiflierende Chorsatire *Am Scheideweg*. Das zweite Beispiel ist die Fragment gebliebene *Violinsonate* 1928. Die nicht bevorzugte Stellung von Ss dürfte in Verbindung mit meiner Analyse von *Erwartung op. 17* gesehen werden, die gezeigt hat, daß eben diese Tonkonstellation mehr horizontal als vertikal verwendet wird<sup>28</sup>. Da diese Stileigentümlichkeit wohl kaum auf dieses Werk eingeschränkt ist, kann man in der niedrigen Stellung von Ss am Anfang der Reihe einen Hinweis darauf erblicken, daß sowohl melodische als auch harmonische Überlegungen die Anlage der Reihen mitbestimmen haben.

Alle übrigen Tongruppen des Anfangstrichords enthalten nur eines der bevorzugten Anfangsintervalle. Unter ihnen ist nur F-Nr. 6, G3 mit zwei gr. Sek., verhältnismäßig stark repräsentiert. Dabei ist es bemerkenswert, daß die skalenmäßige Ordnung, 2, 2 und - 2, - 2, gar nicht vorkommt.

---

28 *Studien*, Bd. II, S. 412 ff., spez. 427-35.

Überhaupt ist die skalenmäßige Anordnung der drei ersten Reihentöne klar vermieden. Nur einmal kommt die Folge 1, 2 vor, und eben in der noch kaum wirklich dodekaphonen *Suite op. 25*.

Um die Zahlen in der Total-Kolonne vergleichbar zu machen, muß man die Anzahl der möglichen Tonkonstellationen innerhalb jeder Gruppe in Rechnung stellen. In der folgenden Aufstellung werden die Zahlen derjenigen Gruppen, die weniger als zwölf Konstellationen enthalten, dementsprechend korrigiert:

F-Nr. 3,	tS	(12 Konstellationen):	31 (23)
5,	aQu	(12 Konstellationen):	14 (10)
8,	G3(a2)	(12 Konstellationen):	15 ( 9)
4,	TS	(12 Konstellationen):	11 ( 8)
6,	G3(2G2)	( 6 Konstellationen):	6 ( 5) x 2 = 12 (10)
2,	Ss	(12 Konstellationen):	5 ( 4)
1,	S3	( 6 Konstellationen):	3 ( 3) x 2 = 6 ( 6)
10,	t3	( 6 Konstellationen):	3 ( 3) x 2 = 6 ( 6)
11,	Tn3	(12 Konstellationen):	2 ( 2)
7,	ts	(12 Konstellationen):	1 ( 1)
9,	Qu3	( 6 Konstellationen):	1 ( 1) x 2 = 2 ( 2)
12,	GTT	( 2 Konstellationen):	1 ( 1) x 6 = 6 ( 6)

Durch den Vergleich der verhältnismäßigen Verwendung der Konstellationsmöglichkeiten wird F-Nr. 6, die G3-Gruppe mit zwei gr. Sek., unter die bevorzugten Gruppen versetzt. Darüber hinaus ändert sich das Bild nur wenig. Klar nicht bevorzugt sind noch immer F-Nr. 1, 2, 7, 9, 10, 11 und 12, d. h. S3, Ss, ts, Qu3, t3, Tn3 und GTT. Eine erstaunliche Übereinstimmung mit meinen Untersuchungen im besonderen der Harmonik der atonalen, vordodekaphonen Werke Schönbergs ist hier wieder feststellbar<sup>29</sup>. Die G- und Qu-Klänge, z. T. auch ts, erlebten eine kurze Blüte in Schönbergs Schaffen am Übergang zur Atonalität, wurden aber dann schnell von aQu, tS, TS und mehrtönigen Akkordgebilden zurückgedrängt; dieses aus den Jahren 1908/09 herrührende Bild der Bevorzugung zeichnet sich in den Anfangstrichorden der Zwölftonreihen wieder deutlich ab.

Eine besondere Signifikanz muß dem Anfangstrichord in den Reihen zugemessen werden, in denen die Aufteilung in Trichorde bei der Notierung der Reihe hervorgehoben wird. Die 37 betreffenden Fälle, die sich über die ganze Periode des dodekaphonen Schaffens verteilen, gliedern sich folgendermaßen:

F-Nr. 3, tS	15	F-Nr. 1, S3	1
4, TS	5	6, G3(2G2)	1
5, aQu	5	9, Qu3	1
8, G3(a2)	4	11, Tn3	1
2, Ss	2	7, ts	0
10, t3	2	12, GTT	0

Dadurch wird die Vorliebe für tS und das Atypische der Strukturen S3, Qu3, Tn3 und ts noch stärker unterstrichen. Weiter ist ersichtlich, daß die G3-Strukturen, einschließlich GTT, seltener von der Notierung der Reihe hervorgehoben werden,

<sup>29</sup> Ebenda, S. 468-71.

als man von der Anzahl der vorkommenden Fälle glauben möchte. Also werden diese Strukturen meist in Verbindung mit dem folgenden Reihenton gesehen, der dann die G-Struktur entweder modifiziert oder festhält (vgl. S. 411).

Von den Intervallfolgen verdienen die folgenden eine nähere Betrachtung:

Vermeidung:	Bevorzugung:
- 1, 6; 6, 1	1, 6; 6, - 1
- 4, 1	4, - 1
4, - 3	- 4, 3

Die vermiedenen – oder fast vermiedenen – Intervallfolgen stehen in Umkehrungs-, die ersteren darüberhinaus in Krebsumkehrungsverhältnis zu den bevorzugten. Dieser Unterschied dürfte aber für die Reihengestaltung keine Rolle spielen, da ja Schönberg in der Regel die P- und I-Formen einheitlich entwarf. Es dürfte im ganzen Repertoire keine Reihe vorkommen, deren I-Form er für unbrauchbar gehalten hätte.

Daß gr. und kl. Terz in entgegengesetzter Richtung (tS) oft, in gleicher Richtung (Tn3) aber selten vorkommen, ist einfach aus den daraus resultierenden Tongruppen erklärbar. Weniger einleuchtend muß die Vermeidung von kl. Sek. und gr. Terz in gleicher Richtung (TS) gegen die Bevorzugung von diesen Intervallen in entgegengesetzter Richtung (tS) anmuten. Zwar kommt diese TS-Bildung viermal vor; aber nur ein Fall ist wirklich repräsentativ (- 1, - 4: op. 37), die übrigen betreffen entweder ein Fragment oder sind Unid.-Reihen (- 4, - 1: Klav. o. D. X, Unid. XI und XII), und alle drei rühren von späten Jahren her. Die umgekehrten Folgen, 1, 4 und 4, 1, erscheinen gar nicht.

Die Erweiterung des Blickfeldes auf sämtliche TS-Gruppen führt zur Problematik der Quart im ersten Trichord. Dieses Intervall ist im Intervalltotal der Gruppen F-Nr. 4, 5, 7, 9 und 11 vorhanden. Der Umstand, daß die drei letzteren (ts, Qu3 und Tn3) nur sporadisch vorkommen, während die beiden ersteren (TS und aQu) zu den beliebtesten gehören, läßt die Folgerung zu, daß die Quart vorerst in der Koppelung mit kl. Sek. erscheint. Diese Koppelung wird dann mit gr. Terz in TS und mit Tritonus in aQu verbunden, wie die Aufstellung S. 410 zeigt.

Am auffallendsten ist, daß unter den so viel verwendeten aQu-Trichorden die Koppelung von Quart und Tritonus ganz fehlt. Es scheint, daß kl. Sek. und Tritonus die wirklich vorgezogenen Konstituenten von aQu sind, und daß die Quart dann mit in Kauf genommen werden muß.

Diese Auffassung wird aber bei der Betrachtung der TS-Fälle nicht unmittelbar bestätigt. Die fallende Quart an exponiertester Stelle am Anfang erscheint hier in op. 42, Orch. 48 und *I got an A*, während sie unter den aQu-Fällen nur in Unid. VII an dieser Stelle zu finden war. (Von der steigenden Quart am Anfang der nicht-dodekaphonen Symph. 14-15 wird hier wieder abgesehen.) Die Koppelung von gr. Terz und Quart scheint den Vorrang zu haben. Op. 42 mit der Quart an erster Stelle hat viele tonale Anspielungen; op. 45 mit der Terz an erster Stelle ist durchaus atonal. Tonale Reminiszenzen findet man auch in op. 37, dem 4. *Streichquartett*, in dessen Reihe die Folge - 1, - 4 eine starke Hervorhebung der Quart zuläßt.

So mag die Annahme, daß die Quart eigentlich nur notgedrungen in die vorgezogenen Trichorde mitgenommen sei, dahin modifiziert werden, daß dieses Inter-

vall dem Komponisten gute Dienste leistet, wenn es ihm auf das Spielen mit tonalen Reminiszenzen ankommt, während es im rein atonalen Zusammenhang meist unterdrückt wird.

#### *Die vorgezogenen Trichorde mit Quart*

	W.	Fr.	Pr.	Unid.
F-Nr. 4, TS: kl. Sek. u. gr. Terz in gleicher Richt.	op. 37	Klav. o. D. X		XI, XIIc, d, e
kl. Sek. u. Quart in entgegenges. Richt.	op. 27,2	<i>I got an A</i> , Orch. 48		
gr. Terz u. Quart in entgegenges. Richt.	op. 42, op. 45	Symph. 14–15	op. 44	
F-Nr. 5, aQu: kl. Sek. u. Quart in gleicher Richt.	op. 36, op. 46	Klav. o. D. XI		VII
kl. Sek. u. Tritonus	op. 32, op. 48,2 op. 50B, M&A	Orch. 41, Orch. 46 Str. qu. 49	op. 32	XIIa, b, f
Quart u. Tritonus				

#### *Das erste Tetrachord*

War die Gesamtheit möglicher intervallisch unterschiedlicher Tongruppen beim Trichord noch ziemlich einfach überblickbar, so ist das beim Tetrachord nicht mehr der Fall. Hier gibt es 29 Primärgruppen nach Forte; meine Einteilung unterscheidet 27 Konstellationen, indem mein G4-Typ drei F-Nummern umfaßt.

Eine Untersuchung der Anfangstetrachorde nach denselben Richtlinien wie beim Trichord ist zwar möglich, dabei stellt es sich aber heraus, daß sich die 99 Fälle, die es hier gibt, über fast alle Möglichkeiten verteilen; nur fünf von den 27 Typen sind nicht repräsentiert, und kein Typ ist mehr als neunmal unter den vollendeten Werken und Fragmenten vertreten. Da des weiteren die Fülle möglicher Intervallfolgen ganz unüberblickbar ist, ist eine nuanciertere Beurteilung der Verteilung innerhalb der Typen von vornherein ausgeschlossen. Einfacher ist die Betrachtung der in den Tetrachorden enthaltenen Trichorde. Es gibt deren jedesmal vier.

Nach Häufigkeit des Vorkommens lassen sich die Tetrachorde grob in vier Gruppen einteilen:

1. Vorkommen in zwei oder mehr vollendeten Werken;
2. Vorkommen in einem vollendeten Werk;
3. Vorkommen nur unter Fr., Pr. oder Unid.;
4. Nicht-Vorkommen.

Die folgende Aufstellung zeigt, wie oft die Trichorde im Intervalltotal der Tetrachorde der jeweiligen Gruppen erscheinen. Einige Male kommt ein Trichord zwei- oder mehrfach in einem Tetrachord vor; in solchen Fällen wird das Trichord nur einmal verzeichnet.

	tS	aQu	G3	TS	Ss	S3	t3	Tn3	ts	Qu3
1. (9 Tetrach.):	4	4	6	4	3	2	2	3	1	0
2. (8 Tetrach.):	2	3	3	3	2	2	1	3	5	3
3. (5 Tetrach.):	0	2	1	2	3	1	1	1	2	0
4. (5 Tetrach.):	1	0	2	0	1	0	2	2	3	2

Die bevorzugten Tetrachorde (Beisp. 12) sind:

		Total			Total
F-Nr. 2,	S3 + 1 (tS/Ss)	11 (9)	F-Nr. 7,	Tn4 - 1♀ (2TS)	6 (6)
- 21, 24, 25,	G4	12 (9)	- 29,	Tn4 - 1 (G3/aQu)	7 (5)
- 5,	S3 + 1 (aQu/TS)	9 (7)	- 19,	Tn4 (tS/TS)	5 (4)
- 12,	Tn4 - 1 (t3/tS)	11 (7)	- 8,	aQu4 (2TS)	4 (3)
- 18,	Tn4 - 1 (t3/aQu)	7 (6)			

Die folgenden wurden gar nicht verwendet:

F-Nr. 3,	Tn4 - 1 (2tS/2Ss)	F-Nr. 23,	Qu4 (2Qu3/2ts)
- 22,	Tn4 - 1 (Tn3/Qu3/G3/ts)	- 27,	Tn4 (Tn3/G3/t3/ts)
		- 28,	t4 (4t3)

F-Nr. 2, S4 (2Ss/2S3) erscheint nur in der Preliminärform zur Reihe des *Sonetts op. 24,4*, und darf so auch als nicht verwendet angesehen werden.

Die Analyse der Ergebnisse würde zeigen, daß das aus den Trichorden gewonnene Bild der Bevorzugung und der Vermeidung sich durch die Hinzufügung des vierten Tons grundsätzlich nicht ändert, dafür aber erheblich verfeinert wird. Z. B. hätte man erwarten können, daß den meisten trichordalen G3-Strukturen vom vierten Ton ihr G-Charakter genommen würde. Von den 15 trichordalen G-Strukturen (W. + Fr.) kehren aber in dieser Aufstellung neun als G4 wieder; nur in sechs Fällen wird also der G-Charakter durch den vierten Ton modifiziert.

Nur neun Tetrachorde sind durch entsprechende Aufteilung in der Notierung der Reihen hervorgehoben.

( 1) <i>Suite op. 25</i> , 1921-23	: Tn4 - 1 (tS/G3/Ss/t3)
(11) Unid. II, vor 1934	: Tn4 - 1 (2Ss/2ts)
(18) Unid. IV, 1927	: aQu4 (TS/aQu/G3/Qu3)
(43) <i>Suite op. 29</i> , 1924-26	: Tn4♀ (2tS/2Tn3)
(48/49) <i>Symph. 14-15 Fr.</i>	: aQu4 (TS/aQu/G3/Qu3)
(56) <i>Die Jakobsleiter 17-22 Fr.</i>	: Tn4 - 1 (tS/aQu/Tn3/t3)
(68) <i>Magisches Quadrat 24</i>	: G4(4G3)
(70) <i>Str. qu. 23 Fr.</i>	: Tn4 - 1 (tS/G3/Ss/t3)
(111) <i>Viol. konz. 27 Fr.</i>	: Tn4 - 1♀ (2tS/2TS)

Weder nach Anzahl noch nach Werkauswahl sind diese Beispiele signifikant. *Symph. 14-15* und *Die Jakobsleiter* sind gar nicht, und die *Suite op. 25* ist kaum noch dodekaphon, und das *Magische Quadrat* ist die Lösung eines satztechnischen Problems. Fünf gehören zu den bevorzugten Tetrachorden, vier nicht. Eines aber ist auffallend: Von den neun Beispielen sind acht vor 1928 entstanden, und dasselbe mag wohl für das neunte, Unid. II, zutreffen. Die besondere Aufmerksamkeit des Komponisten auf die tetrachordale Struktur der Reihen gehört also zur Frühzeit der Dodekaphonie, und ihre Wurzeln reichen bis in die nicht-dodekaphone Atonalität zurück.

### *Das erste Hexachord*

Bilden die Tri- und Tetrachorde Tonkonstellationen, die man sich noch melodisch wie harmonisch einheitlich vorstellen kann, so wird mit den Hexachorden die Grenze dessen überschritten, was das Gehör unmittelbar wahrnehmen und sich vorstellen kann. Diese Aufteilung hat also einen anderen Sinn.

Das erste Hexachord bestimmt die Struktur der ganzen Reihe viel entscheidender als die kleineren Tongruppen; denn bei komplementären Sechstongruppen gehört das zweite Hexachord zwangsläufig derselben Primärgruppe an wie das erste, und bei nicht-komplementären Gruppen gehört das zweite Hexachord zu einer mit der ersten Gruppe und nur mit ihr verknüpften Primärgruppe (über diese sogenannten Z-Relationen siehe weiter unten).

Die Besprechung der einzelnen Reihen hat gezeigt, daß ihre hexachordale Struktur vom Komponisten mit größter Aufmerksamkeit betrachtet wurde; und aus der Notierung ist ersichtlich, daß P- und I-Formen in der Regel zur gleichen Zeit, und dann fast immer einander komplettierend, gebildet wurden. Auch der Umstand, daß nur die ersten Hexachorde einiger Reihen aus der späten Zeit gefunden oder eruiert werden konnten, bezeugt die Bedeutung, die Schönberg dieser gegebenenfalls zur Zwölftönigkeit bei Inversion sich ergänzenden Tongruppe beigemessen hat.

Demgegenüber hat sich Schönberg auffallend selten darüber geäußert; schriftliche Belege liegen meines Wissens nur von den letzten Jahren vor. An Josef Rufer schrieb er am 8. April 1950: „*Ich persönlich trachte die Reihe so zu halten, daß die Umkehrung der sechs ersten Töne, eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt*“<sup>30</sup>. Ein Jahr später, im Todesjahr, hat er dann im bereits erwähnten Vortragsfragment genaue Anweisungen gegeben, wie er für sich die gewünschte P/I-Relation hergestellt hat (vgl. oben S. 386).

Man darf annehmen, daß sich Schönberg von der Struktureigentümlichkeit der Hex. kompl. inv. in intuitiver Weise angesprochen fühlte, noch bevor er sie bewußt ins Auge faßte. Sonst sind frühe Beispiele wie das *Sonett op. 24,4* der *Walzer op. 23,5* die *Suite op. 25* und auch spätere Beispiele wie das Lied *Tot op. 48,2*, in denen die im Material latent enthaltene Kompl. inv. auch nicht nur andeutungsweise zur Geltung kommt, schwer erklärbar<sup>31</sup>.

Das erste Anzeichen, daß Schönberg die Hex. kompl. inv. theoretisch ins Auge gefaßt hat, wird bereits von einigen vom 10. bis 15. Mai 1923 datierbaren, im übrigen jedoch nicht weiter ausgeführten Skizzen zum Scherzo des *Bläserquintetts op. 26* bezeugt<sup>32</sup>. (Siehe Beisp. 13.)

30 J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin und Wunsiedel 1952, S. 89. Es wurde vor kurzem dargelegt, daß Schönbergs Princeton-Vortrag über Zwölftonkomposition tatsächlich am 6. Mai 1934 gehalten wurde; was übrig geblieben ist vom Text, auf Deutsch und Englisch, wurde publiziert in: C. Spies, *Vortrag / 12 T K / Princeton*, in: *Perspectives of New Music XIII*, 1974, S. 58-136. Darin heißt es u. a. (S. 90): „*Seit einiger Zeit habe ich getrachtet die ersten sechs Töne einer Reihe so zu gestalten, daß die sechs Töne bei der Umkehrung die restlichen 6 Töne der chromatischen Skala ergeben*“. Im UCLA-Vortrag, Mai 1941, der in *Style and Idea* (New York 1950) aufgenommen wurde, hat Schönberg aber diesen Satz weggelassen.

31 Bereits das *Klavierstück op. 11,2* (1909) enthält an exponiertester Stelle eine sechstönige Struktur kompl. inv. + 5. Siehe *Studien*, Bd. II, S. 197.

32 Skizzenbuch 1922-26, S. 51 unten.

Die vier Hexachorde sind als I(+ 4) 1. Hex., P(+ 5) 2. Hex., P(+ 5) 1. Hex. und I(+ 4) 2. Hex. identifizierbar, d. h. P(As) und I(hex. kompl. inv. - 1). Jedoch spielt in diesem Werk die Hex. kompl. keine weitere Rolle, und das trifft auch für die 1925 bis 1927 entstandenen Werke *Der Wunsch des Liebhabers op. 27,4*, *Am Scheideweg op. 28,1* und das *3. Streichquartett op. 30* zu. Aber zur gleichen Zeit tritt sie in anderen Werken, z. B. *Suite op. 29* und *Variationen op. 31*, als leitendes Prinzip hervor. In der Folgezeit bis hin zu den letzten Werken bleibt die Hex. kompl. inv. ein hervortretendes Merkmal in den meisten dodekaphonen Werken, und zwar überwiegend in der Form Hex. kompl. inv. + 5 (von 94 hex. kompl. Reihen sind 65, also 69 %, hex. kompl. + 5). Es muß jedoch vermerkt werden, daß die Hauptwerke der Zwischenkriegszeit, *Variationen op. 31* und *Moses und Aron*, die terzverwandten Formen, - 3 bzw. + 3, aufweisen. Da ferner seit 1928 Schönbergs Interesse an der tetrachordalen Struktur der Reihen deutlich im Abnehmen war (s. S. 411), dürfen diese Jahre mit Recht als die Periode, in der sich die spezifisch Schönbergische dodekaphone Technik endgültig stabilisierte, angesehen werden. Schlüsselwerk und Wendepunkt ist die *Suite op. 29*, in der tetra- sowie hexachordale Reihenstruktur weitgehend berücksichtigt wird (vgl. oben S. 398), und in der die dreiachsige Hex. kompl. inv. die beiden Transpositionsstufen + 5 und - 3 umfaßt.

Es gibt 50 sechstönige Primärgruppen. Unter ihnen sind 16 weder komplementär noch koinzidentell. Unter den übrigen 34 sind

- 12 kompl. inv.,
- 1 kompl. transp.,
- 14 koinz., inv.,
- 3 kompl. inv., kompl. transp. und koinz. inv.,
- 1 kompl. inv. und koinz. transp. um zwei Achsen bzw. auf zwei Stufen,
- 1 hat alle vier Relationen um zwei Achsen bzw. auf zwei Stufen,
- 1 hat alle vier Relationen um drei Achsen bzw. auf drei Stufen,
- 1 hat alle vier Relationen um sechs Achsen bzw. auf sechs Stufen.

Diese Primärgruppen zerfallen grob in zwei Kategorien. 20 sind kompl., entweder inv. oder transp. oder beides. 30 sind non-kompl. Sie ordnen sich in 15 Paare, so daß es für jede Gruppe eine andere gibt, die in entsprechender Form die erste zur Zwölftönigkeit ergänzt. Diese Paarrelation wird von Forte die Z-Relation genannt, und die betreffenden Tongruppen sind Z-Gruppen<sup>33</sup>. Unter diesen kommt also Kompl. nicht vor, aber sieben von den 15 Paaren sind koinz. inv. Die 20 komplementären Gruppen nenne ich K-Gruppen.

Es kann nicht wundernehmen, daß die meisten Hexachorde unter den K-Gruppen zu verzeichnen sind. In der Aufzählung werden diesmal 105 Reihen aufgenommen, indem es nur sechs hexachordgleiche Koppelungen gibt: 6/7, 46/47, 48/49, 57/58, 75/76 und 79/80. Unter den K-Gruppen sind 89 Reihen verzeichnet, unter den Z-Gruppen 16. In der Aufstellung unten sind sämtliche K-Gruppen erwähnt, während nur die verwendeten Z-Gruppen aufgenommen sind. Zahlen in Klammern geben wieder die Summe W. + Fr. an; über „bips“ siehe weiter unten.

---

33 Forte, *Structure*, S. 21 f.

K-Gruppen		W.	Fr.	Pr.	Unid.	Total	bips
F-Nr.	1	2	1	1	1	5 (3)	64
	2	3	3		4	10 (6)	93
	5	6	5			11 (11)	125
	7	1	1		2	4 (2)	64
	8		1	2		3 (1)	72
	9	3	1			4 (4)	107
	14						78
	15	2	1	1	1	5 (3)	103
	16	1	3		1	5 (4)	105
	18	2	2		5	9 (4)	125
	20	3	3			6 (6)	37
	21	5		4		9 (5)	75
	22	1	3		2	6 (4)	75
	27	1				1 (1)	113
	30		4		3	7 (4)	101
	31						103
	32						64
	33	1				1 (1)	93
	34	1		1		2 (1)	75
	35	1				1 (1)	17
		<u>33</u>	<u>28</u>	<u>9</u>	<u>19</u>	<u>89 (61)</u>	

Z-Gruppen		W.	Fr.	Pr.	Unid.	Spez.	Total
F-Nr.	3	1		1			2 (1)
	4		1				1 (1)
	6		1				1 (1)
	17	1					1 (1)
	19		1				1 (1)
	29			1			1 (0)
	37		1				1 (1)
	42		1				1 (1)
	44					1	1 (0)
	46	1				2	3 (1)
	48				1		1 (0)
	49					2	2 (0)
		<u>3</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>5</u>	<u>16 (8)</u>

Daß die Z-Gruppen durchaus uncharakteristisch sind, erhellt aus den dort hingehörigen Beispielen. Die W.-Kolonne verzeichnet nur das Lied *Sommermüd op. 48,1*, das *Magische Quadrat*, das kein wirkliches Musikwerk ist, und die Chorsatire *Am Scheideweg*, deren Sonderstellung aus dem polemischen Inhalt hervorgeht (Tonal oder atonal. . .). Auch mit op. 48,1 hat es seine eigene Bewandnis, denn es werden hier nie zwei Reihenformen kombiniert; übrigens ist das Stück auf tetrachordale Segmente aufgebaut.

Unter den Fragmenten sind Symph. 14-15 und *Die Jakobsleiter*, beide nicht-dodekaphon, und die ganz kurzen Skizzen *Adagio* 22, Str. qu. 23 und *Die du vor dir* 27 verzeichnet. In den letzten Kolonnen sind Preliminärformen zum *Prelude op. 44* und zur Symph. 37, ferner Unid. XI und – in der Spezial-Kolonne – die fünf Reihenformen zum 3. *Streichquartett*, die keine hexachordale, dafür aber eine pentachordale Struktur aufweisen (5 + 2 + 5 oder 5 + 7) aufgenommen. Die Mög-

lichkeit der Koinz. inv. hat für die Reihenwahl anscheinend keine Rolle gespielt, da nur die Hälfte dieser Kategorie zugehört: F-Nr. 4, 6, 29, 37, 42, 48, 49.

Unter den K-Gruppen wurden nur F-Nr. 14, 31 und 32 nicht verwendet. Nr. 32 ist das Dur-Hexachord, und ihre Abwesenheit in diesem Zusammenhang ist dadurch leicht erklärbar (auch das Moll-Hexachord F-Nr. Z 25 fehlt)<sup>34</sup>. Nr. 14 ist die einzige bei Transposition, aber nicht bei Inversion komplementäre Gruppe; da Schönberg anscheinend nur die Hex. kompl. inv. vor Augen gehabt hat, ist ihre Abwesenheit dadurch erklärbar. Zurück bleibt die Gruppe Nr. 31, deren Tonvorrat ebenfalls geeignet wäre, dur-moll-tonale Assoziationen zu erwecken (Beisp. 14).

Alle übrigen K-Gruppen sind in der Liste vertreten. Die Verteilung zeigt wenig Signifikanz; jedoch ist die Feststellung zulässig, daß jedenfalls Nr. 5, gewissermaßen auch Nr. 2, 21 und 18 den Vorrang haben, und daß Nr. 20, 22, 16 und 9 (Nr. 30 wird nicht mitgezählt, weil kein vollendetes Werk hier vorkommt) durchaus nicht selten sind. (Siehe Beisp. 15.) Alle diese Gruppen, außer Nr. 20, haben keine weiteren hexachordalen Relationen außer Kompl. inv., was die Annahme, daß sich Schönberg in der Regel nicht um die weiteren Relationen kümmerte, kräftig unterstützt. Die Ausnahme, Nr. 20, hat eine Fülle von hexachordalen Relationen: Kompl. inv. und Kompl. transp. um drei Achsen, Koinz. inv. und Koinz. transp. auf drei Stufen. Hierher gehört die „Wunderreihe“ (*Der Erste Psalm op. 50 C*) und die mit ihr verwandten: *Suite op. 29*, *Ode op. 41*, *Passacaglia* 20 Fr., Orch. 48 Fr. und Klav. o. D. X Fr.

Ein gutes Mittel zur Veranschaulichung der Gruppeneigenschaften ist das Einschreiben in einen chromatischen Zirkel. Beisp. 16 zeigt, daß die Gruppen Nr. 5, 2, 21, 18, 22, 16 und 9 drei bis fünf chromatisch benachbarte Töne enthalten, was u. a. tonalen Assoziationen entgegenwirkt. Da sie alle Kompl. inv. aufweisen, sind dementsprechend drei bis fünf chromatisch benachbarte Töne nicht besetzt. Ferner sind die eingeschriebenen Figuren unsymmetrisch, was Koinz. verbietet. Was das Intervalltotal unter den Tönen der Gruppen betrifft (es gibt jedesmal 15 Intervalle), muß notiert werden, daß diese Gruppen ausnahmslos alle Intervalle enthalten, in Nr. 5 und 18 sogar sehr regelmäßig verteilt, und daß kein Intervall in höchstmöglicher Anzahl (d. h. 6, bei Tritonus 3) vertreten ist:

	Kl. Sek.	Gr. Sek.	Kl. Terz	Gr. Terz	Quart	Trit.
F-Nr. 5	4	2	2	2	3	2
2	4	4	3	2	1	1
21	2	4	2	4	1	2
18	3	2	2	2	4	2
22	2	4	1	4	2	2
16	3	2	2	4	3	1
9	3	4	2	2	3	1
<hr/>						
F-Nr. 20	3	0	3	6	3	0

<sup>34</sup> Solche Gruppen haben offenbar Alban Berg ganz besonders angezogen. In dem 2. Storm-Lied, der *Lyrischen Suite* und *Lulu* (Grundreihe) findet man das Dur-Hexachord, in der Konzertarie *Der Wein* das Moll-Hexachord. Das *Violinkonzert* enthält das ebenfalls bei Schönberg nicht vorkommende „Dur-Moll-Hexachord“ F-Nr. Z 24 (*Fis, G, A, B, C, D* bzw. *G, A, H, C, D, Es*).

In all diesen Hinsichten unterscheidet sich Gruppe Nr. 20 erheblich von den anderen. Hier kommen chromatisch benachbarte Töne nur zu zweien vor; solche Paare gibt es aber schon drei. Die eingeschriebene Figur ist dreifach symmetrisch und so auch kongruent mit der Figur der nicht besetzten Töne. Das Intervalltotal ist höchst unregelmäßig verteilt, indem zwei Intervalle gar nicht vorkommen, während die gr. Terz in höchstmöglicher Anzahl vertreten ist.

Die besonderen Reiheneigenschaften, die aus diesem Hexachordtyp resultieren, haben Schönbergs kompositorischen Zwecken nur ausnahmsweise entsprochen<sup>35</sup>. Offenbar hat ihm in der Regel eine intervallreiche Reihe mit einfacher Kompl. inv. und ohne Koinz.-Relationen am besten gepaßt. Daher hat ihm wahrscheinlich die Arbeit mit dem intervallarmen, dafür aber beziehungsreichen und in sich selbst kehrenden Nr. 20-Typ besondere Schwierigkeiten bereitet. Es ist erstaunlich und ein Beweis für sein intuitives Verfahren beim Komponieren, daß Schönberg eine solche Reihe zum erstenmal 1920, als die Arbeit nicht gedieh, dann aber 1924 in der *Suite*, 1942 in der *Ode* und 1948 im *Orchesterfragment* verwendet, und dennoch 1950, 76 Jahre alt, anlässlich der „Wunderreihe“ in helles Staunen versetzt werden konnte.

Nun ist es aber so, daß die Anzahl geordneter Tongruppen mit verschiedenem Intervallinhalt (eine geordnete Sechstongruppe enthält fünf Intervalle), die eine ungeordnete Tongruppe von sich zu geben vermag, von Gruppe zu Gruppe, und besonders bei Sechstongruppen, sehr unterschiedlich ist. Diese Anzahl, die von dem Intervalltotal der ungeordneten Gruppen nicht direkt ableitbar ist, wird von Allen Forte in „bips“ („basic interval patterns“) gezählt<sup>36</sup>. Die bip-Zahl (siehe die Aufstellung S. 414) stellt somit einen Zahlwert für die „melodische Fruchtbarkeit“ („melodic fecundity“) der jeweiligen Primärgruppe dar. Demnach wäre, ginge es nur darum, die größte Anzahl von Reihen unter den „hoch-bipsigen“ Gruppen zu erwarten. Die am meisten verwendete Gruppe, F-Nr. 5, hat tatsächlich den maximalen bip-Wert, 125. Diesem Muster folgt aber nicht die Fortsetzung. Es gibt Gruppen mit hohen bip-Zahlen, die nur sporadisch oder gar nicht vorkommen, und die am meisten verwendeten Gruppen haben nicht unbedingt besonders hohe bip-Zahlen.

Viele bips sind gern mit wenigen hexachordalen Relationen verknüpft und umgekehrt. Die meisten hohen bip-Werte sind also unter den Z-Gruppen zu verzeichnen, und es ist dabei bemerkenswert, daß keine hoch-bipsige K-Gruppe in der Liste fehlt. Es kann sodann auch nicht wundernehmen, daß die relationsbeladene Gruppe Nr. 20 die nächstniedrigste bip-Zahl, 37, aufweist. Von den dieser Gruppe angehörenden Werken abgesehen, ist aber die Tendenz spürbar, daß die großangelegten Werke vorzüglich auf Reihen mit hohen hexachordalen bip-Zahlen gebaut sind, z. B.:

125 bips: *Variationen op. 31, Moses und Aron, Violinkonzert op. 36, Streichtrio op. 45*;

---

35 Eine Untersuchung der Webernschen Reihen würde sicher diesen Typ und ähnliche Typen als besonders bevorzugt erscheinen lassen.

36 Forte, *Structure*, S. 63-69.

- 107 bips: *Klavierkonzert op. 42*;  
 105 bips: *4. Streichquartett op. 37*;  
 103 bips: *A Survivor from Warsaw op. 46*.

*Von heute auf morgen op. 32* scheidet mit nur 75 bips in dieser Hinsicht aus. 75 bips haben auch das *Bläserquintett op. 26*, *Prelude op. 44* und *Phantasy für Violine und Klavier op. 47*. Die kleineren Werke sind über die ganze Skala, 17-125 bips, verstreut. Im übrigen ist die Signifikanz der bip-Werte noch längst nicht genügend erforscht.

Einige weitere Hexachorde verdienen der besonderen Erwähnung. F-Nr. 7 (64 bips) – z. B.: *C, Cis, D, Fis, G, As* – hat alle Relationen um zwei Achsen bzw. auf zwei Stufen, gleicht somit Nr. 20, unterscheidet sich aber wieder davon durch maximale Vertretung des Tritonus und minimale Vertretung der kl. und gr. Terz im Intervalltotal. Dieses Hexachord wurde im späten, für sich stehenden a-cappella-Werk *De profundis op. 50 B* mit ausgiebiger Ausnützung der doppelten Kompl. inv. verwendet. Es ist sonst nur in Orch. 46 Fr. und Unid. V und XIIb zu finden.

F-Nr. 30 (101 bips) – z. B.: *C, Des, Es, Fis, G, A* – ist mit seiner maximalen Tritonus- und minimalen gr. Terz-Vertretung dem vorigen nicht unähnlich, unterscheidet sich aber durch viel höheren bip-Wert und durch um die Hälfte weniger Hexachordrelationen: Kompl. inv. um zwei Achsen und Koinz. transp. auf zwei Stufen. Das Hexachord ist in der Liste ziemlich stark vertreten, jedoch ausschließlich durch Fragmente und Unid.-Reihen: Klav. 31 I, Viol. konz. o. D., Klav. o. D. XIV, *Who is like o. D.*, Unid. VII, IX und XIIa. Dieser Umstand mag zu der Annahme veranlassen, daß der Hexachordtyp den Komponisten zwar angesprochen hat, daß aber die daraus gewonnenen Reihen beim Komponieren den in sie gesetzten Erwartungen nicht entsprochen haben. Man könnte die Koinz.-Relationen deswegen verdächtigen.

Das chromatische Hexachord, F.-Nr. 1 (64 bips), ist für Schönbergs Dodekaphonie uncharakteristisch. Im frühen *Sonett op. 24,4* und im Chor *Mond und Menschen op. 27,3* findet man es. Im letzteren Fall werden jedoch seine charakteristischen Eigenschaften durch die melodische Hervorkehrung der im Intervalltotal minimal vertretenen gr. Terz zum Teil getarnt. Ferner: *I got an A* 51 Fr.

Noch uncharakteristischer ist das Ganzton-Hexachord, F-Nr. 35 (17 bips), mit seiner Intervallarmut – keine kl. Sek., kl. Terz und Quart, dafür gr. Sek., gr. Terz und Tritonus maximal vertreten – mit seinem minimalen bip-Wert und mit seiner Überfülle von Hexachordrelationen: alle vier sechsmal. Nur im dritten Lied, *Mädchenlied*, des auch sonst eigenartigen Liedhefts op. 48 (1933) findet man es.

#### *Komplementarität am Anfang: Viertongruppen*

Die Kombination der Anfangsintervalle so wie der Anfangstrichorde von P und I (hex. kompl. inv.) ergibt vier- bzw. sechstönige Gebilde, die Schönberg bei der Reihenbildung kaum außer Acht gelassen haben mag. Über die viertönigen Gebilde, also die Kombination der Anfangsintervalle bei Hex. kompl., soll hier zum Schluß kurz berichtet werden.

Bei Hex. kompl. inv. gibt es acht mögliche Viertonkombinationen bei Kombination der Anfangsintervalle, nämlich die symmetrischen Tetrachorde; zu unter-

suchen ist, wie sich das vorliegende Material auf diese verteilt. Es wurden 61 Werke und Fragmente mit hex. kompl. Reihen und dazu noch 18 Unid.-Reihen untersucht. Die Hex. kompl. kann unberücksichtigt bleiben, oder sie kann entweder in der Notierung der Reihe oder in der Musik oder an beiden Stellen erscheinen.

In der folgenden Aufstellung erscheinen in der ersten Kolonne nicht nur die Fälle, in denen die Hex. kompl. anscheinend gar nicht bemerkt wurde, sondern auch die Fälle von mehrachsiger Hex. kompl. in denen nur ein Teil der hexachordalen Relationen in der Notierung oder in der Musik erscheint, während die übrigen unberücksichtigt geblieben sind. Manchmal habe ich selbst die Reihe eruieren müssen, weil Schönbergs Niederschrift nicht zu finden war; zweifellos würde die Kenntnis dieser Manuskripte die zweite Kolonne erheblich bereichern. In der dritten Kolonne sind nur die Fälle verzeichnet, in denen die Hex. kompl. gleich am Anfang des Stückes, entweder simultan oder unmittelbar verknüpft, zur Geltung kommt.

#### 61 Werke und Fragmente

F-Nr.	Viertongruppen	Hex. kompl. nicht berücksichtigt	Hex. kompl. in der Notierung der Reihe	Hex. kompl. am Anfang des Stückes <sup>37</sup>
7	Tn4 - 1♀ (2TS)	4	11	16
9	aQu4 (4aQu)	6	11	9
10	Tn4 - 1 (2ts)		9	8
17	Tn 4♀	2	7	9
20	Tn4 (2TS)	6	1	1
23	Qu4		5	4
28	t4	3	2	3
1	S4	5	3	1

#### 19 Unid.-Reihen

7	Tn 4 - 1♀ (2TS)		6	
9	aQu4 (4aQu)			
10	Tn4 - 1 (2ts)	1		
17	Tn 4♀	2	5	
20	Tn4 (2 TS)	2		
23	Qu4		2	
28	t4			
1	S4	3	1	

Aller Unsicherheit zum Trotz, die man dieser Aufstellung vorwerfen kann, zeichnet sich jedoch das klare Bild der Bevorzugung der ersten vier Tetrachorde ab, speziell Tn4 - 1♀ (2 TS), und die Tendenz, die vier letzten weniger zu berücksichtigen. Dem entspricht genau der Grad der Bevorzugung unter den Anfangstetrachorden; die Reihenfolge ist hier (W. + Fr.): 7, 10, 17, 9, 20, 1, 23, 28 und ebenfalls mit einer scharfen Grenze zwischen den beiden Hälften. Ein sprechenderer Beweis für Schönbergs „absolute und einheitliche Perception des musikalischen Raumes“<sup>38</sup> beim Komponieren wäre kaum denkbar.

37 Bei mehrsätzigen Werken wird jeder Satz für sich verzeichnet.

38 In *Composition with Twelve Tones (Style and Idea, New York 1950)* heißt es Seite 113: „the unity of musical space demands an absolute and unitary perception“.

### Zusammenfassung

Die meisten Reihen vereinen in sich großen und meist regelmäßig verteilten Intervallreichtum und Hex. kompl. inv., in weitaus den meisten Fällen + 5, aber auch + 3, - 3 und + 1, selten - 5 und - 1. Die meisten Hexachorde enthalten mehr als zwei und weniger als sechs chromatisch benachbarte Töne. Wichtigste Ausnahme bilden einige wenige Werke und Fragmente, deren Reihen eine Fülle von Hexachordrelationen, höchste Unregelmäßigkeit im Intervalltotal und paarweise Koppelungen von chromatischen Nachbartönen aufweisen, darunter die „Wunderreihe“. Hohe bip-Werte werden in größeren Werken vorgezogen, und keine der wenigen Hexachordtypen, die einen hohen bip-Wert mit Hex. kompl. inv. vereinen, ist unausgenutzt geblieben. Nicht intendierten tonalen Assoziationen wird sowohl durch Vermeidung skalenmäßiger Tonanordnung wie durch Tonwahl entgegengewirkt (cf. Alban Berg). Weitere Symmetriebildungen in der Innenstruktur der Reihe außer einfacher Hex. kompl. inv. gehören zu den Ausnahmen (cf. Anton Webern).

Für die Reihenstruktur charakteristisch sind solche Kombinationen von kl. Sek., kl. und gr. Terz und Tritonus, die den oben genannten Forderungen gerecht werden. Eine Folge von zwei gleichen Intervallen gehört zu den Seltenheiten. Die Quart hat eine heikle Stellung, besonders im ersten Trichord. Sie ist im Intervalltotal einiger der beliebtesten Tongruppen enthalten, wird aber nur in Werken mit tonalen Anspielungen an exponierter Stelle gesetzt, und wird sonst anscheinend meist unterdrückt.

Es gibt eine bis zur frühen Atonalität (1908-09) zurückreichende Konsistenz in Schönbergs Schaffen, die u. a. in der trichordalen Struktur nachweisbar ist. Weiterhin konnte nicht nur festgestellt werden, daß P- und I-Formen meist einheitlich entworfen wurden, und daß melodische und harmonische Rücksichten gleichermaßen die Anlage der Reihen mitbestimmen, sondern es konnte auch die einheitliche Perzeption des musikalischen Raumes, die Schönberg für musikalische Komposition forderte, in der Reihenstruktur nachgewiesen werden.

Außerdem hat die Untersuchung die Annahme erhärtet, daß Schönberg beim Komponieren auch der kompliziertesten dodekaphonen Werke mehr intuitiv als systematisch-theoretisch vorgegangen ist.

### Addendum

Das Erscheinen von *Style and Idea* in erweiterter Fassung (London 1975) hat es ermöglicht, die Reihe Nr. 27, *Nachspiel I* 47 Fr., zu ergänzen. Zweifellos ist es diese Reihe, die im Artikel *Is that fair?*, S. 249, zitiert wird:

B: 3, - 4, 2, 6, 1, - 2, - 1, 5, 4, 2, 5.

Beispiel 1

Beispiel 1 consists of six segments of musical notation, labeled I through VI. Each segment is presented on a grand staff (treble and bass clefs). The notation shows a sequence of notes and accidentals (sharps, flats, naturals) across the two staves. Segment I is followed by II, III by IV, and V by VI. The segments are separated by double bar lines.

Beispiel 2

Die Wunderreihe

Beispiel 2, titled 'Die Wunderreihe', shows three segments of musical notation on a grand staff. The segments are labeled as follows:

- Segment 1: V. (Vordersatz) ant. (antecedent) in the treble clef; 1 inv. (inversion) in the bass clef.
- Segment 2: N. (Nachsatz) con. (consequent) in the treble clef; 2 inv. in the bass clef.
- Segment 3: ret. of con. in the treble clef; 2a ret. inv. of con. in the bass clef.

The notation includes notes, accidentals, and bar lines. The segments are separated by double bar lines.

Beispiel 3

Beispiel 3 shows a short musical excerpt in the first system, consisting of two staves (treble and bass clef). A box highlights a specific intervallic structure. An arrow points from this box to the second system, which displays the full twelve-tone series in a similar two-staff format. The series is composed of twelve notes, each with a unique intervallic profile.

Beispiel 4

Beispiel 4 shows a melodic line on a single staff, starting at measure 55. The line is annotated with Roman numerals III and IV, and fingerings (1, 2, 3). Below the staff, there are further annotations: 'I' and 'II' with fingerings, and '3 1 2' and '3 1 2' under specific notes. The line continues to measure 71.

Beispiel 5

Beispiel 5 shows three piano excerpts. The first excerpt is in two staves (treble and bass clef), starting at measure 29 and ending at measure 38. The second excerpt is also in two staves, starting at measure 30. The third excerpt is in two staves, starting at measure 78. Each excerpt shows a complex rhythmic and melodic pattern.

## Beispiel 6

75.

76.

## Beispiel 7

43.

P (Es)

I hex. kompl. + 5

## Beispiel 8

80.

Symph. 37  
prelim. 2.I (- 3)

Unid. X

77.

## Beispiel 9

95.

Unid. XIII I

Unid. XIV Pr

101.

Beispiel 10

52. 1 8 2 7  
9 4 10 3  
5 12 6 11

Beispiel 11

F- Nr. 1	F- Nr. 2	F- Nr. 3	F- Nr. 4	F- Nr. 5	F- Nr. 6
S3	Ss	tS	TS	aQu	G3(2G2)
F- Nr. 8	F- Nr. 12	F- Nr. 7	F- Nr. 9	F- Nr. 10	F- Nr. 11
G3(a2)	GTT	ts	Qu3	t3	Tn3

Beispiel 12

F- Nr. 2	F- Nr. 21, 24, 25	F- Nr. 5	F- Nr. 12	
S3+1(tS/Ss)	G4	S3+1(aQu/TS)	Tn- 1(t3/tS)	
F- Nr. 18	F- Nr. 7	F- Nr. 29	F- Nr. 19	F- Nr. 8
Tn4- 1(t3/aQu)	Tn4- 1̇(2TS)	Tn4- 1(G3/aQu)	Tn4(tS/TS)	aQu(2TS)

## Beispiel 13



## Beispiel 14



## Beispiel 15

F-Nr. 5

F-Nr. 2

F-Nr. 21

F-Nr. 18

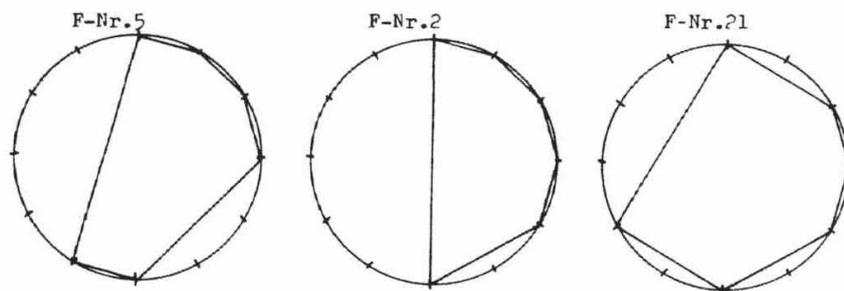
F-Nr. 20

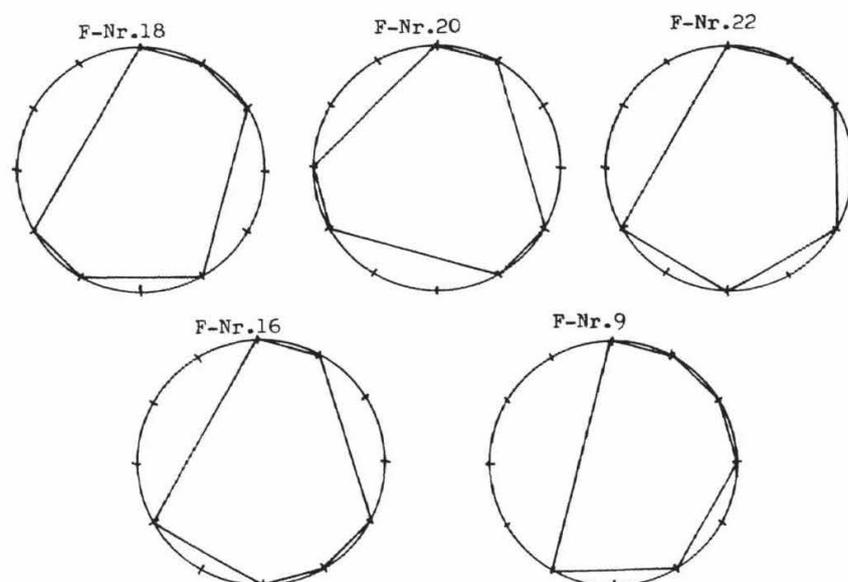
F-Nr. 22

F-Nr. 16

F-Nr. 9

## Beispiel 16





## Ansätze zu einem harmonischen System in späten tonalen Kompositionen Schönbergs

von Christian Martin Schmidt, Berlin

Auch nach der Entwicklung der Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren, hat Schönberg die Tonalität nicht als überholt angesehen, und er hat weiterhin einen Teil seiner Arbeit an tonale Stücke gewendet. Das zeigen nicht nur die vollendeten tonalen Kompositionen, sondern auch zahlreiche Skizzen und Entwürfe. Dennoch läßt sich bei den vollendeten tonalen Kompositionen dieser Zeit eine bemerkenswerte Zurückhaltung Schönbergs konstatieren, sie als Werke vollen Gewichts und Anspruchs zu veröffentlichen. Symptom dafür ist sein Zögern, sie mit Opuszahlen zu versehen.

In der Zeit bis 1933, also vor Schönbergs Emigration, ist als tonale Komposition allein der sechste der *Sechs Männerchöre op. 35* (1929/30) unter einer Opuszahl erschienen; dies wohl durch seinen Konnex mit den zwölftönigen Schwesterkompositionen. Keine Opuszahl dagegen erhielten die Volksliedbearbeitungen für Peters' Volksliederbuch für die Jugend, die unmittelbar vor op. 35 im Januar 1929 entstanden waren; ebensowenig die Instrumentationen von Bachs Choralvorspielen *Schmücke dich, o liebe Seele* und *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (1922) und die von Bachs Orgel-Präludium und -Fuge *Es-dur* für Orchester (1928) bzw. die Umarbei-

tungen des Cembalo-Konzerts *D*-dur von M. G. Monn als *Konzert für Violoncello und Orchester* (1932/33) und des Concerto grosso op. 6 Nr. 7 von Händel als *Konzert für Streichquartett und Orchester* (1933). Bei diesen Bearbeitungen dürfte für die Einstufung als Parerga der Grund vor allem darin zu suchen sein, daß sie eben keine Originalkompositionen waren; in der amerikanischen Zeit dann trifft das in gleichem Maße zu für die Orchesterbearbeitung von Brahms' Klavierquartett *g*-moll op. 25 (1937). Dieser Grund entfällt jedoch bei der *Suite im alten Stil für Streichorchester* (1934); hier schon scheinen Erwägungen hinsichtlich des Stiles, der verwendeten tonalen Sprache ausschlaggebend gewesen zu sein. Und vollends bei *Kol nidre* für Sprecher, Chor und Orchester (1938) ist es wohl ausschließlich auf die tonale Struktur zurückzuführen, daß er der Komposition – jedenfalls zunächst – keine Opuszahl gab. In diesem Fall jedoch änderte Schönberg seine Haltung; nachdem er im folgenden Jahr die *Zweite Kammersymphonie* vollendet und sie als Hauptwerk – wenn nicht der gegenwärtigen, so doch einer vergangenen Periode – mit der Opuszahl 38 versehen hatte, war die Zurückhaltung gebrochen, tonale Kompositionen in die Folge der Hauptwerke einzureihen; er nannte *Kol nidre* nun – entgegen seinem chronologischen Ort – op. 39. Die *Variationen über ein Rezitativ für Orgel* op. 40 (1941) und die *Variationen g*-moll für Bläserorchester op. 43 A bzw. ihre Bearbeitung für großes Orchester op. 43 B (1943) vervollständigen diese zentrale Gruppe des späten tonalen Komponierens von Schönberg.

Danach hat er nur noch eine tonale Komposition vollendet: die *Drei Volkslieder* op. 49 für gemischten Chor a cappella. Bei ihnen ist die Divergenz zwischen Opuszahl und Entstehungszeit noch größer als bei *Kol nidre*. 1948 geschrieben, wurden sie zunächst wie die früheren Volksliedbearbeitungen ohne Opuszahl veröffentlicht. 1949 entstand die *Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung* op. 47, danach fand Schönberg seine 1933 geschriebenen Lieder nach Texten von J. Haringer wieder auf und gab ihnen die Opuszahl 48. Erst als mit *Dreimal tausend Jahre* (1949) ein – allerdings zwölftöniges – Werk für dieselbe Besetzung beendet war, entschloß sich Schönberg zu einer Opuszahl auch für die Volkslieder, und zwar faßte er beide Kompositionen unter der Zahl 49 zusammen: die *Volkslieder* wurden op. 49A, *Dreimal tausend Jahre* op. 49B. Diese Zählung hat er jedoch kurz darauf wieder revidiert; *Dreimal tausend Jahre* wurde mit zwei anderen zwölftönigen Chorwerken (*Psalm 130* und *Moderner Psalm*) in op. 50 zusammengefaßt, op. 49 verblieb für die *Volkslieder* allein.

Für die Jahre 1938 bis 1943 lassen die kompositorischen Resultate auf eine besonders intensive Beschäftigung Schönbergs mit tonalem Komponieren schließen. Dabei fällt auf, daß die drei originär dieser Zeit entstammenden Kompositionen allesamt eine gegebene thematische Melodie verarbeiten: op. 39 führt in Strophen die Melodie aus, die Schönberg aus verschiedenen Quellen des *Kol nidre* zusammengestellt hatte, op. 40 und op. 43 sind Variationen über eigene Themen. Dies scheint eine direkte Beziehung anzudeuten zu Kompositionen in der Zwölftontechnik, deren Tonsatz durch das abstrakte Modell der Reihe determiniert ist. Tatsächlich jedoch ist dieses Bild schief. Denn Schönbergs Zwölftonkompositionen sind keineswegs Variationen über die Reihe. Bei der Entwicklung der Zwölftontechnik ging es Schönberg nicht um die Gewinnung eines Modells, das den Stücken – vergleich-

bar einem Thema von Variationen – vorgeordnet wäre; Ziel war es vielmehr, die Beziehungen, die von Themen als konkreten Modellen der Komposition ausgingen, durch ein die gesamte Struktur regelndes System abzusichern, ein System zugleich, das ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale garantieren sollte. Wohl gibt bei Schönberg die Reihe das Material für ein ganzes Stück, konkret jedoch sind Themen Gegenstand der Verarbeitung. Zur Hauptsache des Tonsatzes werden also mit den Themen bestimmte Verfestigungen der Reihe, die gewissermaßen als Filter geschaltet sind zwischen den abstrakten Vorwurf der Reihe und die einzelnen Gestalten der Komposition.

Auf der Ebene der konkreten Verarbeitung jedoch, des Verhältnisses zwischen Themen und motivischen Gestalten, sind die tonalen Kompositionen der Spätzeit auf einer Stufe mit den Zwölftonkompositionen zu vergleichen; und in dieser Hinsicht ist auch kaum ein Unterschied zwischen ihnen festzustellen. Das demonstriert besonders deutlich der Vergleich mit Variationen in Zwölftontechnik, etwa denen für Orchester op. 31. Wie dort werden vor allem in op. 40 und op. 43 die Themen variiert, werden die einzelnen Variationen, denen im allgemeinen ein Durchlauf des Themas als Gerüst zugrunde liegt, durch ein Motiv der Variation charakterisiert, werden zentrale, überwiegend von den Themen abgeleitete Motive in einem Finale durchführungsartig verarbeitet. So ist die motivisch-thematische Ebene in Zwölftonkompositionen und in tonalen der Spätzeit kaum unterschiedlich ausgeprägt, auch wenn bei letzteren die Absicherung der Beziehungen auf dieser Ebene durch die von der Reihe determinierten Struktur entfällt.

Was in den tonalen Kompositionen im Vergleich zu den zwölftönigen hinsichtlich der Kompositionstechnik jedoch zunächst unbesetzt bleibt, ist die Organisation der Vertikale, die Harmonik. Und so hat Schönberg diesem Bereich in der kompositorischen Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt mit dem Ziel, eine Gleichgewichtigkeit in der Organisation zwischen Horizontale und Vertikale zu erreichen, die eine zentrale Idee seines musikalischen Denkens war. Da die Mittel, die die herkömmliche Tonalität an die Hand gab, weitgehend verbraucht waren, versuchte er ein neues harmonisches System zu entwickeln.

Das zeigen vor allem die Skizzen zu den Orgelvariationen; zu kaum einer anderen Komposition Schönbergs liegen relativ zu ihrer Ausdehnung so viele Skizzen vor. Diese Skizzen sind in der Edition der Schönberg-Gesamtausgabe zugänglich, auf die im folgenden Bezug genommen wird<sup>1</sup>.

Etliche der Skizzen betreffen unmittelbar die Harmonik; Gegenstand der kompositorischen Arbeit ist in ihnen zunächst der Akkordaufbau, dann die Fortschreitung der Akkorde.

Der Akkordaufbau beruht hier nicht auf der Terzenschichtung wie in der herkömmlichen Tonalität, sondern auf der Übereinanderschichtung reiner Quartan. Zwei Skizzen zielen systematisch auf die Erstellung eines Repertoires von sechs-tönigen Akkorden. In der einen (pag. 25: S 127) notiert Schönberg – gewissermaßen als Gedächtnisstütze – einen zwölftönigen Turm aus reinen Quartan; dieser Quar-

---

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe B, Band 5, hrsg. von Chr. M. Schmidt, Mainz 1973, pag. 24-70.

tenturm umfaßt also alle zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala. Beginnend mit Kontra-C werden die Töne aufsteigend mit 1 bis 12 numeriert.

Diese Numerierung dient zur Orientierung in der anderen Skizze (pag. 25: S 125), in der sieben sechstönige Akkorde hintereinander stehen. In jedem dieser Akkorde bleiben die ersten fünf Tonqualitäten des Quartenturms unverändert erhalten, Kern jedes dieser Akkorde ist also der fünftönige Quartklang *c/f/b/es/as*. Zu diesem fünftönigen Kern tritt als sechster je einer der Töne 6 bis 12 des Quartenturms hinzu, wobei die dort gegebene Reihenfolge beibehalten wird.

Systematisch wird hier ein Akkordrepertoire aufgebaut, das maßgebend ist für die Akkordbildung in den Orgelvariationen. Schönberg schließt zwar die Mittel der herkömmlichen Tonalität nicht gänzlich aus, benutzt also in dieser Komposition auch aus Terzen aufgebaute Akkorde; darüber hinaus aber entwickelt er ganz rational einen zweiten Akkordtyp, der ebenso wichtig ist in den die Orgelvariationen umgebenden tonalen Kompositionen. Und Schönberg stellt zudem eine Fortschreitungsregel auf.

In der herkömmlichen Tonalität beruht die Akkordfortschreitung im Prinzip auf der Quintfortschreitung der Grundtöne. Schönberg dagegen regelt an Stelle dessen die Fortschreitung aller Akkordtöne. Maßgebend dafür wird als Folge der weitestgehenden Chromatisierung des Tonsatzes der Halbton. Das heißt: Die Fortschreitung von einem Akkord zum nächsten erfolgt durch Halbtonfortschreitung im Prinzip aller Akkordtöne.

Dazu liegen drei Skizzen vor. In allen dreien bilden jeweils zwei Akkorde einen harmonischen Zusammenhang. Der erste Akkord gehört immer dem Typus jenes Repertoires an – auch wenn er weniger Töne umfaßt –, der zweite ist stets ein Dur- oder Molldreiklang. Die Töne der beiden Akkorde sind je einen Halbton voneinander entfernt.

In S 33 (pag. 25) nimmt Schönberg den Quartklang *e'/a'/d''* zum Ausgangspunkt der Skizzierung und kombiniert ihn mit zwei bzw. drei Tönen in tieferer Lage zu einem Akkord, der je in Halbtonschritten aller Töne zum Molldreiklang über *es*, *as*, *b* und zum Durdreiklang über *des* fortschreitet – das heißt zu allen Dreiklängen, die bei der gegebenen Fortschreitungsregel von jenem dreitönigen Quartklang aus erreicht werden können.

In ähnlicher Weise sind in S 156 und S 157 (pag. 26) sieben bzw. sechs Akkordwechsel notiert; hier sind die Zieldreiklänge fixiert: in S 156 der Molldreiklang, in S 157 der Durdreiklang über *es*. Auch hier bleibt das Prinzip der Halbtonfortschreitung aller Akkordtöne erhalten, lediglich an zwei Stellen in S 156 treten abweichende Ganztonfortschreitungen auf.

Diese Skizzen lassen nun auch den theoretischen Ansatzpunkt für jenes Akkordrepertoire erkennen. Will man unter Voraussetzung der angegebenen Fortschreitungsregel in einen Dur- bzw. Molldreiklang fortschreiten, so kann der Ausgangsklang maximal sechs verschiedene Tonqualitäten umfassen – das erklärt die Sechstönigkeit der Akkorde des Repertoires. Überdies stimmt ihre Struktur damit zusammen; der sechstönige Ausgangsklang vor einem Durdreiklang ist der sechste des Repertoires (vgl. pag. 25: S 125), der vor einem Molldreiklang der zweite.

Solche Akkordverbindungen wie die in S 156 und S 157 notierten werden nicht erst in den Orgelvariationen verwendet, wo sie einen breiten Raum einnehmen. Schon frühere tonale Entwürfe deuten in diese Richtung, und in der einzigen Passage der *Zweiten Kammersymphonie*, deren Tonsatz mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus der späten Zeit stammt, in der Coda des I. Satzes ab T. 145 nämlich, sind sie beherrschend.

Nun ist ein harmonisches System nicht allein durch die Regelung von Akkordaufbau und -fortschreitung konstituiert. Wesentlich ist als drittes Moment die Bestimmung der unterschiedlichen Gewichte der Akkorde, ihrer Funktion im harmonischen Fortgang, ihres Verhältnisses zueinander. Wie diese Bestimmung in den späten tonalen Stücken Schönbergs getroffen ist, zeigen die Akkordwechsel in S 156 und S 157 modellhaft: Die aus Quartan aufgebauten Akkorde fungieren als Spannungsklänge, die Dreiklänge als Lösung.

Schönberg verwendet die Spannungsklänge jedoch nicht nur in konkretem Zusammenhang mit Dur- und Molldreiklängen, sondern auch losgelöst von ihnen. Das ist besonders deutlich am Ende der Cadenza der Orgelvariationen, die nach den zehn Variationen des Themas überleitet zum anfangs fugierten Finale; ihr Ende ist somit ein wichtiger formaler Ort des ganzen Stückes.

Eine weitere Skizze (pag. 26-27: S 169) schafft die direkte Verbindung zwischen den zuletzt behandelten Entwürfen und den Akkordbrechungen am Ende der Cadenza. Ein Unterschied zwischen S 156 und S 157 auf der einen und S 169 auf der anderen Seite besteht zunächst darin, daß in letzterer die Lösungsklänge jeweils *d*-moll-Dreiklänge sind. Überdies entsprechen die Spannungsklänge nicht alle denen jenes Repertoires; in einigen ist je ein Ton um einen Halbton verschoben. Und auch die Fortschreitungsregel wird nicht strikt eingehalten; in einigen Akkordverbindungen finden sich auch Ganzton- bzw. Terz-Schritte. Dennoch wird die halbtönige Fortschreitung als Regel dadurch bestätigt, daß die Abweichungen davon als Ausnahmen mit einem Markierungskreuz versehen sind. Zudem stellt Schönberg in einer Notiz, die innerhalb von S 169 steht (pag. 26: S 170), alle Tonqualitäten zusammen, von denen aus die Töne des Molldreiklanges über *d* durch einen Ganztonschritt erreicht werden. Auch hier findet sich das Markierungskreuz.

Die Beziehung von S 169 zum Ende der Cadenza besteht nun nicht allein darin, daß im Gegensatz zu S 156 und S 157 die Spannungsklänge zusätzlich auch als Akkordbrechungen notiert sind, sondern vor allem darin, daß einige von ihnen direkt in die Komposition übernommen werden: Die fünf Akkordbrechungen am Ende der Cadenza (die fünfte ist der ersten gleich) entsprechen dem ersten, fünften, sechsten und vorletzten Spannungsklang der Skizze<sup>2</sup>. Übernommen werden jedoch nur die Akkordbrechungen der Spannungsklänge, die lösenden *d*-moll-Dreiklänge fehlen. Für die Lösung steht nach Ende der Cadenza allein das *d'*, mit dem das Fugenthema beginnt.

Der musikalische Sinn dieser Passage geht direkt aus der harmonischen Funktion der aneinander gereihten Spannungsklänge hervor: Sie läßt als ein gewissermaßen

---

<sup>2</sup> Allerdings wurde in der Erstniederschrift bei der vorletzten Akkordbrechung ein Ton um einen Halbton versetzt; vgl. dazu pag. 51: S 123.

dominantisches Spannungsfeld, als Doppelpunkt, die Tonika *d*-moll erwarten, drängt auf die Tonika. Ihre Wirkung wird sowohl durch die Häufung der Spannungsklänge verstärkt als auch dadurch, daß die Akkordblöcke, die den Brechungen vorangehen, ebenfalls auf *d*-moll zielen. Dies zwar nicht durch ihren Akkordaufbau, wohl aber durch die Zielstrebigkeit der halbtönigen Fortschreitung, der sie unterworfen sind: In der oberen Schicht schiebt sich dreimal ein Quartsextakkord von *e*-moll nach *es*-moll, in der unteren Schicht ein Sextakkord von *c*-moll nach *cis*-moll; beide Schichten zielen auf die nächste chromatische Stufe, auf die Lösung in *d*-moll, die aber noch verschwiegen wird.

Hier ist eine weitere Übertragung eines Momentes jener grundlegenden Akkordverbindungen aus S 156 und S 157 zu beobachten. Wird bei der Häufung der Akkordbrechungen am Schluß der Cadenza davon abstrahiert, daß die Spannungsklänge ihre harmonische Funktion aus der konkreten Verbindung mit Dur- bzw. Molldreiklängen gewinnen, wird somit die Spannungswirkung ihnen – freilich im gedanklichen Zusammenhang des Stückes – an sich übertragen, so wird nun die halbtönige Fortschreitung von dieser Verbindung abgelöst. Schönberg, der in diesem Punkt an historische Vorbilder – etwa an Bruckner – anknüpfen kann, nutzt die auf eine Lösung drängende Kraft der halbtönigen Fortschreitung, indem er ihr als mehrstufige chromatische Verschiebung gleichartig gebildeter Klänge oder als Netz chromatischer Linien kadenzierende Wirkung abgewinnt. Das ist nicht nur am Ende der Cadenza zu sehen, sondern noch weit deutlicher am Ende der III., der V., der VII. und der VIII. Variation.

Schönberg selbst hat darauf hingewiesen, daß die Harmonik der 1941 entstandenen Orgelvariationen als Fortführung dessen anzusehen ist, was angelegt wurde in der Harmonik der 1905/06 komponierten *Kammersymphonie op. 9*: „Die Harmonik der Orgel-Variationen füllt die Lücke zwischen meiner *Kammersymphonie* und der ‚dissonanten‘ Musik aus. Viele ungenützte Möglichkeiten sind darin zu finden“<sup>3</sup>. Handgreiflich klar aber ist das erst geworden, seit die angesprochenen Skizzen bekannt sind. Denn auch in der *Kammersymphonie* spielen Quartakkorde eine besondere Rolle.

Der Vergleich mit der *Kammersymphonie* läßt ein allgemeineres Moment hervortreten. Sowohl in op. 9 als auch in op. 40 ist den Quartakkorden das charakteristische Merkmal der Spannung gemeinsam. In der *Kammersymphonie* tritt diese Spannung gegen ein noch relativ intaktes tonales System und dehnt es bis an die Grenzen. Thematisch ist hier das Verhältnis der Quartakkorde als sprengendes Element zu diesem tonalen System. So genügt es, zumeist nur die einfache Quartenschichtung zu verwenden; so ist es auch nicht erforderlich, die Fortschreitung systematisch zu regeln. Dagegen 35 Jahre später in den Orgelvariationen: Das herkömmliche tonale System ist so weit verbraucht, daß Schönberg sich bemüht, daneben ein eigenes harmonisches System unter Wahrung der abstrakten Hierarchie jener Tonalität zu etablieren. Und er reguliert alles neu, was spezifisch für die harmonische Tonalität war: Akkordaufbau, Akkordfortschreitung, Gewichtsverhältnisse der Akkorde. Das Moment der Spannung in den Quartakkorden wird zum

---

3 A. Schoenberg, *Briefe*, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, pag. 260.

Agens des musikalischen Fortgangs und bekommt dominantische Funktion; und die halbtönige Fortschreitung, die zur Regel der Akkordverbindung zwischen den Quartenaakkorden und Dreiklängen erhoben wird, ist Ausgangspunkt für die Entwicklung von Kadenzzusammenhängen, die auf der chromatischen Fortschreitung beruhen.

Auch hier also ist Schönbergs Tendenz zu erkennen, ein übergreifendes Verfahren zu entwickeln, an das er sich für mehrere Kompositionen halten konnte. Hatte er in der Zwölftontechnik ein Verfahren auf Grundlage der motivisch-thematischen Arbeit, des Kontrapunkts erstellt, so baute hier sein konstruktiver Intellekt an einem harmonischen System. Man kann kaum leugnen, daß es unausgeschöpfte Tendenzen des Materials um 1906 ausführt; ob seine Tragkraft jedoch für einen größeren Kreis von Kompositionen ausgereicht hätte, ist zweifelhaft.

## Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler Ein dokumentarischer Abriß\*

von Albrecht Dümling, Berlin

### I

Aus den Berichten der Jugendfreunde Joseph Traunek und Jascha Horenstein<sup>1</sup>, aber auch aus Gesprächen, die Nathan Notowicz mit den Brüdern Eisler führte, wissen wir, daß Hanns Eisler ebenso wie sein Lehrer auf Grund der materiell unsicheren Lage des Elternhauses zunächst keinen geregelten Musikunterricht erhielt, sondern wie Schönberg zu autodidaktischen Studien gezwungen war. Die notgedrungene Selbständigkeit bei der Wissensaneignung erstreckte sich bei beiden nicht allein auf den musikalischen Bereich, sondern umfaßte auch die Allgemeinbildung, da für beide der Schulbesuch zu einem vorzeitigen Abbruch kam; sei es aus familiären Gründen wie bei Schönberg, oder aus äußeren, wie dem Beginn der Militärdienstzeit 1916 für Eisler. Beide bildeten sich, weil die reguläre staatliche Erziehung abbrach, irregulär und selbständig weiter, unabhängig von einem fixierten Bildungskanon. Beide begannen in politischen Arbeitszirkeln kritisch über die gesellschaftliche Realität, damals noch die k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn, zu reflektieren, standen „im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“<sup>2</sup>. Beide wurden so zu

---

\* Der Beitrag versteht sich als eine Ergänzung zur Studie *Eisler und Schönberg* des Verfassers, die im Eisler-Sonderheft der Zeitschrift *Das Argument* (AS 5), Berlin (West) 1975, S. 57-85, erschien.

1 Vgl. *Sinn und Form-Sonderheft „Eisler“*, Berlin (DDR) 1964.

2 Vgl. A. Dümling, „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“. *Der junge Schönberg und die Arbeiterbewegung*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 6 (1975), S. 11-21.

nicht-integrierten Außenseitern der Doppelmonarchie, später auch der bürgerlichen Gesellschaft. Während allerdings Schönberg nach immerhin fünfjähriger Tätigkeit mit Arbeiterchören zu der Auffassung gelangte, der Zeitaufwand für seine musiktheoretischen Studien erlaube ihm nicht länger politische Aktivität, und bald mehr und mehr um Integration in die Gesellschaft bemüht war, verdrängte Eisler nie seine frühen Sozialisierungserfahrungen und verband zeitlebens musikalische mit politischer Tätigkeit. So wichtig Eislers autodidaktischer Bildungserwerb für seine intellektuelle Selbständigkeit war, so hemmend mußte sich doch die zeitraubende Autodidaktik, d. h. der Verzicht auf fachliche Anleitung auf seinen Versuch auswirken, zwei so komplexe Bereiche wie Musik und Politik nicht nur nebeneinander zu betreiben, sondern auch miteinander zu verknüpfen. Auch Eisler brauchte deshalb einen Lehrer, wollte er nicht wie der frühe Schönberg auf politische Arbeit verzichten. In Arnold Schönberg fand er einen Mentor, der in seiner strengen, ganz auf eigener Erfahrung beruhenden Methode Eisler innerhalb von vier Jahren das kompositorische Handwerk lehrte.

Als Hanns Eisler nach dem Verlassen des Militärlazarets und nachdem er für einige Monate bei Karl Weigl in Wien Kontrapunkt studiert hatte, im Herbst 1919 in die Meisterklasse Schönbergs aufgenommen wurde, waren seine musiktheoretischen Kenntnisse bescheiden; noch bescheidener aber waren seine materiellen Verhältnisse: Angewiesen auf die Militärkleidung, die ihm, dem Kriegsgegner, geblieben war, wohnte er zunächst in einer Baracke bei Grinzing. Im Krieg mehrfach verwundet, war seine Gesundheit sehr angegriffen. In dieser Situation des größten Elends half Arnold Schönberg großzügig: er nahm ihn nicht nur als Schüler an, sondern verschaffte ihm auch eine Halbtagsstelle als Korrektor bei der Wiener Universal Edition. Eislers Freund Alois Hába übte damals die gleiche Tätigkeit aus: „*Dabei haben wir Werke zeitgenössischer Komponisten und die Genauigkeit der Notenstecher kennengelernt und seit dieser Zeit versucht, unsere eigenen Manuskripte noch sorgfältiger auszuarbeiten*“<sup>3</sup>.

Schönberg hatte Eisler, überzeugt von dessen Begabung, als Schüler übernommen, obwohl er wußte, daß dieser kein Honorar zahlen konnte. Schönbergs Unterrichtsmethode war damals nicht nur methodisch neu, sondern sollte auch, in Anlehnung an die zusammen mit Adolf Loos ausgearbeiteten *Richtlinien für ein Kunstamt*, eine „*Reform sozialer Natur*“ einschließen: „*Diese Reform besteht nämlich in der Bestimmung des Honorars durch Selbsteinschätzung des Unterrichtsnehmers. (. . .) Darum sage ich: jeder zahlt soviel, als er seinen Verhältnissen gemäß kann*“. Ausgangsidee der Kompositionskurse war, „*daß jeder, Reicher oder Armer, Künstler oder Dilettant, Vorgeschnittener oder Anfänger, daran teilnehmen kann*“<sup>4</sup>. Obwohl, anders als in den Kursen, für die Meisterklassen einige Begabung vorausgesetzt wurde, galt doch das gleiche Honorarsystem; Eislers Unterricht wurde also durch die Beiträge finanziell Bessergestellter wie Walter Seligmann oder bereits im Beruf Stehender wie Kolisch, Steuermann, Bachrich und Novakovic mitgetragen.

---

<sup>3</sup> *Sinn und Form*-Sonderheft, S. 348.

<sup>4</sup> W. Reich, *Arnold Schönberg*, Wien-Frankfurt-Zürich 1968, S. 148.

Neben den üblichen Theorieaufgaben, so zunächst Kontrapunkt nach Beller-  
mann, legte Eisler im Unterricht auch Beispiele aus seiner damals besonders um-  
fangreichen Liedproduktion vor. Joseph Trauneck erinnert sich: „*Ich sehe ihn noch  
vor mir in Schönbergs Arbeitszimmer: er beantwortet einige Fragen, legt eine Kom-  
position vor, ein Lied – atemlose Spannung – Schönberg liest aufmerksam – kein  
Wort fällt – immer wieder richtet Schönberg seine großen Augen forschend auf den  
kleinen, etwas zappeligen, jungen Mann, der neben ihm am Klavier steht – noch  
ein paar Fragen – dann beginnt der Unterricht; Max Deutsch als der älteste legt  
zuerst seine ‚Schularbeit‘ vor – wir alle atmen auf*“<sup>5</sup>. Eines dieser Lieder, die Eisler  
damals Schönberg vorlegte, ist das Rilke-Lied *Nenn’ ich dich Aufgang oder Unter-  
gang*<sup>6</sup>. Die Eintragung von Eislers Hand im Manuskript „*Schönberg machte mir  
vor, wie man ♯ und ♭ schreibt*“ ist ein kurioser Beweis für Schönbergs Interes-  
se an kalligrafischen Übungen einerseits, wie auch Eislers – aus den autodidaktischen  
Studien zu erklärende – Unsicherheit in elementaren Dingen andererseits. Aus  
Raumgründen muß im Rahmen dieses Aufsatzes das Schwergewicht auf Dokumen-  
tation bisher unbekanntem Material gelegt und so auch auf eine Diskussion der  
musikalischen Qualitäten dieses Liedes, so interessant sie wäre, verzichtet werden.  
Fundierte musikalische Analysen gerade auch des Frühwerks, die über das von Ratz,  
Adorno, Brinkmann, Stephan und Blake angedeutete hinausgehen, sind ein Deside-  
rat der Eisler-Forschung<sup>6a</sup>.

Daß die materiellen Schwierigkeiten Eislers sich nicht auf das Jahr 1919 be-  
schränkten, belegt eine Postkarte an Schönberg vom 13. Juli 1920 aus Reichenau/  
Niederösterreich:

„*Hochverehrter Meister! Zu meinem größten Ärger habe ich heute leider kein Geld mehr um  
zur Stunde zu fahren. Bitte vielmals um Entschuldigung. In größter Verehrung  
Ihr ergebener Schüler Hanns Eisler*  
Mittwoch kann ich bestimmt kommen“<sup>7</sup>.

Eisler erhielt damals zweimal wöchentlich Gruppenunterricht von je vier Stun-  
den, zusammen mit Deutsch, Hein, Novakovic und Trauneck<sup>8</sup>. Für den Schön-  
berg-Kreis selbstverständlich war die Anredeform „Meister“, in der sich Handwerks-  
ideal und die biblische Anredeform der Jünger für ihren Herrn miteinander verbind-  
en. Die Verehrung Eislers für seinen Lehrer findet sich auch ausgedrückt in einer  
Komposition aus dieser Zeit, dem am 26. August 1920 vollendeten *Scherzo für  
Streichtrio*; hier trägt das Intervall *a-es*, das Tonsignet für Arnold Schönberg, die

5 *Sinn und Form*-Sonderheft, S. 390.

6 Manuskript im Hanns-Eisler-Archiv.

6a Die Arbeit von Károlyi Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler* (Berliner  
musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von C. Dahlhaus und R. Stephan, Bd. 11, München 1975)  
stellt hier schon einen wichtigen Fortschritt dar.

7 Karte aus dem Schönberg-Nachlaß in der Schoenberg-Collection der Library of Congress  
Washington D. C., aus deren Beständen mit freundlicher Erlaubnis von Frau Nuria Nono,  
Venedig, und Herrn Georg Eisler, Wien, auch die folgenden Briefe und Dokumente erstmalig  
veröffentlicht werden. Für freundliche Hilfe dankt der Verfasser auch dem Bibliothekar an  
der Musiksammlung der Library of Congress, Herrn Wayne D. Shirley.

8 Vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich 1974, S. 233.

Vortragsbezeichnung „mit Humor“, die zudem belegt, daß Eisler eine blinde, unkritische Verehrung fremd war.

Im Winter 1920/21 wurde Schönberg von Willem Mengelberg zu Kompositionskursen und Aufführungen seiner Werke<sup>9</sup> für ein halbes Jahr nach Amsterdam eingeladen; zwei Assistenten durften ihn begleiten: Max Deutsch und Hanns Eisler. Am 22. März 1921, unmittelbar nach der erfolgreichen Aufführung der *Gurrelieder* in Amsterdam, kehrte die Familie Schönberg in Begleitung Hanns Eislers nach Wien zurück. Mit besonderer Intensität widmete sich Schönberg nun dem „Verein für musikalische Privataufführungen“ sowie eigenen Arbeiten, so daß zeitweilig Anton Webern den Unterricht Eislers übernehmen mußte. Für die Schönberg-Schüler war es selbstverständlich, in Schönbergs Verein mitzuwirken. So bearbeitete Eisler für den Verein Schönbergs *Orchesterstücke op. 16*<sup>10</sup> und Bruckners VII. Sinfonie<sup>11</sup> für Kammerorchester. H. H. Stuckenschmidt erwähnt außerdem eine Kammerorchester-Bearbeitung Eislers von Schönbergs *Orchesterliedern op. 8*. Die Vereins-Erfahrungen sind bestimmend eingegangen in Eislers späteres ständiges Interesse an der Kunst der richtigen musikalischen Interpretation sowie in den Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“.

Schwerpunkte der kompositorischen Arbeit eines Jahres waren für Schönberg wie für Eisler die Sommermonate. In einem Brief an Schönberg vom Sommer 1921 berichtete Eisler von seinen kompositorischen Arbeiten; auch habe er sich, „*Schönbergs Rat befolgend, Brahms angeschaut und dabei sehr viel an Klaviersatz und harmonischen Dingen gelernt*“<sup>12</sup>. Wie lange eigentlich der vertretungsweise Unterricht bei Webern gedauert hat, ob Eisler zu diesem Zeitpunkt also bei Schönberg oder Webern Unterricht nahm, ist nicht sicher; im Schönberg-Nachlaß in Los Angeles existiert jedenfalls ein Brief Eislers vom 26. September 1922, in dem er Schönberg bittet, wieder bei ihm persönlich Unterricht zu bekommen: „*Hoffentlich wird sich Dr. Webern nicht kränken. . . Aber es ist doch selbstverständlich, daß, wenn man bei Ihnen lernen kann, alles andere zurücktritt*“<sup>13</sup>. Daß alles andere gegenüber dem Unterricht zurücktrat, selbst die Politik, hat auch Max Deutsch, damals zugleich Schönberg-Schüler und Mitglied der Roten Garden, bezeugt. Im Hintergrund stand so auch Eislers Chorleitertätigkeit bei den Arbeiterchören „Stahlklang“ und „Karl-Liebknecht-Chor“ sowie die Lehrtätigkeit im „Verein für volkstümliche Musikpflege“. Die Person des Lehrers aber, selbst wenn er sich zeitweise durch Webern vertreten ließ, rückte für Eisler ganz in den Vordergrund. Zu Weihnachten 1922 beteiligte sich auch Eisler an einem Geschenk, das nicht ohne Einfluß war in Bezug auf das sprunghafte Anwachsen Schönbergs schriftlicher Arbeiten: es war eine Schreibmaschine<sup>14</sup>. Die mit der neuen Maschine geschriebene Widmung lautete:

9 Vgl. den Aufsatz von W. Mengelberg in den *Musikblättern des Anbruch* im April 1921.

10 Vgl. *Katalog der Schönberg-Gedenkausstellung*, Wien 1974, S. 80.

11 *Katalog*, S. 278.

12 Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 256.

13 Vgl. *Katalog*, S. 293.

14 1929 äußerte Schönberg zu Webern seine „*Unlust [am] Briefschreiben*“: „*Wäre nicht die Schreibmaschine, die mir noch einigermaßen Vergnügen macht, so bliebe gewiß alles unbeantwortet*“. A. Schönberg, *Briefe*, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 136.

„Ihrem verehrten Meister ARNOLD SCHÖNBERG zu Weihnachten 1922 von seinen Schülern: Hanns Eisler / Fritz Kaltenborn / Rudolf Kolisch / Josef Polnauer / Eduard Steuermann mit den besten Wünschen“<sup>15</sup>.

Zusätzlich widmete Eisler seinem Lehrer zu Weihnachten 1922 *Drei kleine Lieder nach Klavund und Bethge*<sup>16</sup>. Unter den Schenkern der teuren Schreibmaschine war Eisler sicherlich nicht der wohlhabendste, denn noch am 31. August 1922 hatte Schönberg einer Spenderin seinen Schüler Eisler als „so arm wie begabt, so feurig wie gefühlvoll, so klug wie phantasie reich“ geschildert<sup>17</sup>.

Arm, aber auch kränklich muß Eisler während der ganzen Unterrichtszeit gewesen sein. Eislers Gesprächen mit Hans Bunge ist zu entnehmen, daß Schönberg ihn mehrfach, wenn er krank war, in sein Haus in Mödling bei Wien aufgenommen hat<sup>17a</sup>; bei einer solchen Gelegenheit, wohl im Frühjahr 1923, erlebte Eisler auch die Entstehung der Serenade op. 24 mit:

„Schönberg hatte mir damals in seinem Wiener Haus Unterkunft angeboten, damit ich mich nach schwerer Krankheit bei ihm erholen sollte. So konnte ich das Werden dieses prachtvollen Werkes miterleben und auch an der (nicht öffentlichen) Uraufführung<sup>18</sup> in Wien unter Schönbergs Leitung teilnehmen. Die Serenade gehört zu der kleinen Gruppe von Kompositionen in Schönbergs Schaffen (vom ‚Pierrot Lunaire‘ op. 21 bis zur Serenade op. 24), die der Periode der Formauflösung (ungefähr von den Klavierstücken op. 11 bis zu den Liedern ‚Herzgewächse‘ op. 20) folgte und seinen eigentlichen Zwölftonkompositionen voranging. Schönberg versuchte mit diesen Werken wieder in klassischen Formen zu musizieren. Die Serenade darf als besonders glückliches Beispiel dafür gelten“<sup>19</sup>.

Aus der ganz besonderen Begabung, aber auch der Hilfsbedürftigkeit Eislers entwickelte sich eine Art Vater-Sohn-Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler: „Also hier ist ungefähr das Verhältnis Vater und Sohn, wenn Sie wollen, da. Denn die Fürsorge Schönbergs hat sich ja nicht nur im Unterricht erschöpft. Er hat mich tatsächlich jahrelang unterstützt und hat aus mir gewissermaßen einen Musiker gemacht – was gar nicht einfach war, da ich ein ziemlich renitenter Bursche war“<sup>20</sup>. Ebenso wie Eislers Dankbarkeit gegen Schönberg wie die eines Sohns zu seinem Vater war, so zeigten auch alle späteren Konflikte – abgesehen von den divergierenden politischen Standpunkten – Merkmale einer aufbegehrenden Rebellion gegen väterliche Bevormundung.

## II

Zu einem Wendepunkt in Eislers Lehrzeit wurde der 29. März 1923: hier scheint Schönbergs Entscheidung gefallen zu sein, daß Eisler nun „fertig“ sei und die Lehre beendet habe. Eislers „Meisterstück“ war die *Klaviersonate op. 1*. Alban Berg war

15 Original in der Schoenberg-Collection der Library of Congress.

16 Vgl. *Katalog*, S. 294.

17 *Briefe*, S. 75.

17a H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970, S. 168.

18 Am 2. Mai 1924 bei Dr. Norbert Schwarzmann in Wien.

19 Zitiert nach: Programmheft zum Kammermusik-Konzert der Berliner Staatskapelle am 3. Januar 1960.

20 Bunge, S. 168.

Zeuge, als Eisler an diesem Tag bei Schönberg in Mödling „*seine Klaviersonate spielte. Ein recht hübsches Stück, das Schönberg sofort in Prag aufführen läßt (Steuermann)*“<sup>21</sup>. Wohl nicht ganz ohne Neid registrierte Berg „*dieses fast unüberlegte Annehmen von Eislers Sonate für Prag und für eine Empfehlung an Hertzka, wobei, bitte, der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist*“. Der dritte Satz, ein Allegro-Finale, muß innerhalb kürzester Zeit fertig geworden sein, denn bereits am 10. April führte Eduard Steuermann die ganze Sonate im Rahmen eines ordentlichen Vereinsabends des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ in Prag auf<sup>22</sup>. Mindestens ebenso entscheidend wie die Prager Aufführung war die Empfehlung des op. 1 an Hertzka, Schönbergs Verleger.

„*Lieber Eisler, gehen Sie sobald Sie diesen Brief erhalten zur U. E., sagen Sie, dass Sie durch mich an Dir. H. empfohlen sind und ersuchen Sie, Ihnen zu sagen, wann Sie Ihre Werke zeigen dürfen. Ich verspreche mir allerdings gar nichts davon. Er hat Webern auch erst genommen, wie es fast zu spät war*<sup>23</sup>, *und Berg hat er immer noch nicht!*<sup>24</sup> *Wenden Sie sich vielleicht an Kauder, Pisk, Petyrek oder Meister Gross!*

Besten Gruß

Arnold Schönberg

6. IV. 1923“<sup>25</sup>

Mit dem folgenden Empfehlungsschreiben Schönbergs ging Eisler zur Universal Edition:

„6. 4. 1923 *Lieber Herr Direktor, der Überbringer dieses Briefes, der Ihnen durch seine untergeordnete Tätigkeit bei der U. E. bereits bekannt sein dürfte*<sup>26</sup>, *ist mein ehemaliger Schüler Hanns Eisler. Er wird versuchen, Ihr Interesse für seine Klaviersonate zu erwecken und für eine noch nicht ganz vollendete Oper*<sup>27</sup>. *Leider kenne ich keinen Ihrer jüngeren Autoren gut genug, um ihm eine wirksame Empfehlung an Sie zu erbitten und kann ihm daher nur mit meinem geringfügigen Wort zu nützen versuchen. Immerhin möchte ich erwähnen, daß er mir seine Sonate neulich vorgespielt hat, worauf ich spontan den Entschluß fasste, sie aufs Programm der Prager V.-Konz. zu setzen – ein Vorgehen, für das ich gewiss den Tadel aller Einsichtigen verdiene (die Neidischen eingeschlossen). Ich gebe Ihnen natürlicherweise keinen Rat; denn dadurch, dass ich Ihnen seinerzeit x-male die Werke von Webern und Berg empfohlen habe, ist meine Urteilslosigkeit und mein Instinktangel wohl für alle Zeiten bewiesen. Machen Sie also was Sie wollen.*

Besten Gruß

Arnold Schönberg“<sup>28</sup>

21 A. Berg, *Briefe an seine Frau*, München-Wien 1965, S. 494.

22 Vgl. *Katalog*, Wien 1974, S. 90. Eberhardt Klemm nennt, Ratz folgend, die Aufführung der Sonate während des Wiener Musik- und Theaterfests im Oktober 1924 als Uraufführungsdatum. Die Prager Aufführung hätte somit den Charakter einer halböffentlichen Voraufführung.

23 Werke Weberns wurden, nach einem gescheiterten Vorstoß Schönbergs von 1909, erst ab 1920 in die U. E. aufgenommen.

24 Erst am 13. April 1923 wurde mit dem *Wozzeck* ein Werk Bergs in die U. E. aufgenommen, obwohl Schönberg sich schon am 24. Oktober 1921 nachdrücklich dafür eingesetzt hatte, vgl. Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 252. Berg, der den *Wozzeck* zunächst im Selbstverlag herausgeben mußte, hat deshalb 1923 zunächst zwischen dem Schirmer-Verlag New York und der U. E. geschwankt; vgl. Berg, *Briefe*, S. 496 f.

25 Typoskript in der Schoenberg-Collection. Handschriftliche Zusätze waren leider nicht zu entziffern.

26 Gemeint ist wohl die Korrektortätigkeit von 1919/20.

27 Es ist bis jetzt keine frühe Oper Eislers aufgetaucht; bekannt ist aber, daß Eisler schon frühzeitig Opernpläne an Büchners *Leonce und Lena* geknüpft hatte. Vgl. *Sinn und Form-Sonderheft*, S. 388; N. Notowicz, *Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Berlin (DDR) 1971, S. 225.

28 Schreibmaschinen-Durchschrift in der Schoenberg-Collection.

Wenig später traf bei Schönberg, der selbst nicht nach Prag gefahren war, in Mödling das folgende Telegramm ein:

*„Meine Arbeiten von Herzka in Verlag genommen + Sonate in Prag grossen Erfolg + Brief folgt + allerherzlichsten Dank. Eisler“<sup>29</sup>*

Den angekündigten Brief schrieb Eisler nach seiner Rückkehr aus Prag am 13. April 1923, am gleichen Tag also, an dem Berg seinen Vertrag mit der U. E. schloß.

*„Wien am 13. April 1922 [sic]*

*Hochverehrter Meister!*

*Vor allem möchte ich der gnädigen Frau und Ihnen aufs herzlichste zu der Geburt eines Enkels gratulieren. Ich habe heute früh lange mit Greissle<sup>30</sup> gesprochen und freue mich riesig, daß [es] Ihrer Frau Tochter so gut geht, ja daß sie Sonntag schon aufstehen kann. Nochmals meine herzlichsten Glückwünsche. Dieses Ereignis macht bei uns in Wien hier Sensation.*

*Von mir (mein Telegramm werden Sie wohl schon erhalten haben) kann ich sehr erfreuliches mitteilen.*

*1. Herzka nimmt mich in seinen Verlag. Dieses ist eine feste Abmachung<sup>31</sup>. (Am meisten scheint er sich für die Oper zu interessieren.) Er war riesig lebenswürdig und erklärte öfters, daß ich es nur Ihrer Empfehlung zu verdanken habe.*

*2. Die Sonate hat in Prag gut gefallen. Zemlinsky, Jalowetz sollen sich außerordentlich lobend geäußert haben. Am meisten scheint der 3. Satz (Finale) gewirkt zu haben. Aber auch die anderen Sätze. Nach allem was mir berichtet wurde, fand das Stück eine sehr gute Aufnahme.*

*3. Sie erinnern sich vielleicht, daß ich einen Zyklus Lieder (6) zu den Salzburger Kammermusikfestspielen eingereicht habe<sup>32</sup>. Gestern kam Pisk<sup>33</sup> (unaufgefordert) zu mir und teilte mir mit, daß das Komitee es einstimmig angenommen hat. Marx und Wellesz sollen von diesen Liedern sehr begeistert (?) sein. Ich glaube nicht, daß das nur Tratscherei vom Pisk ist.*

*Hochverehrter Meister! Sie können sich denken, wie ich mich über alles dies freue.*

*Sie haben sich jahrelang geplagt und geärgert mit mir. Wenn etwas Brauchbares aus mir werden wird, habe ich das nur Ihnen zu verdanken! Ich bin ja heute noch ein blutiger Anfänger und Patzer, aber was wäre erst aus mir für einer geworden, wenn Sie mich nicht zum Schüler angenommen hätten!!! Und nicht nur musikalisch verdanke ich alles Ihrem Unterricht, Ihren Werken und Vorbild. Ich habe mich ja doch, wie ich hoffe, auch als Mensch mich ein bisschen gebessert. Das viele „Deigetzen“ und die schwulstigen Phrasen und Unwahrheiten haben Sie mir abgewöhnt. Und was noch davon da sein sollte, hoffe ich noch ganz zu verlieren.*

*Dazu haben Sie sich immer um meine materielle Lage gekümmert und ich werde nie vergessen, wie Sie mir in diesem furchtbaren Winter 1919-20 ein Verdienst verschafft haben (U. E.). Ich wäre ja sonst buchstäblich verhungert. Auch der Aufenthalt in Holland<sup>34</sup> hat mich (wie mir mein Arzt seinerzeit mitgeteilt hat) vor einer körperlichen Katastrophe bewahrt.*

*Ich verdanke Ihnen also alles, (vielleicht noch mehr als meinen armen*

29 Original in der Schoenberg-Collection.

30 Felix Greissle war mit Schönbergs Tochter Trudi verheiratet.

31 Laut Eislers *Kurzer Selbstbiografie* von 1955 schloß Hertzka einen Zehnjahresvertrag.

32 Gemeint ist wohl der Liederzyklus op. 2, der erst 1925 in Donaueschingen uraufgeführt wurde.

33 Der Schönberg-Schüler Paul Amadeus Pisk, damals Theorielehrer am Neuen Wiener Konservatorium und mit Paul Stefan Herausgeber der *Musikblätter des Anbruch*, war führend in der Organisation der IGNM tätig.

34 Eisler wohnte von Ende September 1921 bis Ende März 1922 als Assistent Schönbergs im holländischen Seebad Zandvoort.

Eltern) und dafür kann ich Ihnen nur das Versprechen geben, daß ich mich sehr bemühen werde, Ihnen Freude zu machen und dem Namen ‚Schönbergsschüler‘ Ehre.

*Ich bitte Sie vielmals die Widmung der Klaviersonate op. 1 anzunehmen.*

*In höchster Verehrung und Dankbarkeit*

*Ihr sehr ergebener Schüler*

*Hanns Eisler*

*II. Sebastian-Kneippgasse 11-13<sup>35</sup>*

Schönberg hat die Widmung für Eislers op. 1, wie auch schon früher für mehrere Kompositionen Bergs und Weberns, angenommen. Eisler bedankte sich dafür in einem etwa mit Mai 1923 zu datierenden Brief:

*„Hochverehrter Meister!*

*Ich danke Ihnen vielmals für die Annahme der Widmung. Es wäre mir nie eingefallen, Sie auf solche Weise zu bitten. Ein Brief, der am 13. April an Sie abgeschickt wurde, muß verloren gegangen sein<sup>36</sup>.*

*Die Sonate wird frühestens Ende Juni, spätestens Anfang September herauskommen. –*

*Ich bin ziemlich fleißig an einem Bläserquintett, das hoffentlich bald fertig sein wird<sup>37</sup>. Sobald ich eine Reinschrift habe, werde ich mir anzufragen erlauben, ob ich zu Ihnen kommen darf. Ich möchte Sie sehr, sehr bitten, sich die neue Arbeit anzusehen. – Ich bin sehr deprimiert, daß Sie mich sonst nie sehen wollten und bitte Sie für alle unwissentlich begangenen Lausbübereien aufrichtigst um Verzeihung. In größter Verehrung und Dankbarkeit*

*Ihr ergebener Schüler*

*Hanns Eisler*

*II. B. Sebastian-Kneippgasse 11-13*

*PS. Ich habe zu diesen Zeilen einen ganzen Vormittag gebraucht, weil ich ja immer wieder versucht habe, das ungeheure Gefühl des Dankes für alles: Unterricht, Förderung, Erziehung, Sorge um meine materielle Existenz, Amsterdam und so vieles andere, auszudrücken. Nun haben Sie so alles für mich getan und ich habe Sie dafür höchstens geärgert, daß ich jetzt wirklich beschämt bin und gar nicht mehr weiß, was ich Ihnen, hochverehrter Meister, noch sagen soll. Dann habe ich immer Ihre Stimme im Ohr: ‚Komplimente brauch‘ ich nicht. Soll‘ er lieber arbeiten, der Patzer‘ –*

*Bitte glauben Sie nicht an Phrasen eines Anfängers, der sich gedrückt sieht, aber ich könnte für Sie jemanden erschlagen. (Vielleicht geschieht das noch einmal.) Unerhörtesten Dank !!*

*Wenn aus mir einmal etwas anderes werden sollte als ein ‚verschmockerter Deigetzter‘, so ist das Ihr Werk. Da Ihre Werke ganz großartig zu sein pflegen, muß ich mich sehr, sehr anstrengen. Das verspreche ich Ihnen<sup>38</sup>.*

Ein weiteres Dokument für Schönbergs Fürsorge für Eisler ist ein Brief vom 23. Mai 1923 an Frl. Anny Winslow, in dem er um finanzielle Unterstützung für seinen Schüler bittet:

35 Original in der Schoenberg-Collection.

36 Schönberg hatte den Brief erhalten.

37 Eislers *Divertimento für Bläserquintett op. 4* entstand auf Anregung Schönbergs, der im gleichen Jahr mit seinem *Bläserquintett op. 26* begonnen hatte. Das Bläserquintett Eislers muß er sehr geschätzt haben, denn am 6. Juli 1924 empfahl es Schönberg dem Hornlehrer seines Sohnes Georg, Prof. Stiegler (vgl. Brief in der Schoenberg-Collection).

38 Original in der Schoenberg-Collection.

„Hanns Eisler, Schüler von mir, (. . .) sehr begabter junger Komponist, infolge Unterernährung und schwerer Verwundung im Krieg mit einem Lungenleiden behaftet; von mir derzeit an die U. E. (. . .) empfohlen (. . .); er ist also sehr begabt und arm und wird infolge dessen von seinen Kompositionen höchstens Ehre bekommen, aber kein Geld!!!“<sup>39</sup>

In einem Brief vom August 1923 berichtete Eisler seinem Lehrer, der sich in Traunkirchen in Urlaub befand, aus Wien:

„Hochverehrter Meister!

Verzeihen Sie, daß ich so lange von mir nichts hören gelassen habe. Ich habe von Tag zu Tag gehofft, einmal nach Traunkirchen fahren zu können, aber es geht aus vielerlei Gründen leider nicht. –

Hier in Wien ist nicht viel los. Die Stimmung (obwohl wir vor den Wahlen sind) ist sehr ruhig. Musikalisch schläft alles bis auf diese grauenhafte Volksoper, die nach Aussage des Rankl das Niveau einer argen Schmiere erreicht hat.

Von Salzburg habe ich leider nicht viel gehört<sup>40</sup>. Ein so wüstes Geschimpfe, wie es in der Presse vom Korngold<sup>41</sup> zu lesen war, habe ich noch nie gehört. Es muß also vieles sehr gut gewesen sein, daß der Kerl sich so aufregt. –

Steuermann hat mir (wie er auf ein paar Tage hier war) ein paar der neuen Klavierstücke von Ihnen vorgespielt<sup>42</sup>. Die sind unerhört und ganz großartig. Besonders hat mir die *Melodik* und der so eigentümliche Charakter dieser Stücke gefallen.

Er hat mir auch vieles erklärt. Man muß sich aber das sehr genau anschauen, um es zu verstehen. –

Mit Rankl war ich öfters beisammen. Er ist nach seinem Urlaub wieder im ‚Dienst‘ und es geht ihm recht gut. Leider hat er gar nichts komponiert. Weiß der Teufel, was bei ihm nicht klappt!

R.<sup>43</sup> habe ich gesprochen. Trotzdem er mein Bläserquintett in Hamburg aufführen will, mußte ich leider seine Kompositionen *abscheulich* finden. Er scheint darüber sehr gekränkt zu sein, aber die Sachen sind zu schlecht. 2 Stücke (für die Pierrotbesetzung) jedes ca. 10 Takte lang. Ohne Einfall, unmöglich im Satz. Kein Mensch weiß warum diese Stücke nach 10 Takten aus sind. Es könnte noch jahrelang so fort gehn und, daß sie es nicht tun, ist das einzig Gute daran. –

Polnauer konnte ich leider nie erwischen. Kolisch ist in Karlsbad. Von mir kann ich leider nicht vieles erzählen. Ich war die ganze Zeit über hier (bis auf 3 Tage in Gaaden). Meinen Arbeiten geht es recht gut. An dem Bläserquintett sind nur ein paar Stellen zu ändern. (z. B. Coda der Variationen und im Rondo.) Außerdem habe ich ein *Miserere* für Solo, gem. Chor und Orchester geschrieben. Jetzt arbeite ich an einem *Variationswerk* über ein Thema von Ihnen (op. 19 Nr. IV). Es wird aber noch längere Zeit brauchen, bis es etwas wird<sup>44</sup>.

Ich habe noch viele Pläne und Entwürfe, hoffentlich wird etwas aus ihnen.

Die Sonate kommt jetzt erst in den Stich. Vor Ende September wird sie kaum fertig sein.

Hoffentlich werden Sie jetzt nicht mehr durch viele Besuche gestört. Ich habe leider gehört, daß die gnädige Frau krank ist. Das ist ein großes Malheur und ich bitte Sie, ihr meine herzlichsten Wünsche für eine *baldigste Besserung* auszudrücken<sup>45</sup>.

39 Schreibmaschinen-Durchschrift in der Schönberg-Collection.

40 In Salzburg fand im August das Internationale Kammermusikfest statt.

41 Julius Korngold war Musikkritiker an der Wiener *Neuen Freien Presse*. Schönberg schrieb zu einer seiner Kritiken am 9. Juli 1923 eine Glosse mit dem Titel *Theoretiker-Hirn*.

42 Steuermann waren Schönbergs *Klavierstücke* op. 23 und 25 zur Uraufführung überlassen worden.

43 Kompositionsschüler Schönbergs.

44 Weder das *Miserere* noch das *Variationswerk* sind bis heute aufgefunden worden.

45 Mathilde Schönberg verstarb am 22. Oktober 1923.

*Ich wünsche Ihnen, hochverehrter Meister, die beste Erholung und Arbeit!  
In größter Verehrung  
Ihr sehr ergebener  
Hanns Eisler*<sup>46</sup>

Zum 13. September 1923, Schönbergs 49. Geburtstag, traf in der Villa Spaun in Traunkirchen auch ein Glückwunschtelegramm Eislers ein<sup>47</sup>. Für den folgenden 50. Geburtstag bereiteten ihm seine Schüler und Freunde, wie schon zu seinem 40. Geburtstag, wieder eine Festschrift vor. Hanns Eisler als „*der repräsentativste Komponist der jüngsten Generation von Schülern Arnold Schönbergs*“<sup>48</sup> war in ihr als einziger zweifach vertreten: mit einer Sammlung von Schönberg-Anekdoten<sup>49</sup> sowie dem Aufsatz *Arnold Schönberg der musikalische Reaktionär*.

### III

Mit dem Aufsatz *Arnold Schönberg der musikalische Reaktionär*, mit dem seine umfangreiche musikpublizistische Tätigkeit ihren Anfang nahm, wollte Eisler einer immer noch in der Öffentlichkeit existierenden Klischeevorstellung entgegentreten, nach der Schönberg ein musikalischer Bauernschreck, ein „Revolutionär“ sei. „*Aus einem Bruch mit einer Konvention, wie es die Tonalität war, schloß man bei Schönberg auf eine allgemeine Negierung jeder musikalischen Vergangenheit.*“ Für das durchschnittliche bürgerliche Wiener Publikum, das allerdings in seiner ganzen Breite durch die *Musikblätter des Anbruch* kaum erreicht werden konnte, besaß der Name „Schönberg“ ähnlich wie der Revolutionsbegriff nicht nur die negative Konnotation des Gewalttätigen, sondern auch des Traditionsbrüchigen; dem Umgangsverständnis schienen musikalische und politische Revolution unmittelbar miteinander verknüpft zu sein. „*„Schönberg“ ist heute nicht nur der Name eines großen Komponisten, sondern auch ein Begriff, der Umsturz und einen vollkommenen Bruch mit der Tradition bedeutet*“<sup>50</sup>. Für diese Wiener, die selbst 1924 – wie ja auch Schönberg – noch insgeheim der Monarchie nachtrauerten, konnte dagegen die Charakterisierung eines Komponisten als traditionsverbunden nur ein Kompliment bedeuten. Nichts anderes als die Abwehr der negativen Implikate des Titels eines „Revolutionärs“ soll zunächst die pointierte Formel von Schönberg als dem „musikalischen Reaktionär“ bedeuten. Schönberg legte in der Tat zu jener Zeit großen Wert darauf, in jeder Beziehung nicht mehr als der „wilde Mann“ zu gelten: nicht nur versuchte er, sein System der Zwölftontechnik, das er als eine Fortsetzung alter Traditionen verstand, zu konsolidieren, sondern er bemühte sich auch vermehrt um gesellschaftliche Kontakte, auch mit der Aristokratie. „*Die musikalische Welt muß umlernen und Schönberg nicht mehr als einen Zerstörer und Umstürzler, sondern als Meister betrachten. Heute ist es uns klar: er schuf sich ein neues Material, um in der Fülle und Ge-*

46 Original in der Schoenberg-Collection.

47 Ebenda.

48 Th. W. Adorno, *Anbruch VII*, Wien 1925, S. 422.

49 Sie wurden von Schönberg mit Annotationen versehen; vgl. J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel usw. 1959, S. 173.

50 H. Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924-1948*, München 1973, S. 13.

*geschlossenheit der Klassiker zu musizieren“*. Oder mit anderen Worten: „*Er ist der wahre Konservative: er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können*“<sup>51</sup>. Eisler hebt damit Schönbergs verstärkte Zuwendung zu klassischen Formen hervor, wodurch die „*Periode der Formauflösung*“ abgeschlossen sei.

Hinzu kommt noch ein zweites. In seiner Strategie zur Verteidigung seines Lehrers konstruiert Eisler auch einen Gegensatz Schönbergs zu einer musikalischen „*Fortschrittspartei*“, unter der man sich Wagnerianer vom Schlage Pfitzners vorstellen mag: aus ihrer Sicht sei Schönbergs neuerlich verstärkte Bindung an die Klassik, sein Verzicht auf Leitmotive oder großes Orchester, geradezu „*reaktionär*“.

Man mißverstehet den Aufsatz von 1924, wenn man schon ihn mit politischen Kriterien mißt; Eislers Begriffe des Revolutionären bzw. Reaktionären beziehen sich hier noch nicht auf Gesellschaftliches, sondern allein auf das Verhältnis zur musikalischen Tradition. In der Vermittlung und Weiterentwicklung der Tradition sah Eisler das wesentliche Verdienst Schönbergs: „*Das Hauptsächliche, was ich Schönberg verdanke, ist, ich glaube, ein richtiges Verständnis der musikalischen Tradition der Klassiker*“<sup>52</sup>. Erst im Licht späterer Äußerungen Eislers über den „*entsetzlichen Kleinbürger*“ Schönberg kann der Aufsatz-Titel auch politisch verstanden werden, so wie es etwa Kurt Blaukopf 1935 andeutete: „*Er [Schönberg] hat die musikalische Technik so weit ausgeschöpft, wie es die bürgerliche Funktion zuliess. Das ist seine (teil-) revolutionäre Seite. Er geht aber nicht über die bürgerliche Funktion der Musik hinaus. Das ist seine (gesamt-)reaktionäre Haltung*“<sup>53</sup>.

Essenz der Tradition ist für Eisler, wie Schönbergs Unterrichtsanalysen ihn gelehrt hatten, die „*Fülle und Geschlossenheit der Klassiker*“. Die Romantik fällt dagegen weitgehend weg, was in den Jahren der Neuen Sachlichkeit nicht nur für die Schönberg-Schule charakteristisch war. Tatsächlich stand Eisler der musikalischen Romantik – wobei Schubert und Brahms als Ausnahmen gelten können – zeitlebens relativ fern; vor allem die Spätromantik Wagners stellte sich ihm als Verfallserscheinung und musikalische Sackgasse dar<sup>54</sup>. Getreu dem Gedanken, daß in Zeiten des Verfalls sich Konservativismus auf der einen Ebene als Fortschrittlichkeit auf einer anderen erweisen könnte, nahm er, dem „*Revolutionär*“ Wagner gegenüber, für Schönberg und sich lieber das Odium des „*Reaktionärs*“ auf sich. Positiv hebt deshalb Eisler Schönbergs Verzicht auf Wagnersche Kompositionsmittel hervor: „*Zum Beispiel das Monodram ‚Erwartung‘ op. 17: Formal kann man es am ehesten mit einem Finale oder einer ‚Szene und Arie‘ einer vorwagnerschen Oper vergleichen. (. . .) Es wird vollkommen auf das Leitmotiv verzichtet, ein beinahe reaktionärer Zug. Diese Musik hat eben wieder andere Aufgaben, als zu illustrieren. Sie begnügt sich nicht damit, sobald nur die Hauptperson nur den Kopf aus der Kulisse hervorsteckt, dieser ihr Leitmotiv vorzuspielen*“<sup>55</sup>.

---

51 *Schriften*, S. 15.

52 Notowicz, *Gespräche*, S. 45.

53 Hans E. Wind (= Pseudonym für Kurt Blaukopf), *Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs*, Wien 1935, S. 61.

54 Den fortschrittlichen Flügel der Romantik scheint Eisler vor allem über die Literatur rezipiert zu haben, was die Textwahl zu seinen Heine-Chören op. 10 belegt.

55 *Schriften*, S. 13 f.

Bemerkenswert ist, wie sehr die an der Klassik entwickelte Formanalyse Schönbergs Eisler schon derart zur zweiten Natur geworden ist, daß er sie selbst an ein Werk wie *Erwartung* anlegt. Seine Ablehnung der Wagnerschen Ästhetik geht so weit, daß er selbst deren unbezweifelbaren Einfluß auf die musikalische Entwicklung Schönbergs leugnen möchte: „Denn selbst in seinen ‚radikalsten‘ Werken war Schönberg nie Artist, nie Literat, sondern nur Musiker. . .“. Eisler vertritt hier noch positiv das „reaktionäre“ Ideal des reinen Musikers, der primär Handwerker zu sein habe, und folgt damit Schönberg, der in der Einleitung zu seiner Harmonielehre schrieb: „Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür eine gute Handwerkslehre gegeben“<sup>56</sup>. Aus diesem Grunde sind Eislers Ausdruckstheorien, wie sie Wagner, aber auch der frühe Schönberg verfochten haben, suspekt, und gilt ihm die musikalische Struktur als die einzig bestimmende Kategorie, selbst in Schönbergs „radikalen“ atonalen Werken: „Jedes dieser Werke besitzt eine gesunde musikalische Struktur, die mit unserem heutigen theoretischen Wissen sehr wohl erklärt und verstanden werden kann“. Eislers positive Einschätzung der technischen Analysierbarkeit des Monodrams *Erwartung* beruht zweifellos auf einem übertriebenen Optimismus; denn gerade an diesem Werk ließe sich zeigen, wie unzureichend eine isolierte Analyse der musikalischen Struktur sein kann. Eisler übertrug hier die Ästhetik der konstruktiv-dodekaphonen Periode auch auf Schönbergs frühere expressiv-atonale Periode, auf den Komponisten „*psychoanalytischer Traumprotokolle*“ (Adorno), und meinte den ganzen Schönberg zu charakterisieren, wenn er sagte: „Wie anders geartet ist doch dieser Künstler als die modernen Tondichter, denen es mehr auf die Psychologie ankam“<sup>57</sup>.

Schon während seiner Lehrzeit hat Eisler die Trennung zwischen manifestem Inhalt und musikalischer Struktur in Schönbergs Werken vollzogen und sein Augenmerk allein auf die „*strenge, saubere, ehrliche Handwerkslehre*“ gerichtet, die Schönberg ihn lehrte. Eislers große Wertschätzung für Schönberg beruht also zumindest zum Teil auf seinem zunächst sehr eng gefaßten Musikbegriff einerseits, einem von allem anderen abstrahierenden Bild vom Komponisten Schönberg andererseits. Schönbergs Werk besaß deshalb innerhalb von Eislers Musikanschauung ein gewisses Sonderrecht; denn es ist nicht einzusehen, warum Eisler nicht auch schon damals am Oeuvre Wagners diese Trennung von Inhalt und musikalischer Struktur hätte vornehmen können, um so auch Wagner, außer der *Erwartung* also auch den *Tristan*, in seinen Erbebegriff, in den Fundus der verpflichtenden musikalischen Tradition einzubeziehen. Eislers Verzicht auf die Idee des Gesamtkunstwerks, auf Leitmotivik und illustrative Musik, später ganz bewußt in seinem Film-musik-Buch formuliert, ist in seinem frühesten Aufsatz von 1924 schon angelegt.

Angelegt ist in Eislers Aufsatz noch ein Weiteres: Wenn es heißt, daß sich Schönberg „*ein neues Material*“ schuf (= revolutionäre Handlungsweise), um in der „*Fülle*

---

56 C. Dahlhaus benannte in seiner *Musikästhetik* treffend das dieser Trennung zugrundeliegende Mißtrauen gegen Ästhetik: „Sie ist dem Verdacht ausgesetzt, nichts als sachfremde Spekulation zu sein, die von außen, sei es dogmatisch oder nach vagen Geschmackskriterien, über Musik urteilt, statt sich dem inneren Zug der Werke, der in jedem ein anderer ist, anzuvertrauen“ (S. 8).

57 *Schriften*, S. 15.

und Geschlossenheit der Klassiker zu musizieren“ (= konservative Handlungsweise), so weist das hin auf Eislers Trennung zwischen Material und Verfahrensweise, auf seine spätere Anschauung von der Priorität der verfügbaren Vielfalt kompositorischer Verfahrensweisen über die Verabsolutierung des Materialstandes. Eislers Satz von dem Musiker, der sich sogar eine Revolution schuf, um Reaktionär sein zu können, läßt sich dann auf Schönberg wie auf Eisler münzen: auf Schönberg als auf einen Musiker, der, wie etwa in der *Klaviersuite op. 25*, auf das neue Material alte Verfahrensweisen und Formen anwandte, auf Eisler als auf einen Komponisten, der, wie etwa im *Solidaritätslied*<sup>58</sup>, umgekehrt neue Verfahrensweisen auch am alten tonalen Material erprobte. Voller Sympathie stellt Eisler in seinen Schönberg-Anekdoten den Lehrer als einen Komponisten dar, der einen Avantgardismus um jeden Preis entschieden ablehnte und sich sogar zutraute, auch in C-dur ein modernes Stück zu schreiben:

„Nichts ist Arnold Schönberg so verhaßt wie eine Komposition, in der der Autor, nur um ‚modern‘ zu erscheinen, ohne Können und ohne Einfall Dissonanzen und formale Unmöglichkeiten häuft. In größter Erregung rief er einmal aus: ‚Paßt’s auf! Diesen Kerlen tu’ ich das noch einmal an und schreib’ ein Stück in C-Dur!‘“<sup>59</sup>

Diese in der Anekdote ausgesprochene Drohung und ihre tatsächliche spätere Verwirklichung in Gestalt der überaus komplizierten C-dur-Kanons, die als Anhang zum op. 28 Teil der Auseinandersetzung mit Schönbergs Komponistenkollegen waren, sind die präzisesten Belege für Eislers These von Schönberg, dem musikalischen Reaktionär.

#### IV

Das Denkmal, das Schönberg zu seinem 50. Geburtstag von seinen Schülern gesetzt wurde und in dem Eislers oben dargestellter erster Aufsatz enthalten war, erschien als Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* im August/September 1924. Das folgende Oktoberheft brachte den ersten Aufsatz über Eisler: Eislers langjähriger Freund Erwin Ratz widmete seinem ehemaligen Mitstudenten anlässlich der öffentlichen Aufführung der *Klaviersonate* auf dem Wiener Musik- und Theaterfest 1924 eine analytische Studie über seine bisherigen Werke – am 29. Juli 1924 war mit dem *Duo für Violine und Violoncello* das op. 7 vollendet worden –, in der er Eisler als die dritte kompositorische Begabung im Schönbergkreis neben Berg und Webern stellt. „Wir sehen hier einen jungen Künstler, dessen Eigenart und außerordentliche Begabung bald in steigendem Maße das Interesse der Öffentlichkeit auf sich richten wird. . .“ Tatsächlich fielen Eisler bald alle Ehrungen eines jungen erfolgreichen Komponisten zu. Im Mai 1925 wurde ihm der Kunstpreis der Gemeinde Wien für sein op. 1 verliehen, das schon zu diesem Zeitpunkt Aufführungen u. a. in New York, Moskau und Paris erlebt hatte; im Juli 1925 wurden auch Eislers Lieder op. 2 auf dem Donaueschinger Kammermusikfest uraufgeführt.

---

58 Vgl. die Analyse R. Brinkmanns (*Kompositorische Maßnahmen Eislers*, in: *Über Musik und Politik*, hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1971).

59 *Schriften*, S. 17.

Selten jedoch haben Musikfeste eine solche unmittelbare musikgeschichtliche Rolle gespielt wie das Musikfest der IGNM, das im September 1925 in Venedig stattfand: für Eisler und Schönberg bedeutete es den Anstoß zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne. Schönberg, dessen *Serenade op. 24* dort aufgeführt worden war, hatte das Gefühl, in Venedig nicht ganz ernst genommen worden zu sein. Er sah sich in seinem Selbstbewußtsein gekränkt<sup>60</sup> und antwortete auf alle Kränkungen und Angriffe mit den unmittelbar nach der Rückkehr von Venedig konzipierten *Chorsatiren op. 28*, die eine Abrechnung darstellen sollten mit den Komponisten, denen, wie den Neoklassizisten, sich die Frage nach neuen Kompositionsweisen zur Stilfrage reduzierte<sup>61</sup>. Von hier datiert seine Auseinandersetzung mit Strawinsky, die dann Th. W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* weiterführte; hier setzten auch seine um das Begriffspaar „*Stil und Gedanke*“ („*Style and Idea*“) kreisenden Reflexionen ein. Noch 1924 hatte Schönberg Paul Bekker gegenüber versichert, er sei nicht mehr der „*wilde Mann*“ wie früher; aber das Unverständnis, dem seine neue Kompositionstechnik, die doch die Vorherrschaft der deutschen Musik auf Jahre hinaus absichern sollte, nicht nur in Venedig sondern teilweise auch im eigenen Kreis begegnete, ließ ihn wieder die Auseinandersetzung suchen.

Auch Eisler kehrte gleich Schönberg unbefriedigt, ja verärgert aus Venedig zurück, obwohl sein Beitrag zum Musikfest, das *Duo für Violine und Violoncello op. 7*, das von Rudolf Kolisch und Joachim Stutschewski, denen das Werk gewidmet ist, mit Erfolg vorgetragen und von Th. W. Adorno im *Anbruch* verständnisvoll besprochen wurde, in Venedig freundliche Aufnahme fand. Ein Eisenbahngespräch mit Schönbergs Schwager Alexander Zemlinsky auf der Rückreise enthüllte, daß Eislers Unbehagen sehr viel weiter ging als das Schönbergs. Zemlinsky nahm Eislers kritische Worte mit besonderem Interesse auf, weil er, der die zum Teil übertriebene Bewunderung, die Schönbergs Schüler ihrem Lehrer entgegenbrachten, schon lange mit Mißtrauen angesehen und auch Schönbergs kompositorischer Entwicklung gegenüber nicht immer volles Einverständnis gezeigt hatte, eigene Kritik durch Eisler bestätigt fand. Im Frühjahr 1926 traf Schönberg, der im Januar nach Berlin übersiedelt war, um dort eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste zu übernehmen, mit Eisler zusammen, der bereits seit 1925 in Berlin wohnte, und stellte ihn wegen des ihm von Zemlinsky zugetragenen Eisenbahngesprächs zur Rede. Um das schon einige Monate zurückliegende Gespräch rekonstruieren zu können, fragte Schönberg am 3. März 1926 bei Zemlinsky an:

„Lieber Alex, da Herr Eisler behauptet, Du müßtest ihn mißverstanden haben, als Ihr im Eisenbahnzug über die Zwölftonkomposition spracht, so wäre ich Dir sehr dankbar, wenn Du folgende Fragen beantworten wolltest. (. . .)

---

60 Vgl. Schönberg, *Briefe*, S. 168.

61 Schönberg dachte offensichtlich noch an eine Fortsetzung seiner Satiren, wie aus einem Textentwurf vom 13. Februar 1926 hervorgeht, wo er Chor und Vorsänger singen läßt: „*Ich habe einen neuen Stil. . . unsubjektiv. . . unparteilich: eine Musterkarte an Objektivität. . . eine Mischung von allem, was nur an Händel langweilt und an Léhar amüsiert. . . Ein Weltartikel, Massenabsatz garantiert*“. (Nachlass)

*I, Hat Herr E. gesagt, daß er von allen diesen modernen Dingen abkomme?*

*II, daß er die Zwölftonmusik nicht verstehe?*

*III, daß er sie überhaupt nicht für Musik halte?*

*Das hast Du mir seinerzeit erzählt, und da E. es bestreitet, so läge mir daran, die Wahrheit festzustellen. Du erinnerst Dich vielleicht auch an das Lob, das Du ihm gependet hast: er sei der einzige selbständige Kopf unter meinen Schülern, der nicht alles nachbete“<sup>62</sup>.*

Zemlinskys Antwort und Schönbergs nachfolgender empörter Brief an Eisler, in dem er ihn einen Verräter an der Wiener Schule nannte, sind bisher nicht bekannt. Der folgende Briefwechsel aber kann hier erstmals lückenlos abgedruckt werden.

*„Sehr verehrter Herr Schönberg!*

*Ich habe jetzt wieder einige Tage über diese traurige Sache nachgedacht und muß doch von der Erlaubnis, Ihren Brief nicht abzusenden, Gebrauch machen.*

*Nachdem ich mich von meiner Verblüffung erholt habe (Verblüffung: Ich habe zum erstenmal präzise gehört, was ich eigentlich gesagt haben soll), ist es mir jetzt vollkommen klar, daß alle diese Aussprüche von mir stammen könnten.*

*Das Mißverständnis besteht darin, sie auf Ihre Person anzuwenden. Das ist keine faule Ausrede, denn:*

*Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse und verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben. Nach Möglichkeit vermeide ich, sie zu hören oder zu lesen. (Auch meine eignen Arbeiten der letzten Jahre muß ich leider dazu rechnen.) Von einem Musikfest kommand, habe ich diesem Ekel sicher aufs heftigste Ausdruck gegeben.*

*Auch verstehe ich nichts (bis auf Äußerlichkeiten) von der 12-Ton-Technik und -Musik. Aber ich bin von Ihren 12-Ton-Werken (wie z. B. der Klaviersuite) begeistert und habe sie aufs genaueste studiert.*

*Auch: ‚das ist keine Musik‘ könnte ich gesagt haben; aber aus einer Situation gerissen und in einen anderen Zusammenhang gebracht, muß ich ihn ablehnen. Hier liegt ein Irrtum oder irgendein mißverständener Witz zugrunde.*

*Daß Sie mich nicht nur einer so primitiven Idiotie, sondern auch einer solchen Schäbigkeit für fähig halten, hat mich außerordentlich gekränkt. (Ich habe also ein Vertrauen verloren, das ich nie besessen habe.)*

*Verblüfft hat mich weiter auch Ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): ein mit Modeworten vollgepfropfter ‚dernier cri‘-Bürgerknabe, aufs äußerste an allen Richtungen interessiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schäbigkeit zurückschreckend, Leuten, die er braucht, ‚nach dem Mund redend‘ etc. etc.*

*Würden es mir Zeit und Gesundheit erlauben, eine kleine Schrift fertigzumachen, die ich angefangen habe, so könnte ich Ihnen aufs klarste beweisen, daß die Sache nicht so einfach ist. Aber vielleicht wird sie noch fertig. Sie werden dann sicher das wenige, was ich zu sagen haben werde, vollkommen ablehnen, aber Sie könnten dabei eine vollkommene Loyalität Ihrer Person und Sache gegenüber konstatieren. Aber auch ohne das habe ich vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre.*

*Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß Sie mir Gelegenheit gaben, über diese Sache zu sprechen. Ich habe mich nach bestem Wissen und Gewissen bemüht, eine Kränkung Ihrer Person gut und mich von dem Vorwurf der Schäbigkeit frei zu machen. In Ihren Kreis eindringen will ich mich nicht. Auch will ich nicht als braves Lamm erscheinen, das auf einmal nichts gesagt haben will. Was ich zugeben kann, habe ich zugegeben.*

*Aufs aufrichtigste bedaure ich eine Kränkung Ihrer Person, für die nicht nur ich, sondern auch ein anderer verantwortlich ist. Ich mache mir die schwersten Vorwürfe.*

*‚Das sind Worte‘, höre ich Sie sagen.*

---

62 Schönberg, *Briefe*, S. 125.

*Ich erlaube mir, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß ein ‚Eisenbahngespräch‘ ebenfalls aus Worten besteht.*

*Zum Schluß möchte ich Sie bitten, wenn es Ihnen möglich ist, die Sache zu vergessen.*

*In ausgezeichnete Hochachtung und Verehrung  
Ihr sehr ergebener  
Hanns Eisler*

*Für eine Zeile, die den Empfang dieses Briefes bestätigt, wäre ich Ihnen s e h r dankbar.  
Charlottenburg 2, Grolmannstraße 58 G. H.<sup>1</sup>63*

*„Lieber Eisler,*

*Berlin, 10. III. 1926*

*wenn Sie mir die Abfassung einer Schrift (die Sie begonnen haben) mitteilen und schon vor der Vollendung wissen, daß ich das wenige, was Sie zu sagen haben, vollkommen ablehnen werde (Ihre Worte!), so enthält das ja die geistigen und moralischen Grundlagen zu Ihren Bemerkungen zu Zemlinsky, die Sie aber durchaus als ein unverbindliches ‚Eisenbahngespräch‘ hinstellen wollen. Die Sache steht dann aber so: Sie haben Meinungen, die von mir abweichen, weshalb ich sie wohl vollkommen ablehnen werde, und auf Grund dieser Meinungen und auf Grund des Rechts zur freien Meinungsäußerung haben Sie sich frei darüber zu Zemlinsky geäußert. Nicht viel mehr wurde Ihnen vorgeworfen; das hätten Sie also gar nicht bestreiten sollen. Nicht richtig finde ich es, daß Sie mir ‚vollkommene Loyalität‘ meiner ‚Person und Sache gegenüber‘ in dieser Schrift ankündigen. Es ist zwar nicht mehr als ich billig verlangen darf, aber, wenn ich Ihnen ebensowenig böte, wenn ich Ihnen auch bloß Anwendung des Gesetzes gewährleisten sollte, wären Sie gewiß unbefriedigt. Ich bin’s ja auch; weil ich nämlich für die Gesetze der Loyalität innerhalb des Kreises meiner Freunde gerne den Maßstab von meinem Gewissen beziehe.*

*Ich kann es nur billigen, daß Sie, wo Sie es ja nicht sind, ‚nicht auf einmal als frommes Lamm erscheinen‘ wollen. Ich habe auch vergebens versucht, mich dazu zu überreden, die Sache so aufzufassen und war bestrebt, mich glauben zu machen, daß nur Ihr im Kaffeehaus sehr erfolgreicher Zynismus und Nihilismus Sie verlockt habe, leichtfertig mit dem Urteil auch dort zu sein, wo Sie darunter fallen – eine Auffassung, die mir Milde ermöglicht hätte, da ich diesen Geisteszustand kaum für eine Krankheit der Haut, sondern höchstens für einen üblen Zustand des Kleides halte, das wechselbar ist.*

*Sie schreiben: ‚Verblüfft hat mich Ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): ein mit Modeworten vollgepfropfter . . . Bürgerknabe . . . etc.‘ Sie wissen genau, daß ich viel schärfer geurteilt habe. Daß ich Ihr Vorgehen als Verrat bezeichnet habe. Ich finde es aber jetzt für richtig, das zurückzunehmen, denn Sie haben nicht mich verraten, sondern s i c h haben Sie verraten in einem ‚Eisenbahngespräch‘; in einem solchen nämlich waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern mußten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung Ihrer Gesinnung aus Ihren Werken n o c h n i c h t entnehmbar ist, obwohl Sie erst v o r h a t t e n, diesen Gesinnungsumschwung, der somit kein schöpferischer Akt war, in Ihren künftigen Werken zu vollziehen, obwohl also die Kompositionsmanier, die diesen Umschwung dokumentieren sollte, noch nicht existierte; obwohl also noch viel Zeit gewesen wäre, und nicht das erste beste Eisenbahngespräch dazu hätte dienen müssen.*

*Es tut mir aufrichtig leid, daß ich darüber nicht anders urteilen kann; vielleicht weil ich nicht anders denken kann, oder aus sonst einem Grund: vorausgeahnt hatte ich Ihr Verhalten allerdings. Trotzdem hätte ich Ihnen gerne eine Brücke gebaut. Aber Sie haben es mir zu schwer gemacht, den Sachverhalt zu erfahren, und das hat mich derart abgekühlt, daß auch ich einen von uns beiden hätte verraten müssen, wenn ich Ihnen mehr Freundlichkeit gezeigt hätte. Aber Sie haben vielleicht Recht, ‚vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre‘ zu haben, und darum will ich es auch haben. Und Sie können gewiß sein, daß ich mich sehr freuen werde, wenn dieses Vertrauen uns beiden keine Enttäuschung bringen wird.*

---

63 Original in der Schoenberg-Collection. Auch abgedruckt bei H. Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 33-34.

*Lassen Sie sichs gut gehen und viel Glück für die Zukunft. Und wenn ich Ihnen irgendwie helfen könnte, so wissen Sie wohl, daß es ein neues Unrecht von Ihnen wäre, mir es nicht zu sagen.*

*Besten Gruß“<sup>64</sup>.*

*„Sehr verehrter Herr Schönberg!*

[11.3.1926]

*Ich danke Ihnen sehr für Ihren Brief und erlaube mir noch folgendes zu bemerken:*

*Hätte ich erfahren, daß Sie mir eine von Ihren Anschauungen (aber nicht von Ihren Werken oder gar Ihrer Person) abweichende Meinung und deren Äußerung übel nehmen, so hätte ich nie versucht irgendetwas dazu zu sagen.*

*Nun wurde mir doch aber vorgeworfen, mich in einer lächerlich-kindischen, ja schäbigen Weise über Ihre Werke, die ich nie aufgehört habe zu bewundern, geäußert, ja von den letzten sogar erklärt zu haben, sie seien keine Musik etc.*

*Ich habe mich aber (scheinbar vergebens) bemüht, Ihnen zu beweisen, daß dies nicht der Fall war, sondern daß ein ganz allgemeines, an sich belangloses Gespräch in dieser Hinsicht mißverstanden und benutzt wurde, Sie zu ärgern.*

*Den Ausdruck Loyalität habe ich nur gebraucht, um durch diesen sachlichen Ausdruck einen ‚Gefühlserguß‘ zu vermeiden.*

*Schließlich erlaube ich mir noch folgendes zu bemerken: Hier ist kein ‚Gesinnungswechsel‘ geschehen noch der Versuch, einen solchen zu prolongieren.*

*Auch strebe ich nicht das Erreichen oder Verlassen irgendwelcher Kompositionsmanieren an. Musikalischen Stilfragen oder sonstigen Problemen stehe ich ganz ferne, ja sie interessieren mich kaum.*

*Ich schreibe das, was mir einfällt, so gut wie möglich. Daß man sich ändert, ist eine von der Natur gegebene Tatsache, der sich kein Mensch entziehen kann.*

*Nicht aber wechsele ich Gesinnungen oder Anschauungen wie ein altes Kleid.*

*Mit vielem Dank für Ihre freundlichen Wünsche*

*bin ich mit größter Hochachtung und Verehrung*

*Ihr sehr ergebener*

*Hanns Eisler“<sup>65</sup>*

*„Lieber Herr Eisler,*

Berlin, 12. III. 1926

*obwohl ich ja Ihre Bemerkung ‚wenn Sie erfahren hätten, daß ich Ihnen Ihre von den meinen abweichenden Anschauungen übelnehme, Sie nicht versucht hätten, etwas dazu zu sagen‘<sup>66</sup> reichlich arrogant finde, muß ich Ihnen doch noch einmal schreiben. Denn ich kann Ihnen nicht die kleinste Lücke lassen, durch die Sie entschlüpfen wollen.*

*Zitieren Sie den Satz, aus dem das hervorgeht! Von meinen Anschauungen abweichende würde ich niemals verübeln, so wenig, als ich jemandem ein anderes Gebrechen verüble! ein zu kurzes Bein, eine ungeschickte Hand, etc. Ich könnte so einen nur bedauern, aber nicht ihm zürnen. Der Satz aber, auf den Sie sich scheinbar stützen, wirft Ihnen vor, daß Sie sich zu Zemlinsky darüber äußern mußten, und weiter unten wird gesagt, daß Sie in einem Stadium, wo ein Zwang dazu noch nicht vorlag (denn vielleicht hätte ich Ihre Meinung sehr interessant gefunden, sie gebilligt, ja vielleicht sogar akzeptiert!), [sie] an eine Person anzubringen wußten, wo das mit großem Beifall aufgenommen werden konnte, wo es Ihnen aber besser angestanden hätte zu schweigen. Ich hatte mit 25 Jahren die ‚Gurre-Lieder‘ fertig, über die Zemlinsky damals schlecht geurteilt hatte, und trotzdem kam es mir nicht in den Sinn, daß ich anderer Anschauung sei als er, obwohl schon dieses Werk darauf hindeutete, was mir erst sehr spät bewußt war. Jedenfalls aber hätte ich jederzeit den Takt gehabt, einen bestehenden oder sich ankündigenden Gegensatz nicht jemandem mitzuteilen, der selbst in einem Gegensatz zu Zem-*

64 Schönberg, *Briefe*, S. 126 f.

65 Original in der Schoenberg-Collection.

66 Schönberg zitiert Eisler hier unvollständig.

*linsky stand, und noch dazu in einem ganz anderen als ich. Denn, bitte, begreifen Sie gefälligst, daß der Gegensatz, in welchem Zemlinsky heute zu mir steht, ganz anderer Art ist als der Ihrige; und daß Ihre Abweichungen von mir nicht unbedingt ein Gegensatz sein müßten, wenn Sie ihn nicht durch Ihre Haltung dazu gemacht hätten. Ich habe anders geschrieben als Mahler und Zemlinsky, aber nie das Bedürfnis gefühlt, mich zu ihnen in Gegensatz zu stellen. Und nur im Fall eines Gegensatzes ist eine solche rechtzeitige Hervorkehrung nötig.*

*Ich weiß ja nicht, ob Sie in der Lage sind, mich noch verstehen zu wollen: deswegen soll das auch das letzte Wort in dieser Angelegenheit sein. Ich habe Ihnen mehrere, zwar nicht Brücken, aber doch Stege gebaut. Wenn Sie nicht verstehen, sie zu benützen, dann muß ich Sie als am anderen Ufer stehen bleibend ansehen. Kann es bedauern, aber nicht ändern. Also: besten Gruß und lassen Sie sichs gut gehen“<sup>67</sup>.*

Um begreifen zu können, warum nach diesem Brief der Kontakt zwischen beiden Komponisten zunächst für Jahre abbrach, muß man sich die verschiedenen Positionen vergegenwärtigen, die freilich im vorstehenden Briefwechsel durch einige gegenseitige Mißverständnisse verdeckt sind. Eine klare Bestimmung der Position Eislers hatte die Schrift bringen sollen, die er Schönberg ankündigte; da sie aber nicht existiert, muß Eislers Position aus dem Argumentationszusammenhang und seinen Aufsätzen über Musik, die er in den folgenden Jahren verfaßte, ansatzweise rekonstruiert werden. Es ist ganz offensichtlich, daß das „Eisenbahngespräch“ ein Reflex auf die Musikfest-Erfahrung war, die Eisler in seinem Aufsatz *Über die Situation der modernen Musik* (1928) so beschrieb:

*„Die großen Musikfeste aber sind reine Börsen geworden, auf denen der Wert der Werke taxiert und Abschlüsse für die kommende Saison getätigt werden. Aber all dieser Lärm wird wie in einer luftleeren Glasglocke vollführt, kein Ton dringt nach außen. Bei völliger Interesse- und Teilnahmslosigkeit irgendeines Publikums feiert eine leerlaufende Betriebsamkeit Orgien der Inzucht“<sup>68</sup>.*

Eislers Klage und Entrüstung in seinem „Eisenbahngespräch“ ist dann aufzufassen als *„ein Notschrei des Musikers von heute, dem es nicht gelingt, sich über die furchtbare Isoliertheit seiner Kunst hinwegtäuschen zu lassen, dem es nicht genügt, rein des Produzierens halber Werk auf Werk in die Welt zu setzen, der etwas Lebendiges anstrebt, lebendig, weil es alle angeht, also in allen lebt, dem es aber zuwider ist, einigen Feinschmeckern zu immer raffinierteren Genüssen zu verhelfen“<sup>69</sup>.* Wenn Eisler die Isoliertheit der modernen Musik so heftig kritisierte, – und 1925 beim Musikfest in Venedig muß sie ihm besonders kraß vor Augen getreten sein –, so besagt das zunächst über seine Einschätzung der Musik selbst noch wenig, heißt aber mit Sicherheit nicht etwa, daß er die Zwölftonmusik grundsätzlich ablehnte. Tatsächlich hat er sich über Schönbergs dodekaphone Werke mehrfach geradezu begeistert geäußert, sich auch überhaupt als einer der ersten (1924 im *Palmström op. 5* und der *2. Klaviersonate op. 6*) produktiv mit der neuen Kompositionstechnik auseinandergesetzt<sup>70</sup>. Eisler differenzierte aber, wenngleich 1926 noch vage, zwischen gesellschaftlicher Funktion und ideologischem Hintergrund von Musik

67 Schönberg, *Briefe*, S. 127 f.

68 *Schriften*, S. 91.

69 *Schriften*, S. 98.

70 Besonders scheint sich Eisler 1925 auch für Bergs *Wozzeck* interessiert zu haben; vgl. Berg, *Briefe*, S. 539 u. 550.

auf der einen und dem musikalisch-technischen Fortschritt auf der anderen Seite. Diese immanent technische Avanciertheit der Zwölfton-Technik hob er auch in dem zitierten Aufsatz hervor: „*Es gibt einen Künstler, der den beginnenden Verfall des Handwerks schon 1910 in seiner ‚Harmonielehre‘ konstatiert hat: Arnold Schönberg. Auch seine neue Theorie, ‚die Komposition mit zwölf Tönen‘, versucht auf dem Boden einer von ihm neu geschaffenen Tonalität, das Handwerkliche, das Können wieder auf gesündere Beine zu stellen. Dies ist gar nicht hoch genug zu werten, denn wie kaum bei einer anderen Kunst hängen bei der Musik alle geistigen Probleme mit den Problemen der Technik der Darstellung zusammen*“<sup>71</sup>. Eislers Kritik an der musikalischen Moderne bezog sich weniger auf die technische Faktur an sich als auf die Stellung der modernen Musik im Musikbetrieb und damit in der Gesellschaft. Diese besondere Akzentuierung Eislers konnte Schönberg schwerlich nachvollziehen, da er Publikumsrücksichten ablehnte: „*Rücksicht auf die Hörer. Die kenne ich so wenig, wie er die Rücksicht auf mich kennt. Ich weiß nur, daß er vorhanden ist und, soweit er nicht aus akustischen Gründen ‚unentbehrlich‘ ist (weil’s im leeren Saal nicht klingt), mich stört*“<sup>72</sup>. Obwohl sich also Schönberg und Eisler in ihren Anschauungen von der gesellschaftlichen Funktion von Musik stark unterschieden und gerade hier ein Zündstoff für Konflikte hätte liegen können, richtete sich Schönbergs Kritik weniger gegen den Inhalt des „Eisenbahngesprächs“ („*Von meinen Anschauungen abweichende würde ich niemals verübeln*“) sondern gegen die Form und den Zeitpunkt der Äußerung („*Der Satz . . . wirft Ihnen vor, daß Sie sich zu Zemlinsky darüber äußern mußten*“). Diese Kritik hielt Schönberg aber auch nur deshalb aufrecht, weil er annahm, Eisler habe ihn in jenem „Eisenbahngespräch“ Zemlinsky gegenüber kritisiert („*. . . waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten*“). Diese Prämisse, Eislers angebliche Kritik an Schönberg, auf die sich Schönbergs Argumentation stützte, hat aber, wenn wir Eislers mehrfachen Beteuerungen Glauben schenken, in jenem „Eisenbahngespräch“ gar nicht stattgefunden („*das Mißverständnis besteht darin, sie [die Kritik] auf Ihre Person anzuwenden*“). Obwohl Eisler außerdem mehrfach darauf hinwies, daß er gegen seinen Willen in die Auseinandersetzung Schönberg-Zemlinsky hineingezogen worden sei, bezog Schönberg alle Kritik nur auf sich. Angriffe auf seine Person aber pflegte er, wie er 1923 sehr deutlich dem Musikschriftsteller Dr. Paul Stefan geschrieben hatte, mit dem Abbruch der Beziehungen zu beantworten: „*Ich verkehre mit denen nicht, die nicht richtig von mir denken können*“<sup>73</sup>. In einem anderen Zusammenhang bedauerte Schönberg allerdings die aus solcher Unnachgiebigkeit resultierende Einsamkeit: „*Bessere Menschen werden leider rascher Feinde als Freunde, weil alles für sie so ernst und wichtig ist, daß sie im ewigen Verteidigungszustand verharren*“<sup>74</sup>.

Auffallend und aufschlußreich ist es, wie wenig Schönberg zwischen Komponist und Werk differenziert, oder positiv: wie sehr ihm Komponist und Werk eine Ein-

---

71 *Schriften*, S. 90.

72 Schönberg, *Briefe*, S. 52.

73 *Briefe*, S. 89.

74 *Briefe*, S. 115.

heit darstellen. Dies liefert eine zusätzliche Erklärung dafür, daß er Eislers Kritik an der Musik der Moderne auf seine Person bezog. Demgegenüber trennt Eisler ausdrücklich zwischen Anschauungen, Werk und Person („*hätte ich erfahren, daß Sie mir eine von Ihren Anschauungen [aber nicht von Ihren Werken oder gar Ihrer Person] abweichende Meinung und deren Äußerung übel nehmen . . .*“). Der zentrale Satz bei Schönberg dagegen, der Person, Anschauungen und Werke verknüpft, lautet: „*In einem solchen [Eisenbahngespräch] . . . waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern mußten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung Ihrer Gesinnung aus Ihren Werken noch nicht entnehmbar ist*“. Der folgende Zusammenhang wird damit skizziert: Musik aus der Wiener Schule galt als Selbstaussdruck des jeweiligen Komponisten; die Gesinnungen der Komponisten schlugen sich in ihren Werken nieder. Schönberg bezog alle Werke seiner Schüler zunächst auf sich, auch wenn ihm diese Werke nicht explizit gewidmet waren. Eine solche musikalische Kommunikation ist für Schönberg unter Komponisten die primäre und entscheidende; die verbale Kommunikation tritt, weil weniger ursprünglich, direkt und spezifisch dahinter zurück. Tatsächlich hat sich auch Eisler dieser Kommunikationsform bedient, so daß die frühen Werke als Kommunikation mit dem Lehrer verstanden werden dürfen; die häufige Verwendung des Tonsignets *a-es* oder die Anlehnung an Schönbergsche Besetzungen wie im *Bläserquintett* oder im *Palmström* unterstreichen dies.

Hat für Schönberg, dem das „*Ohr als der Verstand des Musikers*“ galt, demnach schon eine verbal geäußerte Ansicht eines Musikers einen geringeren Rang als ein „*Gesinnungsumschwung als schöpferischer Akt*“, so ist erst recht ein nichtschöpferischer Gesinnungsumschwung eines Komponisten aus seinem Kreis, der außerhalb dieses Kreises geäußert wurde, für ihn nicht mehr bloß unbedeutend sondern auch gefährlich. Denn Schönberg ging aus von der Zielvorstellung einer Geschlossenheit seines Kreises nach außen und einer hierarchischen Gliederung nach innen. Am Mißverständnis des Begriffs Loyalität läßt sich dies demonstrieren. Eisler sprach sehr präzise von seiner „*vollkommenen Loyalität*“ Schönbergs Person und Sache gegenüber, womit seine große Bewunderung für den Lehrer und Menschen Schönberg und dessen Werke ausgesprochen ist; abweichende Anschauungen ästhetischer und politischer Art und deren Äußerung behielt er sich aber vor. Schönberg seinerseits verstand Eislers „*Loyalität*“ im wörtlichen Sinne als ein lediglich an die Schranken des bürgerlichen Gesetzbuches, den Rahmen der Legalität gebundenes Handeln; zu dieser Deutung mag ihn auch Eislers Verzicht auf die Anredeform „*Meister*“ bewogen haben. Eislers Übergang von der Anredeform „*Meister*“ zu „*Herr Schönberg*“ signalisiert tatsächlich den Versuch, den Schritt von der Unterordnung zur Gleichberechtigung zu tun, was zugleich auch einen Vorstoß zur Lösung aus dem Vater-Sohn-Verhältnis darstellt. Schönberg liebte es nämlich, das Lehrer-Schüler-Verhältnis auch nach Beendigung der Lehrzeit noch aufrechtzuerhalten, so wie es Berg am Beispiel seines *Wozzeck* noch sehr deutlich verspüren mußte. Eisler aber glaubte, mit der Beendigung der Lehrzeit auch zu einer gewissen inneren Unabhängigkeit berechtigt zu sein, was er sogleich mit der neuen Anredeform demonstrierte. Dies hinderte ihn aber nicht daran, sich weiterhin loyal gegen Schönberg zu verhalten. Schönberg fürchtete, daß diese beteuerte „*Loyalität*“ Eislers

aber nicht mehr wäre als ein lediglich korrektes Verhalten; die Gesetze der Loyalität im Kreise seiner Freunde dagegen wollte er sich von seinem Gewissen holen: er setzte damit seine Person als die oberste Kontrollinstanz im Kreis ein. Eisler demonstrierte dem zum Trotz eindringlich seinen Willen, Unabhängigkeit und Gleichberechtigung in persönlicher und künstlerischer Hinsicht zu erlangen: „*In Ihren Kreis eindringen will ich mich nicht . . . Ich schreibe das, was mir einfällt, so gut wie möglich*“. Eben weil für Eisler das Moment der persönlichen Unabhängigkeit und Integrität so wichtig war, wehrte er entschieden den Vorwurf ab, „*ein mit Modeworten vollgestopfter Bürgerknabe*“ zu sein, der „*Gesinnungen oder Anschauungen wie ein altes Kleid*“ wechsle. Persönliche Integrität war ihm entscheidender und schwerwiegender als der von Schönberg zunächst erhobene Vorwurf eines Verrats am Kreis: bürgerliche Tugenden wie Eigenverantwortung und Unabhängigkeit auf Seiten des „*Bürgerknaben*“ Eisler stehen gegen die noch feudal-patriarchalisch anmutenden Treueforderungen Schönbergs. Eisler, der, wie sein Brief vom Mai 1923 zeigte, grundsätzlich den Kontakt zu seinem Lehrer sehr suchte, war nicht bereit, den Weg der Unterwerfung über die „*Brücken und Stege*“, die Schönberg ihm baute, zu gehen. Er blieb deshalb schließlich „*am andern Ufer*“ als der „*selbständige Kopf*“, als den ihn Zemlinsky erkannt hatte. Ihm lag daran, nicht auf der Insel, in der „*luftleeren Glasglocke*“ der Moderne festgehalten zu werden, sondern er wollte Verbindung zum Festland, zum breiten Publikum aufnehmen, um die Isolation zu durchbrechen. Die letzten Worte Schönbergs in seinem Brief vom 12. März 1926 lassen eine abwartende Haltung erkennen, die Brücke blieb geöffnet. Wie schon 1923 gegenüber Kandinsky vermied Schönberg auch bei Eisler den völligen Bruch: „*Die Verurteilung mit Bewährungsfrist: wenn man es über sich bringen könnte, immer so weise zu sein, die anzuwenden und erprobten Freunden einen so weit gehenden Kredit zu gewähren!*“<sup>74</sup>

War Eislers Wechsel von der Anredeform „*Meister*“ zu der bürgerlich üblichen schon ein sichtbares Löcken gegen den Stachel der Gruppennorm des Kreises und dessen Künstlerbild, so mußte Schönberg den Meister-Titel, den H. H. Stuckenschmidt 1928 im *Anbruch* Eisler verlieh, erst recht als Provokation empfinden. Tatsächlich trug sich Schönberg nach der Lektüre des Aufsatzes mit dem Gedanken, jetzt wirklich seine Drohung von 1926 wahr zu machen und mit Eisler zu brechen.

„*Hans Eisler – soll ich hier mit ihm abrechnen? Es hält mich eines zurück: ich habe das Gefühl, daß er nicht alt wird! Ich muß wenigstens warten, bis er vierzig vorbei ist*<sup>75</sup>. *Dann habe ich allerdings wahrscheinlich kein Interesse mehr daran! – Soll ich ‚Macht nichts!‘ sagen? Dann weiß ich aber nicht, wozu ich hier überhaupt schreibe!* *Roquebrune 8. VII. 1928*“

Einige Tage später war Schönberg entschlossen, nicht mit Eisler zu brechen; aus persönlichen Gründen konnte er sich aber auch nicht entschließen, wieder Kontakt mit ihm aufzunehmen.

---

<sup>75</sup> Eisler hatte zu diesem Zeitpunkt gerade das 30. Lebensjahr vollendet. Schönberg rechnete anders ab: am gleichen Tag, dem 8. Juli 1928, notierte er, weiter auf Stuckenschmidt und Eisler eingehend, einige kritische Sätze über *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik*.

„Hans Eisler, der heute ‚Mahler haßt‘, den Pierrot parodiert, an der 12-Tonkomposition, neben der Bürgerlichkeit, etwas Neueres, noch schwer beurteilbares unmöglich findet: jene Einstellung (!) die zwischen dem Vertikalen und dem Horizontalen keinen Wesensunterschied erblickt‘. . .!“

.. so stellt sich meine Theorie in den Köpfen der kleinen Morizels dar<sup>76</sup>.

Hans Eisler also wird es immer schwer haben, den ersten Eindruck zu verwischen, den er auf mich gemacht hat – trotz der von H. H. Stuckenschmidt behaupteten bewundernden Gegnerschaft, mit der ich ihm die Hand reiche (das Zögern erklärt sich, wie man sehen kann, weder aus der Gegnerschaft, noch aus der Bewunderung, sondern anders). – Dieser Eindruck setzte sich aus zwei Einwirkungen auf mich zusammen. Die eine mehr psychischer Natur könnte wohl als lässlig gelten, obwohl sie mich zu gewissen Zeiten bis zur Raserei peinigte. Wenn nämlich bei unseren Montag- und Donnerstag-Kursen Eisler (schon damals ein Propagandist) gegen den Gebrauch eines Taschentuches demonstrierte, indem er durch zwar schlüpfende, aber hörbare Tätigkeit für sich einen relativ gleichwertigen Effekt erzielte. . . Einmal allerdings bin ich in höchster Verzweiflung aus dem Zimmer gerannt und konnte mich nur schwer entschliessen, den Unterricht fortzusetzen. – Aber das sei ihm verziehen! Vielleicht hatte er kein Taschentuch. Dagegen aber – wir konnten nicht heizen (1919!) und froren jämmerlich; Eisler stand stets hinter mir und blies mir seinen vielleicht wohlriechenden, aber jedenfalls sehr kühlenden Atem auf meine ungeschützte Stelle – ich sass am Klavier – auf meine Glatze, so daß mich noch mehr fror, als die anderen.

Das werde ich ihm nie verzeihen – mag er in musikalischer Hinsicht über mich sagen, was er will – das wird das Ärgste bleiben, was er mir antun kann!

Roquebrune 13. VII. 1928

(Man wird diese Scherze leicht läßlich finden, wenn man die wahre Ursache nicht weiß und nämlich nicht ahnt, in welchem Maße es mich damals vor der Unreinlichkeit graute, in der Eisler sich produzierte!)“<sup>77</sup>

Hier wird vollends deutlich, daß für Schönberg die Auseinandersetzung mit Eisler weniger inhaltlich als vielmehr gruppodynamisch und psychisch motiviert war; sie galt dem „renitenten Burschen“ Eisler und seinen „Lausbübereien“. Viel schlimmer als eine abweichende ästhetische Anschauung war die Auflehnung gegen die väterliche Autorität. Was Schönberg aber eigentlich zögern ließ, Eisler wieder die Hand zu reichen und was wohl auch dazu geführt hatte, daß er ihn offenbar nur selten zu seinen geselligen Jours fixes einlud, erklärt sich, wie Schönberg schrieb, „weder aus der Gegnerschaft noch aus der Bewunderung“; der geschilderte Ekel ist vielmehr das Naserümpfen des Bürgers gegenüber dem Proleten, der sich nicht an bürgerliche Umgangsformen gewöhnen mag, um salonfähig zu werden. In den Bunge-Gesprächen illustrierte Eisler diese „Barbarei des Neuen“ mit dem Beispiel des lateinischen klassizistischen Dichters Sidonius Apollinaris, den um 475 der Anblick der stinkenden germanischen Barbaren so erschreckte, daß er nicht fähig war, weiterhin kunstvolle Gedichte über die Göttin Venus zu schreiben<sup>78</sup>.

Eisler hat die Form der Auseinandersetzung später bereut.

„Ich war 25 Jahre alt und Schönberg hielt große Stücke auf mich. Ich war der dritte Schüler unter hunderten Begabungen, die er als Meister anerkannte. Nun, so meinte er, säße ich im Sattel und würde mit ihm reiten. Und mein Kommunismus wäre doch eine Jugendtorheit, das wird sich schon geben. Ich tat, was niemand erwartet: Ich brach mit ihm. Dies tat ich in

76 Die Zitate stammen aus Stuckenschmidts Aufsatz.

77 Vollständige Fassung des 1975 erstmals in *Das Argument* veröffentlichten Schönberg-Textes.

78 Bunge, *Fragen Sie mehr . . .*, S. 268.

*einer rohen Weise, undankbar, aufsässig, gereizt, sein Spiessbürgertum verachtend, entfernte ich mich schimpfend. Er benahm sich großmütig. Die Briefe, die er mir in diesen Wochen schrieb, sind großartige Dokumente dieses einzigartigen Mannes*<sup>79</sup>.

Das gemeinsame mit dem Lehrer In-die-Welt-hinaus-Reiten steht hier wie ein positives Gegenbild dem Bruch gegenüber.

Schönbergs Vorwurf, daß Eislers „*Gesinnungsumschwung*“ (Eisler verwahrte sich gegen diesen Terminus, weil er den Vorgang als eine langfristige Entwicklung sah) im März 1926 noch kein schöpferischer Akt gewesen sei, ist nicht ganz zutreffend. Denn tatsächlich hatte Eisler schon am 18. September 1925, unmittelbar nach der Rückkehr von Venedig und wohl auch als Reflex darauf, seinen Liederzyklus *Zeitungsausschnitte op. 11* mit dem *Kriegslied eines Kindes* begonnen, einer direkten Absage an die bürgerliche Konzertlyrik. „*Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten*“, forderte er 1928 die Komponisten auf. „*Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen. . . Versucht, eure Zeit wirklich zu verstehen, aber bleibt nicht bei bloßen Äußerlichkeiten hängen. Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wieder entdecken*“<sup>80</sup>. Die *Zeitungsausschnitte* stellten Eislers Versuch dar, die Isolation der modernen Kunst, die er in Venedig erfahren hatte, zu durchbrechen.

Eislers nächstes Werk, sein *Tagebuch op. 9*, versucht auf sehr direkte Art, Schönbergs Vorschlag folgend, den „*Gesinnungsumschwung*“ in einen produktiven Akt umzusetzen. Im Sommer 1926 in Paris begonnen – Eisler hatte dort im Hause der Sängerin Marya Freund unter anderem Darius Milhaud, Jean Wiener, Albert Roussel, Florent Schmitt, Jacques Ibert und Francis Poulenc kennengelernt – verbindet es französischen Witz mit einer wenig dissonanten freien Atonalität. So beginnt gleich der *Leitspruch* mit einer aus Terzenketten (*d-f, dis-h, b-ges*) aufgebauten Melodie auf die Textworte „*Es ist unmöglich. . .*“, und auch harmonisch ist häufig der aus großen Terzen aufgebaute übermäßige Dreiklang präsent.

Milhauds *Machines agricoles* müssen Eisler beeindruckt haben, denn in seinen Stichanweisungen für den Verlag wünschte sich Eisler für sein *Tagebuch* ein ähnliches Format. Eberhardt Klemm hat auf die zahlreichen Anspielungen im op. 9 auf die Trennung von Schönberg aufmerksam gemacht<sup>81</sup>. Gleich im *Leitspruch* wird ironisch auf den gemeinsamen neuen Wohnort Berlin angespielt<sup>82</sup>. „*Es ist unmöglich, ganz allein in einer fremden Stadt zu sein*“, singt der Alt, und Sopran und Mezzosopran kommentieren: „*Ja, ja, der Alt hat recht! Ist man aber doch zu zwei'n, kann man sich viel besser freu'n*“. Beziehungsvoll offen bleibt, ob „*der Alt*“ nicht auch Schönberg ist. Der Satz „*Das Reisen kann nicht schön sein, reist man allein*“ weist auf das Eisenbahngespräch hin; die Klage „*Wenn man ein dummer schlechter Bürgerknabe ist. . .*“ im Stück *Depression* antwortet auf Schönbergs Charakterisie-

79 H. Eisler, *Vorwürfe Alban Berg*, Original im Hanns Eisler-Archiv. (Der vollständige Text ist zitiert bei: A. Dümling, *Eisler und Schönberg*, S. 68.)

80 *Schriften*, S: 92.

81 E. Klemm, *Hanns Eisler – für Sie porträtiert*, Leipzig 1973.

82 Eisler und Schönberg wohnten beide in unmittelbarer Nähe des Steinplatzes.

zung Eislers als eines „*dernier-cri-Bürgerknaben*“, und der Schluß der dreiteiligen Kantate auf die im Briefwechsel geäußerten Hoffnungen für die Zukunft: „*In dreieinhalb Jahren werden wir's gern erfahren, ob es möglich ist, allein in einer fremden Stadt zu sein*“. An einer anderen Stelle wird das Quartennmotiv aus Schönbergs Werk mit der gleichen Opuszahl, der ersten *Kammersinfonie op. 9*, „gleichzeitig als Abspaltung und Sequenzierung des Quart-Auftakts der ‚Internationale‘ präsentiert“<sup>83</sup>. Für die zweite Nummer des Werkes war ursprünglich, wie aus dem Manuskript<sup>84</sup> hervorgeht, der Titel *Thema con variazioni im Park du Sonatenbourg* vorgesehen. Auch hier ist der Bezug deutlich: das Sonatenprinzip wird als museal dem von Eisler bevorzugten Variationsprinzip gegenübergestellt. Erst viel später<sup>85</sup> hat Eisler dann die Widersprüche zwischen Sonatenprinzip und Atonalität auch theoretisch dargestellt.

Eislers vielfältige Anspielungen in seinem op. 9 konnten vom Uraufführungspublikum 1927 in Baden-Baden, das die Hintergründe nicht kannte, kaum verstanden werden. So schrieb denn auch der Berichterstatter Eberhard Preussner: „*Dem Schönberg-Schüler Eisler verübelte man sehr die Wahl von banalen Texten zu seinem Tagebuch*“<sup>86</sup>. Der esoterische Charakter der Komposition ergab sich notwendig aus ihrem Anspruch auf private Kommunikation mit Schönberg. Das Publikum, das zwar von romantischen Komponisten in Töne gesetzte Tagebücher und Intime Briefe kannte und schätzte, mochte sich aber mit Eislers ironischem, allen Gefühlsausdruck durch Distanz vermeidendem *Tagebuch* nicht anfreunden.

Eisler hatte mit seinem *Tagebuch* nachträglich Schönbergs Forderung nach einer direkten künstlerischen Auseinandersetzung entsprochen. Das Resultat läßt aber bezweifeln, ob es sinnvoll war, künstlerische Auseinandersetzungen über die Kunstwerke selbst zu führen. Das Postulat von Allgemeingültigkeit und die nur begrenzte Möglichkeit zu konkreter Semantik beim Kunstwerk erfordern hierfür das ergänzende Wort. Schönberg erkannte dies selbst und stellte deshalb der Deutlichkeit halber bei seiner Auseinandersetzung mit dem Neoklassizismus den *Drei Chorsatiren op. 28* noch ein längeres Vorwort voran. Der Entstehungsprozeß der Satiren belegt darüberhinaus, daß sich Schönberg in ihnen sehr bewußt um die Darstellung seiner Position bemühte. Dies entsprach aber nicht Schönbergs eigenem Selbstverständnis. Grundsätzlich war er nämlich der Meinung, daß bei seinen Kompositionen neue Positionen sich unbewußt ergäben: „*Ich hatte mit 25 Jahren die ‚Gurre-Lieder‘ fertig, über die Zemlinsky damals schlecht geurteilt hatte, und trotzdem kam es mir nicht in den Sinn, daß ich anderer Anschauung sei als er, obwohl schon dieses Werk darauf hindeutet, was mir aber erst sehr spät bewußt war*“. Schönberg schätzte somit, wie oben angedeutet, die Kommunikation und Erkenntnis über das Kunstwerk im Vergleich mit der Sprache nicht nur qualitativ, sondern auch zeitlich als primär ein. Dies entspricht seiner Vorstellung vom zwanghaften Schreiben unterm Schaffenstrieb, einer inneren Notwendigkeit folgend, die unbe-

83 H. Fladt, *Eisler und die Neue Sachlichkeit*, in: *Das Argument* (AS 5), S. 94.

84 U. E.-Leihgabe Eisler in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

85 Vgl. seinen Schönberg-Vortrag von 1954.

86 *Die Musik* XIX, Sept., 1927, S. 884 f.

wußt solche Fortschritte erzwänge, deren volle Konsequenzen sich dem Bewußtsein erst später erschlossen. Eisler, und deshalb wird ihm Schönberg in seinem Brief vom 12. März 1926 nicht gerecht, unterschied sich aber gerade darin grundsätzlich von seinem Lehrer, daß bei ihm der kompositorische Prozeß im Regelfall nicht vom Unbewußten zum Bewußten verlief, sondern daß für ihn das planende Bewußtsein primär war. Eislers Schriften und Theorien sind nicht, wie bei Schönberg, nachträgliche Beschreibungen und Systematisierungen von Erkenntnissen, die sich unbewußt aus dem musikalischen Schaffensprozeß ergeben haben, sondern stellen aus dem Primat der gesellschaftlichen Funktion von Musik Forderungen an die Kunst. Nicht nur in der Beurteilung der Reihenfolge von Wort und Ton, von Theorie und musikalischer Praxis, unterschied sich Eisler von Schönberg; für ihn existierte auch nicht eine so fundamentale Differenz des Ranges zwischen verbalen und musikalischen Äußerungen: verbale Äußerungen waren ihm ebenso legitim wie seine kompositorischen Produkte. Eisler unterschied hier nicht zwischen dem Verstand des Musikers – als welchen Schönberg das Ohr betrachtete – und dem anderer Menschen. Dieses Nebeneinander von musikalischer und publizistischer Praxis, im engeren Sinne von Musik und Politik, warf ihm Schönberg noch 1948 in einem Brief an Josef Rufer vor: „*Haben Sie über Eisler und seinen Bruder gelesen? . . . Es ist wirklich zu dumm, daß erwachsene Menschen, Musiker, Künstler, die wahrhaftig Besseres zu sagen haben sollten, sich mit Weltverbesserungstheorien einlassen . . . Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich ihn wie einen dummen Jungen übers Knie legen und ihm 25 heruntermessen und ihn versprechen lassen, daß er nie mehr seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt*“<sup>87</sup>. Von eben jener Vorstellung vom Komponisten, der nicht „*seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt*“, hatte sich Eisler aber schon 1926 gelöst.

## V

Wenn der Briefwechsel von 1926 vor allem eine formale Auseinandersetzung über die Modalitäten der Äußerung von Kritik im Schönberg-Kreis darstellte, so hätte doch nach Schönbergs Vorstellung die inhaltliche Diskussion an Hand von Werken wie Eislers op. 9 oder op. 11 geschehen müssen. Es hat aber den Anschein, als hätte diese Auseinandersetzung über Eislers neues Konzept nicht stattgefunden. Hat Schönberg vielleicht Eislers neue Werke gar nicht mehr kennengelernt? – Eislers *Zeitungsausschnitte* standen 1927 zusammen mit Schönbergs *3. Streichquartett* und Bergs *Lyrischer Suite* auf einem Konzertprogramm der IGNM in Berlin. Es ist kaum denkbar, daß Schönberg nicht erkannt hätte, daß Eislers „*Gesinnungsumschwung*“ tatsächlich ein schöpferischer Akt war. Spätestens aber beim Außerordentlichen Festkonzert der Berliner Ortsgruppe der IGNM am 14. Juni 1929 muß ihm die neue Qualität des Eislerschen Schaffens bewußt geworden sein. Dieses Konzert in der Berliner Singakademie war in mehrfacher Hinsicht außerordentlich. In den beiden Programmhälften wurde bürgerliche mit Arbeiter-Musikkultur konfrontiert: Werken von Jarnach, Hindemith und Pfitzner, die von so glänzenden

---

87 Schönberg, *Briefe*, S. 264.

Interpreten wie Artur Schnabel, Paul Hindemith und Emanuel Feuermann vorgelesen wurden, stand im zweiten Teil des Abends die „Musik für Arbeiter“, Chöre von Hanns Eisler, dargeboten von dem aus Arbeitern bestehenden „Berliner Schubert-Chor“ unter der Leitung von Karl Rankl, gegenüber. Gesungen wurde der *Vorspruch* und die *Naturbetrachtung* aus op. 13 sowie die *Kurze Anfrage (Lied der Arbeitslosen)* und die *Bauernrevolution* aus op. 14. Die vollständigen, bis auf die *Bauernrevolution* von Eisler stammenden Liedtexte waren im Programmblatt abgedruckt. Übereinstimmend hob die Presse in ihren Berichten die neue Qualität der Arbeiterchöre hervor. So schrieb Wladimir Vogel in der *Welt am Abend* vom 19. Juni 1929:

*„Die Aufführung dieser Arbeitergesänge innerhalb der bürgerlichen IGNM zeigte, wie hoch die künstlerischen Qualitäten dieser Musik eingeschätzt werden. Die Texte, die dem Leben des Proleten entnommen sind und die eindeutige, zündende Musik rissen den ganzen Saal mit und führten zu einem spontanen Erfolg, der die Arbeitersänger und ihren Leiter Karl Rankl so lange nicht vom Podium ließ, bis eine Wiederholung des Liedes der ‚Bauernrevolution‘ erzwungen war. Es offenbarte sich hier ein Künstler, der sein Ziel nicht nur im Kunstproblematischen sieht, sondern in der Erfassung einer Musik, die aus einem neuen Klassenbewußtsein entspringt. Hans Eisler hat damit die Musik und den Chorstil der proletarischen Massen in klaren Formen festgelegt. Die radikale Tendenz und der kämpferische Geist dieser Chöre siegte gestern im Saal über das Bewußtsein der reaktionärst gesinnten: da diese durch die massenpsychologische Wirkung der Chöre selbst zum Bestandteil einer kollektiven Gemeinschaft verwandelt wurden. Die Aufführung der ‚Arbeiterlieder‘ in einem prominenten Rahmen durch Arbeitersänger bewies, daß diese disziplinierte Gemeinschaft neben den weltberühmten Interpreten sehr wohl bestehen konnte“.*

Am gleichen Tag hieß es in der Zeitung *Berlin am Morgen*:

*„Was man in den aufgeführten Chören von Eisler hört, ist mehr als die Erfindungen neuer formaler Spitzfindigkeiten. . . Das hat tausendmal mehr mit einer wirklich zeitgemäßen Musik zu tun als Atelierprobleme: ob die neue Musik tonal oder atonal sein soll. Die Musik von Eisler hatte weniger durch die Tendenz, als vielmehr durch die künstlerischen Griffe, ähnlich wie die hervorragenden russischen Filme, bei einem überwiegend links gerichteten Publikum einen durchschlagenden Erfolg“.*

Klaus Pringsheim wies im *Vorwärts* besonders auf die *Bauernrevolution* hin:

*„Diese ‚Bauernrevolution‘ hat nun auch vor einer Hörschaft der Musikfachwelt als Elementarereignis eingeschlagen“.*

Auch die *Deutsche Allgemeine Zeitung* sprach von „begeistertem Beifall“ für Eislers Arbeiterchöre:

*„Auf Texten von durchaus kommunistischer Ideologie baut sich hier eine ungemein lebendige, glänzend gearbeitete und wirkungsvolle Musik auf, deren Schlagkraft sich auch diesmal wieder so bewährte, daß eine Zugabe bewilligt werden mußte. . . Das Konzert war von einem sehr sachverständigen Publikum besucht, unter dem sich viele illustre Köpfe befanden. Man sah Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Arnold Schönberg, Ernest Ansermet, Klemperer, Kleiber, Stiedry, und man sah fast alle Komponisten der jüngeren aufsteigenden Generation“.*

Interessant ist die Feststellung, daß neben vielen seiner berühmten Kollegen auch Schönberg das IGNM-Konzert besucht hat und somit die Chöre op. 13 und 14, die, anders als noch Eislers op. 11, wirklich „Musik für Arbeiter“ sind, kennengelernt haben muß. Schönberg war der Gedanke, Musik für Arbeiter zu schreiben, nicht so

fremd, wie man denken könnte: in seiner Jugend hatte er jahrelang mehrere Arbeiterchöre geleitet<sup>88</sup> wie nach ihm seine Schüler Webern, Pisk, Polnauer, Eisler, Rankl, Stein. Kaum denkbar ist, daß ihn der große Erfolg der Eisler-Chöre unter der Leitung seines Schülers Rankl ganz unbewegt gelassen hat; dennoch ist außer zwei unpublizierten Texten, *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik* (1929) und *Kunst nicht revolutionär* (1930) sowie handschriftlichen Anmerkungen wie etwa die zu Stuckenschmidts Eisler-Aufsatz (1928) nichts bekannt, was als Reaktion Schönbergs gewertet werden könnte<sup>88a</sup>. Jedoch war dem Briefwechsel mit Eisler von 1926 zu entnehmen, daß Schönberg seine Anschauungen kaum allein verbal geäußert, sondern auch in einen künstlerisch-produktiven Akt umgesetzt hätte, wenn ihm die Auseinandersetzung mit der Musik der Arbeiterbewegung wirklich Entscheidendes bedeutet hat. Gemäß der von ihm bevorzugten Kommunikationsform wären auch verschlüsselte Aussagen zu berücksichtigen.

Überschaut man Schönbergs Kompositionen zur Zeit der Auseinandersetzung mit Eisler, so fällt der relativ hohe Anteil von Vokalwerken (*Von heute auf morgen*, Männerchöre op. 35, *Moses und Aron*) auf. Besonderes Interesse verdienen in diesem Zusammenhang die Chöre op. 35, die ersten Männerchöre, die Schönberg nach über dreißigjähriger Pause wieder schrieb. Nach op. 35 hat Schönberg erst wieder 1947 in seinem *Überlebenden von Warschau* einen Männerchor benutzt. Daß er ausgerechnet 1929/30 wieder Männerchöre schrieb, obwohl er noch 1923 Hermann Scherchen gegenüber bekundet hatte, wie fern er mittlerweile dem Chorgedanken sowohl politisch als auch musikalisch gerückt sei, kann kein Zufall sein. Zu denken gibt, daß anscheinend in allen Fällen für Schönberg die Gattung des Männerchors als für den Ausdruck politischer Bekenntnisse besonders geeignet schien.

Schönbergs Chöre op. 35 gehören nicht nur zu seinen am seltensten aufgeführten Werken, sondern auch – und dies mag unmittelbar damit zusammenhängen – zu den bisher in ihrer Aussage dunkelsten. Selbst wenn bei Aufführungen die Einzelstücke *Hemmung*, *Das Gesetz* und *Verbundenheit* aus dem Opus herausgelöst werden, weil sie noch die verständlichsten sind<sup>89</sup>, scheut die Kritik vor einer Auseinandersetzung mit dem Text zurück. Man hat die Chöre textlich lediglich als eine Vorstufe zu *Moses und Aron* zu deuten gewußt. Zweifellos wird erst eine genaue Untersuchung aller vorliegenden Materialien eine völlig befriedigende Erklärung des gedanklichen Gehalts ermöglichen. Zu denken gibt aber schon jetzt die thematische und zeitliche Nähe zwischen 1. Schönbergs Auseinandersetzung mit Eisler, 2. der für Schönberg sonst ungewöhnlichen Gattung der Männerchöre, und 3. dem *Moses und Aron*-Plan. Das Opernprojekt machte einige Metamorphosen durch. Am 29. März 1926 sprach Schönberg noch gegenüber Webern von der Kantate *Moses am brennenden Dornbusch*; zwei Jahre später konzipierte Schönberg ein Oratorium

---

88 Vgl. A. Dümling, *Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse*.

88a Verfasser konnte mittlerweile feststellen, daß Schönbergs Notizen *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik* nicht 1929, wie Rufer angibt, sondern bereits 1928 (16. Juni und 8. Juli) niedergeschrieben wurden. Aus der gleichen Zeit stammen Anmerkungen Schönbergs zu Aufsätzen über Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik.

89 Vgl. die Aufführungen von op. 35 im März 1963 an der UCLA in Los Angeles oder im Juni 1965 beim Chorfest des DSB in Essen.

*Moses und Aron*<sup>90</sup>, ein Plan, der die Vermutung nahelegt, daß auch einige der Chöre zunächst in diesem Oratorium (dessen Anfänge sich noch nicht auf die später für die Oper entworfene Grundreihe stützten) hätten Platz finden sollen. Ausgehend von der engen Verknüpfung der drei Bereiche soll hier die These aufgestellt werden, daß sowohl die Männerchöre op. 35 als auch die Oper *Moses und Aron* erst im Kontext der Auseinandersetzung Schönbergs mit der Arbeiterbewegung und Eisler ganz verstanden werden können. Dieser Aspekt soll hier für die Männerchöre und unter ausdrücklicher Beschränkung auf deren Texte entfaltet werden.

Der erste Chor aus op. 35, *Hemmung*, hat den folgenden Text: „*Ist ihnen die Sprache versagt? / Oder fühlen sie es nicht? / Haben sie nichts zu sagen? // Aber sie reden doch flüssiger, / je weniger ein Gedanke sie hemmt! / Wie schwer ist es, einen Gedanken zu sagen! // Und sie reden doch so flüssig, / wenn sie eine Absicht haben! // Wie oft muß man da staunen!*“ Die wohl zentrale Aussage „*Wie schwer ist es, einen Gedanken zu sagen!*“ als die auch autobiografisch deutbare Sprachhemmung des Künstlers schreibt Schönberg in der Oper nicht zufällig dem Moses zu: „*O Wort, du Wort, das mir fehlt!*“ Die Texte zu op. 35 belegen fast durchweg diese Aussage, der sich Schönberg sehr bewußt war, wenn er klagte „*in literarischen Arbeiten nicht diese technische Sicherheit*“ zu haben wie in musikalischen<sup>91</sup>. Im Chor *Hemmung* aber wird diese Sprachhemmung, die dunkle, stockende Rede, als ein positives Indiz des gedankenvollen Menschen gewertet, die flüssige Sprechweise dagegen als ein Zeichen von Gedankenlosigkeit. „*Sie*“, von denen im ersten Chorstück unentwegt die Rede ist, sind die anderen, die nicht so sind wie Schönberg. 1923 hatte Schönberg an Kandinsky geschrieben: „*Heute hat man es nur nötig, irgend einen Unsinn in wissenschaftlich-journalistischem Jargon zu sagen, und die gescheitesten Leute halten ihn für eine Offenbarung*“<sup>92</sup>. Klingt hier nicht auch der Vorwurf des „*dernier-cri-Bürgerknaben*“ an, der anderen nach dem Mund redet? Flüssige Texte – und Eisler schrieb zweifellos flüssiger als sein Lehrer – sind Schönberg verdächtig als „*hemmungs-los*“.

Schönberg trennt Gedanken und Absicht – und das heißt: Wirkungsabsicht, Adressatenbezug, um die Praxis zu verändern – und unterscheidet strikt die Wirkung beider auf Sprache: der Gedanke sei sprachhemmend, die Absicht dagegen sprachfördernd. Durch die Trennung vom Gedanken gerät die Absicht, also die Wirkungsabsicht, in Gefahr, zur bloßen Gedankenlosigkeit zu werden. Schönberg konstruiert dadurch einen Gegensatz zwischen reiner, gedanklicher Theorie und praxisbezogener Wirkungsabsicht, einen Gegensatz zwischen sich und dem Praktiker Eisler. Da durch das Schielen auf Praxis der Gedanke in Gefahr gerät, ausgehöhlt und entleert zu werden, müsse eben auf Praxis verzichtet werden.

Im zweiten Chor, *Das Gesetz*, scheint Schönberg mit dem Satz „*Dass einer sich auflehnt, ist eine banale Selbstverständlichkeit*“ revolutionäre Veränderung der Gesellschaft, wie sie etwa Eisler in seinem Opus 13,1 gefordert hatte („*Auch unser*

90 Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 305.

91 Schönberg, *Briefe*, S. 134.

92 *Briefe*, S. 94.

*Singen muss ein Kämpfen sein. . .“), abtun zu wollen. „Wenns so kommt, wie man es gewöhnt ist,/ ists in Ordnung: das kann man verstehn./ Kommt es aber anders, ist es ein Wunder.// Jedoch bedenke nur:/ Dass es immer gleich kommt, / das ist doch das Wunder, / das Dir unbegreiflich scheinen sollte:/ Dass es ein Gesetz gibt,/ dem die Dinge so gehorchen,/ wie Du Deinem Herrn,/ das den Dingen so gebietet,/ wie Dir Dein Herr:/ Dieses solltest Du als Wunder erkennen! // Dass einer sich auflehnt/ ist eine banale Selbstverständlichkeit.“*

Der Ordnung und Gesetzmäßigkeit einer vom göttlichen Willen gelenkten Welt stehen die Rebellen gegenüber, die diese Ordnung noch nicht erkannt haben; Auflehnung gegen den Status quo, die Eislers Chöre signalisieren (so im *Lied der Arbeitslosen*: „*Wie lange wollt ihr dieses Leben noch ertragen, ohne Ohrfeigen auszu-teil'n an die muntern Herrn dieser Welt?*“) kann deshalb für Schönberg nur Ausdruck einer ungläubigen Haltung derer sein, die das „*Wunder*“ der Ordnung noch nicht erkannt haben. Schönbergs Brief vom 4. Mai 1923 an Kandinsky erläutert sowohl dieses „*Wunder*“ als auch das „*Gesetz*“. Schönberg führt hier die folgende Begründung dafür an, daß er kein Kommunist sei: „. . . weil die Erde ein Jammertal ist und kein Vergnügungsort, weil es also weder im Plan des Schöpfers liegt, dass es allen gleich gut geht, noch vielleicht überhaupt einen tieferen Sinn hat“<sup>92</sup>. Damit ist der Chor *Das Gesetz* entschlüsselt: Das „*Gesetz*“ ist der „*Plan des Schöpfers*“, nach dem „*die Erde ein Jammertal*“ sei, während unter der Auflehnung dagegen vor allem der Kommunismus, dessen Ziele nicht eschatologische, sondern irdische sind, verstanden werden soll. Schon im Kandinsky-Brief war ein fundamentaler Gegensatz zwischen Kommunismus und Judentum behauptet worden; auch in den Chören wird häufig aus der Position des Judentums gegen den Kommunismus argumentiert.

Der dritte Chor *Ausdrucksweise*, den Schönberg zunächst *Masseninstinkt* benannt hatte, spricht von der Dialektik von Einzelem und Gruppe: „*Aus uns, im Masseninstinkt/ spricht für einen Gott,/ für andere der Urzustand.// Als Kulturvorbild gelten wir diesen,/ abschreckend nennen uns jene.// Was wir wirklich sind, / wir wissen so wenig, wie, was jeder einzelne ist./ Sind wir beisammen, fühlt jeder nur jeden,/ nicht mehr sich./ Sind wir getrennt, handelt jeder wie der andere/ und dennoch wie er selbst.// Lob oder Tadel lässt uns alle/ und jeden einzelnen kalt./ Aber wenn wir schlagen,/ dann schlagen alle, wie Einer*“.

Im Satz „*als Kulturvorbild gelten wir diesen, abschreckend nennen uns jene*“ steht den Forderungen der Zeit nach Gemeinschaftskunst und den Hoffnungen auf neue Impulse aus der Arbeiterkultur der spätbürgerliche, individualistische Künstler gegenüber, der vor der Arbeiterschaft zurückschreckt, da sie ihm als unreflektiertes Massenwesen erscheint. Freilich schwingt auch hier noch eine Sehnsucht Schönbergs nach dem Kollektiv mit, ein Solidaritätsgefühl, das sich aus seiner Herkunft erklärt. Es ist aber eine ambivalente Faszination: „*Lob oder Tadel lässt uns alle kalt*“. Lob und Tadel waren aber die Mittel, mit denen Schönberg in seinem Schülerkreis „*Politik*“ betrieb. Wenn Schönberg hier die „*Masse*“ als durch Lob und Tadel nicht beeinflussbar sieht, bedauert er im Grunde, daß sie sich seinem Einfluß entzieht, so wie es in der Oper dem Moses nicht gelingt, das Volk Israel zu führen.

Schönberg bezeichnete die „Masse“ als unreflektiert; in der „Masse“ regiere nur noch der Instinkt, nicht mehr das Bewußtsein. Doch auch Schönberg mußte wissen, daß die Arbeiterbewegung sich auf eine wissenschaftliche Theorie stützen konnte und daß etwa Eisler sich in seinen Chören an das erkennende Bewußtsein richtete. Gegen den Kommunismus selbst war der „*Masseninstinkt*“ kein Argument, hier bediente sich Schönberg anderer Begründungen. Der vierte Chor, *Glück*, macht deutlich, daß Schönberg tatsächlich nur den Gegensatz zwischen Gruppe und Subjektivität, nicht den zwischen Instinkthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit meinte. Denn im vierten Chor wird das Glück als subjektiv, immateriell, ungreifbar und unaussprechbar bezeichnet, als rein ideell, nicht der Masse, sondern nur dem subjektiven Instinkt erreichbar. Das Glück könne eben im irdischen Jammertal immer nur die Ausnahme sein, nie ein massenhaftes Phänomen. Auch dieser Chor richtet sich also implizit gegen den Kommunismus; hatte doch Schönberg in seinem Brief an Kandinsky ausdrücklich als Argument gegen den Kommunismus angeführt: „*Ich weiß, daß das subjektive Glücksgefühl nicht von Besitz abhängt, sondern eine rätselhafte Veranlagung ist, die man hat oder nicht*“. Der Text des Chores ist nichts weiter als eine Entfaltung dieses Gedankens: „*Glück ist die Fähigkeit/ es noch zu wünschen,/ es noch nicht genossen zu haben,/ es noch winken zu sehen: / solange es sich versagt, ist es Glück./ Oder:/ wenn es entschwinden könnte,/ wenn man es nicht erwartet,/ wenn man es nicht verdient: / solange man es noch nicht hat, ist es Glück./ Oder: / wenn mans nicht benennen kann,/ nicht weiss, worin es besteht,/ nicht glaubt, dass andere es kennen: // solange man es nicht begreift, ist es Glück*“.

Dem dritten Chor verwandt in der Thematisierung des „*Masseninstinkts*“ ist der fünfte, *Landsknechte*; das Sujet mag unmittelbar durch Eislers so erfolgreiche *Bauernrevolution* angeregt sein. – Der letzte Chor, *Verbundenheit*, wurde wohl wegen seiner konsonanten Klanglichkeit und seines klareren Textes in die Notenserie des Deutschen Arbeitersängerbundes aufgenommen. Ob indes der Chor wirklich von Altruismus, und nicht, wie die letzte Zeile nahelegt („*Leugne doch, dass du auch dazu gehörst!*“), von Altruismus aus Egoismus<sup>93</sup> handelt, bleibt offen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Josef Polnauers eingehender musikalischer Analyse des Chores für die Festschrift zu Schönbergs 60. Geburtstag der Essay Hermann Brochs *Irrationale Erkenntnis in der Musik* folgt.

Für die Texte der Männerchöre op. 35 gilt, was Schönberg in Bezug auf den Text zu *Moses und Aron* 1930 an Berg schrieb: „*Alles, was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir*“<sup>94</sup>. Die Ähnlichkeit ist nicht nur strukturell sondern auch inhaltlich gemeint. Natürlich gilt dies auch für die Titelgestalten der Oper selbst: „*Moses und Aron bedeuten für mich zwei Tätigkeiten eines Menschen: eines Staatsmannes. Dessen beide Seelen wissen nichts von einander: seines Gedanken Reinheit wird nicht getrübt durch seine öffentlichen Handlungen, und diese werden nicht schwächlich durch Rücksichtnahme auf jeweils noch ungelöste*

---

93 Möglicherweise entfaltet *Verbundenheit* den Satz aus *Ausdrucksweise*: „*Sind wir getrennt, handelt jeder wie der andere und dennoch wie er selbst*“.

94 Schönberg, *Briefe*, S. 148.

*Probleme, die der Gedanke stellt*<sup>95</sup>. Wenn aus dem Vorgehenden deutlich werden konnte, daß sich Schönberg als den Mann des Geistes, des Gedankens, der Idee empfand, so wie er verkörpert ist in Moses, so ist nun nicht länger zweifelhaft, wer als ein Vorbild der Aron-Gestalt in der Oper betrachtet werden könnte. Auf den späten Brief Schönbergs an Rufer anspielend meinte Andres Briner: „*Daß Schönberg auf den wortgewandten Eisler die Charakteristiken Aarons projizierte, wird indes- sen erst gegen das volle Ende ihrer Beziehung ganz deutlich. . . In keinen anderen Musiker hat Schönberg so deutlich die Charakteristiken Aarons hineingesehen: ein Mann, der es nicht aushält, dem abstrakten unberührten Geist zu dienen, ein Opportunist also und Volksverführer, der das leichte Los für sich wählt, während er, Schönberg, den Abfall seines Volkes von der von ihm verkündeten Wahrheit ertragen muß*“<sup>96</sup>. Ob Eisler tatsächlich opportunistisch für sich das leichtere Los wählte – eine zumindest fragwürdige These –, soll hier nicht entschieden werden. Entscheidend ist vielmehr, daß Schönberg damals beide Figuren, die Brüder Moses und Aron, als zwei Teile einer Ganzheit, nämlich des Politikers und Staatsmanns, sah: auch Moses ist ein Staatsmann, freilich nicht denkbar ohne Aron, der öffentlich handelt, und Aron wiederum ist angewiesen auf die reinen Gedanken des Lehrers Moses. Schönbergs Ziel war in letzter Instanz eine Synthese aus Moses und Aron, aus Theorie und Praxis, so wie sie im Drama *Der biblische Weg* in der Gestalt des Politikers Max Aruns, der für die Sache des nationalen Judentums kämpfte, angelegt war. Daher ist es verständlich, daß Schönberg – schwankend zwischen Stolz auf den guten Schüler, gepaart mit Nachsicht wegen dessen schlechter Gesundheit, und Gekränktheit über dessen Eigenwillen – es nie wirklich zu einem Bruch mit Eisler kommen ließ: er sah, trotz aller Ablehnung der konkreten politischen Ziele Eislers, daß dieser damals die politische Wirkung ausübte, die ihm innerhalb des Judentums versagt war. H. H. Stuckenschmidt erfand für diese Haltung Schönbergs zu Eisler die Formel von der „*bewundernden Gegnerschaft*“. – Auch Eisler war nicht an einem Bruch mit Schönberg interessiert: bei allen Gesprächen mit Schönberg im amerikanischen Exil blieb deshalb das Thema Politik tabu. Die Auseinandersetzung fand aber auf einer anderen Ebene statt, in der sie sich anerkannten: in den Werken. Denn beide betrachteten einander als bedeutende Musiker, aber Anhänger einer falschen Politik. Dennoch vereinte sie wenigstens über einen gewissen Zeitraum (die McCarthy-Verhöre setzten hier eine Zäsur) die Überzeugung von der Notwendigkeit der Synthese von Geist und Handeln, von Kunst und Politik.

---

95 Zitiert nach E. Freitag, *Schönberg*, Reinbek 1973, S. 130.

96 *Neue Zürcher Zeitung* vom 22. März 1975, *Hanns Eislers Musikmarxismus*.

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Vierte wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis in Blankenburg/Harz

von Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Die vierte, am 26. und 27. Juni 1976 vom Telemann-Kammerorchester, Sitz Blankenburg/Harz, in Verbindung mit dem Fachbereich Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle, dem Rat des Bezirkes, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie dem Zentralhaus für Kulturarbeit durchgeführte *Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* hatte zwei Themenkreise zum Gegenstand: 1) *Die Blasinstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und unsere heutigen Besetzungsmöglichkeiten sowie Probleme des Instrumentenbaues* und 2) *Tempofragen* im Hinblick auf die Musik des genannten Zeitabschnitts. In Referaten, Podiumsgesprächen und Diskussionen wurden einzelne Aspekte dieser umfassenden Fragenkomplexe beleuchtet, wurden Problemfelder aufgezeigt, die in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit jedoch nur angeschnitten werden konnten. Sie werden sicher teilweise auch bei den kommenden Tagungen – das Programm steht bis 1981 fest – wieder aufgegriffen und – gleichsam Baustein zu Baustein fügend – einer Klärung nähergebracht werden.

Die Leitung der Tagung lag wiederum in den Händen von Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Halle) und Eitelfriedrich THOM (Blankenburg). Letzterer wies in seiner Begrüßung darauf hin, daß es ein Hauptanliegen der Veranstalter dieser Tagung sei, Anregungen und Denkanstöße zu geben sowie Wissenschaftler, Interpreten und Pädagogen zu fruchtbarer Diskussion zusammenzubringen. Nur auf diese Weise könnten Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation optimal beantwortet und neue Erkenntnisse auch in die Praxis umgesetzt werden. Die Bereitschaft, überkommene Gewohnheiten in Frage zu stellen oder gar aufzugeben, müsse hierbei als eine Grundvoraussetzung angesehen werden. Walther SIEGMUND-SCHULTZE umriß in seinem einleitenden Grundsatzreferat die sich aus der geschichtlichen Entwicklung der Musik ergebenden Probleme zu den beiden Generalthemen der Tagung. So sei es etwa wichtig, sich bewußt zu machen, daß weder Stil noch Aufführungspraxis etwas Starres, ein für allemal Festgelegtes gewesen seien, sondern sich stets, zum Teil sogar innerhalb des Oeuvres eines einzigen Meisters, gewandelt haben. Das Instrumentarium habe dabei eine wesentliche Rolle sowohl hinsichtlich der Bedeutung als auch hinsichtlich der jeweiligen Aufgabenstellung gespielt. Weiter sei es wichtig, sich die verlorenen Selbstverständlichkeiten wieder in das Bewußtsein zurückzurufen und zum Beispiel durch eine Klärung der Tempofragen Erkenntnisse dafür zu bekommen, wie es möglich sei, „aus dem Geiste der Musik selbst Musik zu machen.“

Wolfgang WENKE (Eisenach) gab in seinem Referat *Die Holz- und Metallblasinstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* einen Überblick über das in dieser Zeit verwendete Instrumentarium und seine Bauweise. Ludwig GÜTTLER (Dresden) behandelte *Möglichkeiten und Probleme bei der Wiedergabe der hohen Trompetenpartien*, wobei er vor allem auf die zwischen historischen und modernen Instrumenten bestehenden Unterschiede sowie auf die Schwierigkeiten hinwies, die sich durch den ständigen Wechsel von Instrumentarium und Spielweise heute für den gleichzeitig sowohl solistisch als auch im Orchester tätigen Trompeter ergeben. Karol BULA (Katowice) referierte über *Blasinstrumente in der Polnischen Musikpraxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, wobei er sich auf Abbildungen, Inventare und erhaltene Kompositionen der Zeit stützte, und Lukáš MATOUŠEK (Prag) befaßte sich mit den verschiedenen Formen des Chalumeau.

Tempo-Probleme wurden in vier Beiträgen behandelt. Willi MERTENS (Halle/Magdeburg) gab einen Tempovergleich anhand von vier verschiedenen Schallplatteneinspielungen von Georg Philipp Telemanns Orchestersuite *C-dur* (TWV 55:C3), der sogenannten *Wasserouvertüre*, wobei er als Bezugspunkt für ein angemessenes Tempo die von Quantz in seinem „*Versuch. . .*“ 1752 gemachten Angaben zugrundelegte. Bemerkungen *Zur Frage des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere in Instrumentalkonzerten dieser Zeit* machte Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken), während Wolf HOBOM (Magdeburg) der Bedeutung der Tempobezeichnung *Vivace* nachspürte und zu dem Ergebnis kam, daß bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus unter *Vivace* ein langsames Tempo verstanden wurde als unter *Allegro*. Mit *Wandlungen in Bezug auf das Tempo im 18. Jahrhundert*, dargestellt am Beispiel der italienischen Orchestermusik, befaßte sich Karl HELLER (Rostock). Er wies unter anderem darauf hin, daß zwischen Stilentwicklung und jeweils angemessenem Tempo ein enger Zusammenhang bestehe, wobei er den Typus des Orchester-Allegros und seine Veränderung (um 1720?) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellte. Die Referate sollen in einem *Konferenzbericht* zusammengefaßt und veröffentlicht werden.

Zwei Podiumsgespräche, an denen sich außer den Referenten noch Milan MUNCLINGER (Prag), Rainer GEBAUER (Leipzig), Karl-Heinz PASSIN (Leipzig), Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) und Helmut TZSCHÖCKEL (Rudolstadt) beteiligten, dienten der Diskussion zahlreicher Detailfragen zu den beiden Themenkreisen. In einer Ausstellung wurden Bücher, Noten und Schallplatten gezeigt. Dort gab es aber auch historische Blasinstrumente zu sehen, die freundlicherweise vom Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig und vom Bach-Haus Eisenach zur Verfügung gestellt worden waren. Konzerte der *Ars Cameralis* (Prag), des *Rameau-Trios* (Leipzig) und des *Telemann-Kammerorchesters* (Blankenburg) rundeten die Tagung ab, für deren glänzende Organisation Eitelfriedrich THOM, für deren Zustandekommen aber allen eingangs genannten Trägern auch an dieser Stelle herzlich Dank gesagt sei.

## Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

In den Abtsrechnungen von 1579/80 des Zisterzienserklosters Salem (Salmannsweiler) findet sich der Eintrag: „*Verert Leonhardten Lechnern Musicum, gegen ainem componirten vnd dedicierten Magnificat, octo vocum – 1 f. Letare 80*“<sup>1</sup>. Demzufolge hatte Leonhard Lechner dem Abt des Klosters Salem, Matthäus Rott, eine Magnificatkomposition gewidmet, wofür er am Sonntag Lätare (13. März) 1580 eine „Verehrung“ von einem Gulden erhielt. Möglicherweise war der Komponist auf einer seiner Reisen selbst in die unweit des Bodensees gelegene Reichsabtei gekommen.

Lechner, in seiner Jugend katholisch, dann zum Protestantismus übergetreten, wirkte zu jener Zeit als Schulgehilfe in Nürnberg. 1578 hatte er Magnificatkompositionen in den acht Kirchentönen unter dem Titel *Sanctissimae virginis Mariae canticum, quod vulgo magnificat inscribitur, secundum octo vulgares tonos, quatuor vocibus* veröffentlicht und dem Fürstbischof von Würzburg, Julius Echter von Mespelbrunn, gewidmet<sup>2</sup>. Es erscheint zunächst naheliegend anzunehmen, das von Lechner dem Salemer Abt zugeeignete Magnificat sei mit diesem Opus identisch. Dem steht indessen entgegen, daß der Eintrag von „*dedicieren*“, d. h. widmen, und nicht – wie in den vorliegenden Rechnungsbüchern sonst fast ausnahmslos üblich – von

1 Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, 62/8631.

2 Siehe *Leonhard Lechner Werke*, Bd. IV, hrsg. von W. Lipphardt, Kassel usw. 1960.

„verehren“ spricht<sup>3</sup>. Lechner wird aber nun schwerlich das dem Fürstbischof von Würzburg gewidmete und 1578 erschienene Werk dem Abt des Klosters Salem nochmals „dediciert“ haben können. Zum anderen ist in der Eintragung von einem achtstimmigen Magnificat die Rede; die 1578 veröffentlichten Magnificatkompositionen sind hingegen vierstimmig. Will man folglich dem Schreiber nicht unterstellen, er habe, den Titel der 1578 erschienenen Magnificatsammlung verstümmelnd und verändernd, fälschlich „octo vocum“ statt „octo tonorum“ geschrieben, so wird man diesen Eintrag als Hinweis auf eine bisher unbekannte und verschollene Magnificatkomposition Lechners verstehen dürfen. Übrigens läßt sich die Achtstimmigkeit nicht als Gegenargument anführen, trat Lechner doch bereits 1575 mit einer achtstimmigen

---

3 Diese Feststellung sei durch die entsprechenden Einträge aus den noch vorhandenen Salemer Abtsrechnungen (heute im Badischen Generallandesarchiv Karlsruhe) der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt.

1580/81: „Verert Carlin Mayern Componisten gegen 4. Partes compositarum motetarum 1 fl 8 bazn“ (62/8631).

1584: „Vmb Verehrungen: vmb verehrte Cantiones Leonhardi Lechnerj, ipsi autorj 1 f 10<sup>ten</sup> 7bre“ (62/8632).

1593: „Item den 13 marcij 1593. Ainem Cappel Maister von Hechingen vmb Etliche Vererte gesang geben . . . 4 fl“ (62/8634).

1596/97: „Verehrt: Ainem Mörspurgischen Componisten 33 kr  
Ainem Studioso von Mayland gegen verehrten Gsängern 40 kr  
Dem Componisten zue Weingartten gegen ainen verehrten Gsang 1 fl 20 kr“ (62/8639).  
(62/8639).

1599/1600: „Verehrt: Item dem Buechtruckher zu München Adam Bergen gegen verehrten gesang 1 fl 36 kr“ (62/8642).

1600/01: „Verehrt: Den 15. Julij [1600] dem Componisten von Weingarten gegen verehrten Gsangen 1 f 24 k

Dem Componisten von Weingarten gegen etlich verehrten gesengern 1 f 26 k“ (62/8643).

Der Komponist Carolus Mayer ist 1579 als „Musicus et pedagogus“ des Abts vom Kloster Stein am Rhein und 1593 als Notar in Weingarten nachzuweisen (Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, 61/7245, S. 306; K. Holl, *Fürstbischof Jakob Fugger von Konstanz [1604-1626] und die katholische Reform der Diözese im ersten Viertel des 17. Jh.*, Freiburg i. Br. 1898, S. 266; K. Obser, *Beiträge zur Salemer Bau- und Kunstgeschichte im 15. und 16. Jh.*, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. 30, 1915, S. 596).

Mit dem „Cappel Maister von Hechingen“ kann nur der Lassoschüler Narcissus Zängel, zu jener Zeit Kapellmeister am hohenzollerischen Hof in Hechingen, gemeint sein (vgl. E. Stiefel, in: MGG 14, 1968, Sp. 980).

Als meersburgische Komponisten können 1596/97 sowohl Jan Le Febure (vgl. A. Gottron, in: MGG 8, 1960, Sp. 462) als auch Sebastian Hasenknopf angesprochen werden, die damals in Diensten des in Meersburg residierenden Konstanzer Bischofs, des Kardinals Andreas von Österreich, standen. Den Artikel „Hasenknopf“ von Othmar Wessely in MGG 5 (1956, Sp. 1763 f.) ergänzend, sei angeführt, daß Sebastian Hasenknopf wahrscheinlich seit 1591 der Hofkapelle Kardinals Andreas angehörte und um 1596 bischöflicher Kapellmeister war. 1596 erhielt er vom Rat der Stadt Überlingen 7 Pfund, 17ß verehrt, nachdem er „meinen herrn die meß von st. Georgen von neuen componiert“ und außerdem Hymnen komponiert und überreicht hatte (siehe K. Obser, *Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters [1226-1620]*, in: Festgabe der Badischen Kommission zum 9. Juli 1917, Karlsruhe 1917, S. 213). Er dürfte wohl identisch sein mit dem 1597 in Kirchhofen bei Freiburg i. Br. verstorbenen Sebastian Hasenknopf, dessen Andenken eine an der westlichen Außenwand der Kirche zu Kirchhofen eingelassene Steinplatte mit folgenden Worten festhält: „ANNO DOMINI 1597 OBIIT ERVDITVS VIR SEBASTIANVS HASENKNOPFF QVONDAM ISTIV TEMPLI ORGANISTA ET LVDIMODERATOR QVI VIVAT DEO“.

Der „Componist von Weingarten“ kann niemand anderer als der im Kloster Weingarten wirkende Lassoschüler Jacob Reiner sein (vgl. H. Federhofer, in: MGG 11, 1963, Sp. 192 ff.).

Vertonung des 114. Psalms (in *Motectae sacrae*) an die Öffentlichkeit. Auch ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, daß Lechners Lehrer Orlando di Lasso 1576 zwei achtstimmige Magnificatkompositionen (im 5. Teil des *Patrocinium musices*) veröffentlichte, die Lechner gekannt haben könnte.

Bald nachdem Leonhard Lechner 1584 Kapellmeister am hohenzollerischen Hof in Hechingen geworden war, verehrte er dem Abt des Klosters Salem „Cantiones“, was ihm am 10. September 1584 einen Gulden einbrachte<sup>4</sup>. Bei diesen „Cantiones“ dürfte es sich wohl um den 1581 erschienenen Liber secundus der *Sacrarum cantionum* gehandelt haben.

Mit der Übersiedlung Lechners an den protestantischen württembergischen Hof in Stuttgart brach offensichtlich die Verbindung zwischen dem Komponisten und dem Zisterzienserkloster Salem ab.

## Was ist der musikalische Rhythmus? – Eine Entgegnung von Gudrun Henneberg, Mainz

Heft 2 (1976) der „Musikforschung“ brachte zwei Auseinandersetzungen, von Wilhelm Seidel und Carl Dahlhaus, mit meiner Dissertation *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik* (Tutzing 1974). Auf die Einwände beider Rezensenten möchte ich in aller gebotenen Kürze Folgendes erwidern:

1) Seidel bezweifelt, unter Hinweis auf Koch und Sulzer, daß „das Verhältnis der Gestalttheorie zur Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts so beschaffen ist“ (S. 227), wie ich es darstelle. Aber Koch sagt ausdrücklich: „In der Natur der Töne selbst ist noch nichts vorhanden, welches diesem oder jenem derselben, so lange sie noch nicht in Tacte eingekleidet sind, einen innern Vorzug gäbe. Diesen innern Vorzug erhalten einige Töne vor den andern erst alsdenn, wenn sie in ein gewisses Verhältniß des Tactes gebracht werden.“ (II, S. 275/6). Damit hat zwar Koch den Vorgang, der zur Vorzugsstellung einzelner Töne im Takt führt, nicht beschrieben, jedoch den entscheidenden Sachverhalt benannt, daß erst der Zusammenhang über das metrische Gewicht entscheidet, Melodik und Metrik demnach auch im Zusammenhang betrachtet werden müssen. So ist folgerichtig für Koch die Lehre vom Takt und von der Verbindung der Taktgruppen zum Formganzen Teil der Melodielehre (II, S. 7 ff.). Die Melodie wiederum sieht Koch in enger Verbindung mit der Harmonie. „Beyde tragen charakteristische Kennzeichen dessen, was vor beyde vorausgesetzt werden muß, und dieses ist die, durch einen angenommenen Grundton bestimmte Größe der Töne, oder dasjenige was ich Seite 16 die Tonart genennet habe. Diese durch einen Grundton bestimmte Größe aller musikalischen Töne, ist nun eigentlich der erste Stoff eines Tonstücks, das heißt, es ist dasjenige, woraus alle Theile des ganzen Tonstücks geformt sind.“ (S. 49.)

Ähnlich erkannte Kirnberger, „daß keines dieser Dinge“, nämlich Bewegung, Takt und Rhythmus, „für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt“ (II. Abt. 1, S. 105). Diese ganzheitliche Betrachtungsweise gilt auch für Sulzer, dessen von Seidel geltend gemachte Trennung des Tons vom Rhythmus noch nicht die Eigenwertigkeit des letzteren beweist. Ergänzend sei auf den Artikel *Musik* bei Sulzer hingewiesen, der das Gesagte unterstreicht. Sulzer stellt die Frage, „wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge

---

4 Siehe Anm. 3.

von Tönen zusammenzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt . . . werde . . . In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst.“ (T. II, 1777, S. 267.) Nachdem Sulzer nacheinander Gesang, Tonart, Metrum, Rhythmus und Harmonie charakterisiert hat, kommt er zu der entscheidenden Aussage: „Werden alle diese Mittel in jedem besonderen Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet . . . Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wohlgeordnetes und richtig charakterisiertes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder . . . schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien . . . thun“ (S. 268/269; Sperrungen von mir). Einheitlichkeit im Zusammenspiel aller Formungsfaktoren scheint mir auch hier deutlich ausgesprochen zu sein.

Diese Auffassung habe ich in meiner Dissertation zum Ausdruck gebracht, während Seidels Versuch, alle meine Überlegungen und Ausführungen aus der von mir nicht dogmatisierten Gestalttheorie abzuleiten, nicht meiner Absicht entspricht. So sollte es auch insgesamt nicht um die Rechtfertigung oder Verwerfung von Theorien gehen, etwa Riemann contra Gestalttheorie, sondern um die Frage ihrer konkreten Verwendbarkeit in der musikalischen Analyse. Gerade im Bereich der Rhythmus-Metrum-Lehre sind ja auch Kurth und Schenker, von denen ich in meiner Arbeit ausgehe, nicht theoriebildend wirksam geworden. So, glaube ich, sollte man den dogmatischen Gesichtspunkt zurückstellen und eher überprüfen, ob es im Einzelfall gelingen kann und gelungen ist, unter Zuhilfenahme von Einsichten des ganzheitlich-funktionalen Musikverstehens Aussagen über Rhythmus und Metrum im Formganzen zu machen. Die Auffassung, der einzelne Formungsfaktor sei in der Musik der Klassik dem Sinnganzen integriert, widerspricht der Tendenz zu verabsolutierender Systembildung in der Theorie des 19. Jahrhunderts. Nur von dorthier ist die Berechtigung Riemannschen Denkens eingeschränkt worden. Gegen Riemann nur ein anderes System ausspielen zu wollen, lag mir fern. Es wäre daher von Interesse, meine Interpretation Riemannscher Analysen konkret zu kritisieren, worauf Seidel verzichtet. Der Vorwurf, ich hätte voreingenommen nur für die Gestalttheorie gesprochen, trifft mich nicht, hat doch längst vor Kurth und Schenker und vor der wissenschaftlichen Gestalttheorie das 18. Jahrhundert in Literatur, Musik und Philosophie ein ganzheitliches Kunstverständnis und Menschenbild gelehrt.

2) Dahlhaus faßt seine Kritik in zehn Punkten zusammen. An Polemik, die er mir zum Vorwurf macht, läßt er es nicht fehlen. Ich beschränke mich bei meiner Entgegnung auf den Kern der sachlichen Kontroverse. Meine Dissertation versucht den Nachweis, „daß die Anwendung eines funktionalen Formbegriffes für die Musik der Wiener Klassik zurecht auf die rhythmisch-metrische Analyse“ ausgedehnt wird. „Ihr Grundgedanke war es, Rhythmik und Metrik im Wechselspiel ihrer inhaltlichen Erfüllung zu sehen, die funktionale Abhängigkeit und Wechselbeziehung sämtlicher Formungsfaktoren zu verdeutlichen“ (S. 262). Diese Auffassung wurde einerseits durch die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, lange vor Schenker, bestätigt, andererseits durch die Musikdenkmäler. Bei ihrer Analyse habe ich mich eines Grundgedankens Heinrich Schenkers bedient. Übereinstimmend mit dessen Schichtenlehre gehe ich davon aus, daß erst der musikalische Zusammenhang über die Funktion eines Klanges als Stimmführungs- oder Stufenklang entscheidet, normative Setzungen in Form von harmonischen Modellen sich von dorthier verbieten. Die von mir untersuchten Musikbeispiele sollten deutlich machen, „daß keinem der genannten metrischen Profilationsmomente (nämlich Melodik, Lage im Tonraum, Harmonik, rhythmische Akzentuierung – auch Instrumentation, Phrasierung, Dynamik und Klangfarbe) Eigenwert und absolute Geltung zukommt, vielmehr ihr Zusammenwirken, gemäß dem Formungsvermögen der einzelnen Parameter, in der Fülle und Vielgestaltigkeit möglicher Erscheinungsformen den Takt als eine lebendige, geformte musikalische Kraft bedingt“ (S. 264).

Dahlhaus leitet daraus ab, ich hätte das Axiom vorausgesetzt: „Die Tonhöhe hat einen unumstößlichen Vorrang gegenüber der Tondauer, die Tondauer gegenüber der Intensität und der Klangfarbe. Von Rhythmus und Metrum soll darum erst die Rede sein dürfen, wenn sich die Zeitwerte als von der Ordnung der Tonhöhe – also in letzter Instanz von der ‚Umlinie‘ – abhängig erweisen“ (S. 185). Das vorausgeschickte Zitat aus meiner Dissertation macht deutlich, daß von dem „unumstößlichen Vorrang“ einzelner Formungsfaktoren ebensowenig die Rede war wie von der „letzten Instanz der Umlinie“. Dahlhaus unterstellt mir hier einen

Dogmatismus, eine Tendenz zur Verabsolutierung, der ich mit meiner Arbeit ausdrücklich entgegenwirken wollte. Wohl war davon die Rede, daß nicht alle musikalischen Faktoren das gleiche Formungsvermögen besitzen, demnach essentielle und weniger wichtige (S. 124) zu unterscheiden sind. (So ist die Melodik bei der Ausbildung des Metrums gestaltungskräftiger als z. B. die Klangfarbe.) Jedoch war es meine Hauptabsicht, das funktionale Zusammenwirken aller Faktoren in der Musik der Wiener Klassik aufzuzeigen. Die Urlinie Schenkers war für meine Auffassung eine Stütze, da es sich zeigte, daß melodische und metrische Schwerpunkte häufig miteinander korrespondieren. Daß die Urlinie für sich genommen schon eine Aussage über das Metrum einschließe, wurde an keiner Stelle behauptet und dürfte darum von Dahlhaus nicht als Argument gegen mich beansprucht werden.

Dahlhaus konkretisiert seine Polemik nur an einem Musikbeispiel, dem Thema der Klaviersonate in B-dur KV 333 von Mozart. Er sieht mich in Verlegenheit, weil *f* „zunächst als Auftakt (zu Takt 1) und dann als Vorhalt (in Takt 3) erscheint“ (S. 185). Da aber in Takt 3 *f* gar nicht vorkommt, ist sein Vorwurf nicht verständlich. Auch *c* – Dahlhaus spricht irrtümlich von *c'* – in Takt 5 bereitet keine Schwierigkeiten. Denn es hat melodisch gesehen die Funktion des Durchgangs zu *b'*, das als Zielton der Bewegung auch metrisch ausgezeichnet ist. Daß meine Analyse auch nicht die Harmonik mit der Skepsis ausklammert, die mir Dahlhaus (S. 185) vorwirft – allerdings die von ihm empfohlene modellhafte Verfestigung meidet –, macht das folgende Zitat aus meiner Dissertation deutlich: „Der fünfte Takt nimmt den Beginn des ersten auf und führt über *c*“ zu *b*“, das jedoch in diesem und im folgenden Takt in Sextakkordlage des Tonika-Dreiklangs noch keine Schlußkraft besitzt. Nach einer Wiederholung dieser Zweitaktgruppe greift der neunte Takt das *f*“ des Themenbeginnes in dreigestrichener Oktavlage auf und bekräftigt mit dem Quintzug *f*–*b*“ vom Melodischen, mit der vollen Kadenz vom Harmonischen her den Abschluß des Themenhalbsatzes im zehnten Takt mit dem Zielton *b*“ (S. 172).

Daß die Urlinie Schenkers auch größere Satzzusammenhänge als Einheit beschreibt, während das Metrum nur einen begrenzten Taktumfang (die Theoretiker setzen ihn unterschiedlich zwischen 8 und 32 Takten an) ganzheitlich erfassen kann, macht deutlich, wo die Grenzen metrischer Analyse liegen, die aufzuzeigen gleichfalls das Ziel meiner Dissertation war. Schon von dorthier ist Dahlhaus' Unterstellung, die Urlinie müsse für jede metrische Qualifikation erhalten, nicht zutreffend. Es ging vielmehr darum, der Isolierung von Metrum und Rhythmus als Formungsfaktoren von den übrigen gestaltbildenden Kräften der Melodik und Harmonik entgegenzutreten. Daß das Bekenntnis zu einem funktionalen Formbegriff, dem alle Formungsfaktoren integriert sind, in einer Zeit auf Unbehagen stoßen muß, die vom Zerfall des Werkbegriffes entscheidend geprägt ist und in ihrer Musik neue Ausdrucksformen sucht, ist nicht überraschend. Wenig sinnvoll erscheint es darum – und das war am wenigsten durch meine Dissertation beabsichtigt –, hierüber einen Glaubenskrieg musikalischer Weltanschauungen zu entfachen. Jedoch sollte eine historisch begrenzte Aussage – wie hier über den Zeitraum der Klassik – möglich sein. Dazu wurden genügend Analysen vorgelegt, deren Beweiskraft durch die Kritik der Rezensenten nicht eingeschränkt wurde.

## Nachbemerkung

von Carl Dahlhaus, Berlin

1. Meine Glossen in Heft 2 der „Musikforschung“, durch die sich Gudrun Henneberg zu ihrer Entgegnung herausgefordert fühlt, waren im Wesentlichen eine Auseinandersetzung mit der über Frau Hennebergs Dissertation verstreuten Polemik gegen einige meiner Thesen zur musikalischen Rhythmik und Metrik. Die Hauptpunkte der Kontroverse – jedenfalls die von mir als solche gemeinten – werden jedoch von Frau Henneberg in ihrer Erwiderung gemieden. (Da sie festsetzt, was für sie „der Kern der sachlichen Kontroverse“ ist, dürfte mir das gleiche erlaubt sein.)

2. Wenn Frau Henneberg zu der umstrittenen Analyse von Mozarts *B*-dur-Sonate bemerkt, mein Einwand sei „*nicht verständlich*“, so hat sie Recht und Unrecht zugleich: Recht, weil in der Tat der Ton *f*“ in Takt 3 „*gar nicht vorkommt*“; Unrecht, weil die Entdeckung, daß „*Takt 3*“ ein Druckfehler für „*Takt 2*“ ist, angesichts der Simplizität des beschriebenen Ton-satzes nicht schwer fällt.

3. In Frau Hennebergs Dissertation ist Seite 261 von einer „*Hierarchie der Formungskräfte untereinander*“ die Rede, und Seite 264 heißt es: „. . . *vielmehr bedarf das Taktschema immer der inhaltlich-konkreten Erfüllung durch die musikalischen Formungsfaktoren, unter denen der Melodik eine zentrale Bedeutung zukommt*“. Meine Behauptung, daß Frau Henneberg – als Anhängerin der Schenkerschen Schichtenlehre – in letzter Instanz von einem Vorrang der Melodik (der „*Urlinie*“) ausgehe, dürfte demnach gerechtfertigt sein. (Der polemische Kunstgriff, daß sie meinen Hinweis „*S. 264*“ auf einen anderen als den offenkundig gemeinten Satz bezieht, um meine „*daraus abgeleitete*“ Behauptung als „*Unterstellung*“ erscheinen zu lassen, ist ein wenig armselig.)

## Zum Verständnis der Akzenttheorie Eine Antwort auf die Entgegnung von Gudrun Henneberg von Wilhelm Seidel, Heidelberg

„*Der Rhythmus gehört nicht zur Wesenheit der Musik*“, schreibt Gottfried Weber 1817 (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* I, S. 77). Die Akzenttheorie hält an der antiken Unterscheidung des Rhythmus vom Rhythmizomenon fest. Der Rhythmus ist nicht aus dem Wesen des Tons oder einer Ton- oder Klangfolge ableitbar. Diesen Grundsatz heben auch die Aussagen von Koch, Kirnberger und Sulzer nicht auf, die Gudrun Henneberg ihrer Entgegnung auf meine Rezension zugrunde legt. Die erste, von Koch, besagt doch gerade, daß der Stoff der Musik, die Töne, an sich, von Natur aus, rhythmisch nicht bestimmt ist. Deshalb gibt es im übrigen, wie die Zeitgenossen sagen, Musik ohne Takt und Rhythmus, den Choral oder die freie Fantasie beispielsweise. Rhythmische und metrische Qualität erhalten die Töne erst, wenn man sie in den Takt einkleidet, auf ein Taktsystem bezieht. Seine Prinzipien und seine Verfassung aber sind von der Tonfolge unabhängig. Nicht der Zusammenhang der Töne, nicht der melodische und nicht der harmonische, entscheidet über das metrische Gewicht eines Tones oder Klanges, sondern sein Ort im Takt. Daß die Rhythmik im Zusammenhang mit der Melodik behandelt wird, besagt deshalb nicht, daß der Rhythmus, wie Gudrun Henneberg meint, eine Funktion der Melodie ist, sondern daß der Begriff der Melodie die rhythmische Fassung einer Tonfolge voraussetzt. Das entspricht der antiken Definition des Melos. Was das Kirnberger-Zitat anlangt, das Gudrun Henneberg anführt, so muß berücksichtigt werden, daß Kirnberger unter Bewegung nicht die Tonbewegung, sondern nur das versteht, was man heute Tempo nennt, und unter Rhythmus den musikalischen Satz. Er macht also nur auf den Zusammenhang der Faktoren aufmerksam, die schon Sulzer dem Begriff des Rhythmus unterstellt hat. Daß letztlich, wie Sulzer feststellt, die verschiedenen Faktoren in der Komposition vereinigt werden, wohlgermerkt nicht im Sinne einer ganzheitlichen Konzeption, sondern im Blick auf einen bestimmten Ausdruckscharakter, berührt den Gegenstand der Kontroverse nur am Rande, weil dies über den Ursprung der Faktoren nichts aussagt. Jedenfalls kann man auch angesichts der Tatsache, daß sich die verschiedenen Faktoren schließlich im Werk vereinen, die Frage nach ihrem Ursprung nicht auf sich beruhen lassen. Denn die Antwort darauf hat weitreichende Konsequenzen für die Werkanalyse. Nur wenn man die Quellen der musikalischen Bewegung, der Ton- und der metrisch-rhythmischen Bewegung, grundsätzlich unabhängig voneinander

denkt, so wie dies die Anhänger der Akzenttheorie getan haben, ist es möglich, die Spannungen und Gegensätze anzusprechen, die den klassischen Satz kennzeichnen, etwa das Widerspiel, um mit Lussy zu sprechen, zwischen den metrisch-rhythmischen und den pathetischen Akzenten.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen: ich mache mir die Akzenttheorie nicht zu eigen. Ich bemühe mich nur um das richtige Verständnis eines historischen Systems. Es liegt mir im übrigen auch ganz fern, über das besondere Interesse von Gudrun Henneberg zu rechten oder ihr gar zum Vorwurf zu machen, daß sie von einem ganzheitlichen Kunstverständnis ausgeht. Es kam mir in meiner Rezension nur darauf an, diesen ihren Standort zu bezeichnen. Im Gegensatz zu Gudrun Henneberg bin ich aber der Auffassung, daß die Intentionen ihres Kunstverständnisses in der Rhythmik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts keine Stütze finden, wohl aber vorbereitet werden durch die Theorien von Marx und Riemann. Sie ziehen melodische Bewegungen als Beweggründe rhythmischer Formationen immerhin in Betracht. Nur zwei Schriften des 18. Jahrhunderts versuchen, soviel ich sehe, die melodischen Bewegungen in ein unmittelbares Verhältnis zum Rhythmus zu bringen: Tartinis Musiktraktat von 1754 (S. 113 f.) – er nimmt Prinzipien der Rhythmik von Momigny vorweg – und Forkels Metaphysik der Tonkunst (*Allg. Geschichte der Musik* I, S. 27); sie besagt: Der äußere Ausdruck, der Rhythmus, „*darf keinen Ton eigenmächtig lang oder kurz machen, der nicht durch die Bedeutung, welche er durch seine innere Zusammensetzung hat, wichtig oder weniger wichtig ist, folglich bloß nach diesem Grade seiner innern Wichtigkeit verlängert oder verkürzt zu werden verdient.*“ Vielleicht sind das erste Spuren eines ganzheitlichen Musikverständnisses.

## Zur Rezension meines Buches „Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik“ in *Musikforschung* 28, 1975, S. 466 f.

von Bernhard Billeter, Zürich

Wolfgang Dömling macht sich seine Aufgabe leicht: Er zitiert einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Sätze, entlarvt einen Fehler (in Bezug auf Debussys Streichquartett), den der Autor gerne zugibt, und reiht unbewiesene Urteile aneinander, des Sinnes, daß die methodischen Überlegungen zur Analyse neuerer Musik überflüssig seien und daß die Analysen bescheiden ausgefallen seien. Wie stellt sich der Rezensent Analysen vor ohne kritische Reflexion ihrer Methoden? Wenn er sie überflüssig findet, hat er das im einzelnen zu belegen. Er hat sich dieser Mühe nicht einmal ansatzweise unterzogen. Daß von Fickers und Kurths Musikanschauungen zeitgebunden sind (welche sind es nicht?), stellt keinen Mangel, sondern einen Vorzug dar: Die auf ihre Ausdrucksweise gegründete Definition bleibt nicht im luftleeren Raum „abstrakter Theoriediskussion“, sondern steht im Spannungsfeld der neueren Musikgeschichte, wo sie auch einzig sinnvoll ist. Bleibt der Einwand, daß „*Methode der Analyse . . . vor allem in der konkreten Durchführung der Analysen selbst*“ abgehandelt werden könne. Ich würde mit ihm einig gehen, daß der Wert der ganzen Arbeit sich am Wert der Analysen erweisen muß. Da der Rezensent sich mit einem Pauschalurteil über die Analysen begnügt, bleibt auch dieser Einwand unbelegt. Man wird den Verdacht nicht los, daß der Rezensent den Sack (das Buch) schlägt und den Esel (Frank Martin) meint. Man stößt leider bis heute in der deutschen musikwissenschaftlichen Diskussion wie im deutschen Musikleben auf ein Tabu, daß nur die Wiener Schule und ihre seriellen und postseriellen Ausläufer zukunftsrichtige Musik geschaffen haben. Wie lange noch?

---

## DISSERTATIONEN

---

WOLFGANG APPELHANS: *Die volkssprachigen Sequenzen des „Böddeker Gebetbuches“*. Studien zu Tradition, Herkunft und Sangbarkeit des Codex PA AV 224. Diss. phil. Münster 1975.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem sogenannten Böddeker Gebetbuch, der Handschrift Nr. 224 der Erzbischöflichen Akademie-Bibliothek Paderborn, Archiv des Altertumsvereins, die erst zu Beginn dieses Jahrhunderts in die Domstadt kam. Sie gehört damit in die unter der Betreuung von M. E. Brockhoff entstandene Reihe von Arbeiten, die sich mit den zahlreichen Schätzen dieser reichhaltigen Bibliothek beschäftigen.

Das Auffällige an diesem Codex ist die große Anzahl von volkssprachigen Sequenzen, die diametral zu der Vielzahl volkssprachiger Gebetbücher als relativ selten gelten können.

Die Arbeit enthält zunächst eine ausführliche Untersuchung der lateinischen Sequenzvorbilder auf Herkunft und Verbreitung. Dabei ergeben sich zahlreiche Parallelen zu bereits bekannten Handschriften; gleichzeitig offenbaren sich aber auch typische Individualitäten dieser Handschrift. Eine vergleichende Untersuchung der Festkalender der in Frage kommenden Diözesen und Ordensgemeinschaften ordnet das sogenannte Böddeker Gebetbuch eindeutig dem heutigen deutsch-niederländischen Grenzgebiet als Entstehungs- bzw. Gebrauchsraum zu und dokumentiert die Unhaltbarkeit der häufig vertretenen und im Namen der Handschrift ihren Ausdruck findenden These, die diesen Codex in den ostfälischen Raum verlegen will.

Das Kapitel *Liturgie und Volkssprache* gibt umfassenden Einblick in die liturgische Praxis jener Zeit und zeigt exemplarisch den Einfluß der *Devotio moderna* auf das damalige geistliche Leben. In einem weiteren Kapitel beschäftigt sich diese Arbeit mit Sequenzen in volkssprachigen Gebetbüchern und weist unter anderem die nahe Verwandtschaft des Codex mit einem Gaesdoncker Laienbrevier nach.

Mit Hilfe der Kunstgeschichte ist es schließlich gelungen, diese Handschrift in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren. Das Jahr 1564 ist auf Grund der zahlreichen Indizien mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit das Geburtsjahr dieses äußerst reizvollen Codex.

Die Arbeit ist als Dissertationsdruck erschienen; die Veröffentlichung in einer historischen Reihe ist geplant.

HERMANN DECHANT: *E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora“*. Diss. phil. Regensburg 1975.

Der Versuch, den Komponisten E. T. A. Hoffmann anhand seiner Oper *Aurora* darzustellen, liegt nahe, da dieses Werk als einziges die von ihm so geschätzte Gattung der *opera seria* verkörpert – wenn auch zeitbedingt in Form eines Singspiels. In einer ausführlichen Analyse werden u. a. die Art der Zusammensetzung von Großformen aus ihren Einzelgliedern, der Melodiebau, die Gestaltung von Begleitflächen, das Verhältnis zwischen Singstimmen und Orchester sowie die Verwendung von Erinnerungsmusiken untersucht. Besonderes Augenmerk ist auf die Harmonik (Medianten, alterierte Klänge) gerichtet, da ihr Verlauf für den Opernästhetiker Hoffmann dem Handlungsgefälle entsprechen soll, aber auch auf spezielle Techniken des Komponisten, wie die Bildung weitgespannter Sätze aus wenigen kurzen Bausteinen oder das bis zur Perfektion vorangetriebene Absplittungsverfahren an thematischen Gebilden.

Der Einsatz der Singstimmen wird ebenso auf seine Wirksamkeit überprüft wie die Verwendung der Orchesterinstrumente, wobei sowohl die Idiomatik der Einzelinstrumente wie die Instrumentation in den verschiedenen Besetzungsgrößen mit und ohne Singstimmen berücksichtigt werden. Die Häufigkeit von Chorsätzen und ihre Verdichtung zur Mehrhörigkeit bedingen eine eigene Abhandlung über Stellung, Funktion und musikalische Gestaltungsmerkmale der Chöre.

Aus zahlreichen Einzelergebnissen erstet so der Personalstil Hoffmanns, um anschließend auf seine Beeinflussung durch andere Komponisten sowie auf seine Aktualität untersucht zu werden. Schließlich ist der Konfrontation der von Hoffmann in seinen Schriften zur Musik geäußerten Ansichten und seinem eigenen musikalischen Schaffen erstmalig ein breites Feld eingeräumt.

Die Arbeit ist als Band 2 der „Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Bosse-Verlag, Regensburg, erschienen.

FRIEDEMANN OTTERBACH: *Kadenzierung und Tonalität im Kantilenensatz Dufays*. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1973.

Kadenzierungen (nicht nur) des späten Mittelalters zeichnen sich insbesondere dadurch aus, daß ein perfekter Klang, der schlußbildend wirkt (Oktave, Quinte, Einklang), von einem imperfekten Klang (Sexte, Terz) aus erreicht wird. Im Contrapunctus des 14. Jahrhunderts „strebt“ – die Theoretiker nennen dies „*tendere*“ – der imperfekte Klang als eine „niedere“ Klangqualität zum perfekten Klang als einem Klang „höherer“ Qualität. Dagegen hat in Dufays Kantilenensätzen (15. Jahrhundert) der imperfekte Klang sich derart emanzipiert, daß der Beginn einer Aufhebung des zwischen perfektem und imperfektem Klang bestehenden Qualitätsunterschiedes, und damit verbunden eine Schwächung des dem imperfekten Klang anhaftenden „Strebecharakters“, zu konstatieren ist. In der Neuzeit treibt die Entwicklung des musikalischen Materials schließlich so weit, daß, man denke an die obligatorische Terzhaltigkeit neuzeitlicher Akkorde, die Gültigkeit der einander entgegengesetzten Begriffe perfekt und imperfekt getilgt erscheint. Eine wichtige Station für die in der Neuzeit erreichte Emanzipation der Terz (und Sexte) ist in Dufays Kantilenensätzen zu erkennen.

Das tonale Gefüge der Kantilenensätze wird indessen in den Kadenzierungen nicht nur klanglich, durch den Wechsel vom imperfekten zum perfekten Klang, gefestigt, sondern auch stimmlich. Es folgt deshalb eine eingehende Untersuchung der Klauselbildungen, deren unterschiedliche Schlußkräftigkeit systematisch erfaßt wird. Der Grad der Schlußkräftigkeit klausulierender Tonfolgen ist dabei durch den unterschiedlichen Bezug der vor dem Schlußton stehenden Töne zum Schlußton bestimmt, näher durch die verschiedene Umschreibung und Festigung des Schlußtons durch diese Töne. Es kann vorkommen, daß u. a. die besonders schlußkräftige Diskantklausel in eine andere Stimme gleichsam projiziert wird.

Nachdem dargelegt worden ist, wie die zweistimmigen Gerüstklänge der Kadenzierungen im frühen Contrapunctus und bei Dufay wechseln und Dufays Technik der in die (mehrstimmigen) Klänge eingebetteten Klauseln en détail vorgeführt wurde, werden die dreistimmigen Klänge erörtert. Es wird eine Systematik der dreistimmigen Klänge versucht, die Aufschluß über das den Klängen der Kantilenensätze zugrunde liegende Tonsystem geben soll. Dieses (vertikal-) klanglich orientierte Tonsystem konkurriert in den Kadenzierungen mit dem der (horizontal-) stimmlich orientierten modi, d. h. es durchbricht deren Gültigkeit zu Ende mehrstimmig gesetzter musikalischer Abschnitte. Dabei basiert die Systematik der dreistimmigen Klänge auf der Feststellung einer durch die Gegenüberstellung eines Ultima- (=Finalis-) Komplexes und eines Pänultima-Komplexes bestimmten Rangordnung von Klang- (genauer: Töne-Komplex-) Wertigkeiten.

Das den Kadenzierungen zugrunde liegende System der Klänge und Töne wird mit dem der neuzeitlichen Kadenz verglichen, wobei festzustellen ist, daß die Harmonik des späten Mittelalters nur zwei Komplexe (und „Sphären“) kennt (Ultima- und Pänultima-Komplex bzw. „Sphäre“), die neuzeitliche Kadenz hingegen drei harmonische Funktionen (Tonika, Subdominante, Dominante). Die Tonika entspricht in manchem dem spätmittelalterlichen Ultima-Komplex, Subdominante und Dominante dem spätmittelalterlichen Pänultima-Komplex. Das Mittelalter kennt eine Aufspaltung des Pänultima-Komplexes in zwei Komplexe, welche der neuzeitlichen Subdominante und Dominante entsprechen würden, noch nicht; der Pänultima-Komplex der mittelalterlichen Kadenz bildet noch eine ungebrochene Einheit. Die Brechung dieser Einheit ist dann die Voraussetzung dafür, daß die neuzeitliche Kadenz aus drei Funktionen besteht (Tonika, Subdominante, Dominante).

An Hand der in Dufays Kantilenensätzen beobachteten Klauselbildungen und Klangsetzungen sowie aufgrund einer daraus destillierten Systematik der Klänge und Töne wird Dufays Verhältnis zur Tonalität bestimmt, wobei Tonalität als funktionale Differenzierung und hierarchische Abstufung von Tönen und zu Klängen zusammengebundenen Tönen verstanden wird. Zudem können Folgerungen bezüglich einer traditionellen und modernen Setzweise Dufays sowie einer Chronologie einzelner Kantilenensätze gezogen werden.

Die Arbeit ist 1975 als Band 7 der Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“ im Verlag Katzbichler, München und Salzburg, erschienen.

**WOLFGANG VOIGT:** *Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen. Diss. phil. Köln 1974.*

Ein modernes Fagott und zwei Dulziane unterschiedlicher Bohrung, deren Auswahl aufgrund von mechanischen Messungen und Röntgenaufnahmen mehrerer Originalinstrumente erfolgte, werden hinsichtlich ihrer Schallstärken (Schallpegel) und Klangspektren miteinander verglichen. Der grundtönige, weniger markante und leisere Klang der Fagotte alter Bauart wird mit dem stärkeren ersten Teilton, dem bei tieferen Teiltönen liegenden ersten Formanten, mit der größeren Breite des ersten Formanten, den Geräuschanteilen und den geringeren Schallpegeln gegenüber dem modernen Instrument erklärt. Die geringere klangliche Ausgeglichenheit der Dulziane läßt sich mit den von Klang zu Klang unterschiedlich starken Geräuschanteilen sowie mit der unterschiedlichen spektralen Energieverteilung in Zusammenhang bringen.

Weiterhin wird der Einfluß unterschiedlich ansprechender Rohrblätter auf die Klangbildung beobachtet. Verglichen mit dem modernen Fagott weichen Schallpegel und Klangspektren der Dulzianklänge bei Verwendung verschiedener Rohrblätter stärker voneinander ab. Ein erschwertes Ansprechen der Rohrblätter macht sich bei allen Instrumenten in einer Tendenz zur Glättung der spektralen Hüllkurve und damit zur schwächeren Ausbildung der Formanten bemerkbar, die von der vokalartigen Klangwirkung wegführt.

Um die klanglichen Veränderungen durch unterschiedliche konische Bohrungen zu untersuchen, wurden die Dulzianklänge mit Klangspektren zweier konischer Versuchsröhren (mit Doppelrohrblatt) und zweier Zungenpfeifen der Orgel verglichen. Demnach ist der stärkeren Bohrungserweiterung eine Erhöhung der Schallpegel, eine Verbreiterung des ersten Formantgebietes sowie eine Verstärkung des zweiten Formanten und weiterer höherer Teiltöne zuzuschreiben.

In den Klangspektren aller drei Instrumente und der Versuchsröhren finden sich die Schumannschen Klangfarbengesetze zum Teil bestätigt.

Schließlich wird die Frage nach der Entstehung der Formantgebiete verfolgt. Zahlreiche regelmäßige Minima in den Klangspektren und Filmaufnahmen der Rohrblattschwingungen untermauern diejenige Theorie, wonach die Formantbildung schon im Quellenspektrum an der Stelle des Rohrblatts erfolgt und nicht erst durch die Überlagerung von Anregungsspektrum und Übertragungsfunktion der Instrumentenröhre.

Die Arbeit ist als Band 80 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Bosse Verlag, Regensburg 1975, erschienen.

## BESPRECHUNGEN

*Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT und Max LÜTOLF. München: Musikverlag Emil Katz-bichler 1973. 262 S., Abb. und Falttaf.*

Der Kurt von Fischer gewidmete Band nimmt ein Stichwort auf, das von Fischer wenige Jahre zuvor in einem Aufsatz über *Tradition(alismus), Antitradition(alismus) und das Problem des Fortschritts in der Musik der Gegenwart* behandelte. Der Aufsatz erschien in einem Band über *Das Problem des Fortschritts – Heute* (Darmstadt 1969, 248-270) und damit in einem Kontext, der den Begriff der „Tradition“ in einer Dichotomie verankerte, die das Stichwort unter einer bestimmten Fragestellung erscheinen ließ. Demgegenüber verzichteten die Herausgeber der Festschrift „absichtlich“ auf „konzeptionelle Überlegungen oder Hinweise“; sie nannten den Mitarbeitern den Titel des Bandes und wiesen ihnen als Vorschlag einen Zeitraum oder ein Forschungsgebiet zu (3).

Das Spektrum der ausgewählten Themen reicht vom Mittelalter bis zur Gegenwart und schließt Beiträge zur außereuropäischen Musik ein. Der Band beginnt mit Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, der in Fortsetzung seiner Überlegungen zu einer – auf dem „biologischen Rhythmus“ und anderen Kriterien aufbauenden – „Kausalitätserklärung“ geschichtlicher Abläufe *Gedanken über den inneren Traditionsprozess in der Geschichte der Musik des Mittelalters* vorlegt (7-30). Zwei weitere Themen aus diesem Bereich gehen von konkreteren Fragestellungen aus: Michel HUGLO schreibt kenntnisreich und (wie zumeist) mit Hinweisen auf einige unbekannte Zeugnisse über *Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes* (31-42); während F. Alberto GALLO unter dem Titel *Figura and Regula. Notation and Theory in the Tradition of musica mensuralis* sein Material auf wenigen Seiten (43-48) einigen allgemeinen Stichwörtern semiologischer Fragestellungen zuordnet, ohne den

durch die stete Berufung auf Saussure provozierten Anspruch entsprechend einzulösen.

Die Zeit vom 14. zum 16. Jahrhundert ist zunächst durch zwei anregende Beiträge zur italienischen und englischen Musik vertreten: Nino PIRROTTA reflektiert aus breiter Kenntnis über *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600* (49-63), ein Text, der vor allem hinsichtlich der „schriftlosen Traditionen“ eine Reihe sehr fruchtbarer Denkanstöße bietet und gerade darin gelegentlich den Wunsch nach weiteren Begründungen oder einer stärkeren Differenzierung wachruft, die hier allerdings schon aus Umfangsgründen nicht möglich gewesen wären. Auch Margaret BENT zielt mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen England und dem Kontinent, zu deren Vertiefung sie unter dem Titel *The Transmission of English Music 1300-1500: Some Aspects of Repertory and Representation* eine Reihe kritischer Beobachtungen und Folgerungen vorlegt (65-83), auf ein Grundproblem der Musik jener Zeit. Martin STAEHELIN bietet einen breit gefächerten Überblick *Zum Phänomen der Tradition in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts* (85-100), der als „ein erster Versuch, . . . an das Thema heranzutreten“ (87), wie er selbst betont, „einigermaßen eklektisch ausgefallen ist“ (96). Zugeordnet ist diesen Beiträgen eine Studie von Frank und Joan HARRISON zur Einordnung einer unbekannteren späteren Handschrift aus Südamerika, ein Beitrag, der neben einem Inhaltsverzeichnis auch eine Edition von sieben Liedern bietet: *A Villancico Manuscript in Ecuador: Musical Acculturations in a Tri-Ethnic Society* (101-119).

Drei Studien beschäftigen sich mit der Zeit vom 16. zum 18. Jahrhundert. Das Schwergewicht von Wolfgang OSTHOFFs Beobachtungen *Zur musikalischen Tradition der tragischen Gattung im italienischen Theater (16.-18. Jahrhundert)* (121-143) liegt in der Frühzeit bis zum frühen 17. Jahrhundert; die ergänzenden knapperen

Hinweise auf entsprechende Eigenheiten in der Geschichte der Oper vom 17. zum 18. Jahrhundert (an Hand des Dido-Themas) lassen einmal mehr die Frage aufkommen, wieweit sich – über den Nachweis einzelner Elemente in Arien- und Szenentypen hinaus – zwischen der Auffassung jener Tage und einem Urteil des rückblickenden Betrachters vermitteln läßt, wie es sich etwa in der Beurteilung der Barockoper in Leo Schrades *Tragedy in the Art of Music* oder auch in einer von Osthoff herangezogenen Bemerkung Pirrottas spiegelt, in der es heißt, Monteverdis *Arianna* sei „*il primo vero e quasi unico tentativo di ricreare, musica inclusa, l'equivalente di una tragedia classica*“ (142 Anm. 86). Max LÜTOLF ergänzt das Bild fürs 17. Jahrhundert um Aspekte, die sich aus der *Rolle der Antike in der musikalischen Tradition der französischen époque classique* ergeben (145-164); und Ludwig FINSCHER skizziert in seinem Beitrag über *Das Originalgenie und die Tradition* an Hand von C. Ph. E. Bach, Sammartini, Stamitz und Haydn einleuchtend einige Aspekte „zur Rolle der Tradition in der Entstehungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“ (165-175).

Die Beiträge zur Musik des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart lassen schon vom Thema her die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Tradition stärker in den Vordergrund treten. Das gilt vor allem für die beiden ersten: Carl DAHLHAUS reflektiert konzentriert und inhaltsreich über *Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert* (177-190) und Rudolf STEPHAN formuliert „Fragmente“ *Zum Problem der Tradition in der neuesten Musik*, die gerade im persönlichen Zugriff anregen (191-200). Ihnen folgt Zofia LISSAs Interpretation der polnischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg, als einem Bereich, der die Auseinandersetzung mit eingrenzenden Traditionen wie die dabei wirksamen „Determinanten“ besonders anschaulich verfolgen läßt: *Die Rolle der Tradition in der Musik Polens (1945-1970)* (201-205).

Die Studien zur Geschichte der abendländischen Musik werden zunächst um einen Beitrag von Edith GERSON-KIWI über *Harfen- und Lautentypen aus Mittelasien und ihre topographischen Abwandlungen* (217-225) sowie eine Abhandlung von Hans OESCH ergänzt, mit der dieser die Auswertung seiner Feldstudien bei den Senoi auf

Malakka fortsetzt: *Musikalische Kontinuität bei Naturvölkern* (227-246). Den Band beschließt Hans Heinrich EGGBRECHT mit Reflexionen zur *Traditionskritik* (247-261), die sich unter den verschiedensten Aspekten mit Zofia Lissas *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* auseinandersetzen (AfMw 27/1970, S. 153-173), beziehungsweise durch jenen Beitrag provoziert wurden.

Der bewußte Verzicht der Herausgeber auf konzeptionelle Überlegungen bei der Einladung wie das breite Spektrum der ausgewählten Bereiche ließen einen Band entstehen, der verschiedenste Möglichkeiten der Reaktion auf das Stichwort der „Tradition in der Musik“ zeigt. Das ist umso verständlicher, als ja das Thema des Buches auf ein Phänomen zielt, das primär im Unausgesprochenen zu Hause ist, wie Carl Dahlhaus zu Beginn seines Beitrags betont, mithin als Gegenstand der Betrachtung in besonderem Maße durch die jeweiligen Voraussetzungen des Fragestellers und seine Interessen geprägt wird. Dem entspricht es, daß sich die Autoren nach Umfang und Intensität in sehr unterschiedlicher Weise mit den theoretischen Implikationen des Themas auseinandersetzen und daß die einschlägigen Reflexionen über den ganzen Band verteilt sind. Aus der Frage nach einer Auseinandersetzung mit dem Problem des Traditionsbegriffs könnte man das bedauern, im Blick auf die Bestimmung des Bandes jedoch wird man gerade die Vielfalt der Ansätze begrüßen, die dem breiten Spektrum der Interessen des Widmungsträgers entspricht. Sie führte zu einem in vieler Hinsicht anregenden Band, dessen Reiz nicht zuletzt darin besteht, daß er im individuellen Reagieren der eingeladenen Autoren deren persönliches Interesse an einer solchen Fragestellung wie die unterschiedlichen Zugänge zeigt.

Wulf Arlt, Basel

*Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Zwanzigster Jahrgang 1975. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1975. 216 S.*

Durch das Erscheinen des zwanzigsten Jahrgangs des Jahrbuchs für Volksliedforschung erweist sich einmal mehr, welche eminente Bedeutung diesem Periodikum

zukommt bei der Bestimmung von Standort und Zielen der Musikalischen Volkskunde als Wissenschaft: Mit den beiden einleitenden Beiträgen hat der Herausgeber erneut äußerst wichtige – infolge früherer Erkenntnisinteressen gleichwohl weithin vernachlässigte – Themenkreise berücksichtigt und damit Akzente gesetzt, die zweifellos geeignet erscheinen, der Musikalischen Volkskunde belebende und richtungweisende Impulse zu vermitteln.

In seinem grundlegenden Beitrag zum Problem der *Purifizierung des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert*, dessen 2. Teil diesen Band eröffnet, untersucht Wilhelm SCHEPPING unter dem Gesichtspunkt des Apokryphen und des Verordneten ein Liedgut, das die traditionelle Hymnologie infolge ihres ausschließlichen Interesses am Kanon des kirchlicherseits Gewünschten und Geförderten gewöhnlich mit Stillschweigen übergeht. Der Autor erschließt damit für das wissenschaftliche Fragen der Volksmusikforschung einen Realitätsbereich, der in der vorliegenden Untersuchung zu einer Quelle bedeutsamer Aussagen über die Rolle apokrypher und verordneter Lieder im Kontext ihrer gesellschaftlichen Aufgaben wird. Neben einer Fülle von Einzelergebnissen wird in der sorgfältig dokumentierten Analyse vor allem dies eine deutlich: Große Organisationen – hier gezeigt am Beispiel der Kirchen beider Konfessionen – schätzen die vereinheitlichende Kraft des Liedes und fürchten dessen zentrifugale Wirkung, die in musikalischer Autonomie und dementsprechender Vielgestaltigkeit liegen könnte. So suchen die Kirchen konsequenterweise nicht nur den Liedbestand der Gemeinden, sondern ebenso auch die regional vielfältig differenzierte Singpraxis (Singtempo, Fermaten- und Verzierungspraktiken sowie das Sekundieren) zu kontrollieren und zu vereinheitlichen. Über diese Ergebnisse hinaus vermittelt die Untersuchung durch ihre konkrete Belegarbeit anhand kaum oder wenig beachteter Quellen vorzügliche Einblicke in die funktionale Beziehung von Lied und Gesellschaft im 19. Jahrhundert.

Den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft reflektiert auch der aufschlußreiche Beitrag von Sabine SCHUTTE *Zur Kritik der Volkslied-Ideologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Ausgehend

von der 1933 erstmals erschienenen Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum von Julian von Pulikowski werden die verschiedenen Vertreter der Volksliedidee als Sprecher eines bildungsbewußten, ehrgeizig aufstrebenden Mittelstandes gesehen und von hier aus die Volkslieddefinitionen als unmittelbares Derivat gesellschaftlicher Ambitionen gedeutet. Speziell musikalische Aspekte freilich sind nur vermittelt angesprochen, d. h. nur insoweit, als dies im Rahmen einer weitgreifenden ideologiekritischen Untersuchung möglich ist.

Die weiteren vier Aufsätze dieses Jahrbuchs sind mehr der germanistischen Tradition der Volksliedforschung verpflichtet. So behandelt zunächst Ronald GRAMBO in einem kurzen Überblick aktuelle methodologische Probleme der Balladenforschung unter besonderem Bezug auf die skandinavische Literatur. Renate BROCKPÄHLER legt sodann mit einer sorgfältig erarbeiteten Liedmonographie („*Der alte Zimmermann*“: *Ein Lied aus Olpe (Westf.) im Spiegel der deutsch-österreichischen Überlieferung*) den ersten Teil einer Untersuchung zur traditionsreichen Gattung der weihnachtlichen Hirtenlieder vor und erarbeitet in einer umfassenden Quellen- und Motivanalyse die Traditionslinien des Textes bis zurück ins 18. Jahrhundert. Erst für den zweiten Teil der Untersuchung ist u. a. auch die Behandlung von Fragen der Melodie angekündigt. Einen weiteren Beitrag zur Motिवforschung leistet Eleanor R. LONG, indem sie Korrespondenzen eines anglo-amerikanischen Erzählmotivs, des „*Gallows*“, in der deutschen und der angelsächsischen Liedtradition nachweist. Den Abschluß des Aufsatzteils bildet der Abdruck des Fragments eines Volksschauspiels zur Christophoruslegende aus der Steiermark, das Leopold KRETZENBACHER mitteilt und kurz kommentiert.

Mit größtem Interesse vor allem in der Musikalischen Volkskunde dürfte der aufschlußreiche Bericht von Rolf Wilhelm BREDNICH über den vom Deutschen Volksliedarchiv soeben erworbenen Nachlaß von Johannes Koepp aufgenommen werden. Offenbar liegt hier eine bedeutende und umfangreiche Materialsammlung vor, die aus einer wachen und unvoreingenommenen Beobachtung besonders auch des

laienmäßigen Singens vom 18. bis 20. Jahrhundert erwachsen ist.

Der anschließende Rezensionsteil dieses Jahrbuchs vermittelt wie alljährlich einen umfassenden Überblick über die Veröffentlichungen auf allen Gebieten der Liedforschung im internationalen Rahmen.

Walter Heimann, Neuss

**EBERHARD THIEL:** *Sachwörterbuch der Musik. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (1973). VIII, 644 S. (Kröners Taschenbuchausgabe, Band 210.)*

Das Buch vereint die Vorteile, die ein gutes Taschenwörterbuch auch den Forschern und Studierenden unter seinen Benutzern zu bieten vermag. Es ist ein handliches Hilfsmittel, das man bequem mit sich führen kann; und sooft es einem nur auf eine kurze Auskunft ankommt, kann man diese hier meist schneller finden als in Lexika aus mehreren Bänden. In über 2600 Artikeln enthält es Kurzinformationen über Wörter und Sachen aus den verschiedensten Gebieten und Zeitaltern, von der Ethoslehre bis zur Computer-Musik, zudem etymologische und bibliographische Hinweise, sowie zahlreiche Querverbindungen von einem zu anderen Stichwörtern.

Im Verhältnis zur ersten Auflage von 1962 ist die zweite wesentlich erweitert und verbessert. Wohl über hundert Artikel sind hinzugekommen, darunter solche, die sonst in Nachschlagewerken nicht vorkommen oder selten sind, wie Collage, Popmusik, Tâla, Wandelkonzert, Work in progress. Der Gesichtskreis ist über die europäischen Grenzen hinaus geweitet, wenschon in etlichen Artikeln entsprechende Hinweise fehlen oder zu knapp geraten sind, z. B. unter den Stichworten Parallelen und Ostinato. Daß Pentatonik die einzige Tonleiter bei Naturvölkern sei, trifft nicht zu, und Vergleichende Musikforschung ist nicht mit Musikethnologie gleichzusetzen. Wie in diesem so folgt der Autor auch in manchen anderen Fällen verbreiteten Irrtümern, die ihm nicht individuell anzulasten sind; das gilt zumal für die Erklärung von Zeitströmungen, wie Sturm und Drang (dessen Elemente bei Haydn, Zelter u. a. zu finden seien), Romantik (1830-1900, also erst nach Weber und Schubert), Renaissance (deren

Charakteristik auf S. 486 mit der Kennzeichnung der Niederländer auf S. 402 nicht zusammenstimmt).

Die Angaben sind im ganzen zuverlässig, doch lassen sich Irrtümer schwer vermeiden, wenn ein einzelner Autor so viele Informationen zusammenstellt und Gebiete einbezieht, denen er fernsteht. Beim Durchblättern fielen mir u. a. die Definitionen folgender Begriffe auf: Auftakt, Ballade, Durchkomponiert, Heterophonie, Homophonie, Musica naturalis, Opus, Ricercare. Das Wort Arie kommt nicht von *ager*, *Ars* steht im Gegensatz zu *Usus*, *Amoroso* ist nicht Lieblich, sondern Liebevoll. In künftigen Auflagen wären die bibliographischen Anhänge durchzukämmen und etliche unbedeutende oder veraltete Titel durch Neuerscheinungen zu ersetzen. Dadurch würde das vortreffliche Buch an Wert noch gewinnen.

Walter Wiora, Saarbrücken

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 4: Haack-Justinus. Band 5: Kaa-Monsigny. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974 und 1975. 58, 514 S. und 65, 579 S.*

Daß ein Internationales Quellenlexikon nach anderen Methoden bearbeitet sein darf als die üblichen Bibliothekskataloge, liegt in Anbetracht des Unterschieds der Proportionen wie des Benutzerkreises auf der Hand. Bleibt für das wissenschaftliche Bibliothekswesen die jeweilig gültige Instruktion zur Ausarbeitung der alphabetischen Kataloge die strikte Arbeitsgrundlage, so läßt sich diese Instruktion nicht ohne weiteres auf ein von Länderredaktionen gespeistes internationales Quellenrepertoire übertragen.

Auch die vorliegenden, neu erschienenen Bände geben schon auf den ersten Blick die Probleme zu erkennen, denen sich die Benutzer des Quellenlexikons konfrontiert sehen (vgl. hierzu die Darlegungen von W. Schmieder und K. Schlager in *Mf* 26, 1973, S. 81-92). Erstaunlich ist die relativ rasche Erscheinungsweise des alphabetischen RISM-Teiles, erstaunlich wegen der ungeheuren Materialfülle, mit der nicht nur die Redaktion, sondern auch die Verlagsherstellung fertig werden muß. Zwischen 1971 und 1975 erschienen immerhin fünf gewichtige

Bände, so daß in den nächsten Jahren mit dem Abschluß der alphabetischen Reihe der Drucke zu rechnen ist.

Am schwersten wiegt auch für die Benutzer der vorliegenden Bände der (übrigens wohl begründete) Verzicht auf Datierungen bei den im Impressum undatierten Ausgaben, der besonders bei den Nachweisen über Drucke von Händel, Haydn und Koželuch mit ihrer überdurchschnittlich großen Materialfülle deutliche Konsequenzen bei der Eruiierung von Titeln nach sich zieht. Obwohl mehrere gedruckte Kataloge (z. B. *The British Union-Catalogue of Early Music*) die von ihnen erfaßte Fülle an Ausgaben dieser genannten Komponisten bei allen Drucken mit einer circa-Jahreszahl versehen (falls das Impressum kein genaues Datum enthält), läßt RISM die Möglichkeit zur Übernahme derartiger bibliographischer Forschungsergebnisse ungenutzt. Erfreulicherweise, muß man feststellen, denn die unterschiedlichen Impressum-Angaben bei den einzelnen Drucken (Platten- bzw. Verlagsnummern und andere Hinweise zur Datierung) hätten den betreffenden „Daten-Redakteur“ vor eine unüberwindbare Schwierigkeit gestellt: einerseits bereits bestehende, wenn auch keineswegs in allen Fällen gesicherte Datierungen aufgrund der Literatur zu übernehmen, andererseits bisher noch nicht eruierte Jahresangaben zu ermitteln und dabei gleichzeitig allen Wünschen der verschiedenen Spezial-Benutzer Genüge zu tun. Ohne Zweifel bedeutet das Fehlen der Datierungen, soweit sie nicht im Impressum angezeigt sind, einen den Wert des Repertoires entscheidend mindernden Faktor, andererseits hätte die Verzeichnung einer Fülle ungesicherter Daten (neben den gesicherten) eine Durchbrechung des Grundsatzes bedeutet, nur wirklich überlieferte Angaben der einzelnen Drucke in die Titel zu übernehmen. Während es im Bibliothekswesen üblich ist, fehlende Daten zu ermitteln, muß RISM in Anbetracht der Materialfülle und der fehlenden personellen Voraussetzungen auf diese zweifellos wichtige Aufgabe verzichten.

Die Fülle des verzeichneten Titelmateri- als läßt sich auch in den beiden neuen Bänden nicht nur an den umfangreichen Übersichten mit Drucken der Großmeister, sondern ebenso an den präzisen Nachweisen über kleine und kaum bekannte Ton-

setzer erkennen. Von Händel werden nicht weniger als 1528, von Haydn 2262 Titel verzeichnet. Wie problematisch die reine Titelmeldung, also die Verzeichnung ohne Incipits und andere Merkmale zur Identifizierung eines Werkes, werden kann, beweist der Abschnitt über F. A. Hoffmeister, dessen Werke sehr übersichtlich, jedoch mit dem Hinweis angeführt sind, daß die Ausgaben-Reihen eines Werkes nicht als gesichert angesehen werden können, da „die Ausgaben in der Regel ohne Kenntnis der Incipits geordnet werden.“ Man muß der Redaktion bescheinigen, daß sie diese heikle Aufgabe, ebenso wie in anderen Fällen, durch die Kennzeichnung des jeweiligen Werkes mit der betreffenden Tonart geschickt gelöst hat und damit eine bessere Übersicht gewährleistet, als sie in anderen Katalogen (z. B. dem *British Union-Catalogue*) praktiziert wird. Überhaupt tragen die guten, optisch durch den Schriftcharakter leider nicht genügend hervortretenden Gliederungen in Gestalt einzelner Abschnitte zu den Gattungen der Werke wesentlich zur Erleichterung der Sucharbeit bei. Diese Feststellung bringt die Nachteile in Erinnerung, die vielen anderen Verzeichnissen eigen sind.

Als besonders umsichtig darf die Arbeit der Redaktion in bezug auf die Ermittlung der Komponisten-Vornamen bezeichnet werden. Bei fehlenden oder abgekürzten Vornamen werden die vollständigen Namensformen offensichtlich nur dann hinzugefügt, wenn die Ermittlungen mit größtmöglicher Sicherheit den wirklich zutreffenden Vornamen ergaben. Vermutungen fanden keinen Niederschlag, auch wenn sie sich als noch so überzeugend erwiesen. Ebenso erfreulich sind die oft über die Norm hinausgehenden detaillierten Angaben zur Kennzeichnung der Ausgaben in den Abschnitten über die Fundorte. Aufschlußreiche Hinweise auf die Vollständigkeit der Drucke, auf handschriftliche Titelblätter und ähnliche Besonderheiten erleichtern die Identifizierung einer Ausgabe beträchtlich. Redaktionell besonders geglückt zu sein scheint Band 4, dessen Geschlossenheit und ungewöhnlich fehlerfreie Ausführung höchste Bewunderung erweckt. Dagegen demonstriert Band 5 einige redaktionelle Schwierigkeiten besonderer Art. So existiert z. B. zum Artikel *La Lande* ein Nachtrag mit

wichtigen Kennzeichnungen verschiedener Ausgaben der *Motets* und *Leçons* an den einzelnen Fundorten. Offensichtlich ist dieser Nachtrag erst nach Fertigstellung des Hauptartikels eingegangen, so daß er nicht mehr an der zutreffenden Stelle Verwendung finden, sondern als selbständiger Artikel erst zum Schluß des Buchstaben *L* (im Anschluß an den Artikel *Lyttich*) gebracht werden konnte. Leider fehlt nun ein unbedingt notwendiger Hinweis auf diesen umfänglichen Nachtrag, so daß ihn der Benutzer nur durch Zufall entdecken kann. Unangenehm fällt bei einer Anzahl von Artikeln des Bandes 5 in der Abfolge der Werktitel anstelle des erwarteten Textes vor der laufenden Nummer die Bemerkung „entfällt“ auf, was auf die nachträgliche Aussonderung eines ursprünglich vorgesehenen und im Alphabet auch bereits eingeplanten Titels hinweist. Derartige nachträgliche (oft nicht zu vermeidende) Änderungen haben natürliche Konsequenzen: die verwendeten Nummern sind kein Kennzeichen mehr für die Anzahl der verzeichneten Titel; abgesehen davon wirkt der Satz nicht mehr so einheitlich und flüssig. Einige Stichproben ergaben folgende „entfällt“-Stellen: K 397, 399; L 326, 914, 989. Als außerordentlich nützlich erweist sich das jedem Katalog vorangehende Verzeichnis der berücksichtigten Autoren. Mit Hilfe dieser Aufstellung läßt sich rasch eine erste Übersicht über die verzeichneten Persönlichkeiten gewinnen.

Auch die Bände 4 und 5 weisen wiederum zahlreiche bisher unbekannte Werke und Fundstellen nach. Über die Hälfte des alphabetischen Teiles von RISM liegt nunmehr in einer Form vor, die vor allem im Sinne eines Gesamtkataloges nützliche Dienste leistet. Richard Schaal, München

(*sine auctore:*) *Systematisches Verzeichnis der Werke von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Hamburg: Sikorski 1973. 112 S.*

Es ist auf jeden Fall eine imposante Fleißarbeit, die das *Tschaikowsky-Studio Institut International* mit diesem neuen Tschaikowsky-Werkverzeichnis als *Handbuch für die Musikpraxis* vorlegt. Nach neuesten, allerdings nicht näher spezifizierten Erkenntnissen der sowjetischen Tschaikowsky-Forschung werden die Werke des

Komponisten, unterteilt in: „*Musikalische Bühnenwerke / Vokalmusik / Instrumentalmusik / Bearbeitungen*“ und „*Literarische und redaktionelle Arbeiten*“, in tabellarischer Form präsentiert nach Titel, Entstehungszeit, Widmung und Anlaß, Ort und Datum der Uraufführung und ihrer musikalischen Leitung, Erstveröffentlichung, Erscheinung in der Gesamtausgabe und Aufbewahrungsort des Manuskriptes.

Ergänzende Tabellen erbringen eine Zusammenfassung aller Werke nach ihrer Entstehungszeit, eine Zusammenfassung der Werke mit Opus-Zahlen, eine Übersicht über deutsche Liedadaptionen in einer Konkordanzliste der Liedanfänge und Titel, deutsche Adaptionen von Opern, Chorwerken und deutsche Übersetzungen literarischer Werke. Was dabei befremdet und nicht Schule machen sollte, ist der hilflose Umgang mit allen Regeln wissenschaftlicher Dokumentation. Abgesehen von dem wunderlichen Umstand, daß die Arbeit keinen verantwortlich zeichnenden Autor hat, gibt es auch keinerlei detaillierte Nachweise der hier aufgeschlüsselten Erkenntnisse (von allgemeinen Literaturhinweisen und Dank-sagungen im Vorwort abgesehen): wer Literaturangaben sucht, findet nur den tröstlichen Hinweis, daß „eine umfassende Sammlung des Schrifttums von und über Tschaikowsky“, statt hier zitiert zu sein, sich im Tschaikowsky-Studio Hamburg befinde, wo sie von Interessenten eingesehen werden könne (aber nicht einmal Adresse und Telefonnummer dieses Studios werden mitgeteilt). Ähnlich dunkel bleibt, warum der Autor oder die Autoren eine eigene, von der „Mannheimer“ oder „Duden-Transkription“ in Spezialfällen abweichende Transkription russischer Namen und Titel gewählt haben, von der gültigen „wissenschaftlichen Transkription“ aber (in der es keine Unklarheiten und Zweifelsfälle gibt) gar keine Notiz nehmen: lieber wird, wo es auf Eindeutigkeit ankommt, in kyrillischem Satz zitiert, der nun wieder (was nicht verwunderlich ist) zu Druckfehlern führt.

Dem Vernehmen nach gibt es sowohl arbeitslose Musikwissenschaftler als auch Slawisten, und ein Verlag wäre womöglich gut beraten, sich unter ihnen einer genügend fachkundigen Unterstützung zu versehen; dann würde vielleicht auch Adam Mickiewicz, der große polnische Dichter, nicht

immer wieder als „Mizkewitsch“ zitiert wie hier auf Seite 32 und 34, oder es würde zumindest erwähnt, daß es für den Dichter Fet im Deutschen auch die eingebürgerte Schreibform „Foeth“ gibt.

Detlef Gojowy, Bad Honnef

*Ferienkurse '72. Hrsg. von Ernst THOMAS. Mainz: B. Schott's Söhne 1973. 128 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XIII.)*

Sofern die „Darmstädter Beiträge“ einen Bericht über die Ferienkurse enthalten, scheinen sie als Publikationsform in gewissem Sinne ortslos zu sein. Denn einerseits können sie kaum einen Ersatz für den Besuch der Veranstaltung selbst bieten, wie es bei wissenschaftlichen Kongreßberichten der Fall sein kann. Andererseits müssen sie, was ihren dokumentarischen Wert betrifft, hinter einem Ausstellungskatalog zurückbleiben, was am Medium Musik liegt. Im hier anzuzeigenden Band wird indessen dem Dokumentationscharakter besonders Rechnung getragen: erstens dadurch, daß zum üblichen Abdruck des Kurs- und Konzertprogramms (S. 87-99) noch eine Zusammenschau der zwischen 1962 und 1972 in Darmstadt ur- und erstaufgeführten Werke sowie der vorgetragenen Referate beigelegt ist (S. 100-128), zweitens dadurch, daß L. Klapproth die „technische Einrichtung der Ferienkurse“ ausbreitet (S. 74-86).

Das Schwergewicht des vorliegenden Bandes liegt weniger auf dem Gebiet der Komposition. Vielmehr stehen sowohl Interpretationsfragen im Vordergrund als auch ein Thema, das zu Beginn dieses Jahrzehnts verstärkte Aufmerksamkeit erlangte: Musik und Politik. Der sich aus den Interpretationsfragen ergebende Springpunkt dürfte der sein, inwieweit der Interpret an Komposition teilhat bzw. teilhaben soll. Während Chr. Caskel und A. Palm in einem Dialog über neue Formen des Instrumentalspiels den Instrumentalisten neben der Exekution allenfalls die Funktion zuweisen, dem Komponisten praktische Kenntnisse über die Anwendungsmöglichkeiten des Instruments zu erteilen, weil der Instrumentalist sonst „nur in das Schöpferkonzept hineinredet“ (S. 54), spricht sich G. Zacher, der über seinen Orgel-Interpretationskurs berichtet, im Hinblick auf die Orgel mehr

für eine „Arbeitsteilung zwischen Komponist und Organist“ aus, die dem Interpreten die „Erfindung“ von „allem konkret Hörbaren“ zuweist (S. 59). Zacher verlangt außerdem für die Orgel, daß nicht mehr wie bisher „ein Stück nach Maßgabe der Orgel“, sondern umgekehrt die Orgel „nach Maßgabe eines jeweiligen Musikstückes“ interpretiert werden soll.

Mit dem Thema Musik und Politik befassen sich in einem Referat und Korreferat C. Dahlhaus und R. Brinkmann (*Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*) und von G. Ligeti stammt ein Statement *Apropos Musik und Politik*, das er „spontan“ und vehement in die Darmstädter Diskussion geworfen hat. Dahlhaus' weitreichender Beitrag geht davon aus – und Brinkmanns vorzüglich aufgebaute Ausführungen nehmen mit anderen Argumenten denselben Standpunkt ein –, daß die „Politisierung der Musik“, soll sie nicht in „Demagogie“ enden, „ein primär musikalisches Phänomen“ bleibt (S. 15). Bei Brinkmann ergibt sich, den Blick fest auf den Notentext geheftet, daraus die Konsequenz zu der Erwägung, ob nicht in der Durchbrechung innermusikalischer Normen, in der „Radikalisierung“ von in „exterritorialen Feldern“ der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts „partiell wirkenden Prinzipien“ das kritische Potential von Musik enthalten ist (S. 40) – eine Auffassung, die sich zweifellos an Th. W. Adorno anschließt. Es ist sicher erlaubt zu fragen, was in solchem Zusammenhang Politik noch bedeuten kann. Dahlhaus moniert zu Recht, daß Ausdrücke wie „Verdinglichung“, „Entfremdung“ und „Warenform“ häufig zu einem „Ensemble von Schlagworten“ verkommene Kategorien sind (S. 18). Recht eigentlich transparent wird aber dennoch weder bei ihm noch bei Brinkmann, was im Zusammenhange der Musik unter Politik zu verstehen ist: Dies dürfte der neuralgische Punkt der Diskussion über das Verhältnis von Musik und Politik überhaupt sein.

Ligeti zerschlägt den gordischen Knoten von Musik und Politik durch eine klare Distinktion: Ähnlich der Mathematik entzieht sich die Kunstmusik, durch ihre Struktur bestimmt, dem politischen Zugriff und widerspricht unversöhnlich der politischen Wirksamkeit, sofern ihr nicht manifezte Zwecke beigelegt werden; politische

und musikalische Kategorien zu vermengen scheint ihm so einfach wie unstatthaft zu sein. Ob das Thema Musik und Politik allerdings so sehr – und immanent – auf die Belange der Musik verlagert und allein in dieser Einschränkung sinnvoll behandelt werden kann oder ob nicht gerade hierbei die jeweiligen Hörer und jene, die Musik zu einem politischen Zweck verwenden, sowie die politischen (nicht die irgendwie gesellschaftlichen) Bedingungen in den Vordergrund gestellt werden müßten, diese Frage sei nur beiläufig vermerkt.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

*SIEGMAR KEIL: Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen. Hamburg: Karl Dieter Wagner (1973). 202 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 11.)*

Aus einer einleitenden Übersicht über die Ergebnisse der Fachliteratur zur Fugentechnik Schumanns leitet der Verfasser als Gegenstand seiner Untersuchungen die von der Forschung bisher nicht oder seiner Meinung nach nicht genügend berücksichtigten Gesichtspunkte ab: systematische Auswertung aller im Zusammenhang mit der Fuge von Schumann selbst gemachten schriftlichen Äußerungen (Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Schriften), Entwicklung der Fugentechnik Schumanns, Bewertung der fugierten Werke Schumanns.

Eine chronologisch geordnete Übersicht über Schumanns eigene Äußerungen über die Fuge läßt erkennen, wie Schumann in einer ersten Phase intensiver Auseinandersetzung mit der Fuge (1831/32) unter des Lehrers Heinrich Dorn Einfluß die ursprüngliche Ablehnung der Fuge revidiert, wie in einer zweiten solchen Phase (1837/38) die Fugentechnik in das Unbewußte des schöpferischen Prozesses eingeht und Einfluß auf Schumanns Klaviersatz gewinnt, wie schließlich im „kontrapunktischen Jahr“, 1845, einer „klassizistischen Periode“ der Abklärung mit vor allem einer Vereinfachung des Rhythmischen, das Interesse für Kontrapunktisches über das Kompositorische hinaus ins Didaktische (Klaviertechnik in Opus 68) und gar ins Theoretische (Planung eines auf Marpurg und Cherubini basierenden Lehrbuches!) reicht – eine Wandlung, deren Pole verbalisiert sind als

„trockner Mist“ und „tiefsinnigste Form der Musik“.

Die polyphonen Techniken in den einzelnen Schaffensperioden Schumanns (untersucht nach Tonart und Tongeschlecht, Tonalität [Diatonik, Chromatik, Enharmonik], nach Intervallgröße und -richtung, Rhythmik, Stimmzahl, Anzahl und Reihenfolge der Stimmeneinsätze, Beantwortungsart [real, tonal], Kontrapunktik [obligat, frei], nach Anzahl und Höhepunkten der Durchführungen und Vorkommen kontrapunktischer Künste [Augmentation, Diminution, Krebs, Inversion], Schumanns „Künsteleien“, nach Orgelpunkten [als Stellen harmonischer Wagnisse], Typen [Toccatentyp: figurativ, Ricercartyp: kantabel], umfangmäßigem Anteil fugierter Werke an homophonen, Integration des Polyphonen ins Homophone und umgekehrt) werden vom Verfasser – mit Hinweisen auf deren Vorkommen – in sieben Arten gegliedert: 1) „freie“ Fuge (Überwiegen homophoner Blöcke über die polyphonen Stellen), 2) Fuge als romantisches Charakterstück (das – über Vergleichbares der Zeitgenossen und Mendelssohns hinausgehend und auf Regerweisend – mit Chromatik, Rückungen, Enharmonik, Alterationen, Sept- und Nonenakkorden trotz kaum spürbaren Gegensatzes zwischen homophon und polyphon sein Schwergewicht im Harmonischen hat), 3) „strenge“ Fuge (die – bei relativ strenger Observierung der Zusammenklangsergebnisse [Konsonanz, Dissonanz], Festhalten am Grundtempo, Zurückhaltung im Ausdruck – dennoch dank Farbigkeit und melodischer Espressivität von Schumannscher Eigenprägung ist), 4) Fuge als Stilkopie (nach Thema, Tonart, Melodik, Rhythmik, Ambitus, Harmonik, Modulation, Grundtonartbeibehaltung und Kontrapunktik [Engführungen allenfalls am Ende] eine barocke Lehrfuge), 5) „homophone“ Fuge (der *contradictio in adiecto* entsprechend Pseudo-Linearität bei homophoner Akkorddominanz), 6) „integriertes“ Fugato (mit fließenden Übergängen von homophon zu polyphon und vice versa), 7) „verselbständigtes“ Fugato (in sich geschlossener Ablauf).

In 13 bisher unveröffentlichten, hier erstmals reproduzierten Fugenskizzen (die – Folge der schlechten Qualität der Autographe? – allerdings kaum entzifferbar sind) sieht der Verfasser seine Untersuchungsergebnisse bestätigt.

Den von ihm zitierten Bewertungen der fugierten Instrumentalwerke Schumanns gegenüber betont der Verfasser, daß man diesen Kompositionen gerecht werden könne nur dann, wenn man alle (nicht nur, wie bisher geschehen, ausschließlich die voll zu Fugen ausgebildeten) fugierten Werke berücksichtige, wenn man diese im Blick auf Schumanns Vorstellung vom Ideal einer Fuge sehe und sie im musikhistorischen Zusammenhang messe. Als den höchsten Rang einnehmend wertet er die Fugen Schumanns, in denen Konstruktives mit Affektivem im Sinne eines romantischen Charakterstückes – als Bindeglied zwischen Bach und Reger – verschmolzen ist. Einleuchtenderweise benutzt der Verfasser (mit Rudolf Stephan) „Fuge“ im Sinne von Kompositionstechnik (und nicht, wie etwa zu ergänzen wäre, im Sinne von Form wie bei Erwin Ratz, *Mf* 21, 1968).

Freilich wäre es – zumal die nach der Themenstellung unberücksichtigt gebliebenen Techniken der freien Imitation, des doppelten Kontrapunkts und des Kanons erläutert werden – angebracht gewesen, eine Begriffsbestimmung auch für „Fugato“ zu liefern. Bei einer etwas weiteren Fassung des Begriffes als der vom Verfasser stillschweigend, aber – den Beispielen nach – offenkundig vorausgesetzten wäre nämlich eine Fülle weiterer Vorkommen zu berücksichtigen gewesen (schon in *Opus* 4, gleich zu Beginn). Aber auch unabhängig hiervon dürften dem Verfasser „Fugati“ entgangen sein (etwa die regulär gebauten, überdies zum Teil eingeführten, brillanten Fugati in *Opus* 80 [I. und IV. Satz] wie in *Opus* 110 [I. Satz]).

Das Buch (nach dem Dewey'schen Dezimalklassifikationssystem angelegt) ist klar und übersichtlich gegliedert; der Text ist knapp und präzise formuliert und mit eingebauten Resümés versehen. (Daß die Freude am Parallelismus membrorum den Verfasser auch einmal zu einer Wendung verleitet wie der „Für Schumann ist also die Fuge im idealen Sinne weder ein Produkt eines rein formalästhetischen Konstruktivismus, noch eine verschwommene, verwaschene, ungeformte emotionale Äußerung . . .“ [S. 68] – wie sollte sie, die Fuge, gerade dies sein? –, sei nur am Rande erwähnt.)

Zu wünschen wäre nun unter dem Gesichtspunkt der Fugentechnik eine Untersuchung der Vokalwerke Schumanns.

Gerd Sievers, Wiesbaden

**FREDERICK CRANE:** *Extant Medieval Musical Instruments: A Provisional Catalogue by Types.* Iowa City: University of Iowa Press 1972. 105 S., 30 Abb.

Während des 1964 in Salzburg abgehaltenen 9. Internationalen Kongresses der IGMw diskutierte eine Gruppe von Experten über das Thema *Die Musikinstrumente in Europa vom 9. bis 11. Jahrhundert*. Frederick Crane postulierte bei diesem Round Table als eine zu lösende Aufgabe, es sei notwendig, „die erhaltenen Instrumente in den Museen [zu] katalogisieren“ und eine solche Aufstellung zu veröffentlichen (siehe Kongreßbericht Salzburg II, 1966, S. 177). Diese Verpflichtung ist nunmehr, acht Jahre später, für das gesamte Mittelalter von der Völkerwanderungszeit bis gegen 1500 eingelöst worden. Crane ist bemüht gewesen, der Instrumentenkunde insoweit zu helfen, als diese künftig nicht mehr vornehmlich auf unzureichende verbale oder ikonographische Quellen angewiesen zu sein braucht, wenn sie geschichtliche Fragen des Instrumentenbaues und der Klassifizierung zu lösen versucht, denn dieser Katalog belegt eindrucksvoll, daß der Bestand an erhaltenen und fortlaufend bei Grabungen noch zutage geförderten Musikinstrumenten ein beträchtlicher ist. Viele Museen in ganz Europa wie auch in Übersee bergen eine große Zahl sowohl von Idiophonen als auch von Chordophonen und Aerophonen, welche „*themselves as sources*“ sich anbieten, jedoch erst zum kleineren Teil bislang genutzt wurden. Angesichts der Verstreutheit und Menge des Vorhandenen kann der anhand der Klassifikation von Hornbostel-Sachs angelegte Katalog, welcher auch Olifanten oder gotische Orgelgehäuse nicht ausschließt, nur eine erste vorläufige Orientierung bieten. Der Autor räumt selbst ein, „*the list is strictly provisional, and makes no claim of completeness*“. Da er zudem einlädt zum „*correcting or supplementing information therein*“, seien hier einige Ergänzungen mitgeteilt.

Idiophone verzeichnet Crane lediglich auf fünf Seiten. Glocken, Schellen, Ratschen, Klapperbretter, Klirrstöcke werden nur summarisch genannt mit Ausnahme von „*ceramic vessel rattles*“. Auf S. XIV stellt er gar fest, „*I have not located any object that I could identify as likely to be a clapper*“. Dagegen muß jedoch darauf hingewie-

sen werden, daß z. B. aus dem 6. Jahrhundert Handklappen aus Knochen neben Knochenpfeifen und Bronzeketten aus Frauengräbern der Awaren bekannt sind, welche abbildlich mitgeteilt sind bei J. Werner, *Die Langobarden in Pannonien*. München 1962, S. 28 (= Bayer. Akad. der Wiss., Phil./Hist. Klasse, Abb. NF 55 A). Korrekturbedürftig ist auch die Annahme (S. 4), daß alle „rangler“ aus einer „small area on the southeast coast of Norway“ stammten, denn es gibt diese Rasselstäbe auch aus Schweden, Finnland und Schleswig; dazu siehe *Finska Fornminnesförenings Tidskrift* 41 (1938), S. 118 ff., E. Kivikoski, *Die Eisenzeit Finnlands*, Helsinki 1951, Taf. 112, J. Petersen, *Vikingetidens Redskaper*, Oslo 1951, S. 42 ff. Zu dem Abschnitt „Irish harps“ sei verwiesen auf die umfassende orientierende Monographie von J. Rimmer, *The Irish Harp*, Dublin 1969. „Jew's harps“ sind nicht nur in größerer Zahl erhalten geblieben in England und Schweden, sondern auch in der Schweiz (siehe W. Meyer und H. Oesch, *Maultrommelfunde in der Schweiz*, in: Festschrift für A. Geering, Bern 1972, S. 211 ff.) sowie in Holland (z. B. aus Dorestad, aufbewahrt im Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek in Amersfoort). Die Liste der Pfeifen und Flöten ist u. a. zu erweitern um eine Gefäßflöte mit Vogelkopf aus Althamburg (14. Jh., 8,2 cm hoch) aus grauer Keramik (im Denkmalschutzamt der Freien und Hansestadt Hamburg), um Eintontpfeifen sowie eine hölzerne Stempelflöte aus Lübeck (15. Jh., mitgeteilt bei W. Salmen, *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins von der Frühzeit bis zur Reformation*, Neumünster 1972, S. 69.). Ergänzend zu den unter der Nummer 4213.106 genannten „Bone flutes“ ist auf vier weitere Funde aus Haithabu hinzuweisen (abgebildet in *Offa* 27, 1970, Taf. 5), auf ein hochmittelalterliches Instrument slawischer Provenienz aus Mecklenburg (siehe *Jb. für Bodendenkmalpflege in Mecklenburg* 1955, S. 229, Abb. 165) sowie auf eine Flöte aus Aarhus-Altstadt aus der Zeit um 1200 (Forhistorisk museum Moesgård Højbjerg Mus. Nr. 1393 CNA). Es fehlen auch die Knochenflöten, welche in Osterhusen im Landkreis Norden (Emder Museum) sowie in Landesbergen an der Weser gefunden wurden; über die letzteren Geräte berichtete O. Seewald in *Mannus*

34 (1942), S. 187 ff. Zum „Horn des Lehel“ (Nr. 441.27) sei hingewiesen auf die Publikation von Gyula László, *Lehel kürtje*, Budapest 1953.

Dreißig Illustrationen sowie eine mehrere hundert Titel nennende Bibliographie beschließen diese Publikation, welche trotz der Ungelöstheit vieler Details (z. B. der Datierung und Lokalisierung etlicher Instrumente) ein nützliches Handbuch für die gesamte Mittelalterforschung in Zukunft sein wird. Walter Salmen, Innsbruck

GERHARD MANTEL: *Cellotechnik. Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen*. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1972. 212 S.

Untersuchungen über Instrumentaltechnik haben im allgemeinen entweder eine pädagogische oder eine historische Zielsetzung, sie sind „Längsschnitt“-Betrachtungen der Ausbildung eines Spielers oder der Entwicklung der Spieltechnik eines Instruments. Mantels Buch dagegen bietet eine „Querschnitt“-Analyse der Cellotechnik, die das Lernziel zum Ausgangspunkt nimmt. Aufbauend auf den Arbeiten von Trendelenburg, Steinhausen und Becker/Rynar untersucht Mantel unter vorwiegend physikalischen und physiologischen Aspekten die Bewegungsabläufe beim Cellospiel.

Im ersten Teil über die „zielgerichtete Bewegung“ werden zunächst einzelne Begriffe wie Zielvorstellung, Bewegungskontrolle, Gleichgewicht, Kraftreserve, Lockerheit etc. an Hand anschaulicher Beispiele allgemein erläutert und dann mit der Spielbewegung am Instrument in Beziehung gesetzt. Dabei wird sehr deutlich, in welchem hohem Maße gerade diese Faktoren entscheidend sind sowohl für das Erreichen von perfekter Virtuosität wie auch für weitverbreitete Fehler. Mit gelegentlichen Hinweisen auf die Auswirkung psychologisch bedingter Einflüsse wird ein Bereich angeschnitten, der schon seit geraumer Zeit eine Spezialuntersuchung verdienen würde.

Der zweite Teil handelt vom Griffbrett. Mit Akribie beschreibt Mantel die Vorgänge beim Lagenwechsel von verschiedenen Gesichtspunkten aus, das Spiel innerhalb einer Lage und Bewegungen innerhalb der linken Hand wie etwa den Triller. Ein ausführlicher Abschnitt ist dem Vibrato gewidmet. Der dritte Teil über den Bogen beginnt mit den

physikalisch-mechanischen Voraussetzungen zur Tonerzeugung und führt über die Probleme der Kraftübertragung auf die Saite und der Bewegung des rechten Arms (z. B. Bogenwechsel und Saitenübergang) bis zu den einzelnen Stricharten.

Die Darstellung all dieser „*Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen*“ ist präzise und umfassend. Die Analysen behalten trotz der notwendigen Aufteilung in einzelne kleine Bewegungsphasen stets den wichtigen Zusammenhang mit der übergeordneten Gesamtbewegung, und die anatomisch meist peripher gelagerten Spielvorgänge werden nie isoliert, sondern immer unter Berücksichtigung von Aktion und Reaktion des ganzen Körpers betrachtet. Dadurch erhält der des Instruments kundige Leser ein klares Bild moderner Cellotechnik, das vor allem durch die Vielzahl der einbezogenen Blickpunkte besticht.

Im zweiten und dritten Teil der Arbeit entgeht der Autor nicht immer ganz der Gefahr, aus Liebe zum Detail die Übersichtlichkeit zu vernachlässigen. Auch verursachen Art und Umfang mancher Ausführungen gelegentlich Bedeutungsverschiebungen. So beschreibt Mantel z. B. sehr ausführlich die Haltungsveränderungen des linken Arms und der linken Hand beim langsamen Spiel in einer Lage vom 1. bis zum 4. Finger, um dann nur kurz hinzuzufügen, daß bei schnellem Spiel und Doppelgriffen eine Mittelstellung eingenommen wird. Dem normalen Spielanteil entsprechend hätten Hand- und Fingerstellung in dieser Position mehr Aufmerksamkeit gebührt, auch wenn zuvor die Absage an den klassischen Begriff der Lage im Bezug auf die Handhaltung durchaus überzeugend motiviert wurde.

Wichtiger erscheint dabei jedoch ein anderer Gesichtspunkt. Obwohl Mantel mehrfach betont, daß er mit *Cellotechnik* keinerlei pädagogische Absichten verfolge, erhebt das Buch, das mit so vielen praktischen Tips und wertvollen Anregungen ausgestattet ist, und das ohne Zweifel starke Impulse zum Üben und Unterrichten geben kann, aus sich heraus den Anspruch auf Beurteilung auch seiner pädagogischen Wirksamkeit. Unter diesem Aspekt sind Akzentverschiebungen wie die oben beschriebene bedenklich.

*Cellotechnik* von Gerhard Mantel wird vor allem für Cellisten interessant und

nützlich sein. Darüber hinaus kann zumindest der erste allgemeine Teil jedem Streicher zur Lektüre sehr empfohlen werden.

Klaus Marx, Kassel

**RALPH KIRKPATRICK:** *Domenico Scarlatti. Erster Band: Leben und Schaffen. Zweiter Band: Anhang, Dokumente, Werkverzeichnis. München: Heinrich Ellermann (1972). 351 und 247 S.*

Kirkpatrick's Scarlatti-Monographie erschien erstmals 1953 in englischer Sprache (Princeton University Press, N. J.) und hat seither mehrere Auflagen erlebt. Walter Gerstenberg besprach sie ausführlich in dieser Zeitschrift (Jg. VII/1954, S. 342 bis 345), wies auf die Vorzüge und auch auf einige Mängel dieses Buches hin, das er, weil es zugleich aus historischem und künstlerischem Antrieb entstanden ist, als einen „*modernen Typus der Monographie*“ würdigte. Das Werk steht in der Tat zwischen einer fundierten musikwissenschaftlichen Abhandlung und einem „*Bekennnisbuch*“ eines international anerkannten Interpreten.

Die Rezension der vorliegenden deutschen, erweiterten und autorisierten Fassung kann sich nur auf die Frage nach dem „*Neuen*“ beschränken, auf das Deutlichmachen der Unterschiede zwischen der Erst- und Letztaufgabe. An erster Stelle ist das thematische Verzeichnis der Werke Scarlattis zu nennen, das fast die Hälfte des zweiten Bandes einnimmt. Über den großen Nutzen eines solchen Kataloges bedarf es keiner Diskussion. Schade, daß der Verfasser bei dieser einmaligen Gelegenheit nur die Hauptquellen, nicht aber alle Handschriften und Drucke erfaßt hat. Ein solches Unterfangen hätte aber offensichtlich seine Kräfte überfordert. Zweifellos wird man sich mit Hilfe der Incipits in Zukunft sehr viel leichter behelfen können als bisher. Gegenüber den früher noch nicht mit Notenbeispielen versehenen Verzeichnissen sind manche Ergänzungen und Korrekturen zu bemerken; auch die in Gerstenbergs Buchbesprechung zusammengestellten Irrtümer sind berücksichtigt. Daß sich Kirkpatrick von seiner wissenschaftlich anfechtbaren chronologischen Zählung der Sonaten nicht trennen würde, war von vornherein kaum zu erhoffen. Aber selbst wer der Chronologie nicht zu folgen vermag, wird die Nume-

rierung als Ordnungskomponente anerkennen, die weitaus systematischer als die völlig unzureichende von Longo ist.

Auch der Haupttext hat eine gewisse Erweiterung erfahren, vor allem im allgemeinen historischen Teil, der zu den gelungensten des Buches gehört. Brillant reproduzierte Bilder ergänzen sinnvoll diese Ausführungen. Die analytischen Kapitel, die allzu knapp ausgefallen sind und z. T. anderer methodischer Ansätze bedürften, blieben hingegen fast unverändert. Im lückenhaften Literaturverzeichnis wurden längst nicht alle Möglichkeiten der Ergänzung ausgeschöpft, wenn auch einige neuere Titel zu registrieren sind. Kirkpatrick betont zwar ausdrücklich, es umfasse nur jene Werke, die ihm bei der Arbeit am vorliegenden Buch von Nutzen waren, aber auch diese sind keineswegs immer genannt, z. B. Gerstenbergs Rezension, die ihm ja nachweisbar zu Korrekturen verholfen hat. Man vermißt darüberhinaus viele bibliographische und analytische Arbeiten der letzten zwanzig Jahre, die dem Verfasser in Detailfragen hätten weiterhelfen können. In der mangelhaften Auswertung der Sekundärliteratur und in der sehr ungenauen, vom wissenschaftlichen Usus abweichenden Zitierweise liegt leider eine der wesentlichen Schwächen dieses Buches.

Die deutsche Übersetzung von Horst Leuchtmannt zeichnet sich durch Sorgfalt und flüssigen Stil aus. Viele Kapitel lesen sich glatt und erwecken nicht den Eindruck einer Übertragung. Gelegentlich stören im Deutschen ungewöhnliche Ausdrücke: „Zu den Verweisungen“ statt „Verweisen“ (S. 13), „Die Zergliederung der Scarlatti-Sonate“ statt „Gliederung“ (S. 277) und andere Ungeschicklichkeiten. Sie scheinen alle auf Kirkpatrick selbst zurückzugehen, denn lt. Vorwort hat er dafür Sorge getragen, daß gewisse Eigenarten seiner Diktion und Terminologie in der Übertragung ihre adäquate Entsprechung finden, – eine Aufgabe, die jeden Ausländer schlechterdings überfordern muß, weil er sich nicht in allen Feinheiten einer fremden Sprache auskennen kann. Bei allem Verständnis für solchen Individualismus: diese Sprach-Schlenker stören das Gesamtbild einer doch ausschließlich für den deutschen Leser bearbeiteten Fassung.

Der Verlag hat das Buch in geradezu verschwenderischer Weise ausgestattet: Satz,

Druck, Stich, Bildreproduktion, graphische Gestaltung, Papier und Einband befinden sich im vollendeten Einklang. In dieser Hinsicht stimmt auch das kleinste Detail. Zu dieser drucktechnischen Spitzenleistung, an der die renommierte Universitätsdruckerei H. Stürtz, Würzburg, entscheidenden Anteil hat, darf man den Verlag beglückwünschen. Um ein (fast) geflügeltes Wort F. W. Marpurgs, gemünzt auf den Nürnberger Verleger J. U. Haffner im 18. Jahrhundert, zu modifizieren: „Man müßte keinen geringen Namen haben, wenn man das Vergnügen erwerben wollte, seine Arbeiten aux dépens de Henri Ellermann gedruckt zu sehen.“  
Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

ANDRÉ CAMBRA: *Les Festes vénitiennes. Opéra-ballet (1710)*. Hrsg. von Max LÜTOLF. Paris: Heugel & Cie (1972). XXIX, 535 S. (*Le pupitre*, 19.)

Der Zugang zum französischen Musiktheater zwischen Lully und Rameau ist durch den Mangel an Editionen sehr erschwert. Es besteht aber kein Zweifel, daß eine weniger spärliche Herausgebertätigkeit auf diesem Gebiet das verbreitete Handbuchwissen in vielen Zügen erweitern, detaillieren und sicher auch korrigieren wird. Einen wichtigen Schritt dazu macht der Neudruck der *Festes vénitiennes*, den Max Lütolf vorlegt.

Das Stück gilt zu Recht als Schlüsselwerk einer 1710 noch jungen Gattung, des *opéra-ballet*. L. de Cahusac, Librettist Rameaus, definiert 1754 die Gattung als Reaktion auf die tragédie lyrique Lullys, die ihn zum Vergleich mit Raffael und Michelangelo inspiriert; das Gegenstück zur *opéra-ballet* findet er in den Bildern Watteaus. Die Freiheit vom Gesetz der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, das schon Quinault nicht regelmäßig durchgeführt hatte, wird hier zum Programm. Das „Neue“ der Gattung ist ihr veränderter literarischer Anspruch. Deshalb scheint es fraglich, weshalb die neue Gattung in besonderer Weise geeignet gewesen sein sollte, „gewisse kompositorische Absichten, die unter dem Diktat Lullys nicht realisierbar gewesen wären, zu verwirklichen“ (Vorwort S. XVII). Die populäre Vorstellung vom „Diktat“ Lullys erklärt nicht, warum der Streit zwischen französischer und italieni-

scher Musik als literarische Fehde erst nach 1700 ausbrach und sie verstellt gänzlich die Sicht auf das Gegenüber der Nationalstile. Die Rezeption der italienischen Musik ist aber nichts anderes als die Geschichte ihrer Auseinandersetzung mit der kanonisierten französischen Nationalmusik. Die *Festes vénitiennes* können als eindrucksvolles Dokument dieser Auseinandersetzung gelten, daß sie aber nach dem Tod Lullys mit jahrzehntelanger Verspätung den Anschluß an den kompositorischen Progress herstellten, wäre eine verwegene Hypothese.

Denn das kompositorische Verfahren Campras bezieht sich auf Muster, die sich keineswegs ausschließen. Vom Prolog an macht sein dramatisches Talent reichen Gebrauch vom stilistischen Nebeneinander: Die „Folie“ wird mit italienischer „vivacité“ ausgestattet, die „Raison“ charakterisiert französische „tendresse“. Dagegen bezieht sich ein „Air italien“ (S. 415) auf einen Typus Lullys von diatonisch-vokaler Prägung, der die nationalstilistischen Charaktere vermittelt. Sofern aber eine Da-Capo-Arie („*Volate amori*“ S. 374) die Violin-Idiomatik der italienischen Musik zitiert, ist die Karikatur nicht zu übersehen. Der Musikmeister („*je fais honneur à l'Italie*“) beschließt damit im 4. Entrée („*Le Bal*“) einen Katalog von topischen Versatzstücken aus der tragédie lyrique. Ihre Häufung überantwortet sie der Lächerlichkeit: *Tempête* (B-dur) mit paralleler Beschreibung der eingeführten Bilder, Schlummer- und Traumszene, Ombraszene (*Es-dur*), Zephir, Nachtigall und rauschender Bach.

Die komplizierte Entstehungsgeschichte der *Festes vénitiennes* wird vom Herausgeber in knappen Worten nachgezeichnet. Eine authentische Fassung gibt es nicht. Die nachkomponierten *Entrées* bleiben bei späteren Aufführungen mit älteren Teilen austauschbar. Bei diesen Zusammenstellungen bleibt auch die klassische Fünzfzahl der *Entrées* mit vorausgehendem Prolog nicht immer erhalten. Philologischer Vollständigkeitsdrang könnte also den Neudruck sämtlicher neun Einzelteile (Prologe und *Entrées*) erwarten. Doch bezieht sich die Edition auf die (vielleicht autographe) vollständige Partitur der *Bibliothèque de l'Opéra*, die Stimmsätze aus dem Fonds La Salle und die Ballard-Drucke (in reduzierter Partitur), die sich an die fünfteilige Norm mit Prolog

halten, einen „*trompe-l'oeil qui singeait bien inutilement les dehors de l'opéra lulliste*“, wie P.-M. Masson formulierte.

Das übersichtliche Erscheinungsbild der Ausgabe entspricht moderner Editionspraxis. Beibehalten wurde eine graphische Eigenheit des 18. Jahrhunderts: Die Bogen- und Koloraturen beschränkt sich auf die Taktgrenzen. Die sparsamen Hinweise der Quellen zur instrumentalen Praxis werden ergänzt durch Zusätze in eckigen Klammern und – ad usum delphini – durch aufführungspraktische Bemerkungen. Doch geht der Vorschlag, sich „*durch eine stärkere Besetzung der Mittelstimmen um einen ausgewogeneren Klang (zu) bemühen*“ (S. XXII) von der Fiktion aus, die typische Besetzung des französischen Opernorchesters im 17./18. Jahrhundert sei (aus unerklärlichen Gründen) für den dafür konzipierten Außenstimmensatz nicht geeignet. Klangliche Ausgewogenheit, mithin dynamische Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen, verfehlt aber die besondere Satzstruktur: Zu ihren Merkmalen gehört auch die klanglich untergeordnete Funktion der *parties*.

Die korrekte Generalbaßaussetzung stammt von Eduard KAUFMANN. Da ihre schriftliche Fixierung aber nicht auf exemplarische Musterhaftigkeit zielt, sondern direkte Spielanweisung für den weniger generalbaßerfahrenen Spieler sein will, wäre Rücksicht auf die Besetzung des begleiteten Ensembles angebracht (was zwar allgemein in der Editionspraxis nicht beachtet wird). Genügt Drei- oder Vierstimmigkeit zur Begleitung von Solisten, so fordert der Orchester- und Chorsatz das vollgriffige Accompagnement, das im 18. Jahrhundert gelehrt wird.

Unzureichend ist die Aussetzung der modulierenden Überleitungen. Die Beschränkung auf einen Dreiklang verfehlt gerade den modulatorischen Charakter dieser Formeln. Die besondere Klangdisposition aus vokalem *dessus*, Flöte und Violine braucht auf die Cembalobegleitung nicht zu verzichten. F. Couperin etwa verwendet sie gelegentlich in seinen Motetten und beziffert die Violine. Gunther Morche, Heidelberg

**FRANÇOIS COUPERIN: neuf motets.** Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Paris: Heugel (1972). XX u. 102 S. (*Le pupitre*. 45.)

Gedruckte Kataloge, die den Bestand einer Bibliothek erschließen sollen, bewirken gelegentlich das Gegenteil: Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung können sie nämlich bereits veraltet sein. 1934 ergänzte das St. Michaels College in Tenbury Wells, Worcestershire (England) seine großartige Toulouse-Philidor-Sammlung um eine Reihe von Motetten François Couperins gleicher Provenienz. Der im gleichen Jahr erschienene Katalog der Bibliothek verzeichnet diese Erwerbung noch nicht, und die beiden nur ein Jahr früher abgeschlossenen Bände XI und XII der „Oeuvres Complètes“ Couperins mit seiner bis dahin bekannten Vokalmusik mögen dazu beigetragen haben, daß eine so wichtige Quelle übersehen wurde. Ph. Oboussier, der Herausgeber des hier angezeigten Bandes, konnte sie 1970 neu entdecken.

Es handelt sich um fünf Stimmbücher (*Dessus, Taille, Basse, Basse de violons, Basse continue*; Mss. 1432-1436) und eine Partitur (Ms. 1437), die aber nur acht von insgesamt 25 Motetten enthält. Die instrumentalen Oberstimmen und die übrigen Partituren sind verloren. Konkordanzen zu 13 Stücken bieten die bekannten Handschriften in Paris und Versailles, drei Motetten sind unvollständig und die übrigen neun legt Oboussier in seiner Edition vor.

Sie schließen sich zwanglos den schon längere Zeit bekannten Stücken an. Ihre geringstimmige Besetzung ist eine Funktion ihrer Bestimmung. Der Organist Couperin hatte Kirchenmusik für den reisenden Hof zu liefern und die Messe des Königs in Versailles mit einer Motette zur Elevation auszustatten. In ihrer Qualität erscheinen sie insgesamt der Auswahl unterlegen, die Ballard 1703-1705 in einer sorgfältig redigierten Fassung veröffentlichte.

Der Erstdruck informiert in einem Kritischen Bericht von präziöser Gründlichkeit über Quellenlage, Herkunft und liturgischen Bezug der verwendeten Texte sowie die Lesarten. Anregungen zur Ausführung der *notes inégales* sind an dieser Stelle dagegen überflüssig (mangelnder Musikalität wird damit kaum auf die Sprünge zu helfen sein) und dazu irreführend, so der Hinweis zur 6. Motette: „Notes inégales: Keine“.

Der geläufige Anspruch, wissenschaftlichen und praktischen Zwecken gleichzeitig gerecht zu werden, ist bei Musik seit dem späteren 17. Jahrhundert mit der textgetreuen Wiedergabe einer Quelle ohne weiteres erfüllt. Die wissenschaftliche Erkenntnis, die aus der Beobachtung offensichtlicher Versehen des Kopisten erwartet werden darf, kann gering veranschlagt werden. Jedenfalls gehören solche Details in den Kritischen Bericht, wo auch veränderte Schreibgewohnheiten erwähnt werden können. Weil diese schlichte Einsicht gelegentlich unbeachtet bleibt, sieht sich das editorische Gewissen des Herausgebers zu einigen Purzelbäumen gezwungen: Die besseren Versionen erscheinen ohne erkennbares System entweder im Kritischen Bericht oder im Notenteil; oder die Autorität der Handschriften wird so weitgehend respektiert, daß selbst offensichtlich fehlende Vorzeichen unergänzt bleiben. Ein Beispiel für viele: Im Takt 272 der 8. Motette muß zur Vermeidung des Tritonus der Ton *e'* selbstverständlich tiefalteriert werden. Der Hinweis des Kritischen Berichts auf die korrekte Wiedergabe der fehlerhaften Stelle nützt der Wissenschaft so wenig wie der Praxis.

Indessen wird der Wert der vorliegenden Ausgabe durch diesen Einwand kaum geschmälert: Sie ist geeignet, die Aufmerksamkeit auf das recht vernachlässigte Gebiet der neueren französischen Motettenkomposition zu richten und bietet neben der schwer benutzbaren Couperin-Gesamtausgabe willkommene Gelegenheit zur praktischen Betätigung. (Besetzungen: Sopran; Tenor; Baß; Sopran und Baß; zwei Soprane und Baß.)  
Gunther Morche, Heidelberg

**JOSEPH ANTON STEFFAN: Capricci.** Erstausgabe nach zeitgenössischen Abschriften hrsg. von Alexander WEINMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 62 S.

Alexander Weinmann hat hier fünf Capricci des Wiener Pianisten Joseph Anton Steffan (Stephan, 1729-1797) nach Manuskripten der Gesellschaft der Musikfreunde zum ersten Mal im Druck herausgebracht. Die aus kurzen thematischen Gliederungen bestehenden Capricci, die erst jeweils am Schluß in abgeschlossener Satzteile einmünden, stehen mit ihren fantasiartigen

redenden' Einfällen zum Teil Carl Philipp Emanuel Bach nahe. Cembaleske oder orgelartige Akkordbrechungen und Läufe verbindet Steffan hier mit durchaus klaviermäßigen singenden Themenabschnitten, gelegentlich unterstützt durch dynamische Akzente und fein abgewogene Artikulation. Da es sich um Capricci handelt, die aus der improvisatorischen Spontaneität leben, hat sich der Herausgeber – wohl zu recht – vor konsequenter Angleichung der Motive in Rhythmus und Artikulation gehütet. Zwar ist von Steffan die improvisatorische Freizügigkeit bei den kadenzartigen Passagen stillschweigend vom Herausgeber vorausgesetzt worden, dennoch wäre es zur besseren schnelleren Übersicht für den Spieler vielleicht doch angebracht, durch Ergänzungen der Zahlen 5, 6 oder 7 usw. die vermutlichen Quintolen, Sextolen, Septolen usw. deutlicher hervortreten zu lassen, um damit anzudeuten, wann das Taktmetrum einzuhalten und wann ein rhythmisch freieres Spiel gemeint bzw. gewünscht sein dürfte. Aber möglicherweise würde dann diesen Stücken doch Gewalt angetan, da auch schon W. A. Mozart die Temponahme beim Capriccio in das Belieben des Pianisten gestellt hat. Trotzdem hätte der Benutzer – vor allem der Liebhaber dieser Musik – im Vorwort wenigstens darauf aufmerksam gemacht werden dürfen. Jeder Spieler wird sich seine Interpretation dieser interessanten und gut in den Fingern liegenden Capricci, die unter anderem auch W. A. Mozarts Kompositionen dieser Art in neuem Licht erscheinen lassen, zurecht zu legen haben.

Hubert Unverricht, Mainz

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

HENRICUS ALBICASTRO: Zwölf Triosonaten op. 8. Hrsg. von Max ZULAUF. Basel: Bärenreiter-Verlag 1974. VI, 127, (2) S. (Schweizerische Musikdenkmäler. Band 10.)

Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. Sonderband AS 5: Hanns Eisler. Berlin: Argument-Verlag (1975). 332 S.

SOL BABITZ: Violin Fingering. Written in Consultation with Igor Stravinsky & Ar-

nold Schoenberg. Second Edition. Revised and enlarged. Los Angeles: Early Music Laboratory 1974. IV, 37 S.

KORNÉL BÁRDOS: Volksmusikartige Variierungstechnik in den Ungarischen Passionen (15. bis 18. Jahrhundert). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 240 S., 6 Taf. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 5.)

Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1975. 536 S.

Beiträge zur Musikkultur des Balkan I. Walther Wunsch zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1975. X, 138 S., 11 Abb. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

PAUL BRAINARD: Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico. Mailand: Carisch 1975. 145 S. (Studi e Ricerche dell'Accademia Tartiniana di Padova).

BARRY S. BROOK: Thematic Catalogues in Music. Hildsdale, New York: Pendragon Press (1972). XXXVI, 347 S.

FRANCESCO BUSSI: Tesori musicali nell'archivio e nella biblioteca del Duomo. Sonderdruck aus Il Duomo di Piacenza (1122-1972). Atti del Convegno di Studi storici in occasione dell'850. anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza. Piacenza 1975. S. 211-217.

PAOLO EMILLO CARAPEZZA: Le Costituzioni della Musica. Disegno storico, con un'epistola prefatoria e alcune note marginali di Lorenzo BIANCONI. Palermo: S. F. Flaccovio (1974). 95 S. (Istituto di storia della musica dell'Università – Centro di avviamento al teatro lirico dell'E. A. Teatro Massimo Palermo. puncta 1.)

MOSCO CARNER: Alban Berg. The Man and the Work. London: Gerald Duckworth & Co (1975). XV, 255 S., 5 Abb.

DONALD G. DAVIAU and GEORGE J. BUELOW: The Ariadne auf Naxos of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1975. (X), 269 S.

Das Erbe deutscher Musik. Band 34. Abteilung Mittelalter Band 6: Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (MS. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig) Teil III. Aus dem Nachlaß Rudolf GERBERS, hrsg. von Ludwig FINSCHER und Wolfgang DÖMLING. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. VII, 425 S.

JOHANN FRIEDRICH FASCH. Triosonate c-moll für zwei Violinen und Cembalo. Hrsg. von Hans Joachim SCHULZE. Continuo-Aussetzung von Johannes GERDES. Leipzig: Edition Peters (1974). 16 S.

Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 2: Ludvík KUNZ: Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1974). 186 S.

Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875-1975. Hrsg. anläßlich der 100jährigen Wiederkehr der Einweihung des Hermannsdenkmals in Zusammenarbeit mit der Hermannsdenkmal-Stiftung in Detmold von Günther ENGELBERT. Detmold: Naturwissenschaftlicher und Historischer Verein für das Land Lippe 1975. 184 S., 36 Abb. (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe. Band 23.)

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN: Die lustigen Musikanten. Singspiel in zwei Akten von Clemens Brentano. Erster Akt. Hrsg. von Gerhard ALLROGGEN. Mainz: B. Schott's Söhne (1975). (X), 189 S. (E. T. A. Hoffmann. Ausgewählte Musikalische Werke. Band 4.)

ROMAN HOFFSTETTER: Streichquartett F-dur. Divertimento. Wolfenbüttel: Mösseler Verlag (1958). 20 S. (Corona. Nr. 64.)

ENGELBERT HUMPERDINCK: Briefe und Tagebücher. I. Band (1863-1880). Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 145 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 106.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 19. Band / 1975. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1975. XVI, 314 S.

VLADIMIR KARBUSICKÝ: Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik-Gesellschaft“. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 490 S.

BJARNE KORTSEN: Brev fra F. A. Reissiger (1809-1883). Bergen: Selbstverlag des Autors 1975. LI, 90 S.

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 7: Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen 1582. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. XIX, 139 S.

ZOFIA LISSA: Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). (XII), 261 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 38.)

RUDOLF LÜCK: Cesar Bresgen. Wien: Verlag Elisabeth Lafite – Österreichischer Bundesverlag (1974). 78 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 21.)

Mozart-Jahrbuch 1973/74 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1975. 311 S.

WENDELIN MÜLLER-BLATTAU: Ton- und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 246 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN. Band II/Nr. 5. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. S. 157-198.

Musikhören. Hrsg. von Bernhard DOPHEIDE. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. 459 S. (Wege der Forschung. Band 429.)

ARBIE ORENSTEIN: Ravel. Man and Musician. New York/London: Columbia University Press 1975. 291 S.

HERMANN PFROGNER: Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik. München-Wien: Albert Langen-Georg Müller Verlag GmbH (1976). 680 S.

LAURENCE PICKEN: Folk Musical Instruments of Turkey. London: Oxford University Press 1975. XL, 685 S., 11 Taf.

De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972. Hrsg. von Theophil ANTONICEK, Rudolf FLOTZINGER und Othmar WESSELY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. XIII, 300 S.

Répertoire International des Sources Musicales. B/VIII/1: Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Hrsg. von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT. Band I. Teil 1: Verzeichnis der Drucke. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1975. 61\*, 745 S.

ERICH SCHENK: Mozart. Sein Leben – seine Welt. 2. neuüberarbeitete Auflage. Wien-München: Amalthea Verlag (1975). IX, 748 S., 12 Taf.

HANS-CHRISTIAN SCHMIDT: Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. (1975). 191 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 19: Chorwerke II. Hrsg. von Josef RUFER und Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne - Wien: Universal Edition AG 1975. XII, 182 S.

GISELHER SCHUBERT: Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. 234, (X) S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 59.)

FRANZ STIEGER: Opernlexikon. Teil I: Titelkatalog. Band 1 bis 3. Tutzing: Hans Schneider 1975. XXXV, 1344 S.

First, Second and Third Symphonies by Ludwig van Beethoven. Faksimile. Introduction by Frederick FREEDMAN. Detroit: Information Coordinators 1975. XII, 88, 60, 128 S. (Detroit Reprints in Music.)

WILLY TAPPOLET: Begegnungen mit der Musik in Goethes Leben und Werk. Bern: Benteli Verlag (1975). 136 S.

JOSEPH THAMM: Musikalische Chronik der Stadt Neisse. Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung (1974). 254 S., 21 Abb.

JIRÍ VYSLOUŽIL: Alois Hába. Život a Dílo. Praha: Panton 1974. 471 S., 29 Abb., 1 Taf.

BETTINA WACKERNAGEL: Joseph Haydns frühe Klaviersonaten. Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider

1975. 211 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 2.)

ERNST LUDWIG WAELTNER: Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. I: Edition. Tutzing: Hans Schneider 1975. IX, 117 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 13.)

JOHANN PAUL WESTHOFF: Sechs Suiten für Violine solo. Faksimile. Dazu Übertragung von Manfred FECHNER. Leipzig: Edition Peters 1974. (38), XII und 30 S. (Peters Reprints, ohne Bandzählung.)

WALTER WIORA: Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. IX, 108 S. (Erträge der Forschung. Band 44.)

HUGO WOLF: Sämtliche Werke. Band 10: Kleine Chöre a Cappella oder mit Klavierbegleitung. Vorgelegt von Hans JANCIK. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1974. (XII), 87, (XII) S. (Kritische Gesamtausgabe. X.)

## Mitteilungen

Dr. Friedrich GEHMACHER, der langjährige Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, zuletzt ihr Ehrenpräsident und Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele, ist am 10. August 1976 im Alter von 76 Jahren in Salzburg verstorben.

Professor Dr. Franz BÖSKEN, Mainz, ist am 11. August 1976 im Alter von 67 Jahren verstorben.

Dr. Walther LIPPHARDT, Frankfurt a. M., feiert am 14. Oktober 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Hans Heinz STUCKEN-SCHMIDT, Berlin, feiert am 1. November 1976 seinen 75. Geburtstag.

Dr. Siegfried GOSLICH, München, feiert am 7. November 1976 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Benjamin RAJECZKY, Budapest, feiert am 11. November 1976 seinen 75. Geburtstag.

Professor Guido WALDMANN, Trossingen, feiert am 17. November 1976 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Erich VALENTIN, München, feiert am 27. November 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Felix HOERBURGER, Regensburg, feiert am 9. Dezember 1976 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Georg KNEPLER, Berlin, feiert am 21. Dezember 1976 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Walter WIORA, Saarbrücken-Tutzing, feiert am 30. Dezember 1976 seinen 70. Geburtstag.

Dozent Dr. Gernot GRUBER, Wien, hat mit Wirkung vom 1. September 1976 den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik, München, angenommen.

Frau Dr. Ellen HICKMANN, Hamburg, hat den Ruf auf eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommen.

Privatdozent Dr. Klaus RÖNNAU, Ruhr-Universität Bochum, wurde am 26. Januar 1976 zum apl. Professor ernannt.

Professor Dr. Franz KRAUTWURST, Erlangen, hat vom Erziehungswissenschaftlichen Fachbereich der Universität Augsburg einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft erhalten, den er vom Beginn des Studienjahres 1976/77 an neben seinen Erlanger Verpflichtungen wahrnehmen wird.

Professor Dr. Hubert UNVERRICHT, Mainz, wurde vom Vorstand des Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrats zum Mitherausgeber der Reihe „Musik des Ostens“ bestellt. Er bittet daher, entsprechende Beiträge direkt an ihn, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Mainz, Saarstraße 21, 6500 Mainz, zu senden.

Auf Einladung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) fand

vom 21. bis 28. Juli 1976 in Wetzawinkel das 6. Internationale Seminar für Forschung in der Musikerziehung der International Society for Music Education (ISME/UNESCO) statt. Die nächste Hauptkonferenz der ISME wird vom 12. bis 20. August 1978 in London/Ontario in Canada stattfinden, das 7. Internationale Seminar für Forschung in der Musikerziehung vom 2. bis 9. August 1978 auf Einladung der Indiana University in Bloomington/USA. Die zuletzt genannte Tagung ist offen für Referate und Berichte aus dem Bereich der musikpädagogischen Forschung. Spezialisten sind eingeladen, bis spätestens 31. Oktober 1977 Vorschläge für Referate (einschließlich einer Kurzfassung ihres Referates und ihres Lebenslaufes mit Schriftenverzeichnis) an eines der folgenden Mitglieder der Forschungskommission der ISME einzusenden: Prof. Dr. J. Carlsen, 2235 Fairview Ave. E, Boat 10, Seattle, Wash. 98102/USA; Dr. Arnold Bentley, Univ. of Reading, London Road, Reading, RG1 5 AQ/England; Dr. Doreen Bridges, 11 Grosvenor Road, Lindfield, NSW 2070/Australien; Prof. Dr. Paul Michel, Gutenbergstraße 15, DDR-53 Weimar; Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz/Österreich.

In der Schmidt-Görg-Festschrift 1957 erscheint in dem Beitrag von Meyer-Eppler ohne Quellenangabe der Terminus „*Sondhaussche Nomenklatur*“. Ich wäre für die Bekanntgabe der Belegstelle sehr dankbar. Erich F. W. Altwein, Promenade 121b, 6380 Bad Homburg v. d. H.

Wegen der in den letzten fünf Jahren eingetretenen erheblichen Preissteigerungen muß der seit 1971 konstant gebliebene Bezugspreis der Zeitschrift „Die Musikforschung“ vom 1. Januar 1977 an auf DM 52.— festgesetzt werden (Einzelheft DM 18.—). Wir bitten unsere Leser um Verständnis. (Über die Erhöhung des Mitgliedsbeitrages wurden die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung unmittelbar benachrichtigt.)