

DER „JUNGE“ ERNST KRENEK
DER ÜBERGANG VON DER TONALITÄT ZUR ATONALITÄT
1919 - 1921

INAUGURALDISSERTATION
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität
Berlin

vorgelegt von

Joyce Henderson
aus Syracuse, New York (U.S.A.)

1. Erster Gutachter: Prof. Dr. Rudolf Stephan

2. Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller

Tag der Disputation: 10.7.2009

Berlin, 2013

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	5
I. Vorbemerkung.....	5
II. Quellenbericht.....	7

Erstes Kapitel

Franz Schrekers Kontrapunkt- und Kompositionsklasse.....	14
I. Allgemeines über das Kompositionsstudium.....	14
II. Die Tradition als Basis für das Kompositionsstudium. Die Statuten der Wiener Akademie im Vergleich zu Schrekers Lehrplan.....	23
III. Kontrapunkt bei Schreker.....	30

Zweites Kapitel

<i>Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2</i> in Bezug auf Kreneks Regerstudien im Vergleich zu anderen Schreker-Schülern.....	47
I. Das Problem der Sonate und ihre Bedeutung in Schrekers Kompositionsklasse.....	47
II. Die <i>Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2</i> als Beispiel für Kreneks Regerstudien..	51
III. Allgemeine Merkmale in den Sonaten anderer Schreker Schüler – Rosenstock, Grosz, Hába und Rathaus.....	66
a. Einleitung.....	66
b. <i>Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3</i> von Josef Rosenstock.....	71
c. <i>Sonate für Violine und Klavier op. 6</i> von Wilhelm Grosz.....	79
d. <i>Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3</i> von Alois Hába.....	87
e. <i>Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2</i> von Karol Rathaus.....	95
IV. Zusammenfassung.....	105

Drittes Kapitel

Der Einfluss von Ernst Kurths <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts</i> auf Kreneks kompositorische und geistige Entwicklung.....	109
I. Einleitung.....	109

II.	Die Entwicklung der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert und der Umbruch im musikalischen Denken am Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich.....	110
	a. Jean-Philippe Rameau.....	112
	b. Heinrich Christoph Koch.....	115
	c. Simon Sechter.....	119
	d. Moritz Hauptmann.....	121
	e. Hermann von Helmholtz.....	124
	f. Arthur Joachim von Oettingen.....	126
	g. Hugo Riemann.....	128
III.	Ernst Kurths musiktheoretisches Verständnis als Auseinandersetzung mit der Musiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts.....	132
IV.	Die Rezeption von <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts</i> am Beispiel der Rezensionen von Paul Bekker und Hugo Riemann sowie deren Einfluss auf den jungen Ernst Krenek.....	145
V.	Kreneks Anwendung von Kurths musikalischer Auffassung anhand von Beispielen aus dem <i>Ersten Streichquartett</i> op. 6.....	150

Viertes Kapitel

	<i>Sechs Klavierstücke</i> o. op. 56.....	157
--	---	-----

Fünftes Kapitel

	Das <i>Erste Streichquartett</i> o.op.58.....	167
I.	Einleitung	167
II.	<i>Erstes Streichquartett in d-Moll</i> op. 7 von Arnold Schönberg.....	168
III.	Die ersten zwei Sätze von Kreneks <i>Streichquartett</i> o.op.58 im Vergleich zu Schönbergs <i>Streichquartett</i> op. 7	179
IV.	Das <i>Streichquartett</i> Nr. 2 op. 17 von Béla Bartók.....	190
V.	Der dritte Satz von Kreneks <i>Streichquartett</i> o. op. 58.....	194
VI.	Zusammenfassung	197

Sechstes Kapitel

Analyse der handschriftlichen Aufzeichnungen	199
--	-----

Siebttes Kapitel

Kreneks Umzug nach Berlin. Berliner Kultur und Gesellschaft in den

Zwanziger Jahren	205
I. Berlin um 1920.....	205
II. Hermann Scherchen – <i>Melos</i> – Die Novembergruppe.....	210
III. Die Hochschule für Musik in Berlin.....	213
IV. Busonis „Schwarzer Kaffee“.....	217
V. Kreneks Begegnung mit Eduard Erdmann und Artur Schnabel.....	221
VI. Der Bruch mit Schreker.....	227
VII. Schlussbemerkung.....	227

Achtes Kapitel

Das <i>Erste Streichquartett</i> op. 6.....	229
---	-----

Neuntes Kapitel

Die <i>Erste Symphonie</i> op. 7.....	250
I. Die Entstehungsgeschichte.....	250
II. Allgemeines.....	253
III. Zur formalen Disposition der <i>Ersten Symphonie</i> op. 7.....	255
IV. Die besondere Behandlung der Durchführung in Kreneks <i>Erster Symphonie</i> op. 7.....	256
V. Werkanalyse.....	257
VI. Zusammenfassung.....	291

Zehntes Kapitel

Der Übergang zur „freien Atonalität“ anhand des

<i>Zweiten Streichquartetts</i> op. 8.....	293
I. Einleitung.....	293
II. Werkanalyse.....	295
III. Der Einfluss der ersten Fassung von Schnabels <i>Zweitem</i> <i>Streichquartett</i> auf Kreneks <i>Zweites Streichquartett</i> op. 8.....	312

IV.	Zusammenfassung.....	322
-----	----------------------	-----

Elfte Kapitel

	Schlussbetrachtungen.....	325
--	---------------------------	-----

	Literaturverzeichnis.....	336
--	---------------------------	-----

I.	Primärquellen.....	336
----	--------------------	-----

a.	Verwendete Notenausgaben zu Kreneks Werken.....	337
----	---	-----

b.	Selbständige Publikationen.....	338
----	---------------------------------	-----

c.	Briefe an seine Eltern.....	338
----	-----------------------------	-----

d.	Verwendete Notenausgaben anderer Komponisten.....	338
----	---	-----

e.	Publikationen anderer Autoren.....	339
----	------------------------------------	-----

f.	Schriftverkehr zwischen der Universal Edition, dem Deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht, und der K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst und anschließender Vertragsentwurf zwischen der Universal Edition und der K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst.....	340
----	--	-----

g.	Notizen und Übungen der Schrekerschüler über Kontrapunkt und Kompositionsklasse.....	341
----	--	-----

h.	Sonstige Primärquellen.....	341
----	-----------------------------	-----

II.	Sekundärliteratur.....	341
-----	------------------------	-----

III.	Rezensionen, Zeitschrift- und Zeitungsartikel.....	348
------	--	-----

EINLEITUNG

I. VORBEMERKUNG

Ernst Krenek war ein sehr junger Mann, als er bei Schreker Komposition studierte; er war der Jüngste der Klasse. Mit 16 Jahren begann er sein Studium an der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1920 siedelte er mit Schreker nach Berlin über und verblieb bis zu seinem eigenen Umzug in die Schweiz Ende 1923 offiziell in der Klasse. Die vorliegende Arbeit behandelt die Zeitspanne von etwa 1919 bis 1921, innerhalb derer Krenek kompositorisch von der Tonalität zur freien Atonalität übergeht. Obwohl Krenek selbst ständig beteuert hat, etwa ab 1921 von Schreker nicht mehr beeinflusst worden zu sein, wird in dieser Arbeit dargelegt, dass diese Behauptung ein Irrtum ist, und dass die Inhalte von Schrekers Kontrapunkt- und Kompositionsklasse technisch gesehen die Grundlage zur Weiterentwicklung der kompositorischen Persönlichkeit bilden. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass erst Schrekers Unterrichtsmethode und seine Vorstellungen vom Unterricht Krenek die Möglichkeit gaben, seiner Neugier überhaupt nachzugehen. Diese Arbeit wird auch zeigen, dass Kreneks Erfolg als Komponist am Anfang seine Karriere nur durch Schrekers Anweisungen als Lehrer sowie dessen Beziehungen zur Universal Edition, zu anderen Persönlichkeiten und zu Künstlerkreisen ermöglicht wurde.

Krenek war ein neugieriger, intellektueller Mensch. Er war auch sehr belesen, und seine Schreibbegabung bestand schon in jungen Jahren. Zwar war er politisch inaktiv, gleichwohl hatte er Interesse an den Geschehnissen seiner Zeit, wie sein reges Interesse an Karl Kraus zeigt. Die vorliegende Arbeit wird den künstlerischen Prozess anhand ausgewählter Werke sowie des Inhalts und Lehrplans von Schrekers Kontrapunkt- und Kompositionsunterricht darlegen und Kreneks Entwicklungsprozess vom traditionellen Kompositionsstil nach dem Vorbild Max Regers zur freien Atonalität aufzeigen. Gleichzeitig werden die musikhistorischen und zeitgeistigen Hintergründe präsentiert, die diesen Prozess ermöglicht haben.

Arbeiten anderer Schreker-Schüler werden herangezogen, um den Verlauf der Kontrapunkt- und Kompositionsklasse darzulegen, da im Nachlass des „jungen“ Krenek fast ausschließlich fertige Stücke enthalten sind und es kaum Skizzen gibt, die den Unterrichtsprozess dokumentieren. Schrekers Einstellung, seine methodischen und didaktischen Ansichten sowie die zu dieser Zeit vorherrschende Ansicht zum Problem der Sonate werden durch den Vergleich verschiedener veröffentlichter Sonaten von Schülern der Kompositionsklasse um 1919 dargelegt. Aus diesem Vergleich können nicht nur die Vielfältigkeit und technische Entwicklung der Schüler, sondern auch das Niveau abgelesen werden, das Schreker für die Veröffentlichung der Werke forderte. Dieses Niveau kann man mit den unveröffentlichten Werken Kreneks vergleichen um festzustellen, an welchen Werken Krenek mit Schreker gearbeitet hat. Hieraus lassen sich auch Rückschlüsse auf Schrekers Einfluss auf Krenek ziehen.

Wenig bekannte und unveröffentlichte Werke von Krenek wie die *Sechs Klavierstücke* o. op. 56 und das *Erste Streichquartett* o. op. 58 werden untersucht, um einen Eindruck von Kreneks kompositorischer Entwicklungslinie zu erhalten.

Ernst Kurths Monografie *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Schönbergs *Erstes Streichquartett* op. 7 und Bartóks *Zweites Streichquartett* op. 17 werden daraufhin analysiert, welchen Einfluss sie auf Kreneks kompositorischen Stil, seine Geisteshaltung und seine Einstellung zur eigenen Musik ausgeübt haben. Als Katalysator für die Zusammenfassung, Vertiefung und Verarbeitung der Inhalte der oben genannten Werke sind die Vorträge dieser Werke in Scherchens Vorlesungen für Neue Musik an der Hochschule in Berlin von großer Bedeutung. Des Weiteren wird Artur Schnabels Einfluss auf den jungen Ernst Krenek und hierbei insbesondere die zweite Fassung von Schnabels *Zweitem Streichquartett* auf Kreneks *Zweites Streichquartett* op. 8 untersucht.

II. QUELLENBERICHT

Als Primärquellen wurden zunächst die Briefe Kreneks an seine Eltern herangezogen, die sich in der Handschriftenabteilung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befinden. Weiterhin fanden zahlreiche Musikhandschriften aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Verwendung. Dabei handelt es sich durchgängig um fertiggestellte Kompositionen, Skizzen gibt es kaum. Zusätzlich zu diesen fertigen Kompositionen liegen Klavierauszüge der *Serenade* op. 4 und des *Concerto grosso Nr. 1* op. 10 vor. Die Noten sind von Krenek selbst als Klavierauszüge auf dem ersten Notenblatt jener Komposition aufgezeichnet worden, wie der Vergleich mit den gedruckten Werken bestätigt. Anders verhält es sich mit der Klavierfassung der *Ersten Symphonie* op. 7, die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegt. Es gibt diverse Notizen, Striche usw. auf dem Manuskript. Ein Vergleich mit der Partitur zeigt Unterschiede, die eine kompositorische Entwicklung des Notentextes aufweisen. In der Klavierfassung fehlen Takte und Stimmen etc., die in der Partitur ergänzt werden. Deswegen ist diese Klavierfassung als Particell anzusehen. Da es von Krenek fast nur fertige Kompositionen und kaum Skizzen gibt, gewinnt es an Bedeutung in Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der *Ersten Symphonie* op. 7.

Aufgrund fehlender Skizzen sind auch die Werke ohne Opus-Angabe, die als Manuskripte im Krenek Archiv der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vorliegen, im Hinblick auf Kreneks kompositorische Entwicklung und seine Denkprozesse immens wichtig. Die Werke ohne Opus sind auch deshalb bemerkenswert, weil sie teilweise nicht unter der Betreuung Schrekers in der Kompositionsklasse entstanden sind, sondern eigenständige Werke für verschiedene Anlässe außerhalb des Studiums darstellen. In diesen Werken hat Krenek nicht nur mit Techniken experimentiert, die er in Schrekers Kompositionsklasse gelernt hat, sondern auch Techniken und Formen verwendet, die er sich außerhalb des Unterrichts angeeignet hatte. Unter den Werken ohne Opus-Angabe befinden sich allerdings auch solche, die innerhalb des Kompositionsunterrichts entstanden sind, aber Fehlschläge waren, d. h. von Schreker nicht akzeptiert wurden. Hierzu zählt beispielsweise die *Erste Symphonie* o. op. 59.

Krenek war sehr eigen, was die Veröffentlichung seiner Werke betrifft. Nur diejenigen Werke, die seiner Ansicht nach ein angemessenes kompositorisches Niveau erreichten, durften veröffentlicht werden. Jedoch sind auch die unveröffentlichten Werke, die mit Opusnummer versehen, aber nicht veröffentlicht wurden, von enormer Wichtigkeit für die Forschung, da sie im Grunde die nicht vorhandenen Skizzen ersetzen. Man kann diese Werke in zwei Kategorien teilen:

- 1) Werke, die Krenek von Anfang an als unbedeutend betrachtet hat.
- 2) Werke, die bereits veröffentlicht und manchmal sogar aufgeführt worden sind, später aber zurückgezogen wurden.

Zur ersten Kategorie gehören die *Fünf Sonatinen* op. 5 von 1920. Krenek sagte Folgendes zu diesen Werken:

„Bevor ich den entscheidenden Schritt in meiner musikalischen Entwicklung machte, hatte ich fünf Sonatinen für Klavier geschrieben, und zwar außerhalb meines Studienprogramms. Ich glaube, es waren ziemlich wertlose, glatte Stücke, die in kleinen, anspruchslosen Formen mein Geschick im Gebrauch von Schrekers Idiom zeigten. Ich widmete sie meinen Freunden, eine Erna Brilles, eine Frau Reisch, für die ich auch einen Walzer mit der Paraphrase eines charakteristischen Rufes komponierte, den die Wächter der Wiener Weinberge ausstießen, wenn sie zur Erntezeit potentielle Traubenräuber verjagen wollten. Das könnte im Sommer vor oder nach meinem ersten Winter in Berlin gewesen sein.“¹

Zur zweiten Kategorie gehört das *Concerto grosso Nr. 1* op. 10 (1921). Dieses Werk wurde schon während der Bauhauswoche 1923 in Weimar unter der Leitung von Hermann Scherchen² am 19. August in einer Matinee im Deutschen Nationaltheater zusammen mit Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* uraufgeführt und bildete dabei den ersten Programmbestandteil.³ Das Werk deutet auf einen Stilbruch hin, der schon auf die neoklassizistische Richtung weist, die Krenek später in seiner atonalen Schaffensperiode verfolgte. Aber Krenek hat dieses Werk wegen mangelnder Qualität zurückgezogen.

¹ Vgl. E. Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 235.

² Hermann Scherchen (1891–1966) war ein renommierter Dirigent, Lehrer und gleichzeitig Herausgeber der Zeitschrift *Melos*. Er war ein großer Förderer Kreneks am Anfang seiner Karriere.

³ Vgl. H. H. Stuckenschmidt: *Musik am Bauhaus*, Berlin 1979, S. 12.

Eine andere sehr wichtige Primärquelle ist die 1998 erschienene Autobiografie von Krenek, *Im Atem der Zeit*. Einige detaillierte Erinnerungen sind zwar fehlerhaft, aber sie enthält bedeutende Informationen über die Kompositionsklasse, die Zeit in Wien und Berlin und allgemeine Angaben zur Entstehungsgeschichte seiner Werke in dieser Zeit.

Wegen der zahlreichen Einflüsse auf den „jungen“ Ernst Krenek wie auch aufgrund der Tatsache, dass aus dieser Zeit kaum Skizzen von Krenek selbst vorhanden sind, mussten Primärquellen aus diversen Nachlässen verschiedener Zeitgenossen und Mitschüler herangezogen werden. Zu diesem Zweck wurden Primärquellen aus den Nachlässen von Hermann Scherchen, Artur Schnabel, Hans Heller und Felix Petyrek verwendet.

Krenek hörte Hermann Scherchens Vorlesung über Neue Musik an der Hochschule in Berlin. Dort lernte er Scherchen näher kennen und schätzen. Obwohl Scherchens Nachlass fragmentarisch ist, sind einzig hier Quellen zum Inhalt seiner Vorlesungen aufzufinden. Der Stoff dieser Vorlesungen ist insofern wichtig, weil die Werke, die besprochen wurden, einen großen Einfluss auf Kreneks kompositorische Denkprozesse hatten. Insgesamt besteht Scherchens Nachlass aus 379 Tonbändern, Korrespondenz, Dirigierpartituren, Notizbüchern, musiktheoretischen Aufsätzen und Patentschriften. Der fragmentarische Charakter des Nachlasses erweist sich bspw. im Fehlen von Notizen. So gibt es keinerlei Schriften oder Notizen, die sich auf die für diese Arbeit relevanten Vorlesungen Scherchens über Neue Musik beziehen. Seine Einstellung kann nur bruchstückweise anhand von Schriften wie *Das Neue Führertum in der Musik* rekonstruiert werden. Auf den Hauptinhalt der Vorlesungen sind Rückschlüsse durch Scherchens Briefe an seine Frau Gustl möglich, die in Form eines Buches (*Hermann Scherchen und der Kampf um die neue Musik*) herausgegeben wurden.

Eine enge Freundschaft verband Krenek mit Artur Schnabel, von seiner Berliner bis zu dessen Tod im Jahr 1951. *Das Zweite Streichquartett* von Schnabel hat nicht nur einen großen Einfluss auf den jungen Ernst Krenek, sondern bewirkt auch einen Wendepunkt in der Satzstruktur, die Krenek für *Das Zweite Streichquartett* op. 8 verwendet. Betroffen hiervon sind die Gestaltung der Stimmbewegungen zueinander wie auch die Wendung Kreneks in seiner Tonsprache weg von der Tonalität hin zur

freien Atonalität. Der deutlich erkennbare Einfluss der zweiten Fassung von Schnabels *Zweitem Streichquartett*, das als Manuskript in der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg einzusehen ist, wurde durch persönliche Gespräche von Krenek und Schnabel über dieses Werk ergänzt.

Der Nachlass von Felix Petyrek⁴ hat sich für die vorliegende Arbeit als sehr wichtig in Bezug auf das Geschehen innerhalb der Kompositionsklasse erwiesen. Enthalten sind eine Repertoire-Liste von den Werken, die in der Klasse analysiert werden sollten, wie auch eine komplette Analyse der *Variationen für Orchester über ein lustiges Thema von Hiller* op. 100 von Max Reger. Im Zusammenhang mit weiteren Notizen über andere Werke, die in der Klasse analysiert wurden, lassen sich Unterrichtsstil und -inhalt in der Kompositionsklasse gut nachvollziehen.

Im Krenek-Archiv der Musiksammlung in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek finden sich Manuskripte zu Fugen im Bach'schen Stil; Kanons und Fugen im Fux'schen Stil liegen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Diese Manuskripte entstanden im Rahmen von Kreneks Kontrapunktstudium jeweils zum Ende der entsprechenden Lerneinheit. Sie zeigen die Art und Weise, mit der Krenek den Lehrstoff für das eigene Schaffen fruchtbar machte. Um Verlauf und Inhalt des Kontrapunktstudiums zu rekonstruieren, wurden Kontrapunktübungen und Schrekers Diktat der Kontrapunktregeln aus dem Nachlass von Hans Heller⁵ herangezogen,

⁴ Felix Petyrek (1892–1951) war ein Mitschüler von Krenek. Er wurde als Sohn des Kaiserlichen Rates, Chormeisters und Organisten August Petyrek in Brünn geboren. Er wuchs in Wien und Perchtoldsdorf auf. Er begann das Studium bei Schreker um 1911 und setzte es mit einer Unterbrechung wegen des Kriegs bis 30. Juni 1919 fort. Vgl. L. Mahn: Felix Petyrek, in: Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente, Hg. v. Dietmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach, Berlin 2005, S. 93 f. Bei Lektüre des Briefverkehrs zwischen der Universal Edition und Petyrek wird ersichtlich, mit welchem Einsatz er seine Mitschüler unterstützte. Petyrek war ein hervorragender Pianist und spielte die Erstaufführung von Kreneks *Doppelfuge* op. 1a. Er studierte von etwa 1912 bis 1915 Komposition bei Schreker, unterbrach sein Studium während des Ersten Weltkriegs und nahm ab 1918/19 wieder am Unterricht teil. In seinem Nachlass befinden sich Analysen von Stücken, die im Rahmen der Kompositionsklasse analysiert wurden. Diese Kompositionen sind auf 1915, 1917 und 1918 datiert. Die ausführliche Analyse der *Variationen für Orchester über ein lustiges Thema von Hiller* op. 100 von Reger, die in dieser Arbeit als Beispiel für den Unterrichtsinhalt benutzt wurde, ist auf den 8. 9. 1918 datiert. Petyrek war damals im IV. Jahrgang des Kompositionsstudiums.

⁵ Hans Heller (1898–1969) absolvierte sein Musikstudium am Leipziger Konservatorium. Danach kam er 1925 nach Berlin, um privat bei Franz Schreker Kontrapunkt, Instrumentation und Komposition zu studieren. Er war Jude und

dessen Aufzeichnungen aus Schrekers Berliner Zeit stammen. Es ist jedoch anzunehmen, dass Schreker in Berlin dieselben Arbeitsweisen und Regeln wie in Wien benutzt hat. Das Diktat zeigt Schrekers Methode, den modalen Kontrapunkt zu unterrichten. Ein Vergleich mit den Regeln der Kontrapunktlehren von Fux und Bellermann wird zeigen, wie Schreker die Regeln der Altmeister für die Generation seiner Zeit umschrieb, um die Schüler handwerklich auf die derzeitig „moderne“ Musik vorzubereiten.

Um die Richtlinien und Zeitplanung seitens der Hochschule und den Inhalt und zeitlichen Ablauf in Schrekers Kontrapunkt- und Kompositionsklasse zu vergleichen, wurde ein Teil der Statuten der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien von 1914 herangezogen. Da viele Unterlagen im Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien aus verschiedenen Gründen während des Ersten Weltkriegs zerstört wurden oder verloren gegangen sind, ist nur ein Teil der Statuten von 1914 verfügbar. Aus diesem Grund wurden zusätzlich die Schulstatuten der Staatsakademie für Musik und Kunst in Wien von 1920 verwendet, welche diejenigen Inhaltsrichtlinien der Kurse beinhalten, die in den Statuten von 1914 fehlen. Es kann davon ausgegangen werden, dass in Bezug auf den Lehrinhalt keine größeren Veränderungen vorgenommen worden sind.

Aufgrund der mangelhaften Quellenlage wurden zum Vergleich der Sonaten in Schrekers Kompositionsklasse keine Primärquellen herangezogen.

Bei Karol Rathaus sind kaum Zeugnisse der Zeit vor 1938 erhalten. Rathaus und seine Familie siedelten 1938 von London aus in die USA über. Zwar sollte der Hausrat in die Vereinigten Staaten nachgeliefert werden, aber als der Krieg ausbrach, gab es zunächst keine Möglichkeit mehr, die in London zurückgelassenen Besitztümer in die USA zu überführen. Der Londoner Speicher wurde im Krieg von

emigrierte 1933 zunächst nach Frankreich, nach Kriegsende in die USA. Nachdem er sich von den schweren gesundheitlichen und psychischen Belastungen der Kriegsjahre erholte hatte, nahm er seine Arbeit als Komponist wieder auf und schrieb in den folgenden Jahren unter anderen das Oratorium *Nation Shall Not Lift Up Sword Against Nation* (1948/50), *Little Suite for Piano* (1951), *Requiem für einen unbekannter Verfolgten* (1963–66) und das Triptychon für hohen Sopran und Streichquintett auf zwei Gedichte aus Nelly Sachs' *In den Wohnungen des Todes*

deutschen Bomben getroffen und Rathaus' Eigentum verbrannte.⁶ Deshalb gibt es keine Skizzen oder anderweitiges veröffentlichtes Material zur *Ersten Klaviersonate*.

Hábas Nachlass ist außerordentlich groß. Er enthält die Autografen von 103 durchnummerierten Musikwerken, etwa 30 nicht nummerierte Kompositionen, Musikfragmente sowie Autografen der theoretischen und literarischen Werke. Den größten Teil des Nachlasses bilden rund 10.000 Briefe. Ferner sind Hábas Bibliothek, Fotos, Filme, Tonträger und Musikinstrumente erhalten. Sein Nachlass ist im Detail kaum überschaubar, weil er alles, was im Zusammenhang mit privaten und öffentlichen Anlässen stand, gesammelt hat. Eine zuverlässige Identifizierung dokumentarisch bedeutsamen Materials wird dadurch erschwert, zumal auch jener Teil des Nachlasses, der sich im Besitz der Erben befindet, noch nicht vollständig in Verzeichnissen erfasst worden ist.⁷ Somit würde eine Suche nach Primärquellen zur *Ersten Klaviersonate* op. 3 den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten.

Über Wilhelm Grosz und Josef Rosenstock gibt es kaum Materialien, sodass auch keine Primärquellen zur *Sonate für Violine und Klavier* op. 6 von Grosz und zur *Sonate Nr. 1 für Klavier* op. 3 von Rosenstock zur Verfügung stehen.

Bei allen veröffentlichten Sonaten der Schüler aus Schrekers Kompositionsklasse handelt es sich um Werke, die im Rahmen des Kompositionsunterrichts nach den Richtlinien des Lehrgangs für Komposition geschrieben worden sind. Eine Subvention des Deutsch-Österreichischen Staatsamts für Unterricht an die Universal Edition hat die Veröffentlichung eines Sammelbands kleiner Stücke der Schüler ermöglicht. Die in der vorliegenden Studie analysierten Werke anderer Schüler von Schreker wurden ebenfalls in diesem Zeitraum veröffentlicht.

Im Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien befindet sich die Korrespondenz zwischen der damaligen K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst, dem Deutsch-Österreichischen Staatsamt für Unterricht und der Universal

(1969). Vgl. W. Grünzweig: Hans Heller, in: Franz Schrekers Schüler in Berlin. S. 46 ff.

⁶ Vgl. M. Schlüssler: Karol Rathaus, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Wien 2000, S. 10.

⁷ Vgl. J. Adreska: Der Nachlaß Alois Hábas, in: Gedanken zu Alois Hába, hg. v. Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thies, Anif/Salzburg 1996, S. 101 f.

Edition zwischen Juni 1918 und August 1919, die über Verhandlungen und Vertragsschluss zur Veröffentlichung der Werke informieren. Weder die Universal Edition noch die heutige Universität für Musik und darstellende Kunst Wien besitzen diesen Vertrag. Es gibt nur einen Vertragsentwurf, der in dieser Arbeit zitiert ist. Da die Veröffentlichung des Sammelbands und der Sonaten der Schüler aber erfolgte, kann hier von einem kriegsbedingten Verlust ausgegangen werden. Die Primärquellen werden auch in die vorliegende Arbeit einbezogen, wobei die Quellensituation jeweils erläutert wird.

ERSTES KAPITEL

FRANZ SCHREKERS KONTRAPUNKT- UND KOMPOSITIONSKLASSE

I. ALLGEMEINES ÜBER DAS KOMPOSITIONSSTUDIUM

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde in Wien unter Komposition eine Art von angewandter Harmonielehre verstanden. Der gängige Stoff der Kompositionslehre war in drei Bereiche geteilt: Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre. Die Harmonielehre stand in der Tradition von Simon Sechter mit seiner Fundamentalkasstheorie, der Kontrapunkt war der Tradition von Fux und die Formenlehre der Wiener Klassik verpflichtet. Als wichtigster Unterrichtsbestandteil wurde die Formenlehre angesehen, wobei die Analyse von Werken als Anleitung zur Komposition neuer Stücke diente. Mit der Wiener Klassik als Basis für die Kompositionslehre war ein erheblicher Konservatismus im musikalischen Schaffen der Schüler verbunden. Ausgehend von der Kompositionslehre des 18. und 19. Jahrhunderts als Anleitung und Analysegegenstand⁸ ahmten die Schüler Werke der Wiener Klassik nach, woraus die Produktion recht langweiliger und uninteressanter Kompositionen folgte.

Zu dieser Zeit war die Akademie sehr unzufrieden mit der schöpferischen Leistung ihrer Lehrkräfte und dem anhaltenden Zustand der Erlahmung, der dazu führte, dass so gut wie keine bedeutenden Schüler hervorgebracht wurden. Der Lehrplan galt als veraltet und sollte deshalb modernisiert werden; die Schüler sollten sich mit zeitgenössischen Komponisten befassen und die Kompositionsstile der modernen Zeit, wie sie Reger, Debussy, Strauss usw. vertraten, erlernen. Vor diesem Hintergrund wurde zur Steigerung des musikalischen Niveaus ein neuer Professor für Komposition gesucht. Die erste Wahl war Schönberg, aber dieser konnte den Ruf nicht annehmen, da er zu dieser Zeit in Berlin am Stern Konservatorium beschäftigt war. Deshalb wurde Franz Schreker als Professor für Komposition für die K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst ausgewählt und erhielt 1916 seine Berufung. Schreker gehörte zu den hervorragendsten Komponisten seiner Zeit, und

⁸ Vgl. S. Kunze: Klassikerrezeption in den Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3 hg. v. Kurt Fischer, Stefan Kunze, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern/Stuttgart 1978, S. 151 f.

die Akademie war zuversichtlich, dass er den Standard der Ausbildung anheben würde, was dann auch erfolgte.

Das Kompositionsstudium bei Schreker bestand aus zwei Teilen:

- 1) Kontrapunkt
- 2) Komposition

Bevor die Schüler das Kompositionsstudium anfangen durften, mussten sie Harmonielehre beherrschen. Schreker spielte mit dem Gedanken, eine Harmonielehre zu schreiben, denn er hielt die gängige Lehrauffassung für veraltet. Hába berichtet, dass er selbst zwar nie zum Zeugen für Schrekers theoretische Auffassungen wurde, von Prof. Schönemann jedoch erfahren habe, dass Schreker sich experimentell damit befasste, welche Dreiklangs- und Vierklangsharmonien sich (im polyharmonischen Sinne) am besten mischen lassen könnten.⁹

Schreker benutzte weder für Komposition noch für Kontrapunkt Lehrbücher, sondern analysierte mit seinen Schülern die Musikkultur aus allen Epochen und übte das Komponieren in gängigen Formen, wobei er die Schüler ermutigte, ihren eigenen Stil zu entwickeln.

Es gab auch keine „Schreker-Schüler“, die ihre musikalische Tätigkeit auf ein bloßes Imitieren des Vorbilds reduzierten. Schreker hatte viele Schüler, die von weither kamen, um Komposition zu lernen, aber eine Tradition wie die „Zweite Wiener Schule“ existiert nicht, wie Grete von Zieritz¹⁰ berichtet:

„Schreker war ein strenger Lehrer, aber er bildete Individualisten aus, darum gilt er für mich – nach wie vor – als einmalige Lehrerpersönlichkeit. Zum Vergleich erwähne ich die Hindemith-Schule oder die Schönberg-Schule. Eine Schreker-Schule gab es nicht, aber zahlreiche Schreker-Schüler, die aus aller Herren Länder anreisten.“¹¹

⁹ Vgl. A. Hába: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölfteltonsystems, München 1994, S. XIII.

¹⁰ Anmerkung: Grete von Zieritz (1899–2001) war eine Kompositionsschülerin von Franz Schreker zwischen 1926 und 1931.

¹¹ Vgl. U. Weck, Hg.: Grete von Zieritz. Komponisten Portrait-Werkverzeichnis, Berlin 1989, S. 8.

Im Allgemeinen wissen wir von Alois Hába, dass Schreker die Absicht verfolgte, die Schüler eine persönliche kompositorische Ausdrucksweise über Bach, Schumann und Reger entwickeln zu lassen.¹²

Felix Petyrek berichtet über Schrekers Forderung an seine Schüler:

„Der Form Inhalt zu geben, ist Schrekers grundlegende Forderung an seine Schüler, der vom ersten Augenblick an genügt werden muss.“¹³

Nach Petyrek hielt Schreker an dem Prinzip fest, dass die Beherrschung des „strengen reinen Satzes“, wie Bach und Beethoven ihn geschrieben hatten, die Voraussetzung ernsthaften kompositorischen Schaffens bilde. Petyrek erzählt weiter, dass die Schüler zuerst Flexibilität im Harmonisieren und Modulieren erwerben mussten, um erst danach mit dem Studium des Kontrapunkts zu beginnen. Im Verlauf des Kompositionsunterrichts wurde das Improvisieren und Modulieren geübt. Der eigentliche Kompositionsunterricht wurde in zwei Teile gegliedert:

- 1) Formtechnische Schulung
- 2) Instrumentation¹⁴

Von Hába wissen wir weiter, dass die Lernenden nach Schrekers Lehrplan mit zwei- und dreiteiligen Liedformen anfangen. Dann schritten sie über das Präludium, die Fuge, das Scherzo, das Rondo und die Variation zur Sonatenform fort. Der Schüler sollte so über den Weg der traditionellen schulmäßigen Arbeit zu einer künstlerisch selbstständigen Ausdrucksweise mit stark alterierender Harmonik und Melodik finden.¹⁵

Im Kompositionsunterricht wurden viele Kompositionen von Max Reger analysiert. Dies hatte einen eindeutigen Einfluss sowohl auf die musikalische Sprache der Schüler als auch auf die Formen, die sie verwendeten. Im Nachlass von Felix Petyrek finden sich zahlreiche Notizen über die Jahre um 1918, die uns ein Bild dessen geben, was genau in der Kompositionsklasse unterrichtet wurde.

¹² Vgl. A. Hába: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, Düsseldorf 1971, S. 31 f.

¹³ Vgl. F. Petyrek: Franz Schreker als Lehrer. Aus dem Nachlass von Felix Petyrek, Karton XII.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Hába, Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, Düsseldorf, S. 31.

Außer Reger wurden Robert Schumanns Symphonische Variationen gründlich analysiert. Ein loses Blatt mit einer Liste von Regers Werken ist erhalten geblieben. Es ist davon auszugehen, dass diese Werke untersucht werden sollten. Im Nachlass liegen Teile und fertige Analysen von *Variationen für Orchester über ein lustiges Thema von Hiller*, *Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann*, *Passacaglia* für Orgel op. 16 Nr. 3 von Reger sowie *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart*. Nachfolgend werden die Werke Regers, die auf diesem Handzettel verzeichnet sind, aufgelistet:

- Op. 16 Nr. 3 *Passacaglia* aus der *Suite in e-Moll* für Orgel
- Op. 30 *Phantasie über den Choral „Freu dich sehr, o meine Seele“* für Orgel
- Op. 33 Sonate Nr. 1 in fis-Moll für Orgel
- Op. 63 Nr. 5 *Passacaglia* in f-Moll aus *Monologe – 12 Stücke* für Orgel
- Op. 73 *Variationen und Fuge in fis-Moll über ein Originalthema* für die Orgel
- Op. 77a *Serenade* in D-Dur für Flöte, Violine und Bratsche
- Op. 81 *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach* für Klavier
- Op. 84 Sonate in fis-Moll für Violine und Klavier
- Op. 86 *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* für Orchester
- Op. 89 *Vier Sonatinen* für Klavier
- Op. 92 Suite in g-Moll für Orgel
- Op. 96 *Introduktion, Passacaglia und Fuge* in h-Moll für zwei Klaviere zu vier Händen
- Op. 100 *Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller* für Orchester
- Op. 117 *Acht Präludien und Fugen, Chaconne* für Solo Violine
- Op. 127 *Introduktion, Passacaglia und Fuge* in e-Moll für Orgel
- Op. 129 Nr. 6 Basso Ostinato in g-Moll aus *Neun Stücke* für Orgel
- Op. 132 *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* für Orchester
- Op. 134 *Variationen und Fuge über ein Thema von G. P. Telemann* für

Klavier

Im Gegensatz zur bestehenden Tradition an der Akademie ließ Schreker seine Schüler nicht nur die Werke der Wiener Klassik analysieren, sondern auch viele moderne Stücke. Bei genauer Betrachtung wird ersichtlich, dass Schreker versuchte, den Schülern bestimmte Techniken beizubringen, um die klassischen Formen zu beherrschen. Von der musikalischen Ästhetik her gesehen, bildete Max Reger den Schwerpunkt. Die Formen, die die Schüler erlernten, können so gegliedert werden:

- 1) Sonaten
- 2) Sonatinen
- 3) Variationen
- 4) Passacaglia
- 5) Basso Ostinato
- 6) Fuge
- 7) Serenade (Kammermusik mit unkonventioneller Besetzung)

Den Schwerpunkt bildeten Sonaten, Passacaglia, Basso Ostinato und Fuge. Die Passacaglia, den Basso Ostinato und die Fuge hatte der „junge Krenek“ öfters in seine Werke eingebaut, später gebrauchte er sie als formbildendes Element in seinen atonalen Kompositionen. Krenek benutzte aber auch die anderen Formen wie die Sonatenform und schrieb auch eine „Serenade“.

Über die Kompositionen wurde zuerst in historischer Hinsicht gesprochen, es folgte je eine musikalische, harmonische und motivische Analyse. Untersucht wurden auch Veränderungen im Satzaufbau, in der Harmonik und Motivid, im Charakter und in der kompositorischen Behandlung der Melodie.

Bei der Analyse von *Variationen für Orchester über ein lustiges Thema von J. A. Hiller* wurden diese nach drei verschiedenen Kategorien untersucht – Typus, Form und Charakter. Die Motive wurden aufgezeichnet. Petyrek hatte für jede Variation einen Zettel sowie eine Karteikarte.

Nachfolgend ein Beispiel für eine derartige Karte:

Variationen für das Orchester über ein lustiges Thema von Hiller

2. Variation

Rahmen Variation

Dreiteilige kleine Liedform

Charakter: Langsam-feuerartig

Taktzahl: 134 A $\frac{3}{4}$ Allegretto

Ila



IIB



Form Analyse A-Dur

Vorspiel T. 1–26

Liedform T. 27–58 Themen Ila und IIB
T. 59–72 Wiederholung von Thema
T. 72–91 nochmals Thema Cis-Dur

Nachspiel T. 91–109 Vorspiel
- 134 b 110 und 120 klingt

Schrekers Schüler wurden durch die Auseinandersetzung und durch detaillierte Analysen von Kompositionen einerseits und das eigentliche kompositorische Schaffen andererseits dazu ermuntert, ihre eigene musikalische Sprache zu entfalten.

Der größte Teil des Kompositionsunterrichts wurde mit der Analyse und dem Komponieren zugebracht. Im Kompositionsunterricht ging es in erster Linie um die Basis. Das Instrumentieren war ein relativ kleiner Teilbereich des Lehrstoffs und kam zum Schluss an die Reihe. Es existiert kaum Material darüber, wie Schreker seine Schüler das Instrumentieren lehrte, denn er selbst hat sich dazu nicht geäußert. Seine eigenen orchestrierten Kompositionen besitzen einen Klang, der sehr viele koloristische bzw. malerische Assoziationen aufweist, jedoch sah Schreker davon ab, den Schülern seine eigenen Klangvorstellungen aufzuzwingen.

Wir wissen, dass Schreker konkrete Vorstellungen davon hatte, was beim Orchestrieren überhaupt möglich war. Krenek versuchte schon im August und September 1920, eine Symphonie zu schreiben. Anscheinend gab es andere

Versuche zu orchestrieren, die aber erfolglos blieben. Überliefert ist ein Particell von drei Sätzen für eine Symphonie in d-Moll (o. op. 59).

1. Langsam, schleppend – Allegro agitato – undatiert
2. Allegretto vom 23. 8. 1920
4. Allegro vivace vom 23. 9. 1920

Es fehlt der dritte Satz.

Schreker kritisierte nicht die Musik an sich, sondern äußerte die Ansicht, dass sie nicht zu orchestrieren sei. Krenek meinte mit sehr subjektiver Einschätzung:

„Der Punkt war, daß meine Musik auch damals schon von ihrer Grundkonzeption her polyphon war. Deshalb bot sie wenig Gelegenheit für jene verwirrenden Mischungen raffinierter Farbkombinationen, die er gerne über weite Flächen ausbreitete. Die Struktur meiner Skizzen war eher vom Spätstil Mahlers inspiriert als von Debussy oder Strauss. Schreker war einfach nicht intelligent genug, um das zu erkennen, da er einen einspurigen, nur auf seinen eigenen Stil ausgerichteten Verstand besaß.“¹⁶

Die Bemerkung stimmt nur teilweise. Betrachten wir die erste Seite des Particells: Zu raffinierten Farbkombinationen ist dieses Particell aus der Sicht eines erfahrenen Komponisten sicher nicht geeignet.

Symphonie
1. Satz
Langsam, schleppend
M# 10464
Krenek

gu - clo - molto
cres do ff

¹⁶ Vgl. Krenek, S. 220.

Allegro agitato

allargando

cantate

stringendo

finito

mf legato

MH. No. 10464

[1]

STADTBIBLIOTHEK

Die erste Seite des Particells der Ersten Symphonie op. 7 ist von der Konzeption her ebenfalls polyphon, aber Schreker ließ es Krenek trotzdem orchestrieren.

Vivace

p agitato

cantate

mf

mf

mf

MUSIKSAMMLUNG
DER
NATIONALBIBLIOTHEK
Mus. Hs. 47.734

Da Schreker Krenek bei dieser Komposition mit der Orchestrierung half, kann die Polyphonie nicht das Problem sein. Schreker handelte zwar instinktiv, aber mit dem Können eines Fachmannes. Sein Gespür und seine musikalische Versiertheit sagten ihm, dass das Stück sehr schlecht zu orchestrieren sei. Kreneks *Erste Symphonie* o. op. 59 in d-Moll sieht eher wie ein Klaviersatz im spätromantischen Stil aus und nicht wie ein Orchestersatz. Es gibt zwar in den letzten Systemen den Orgelpunkt „A“ (die Dominante) als Tremolo in Bass, um der Komposition ein tonales Gefühl zu geben und den Satz zu schichten, aber dieser Vorgang im Particell macht die Vorlage nicht unbedingt geeignet zur Orchestrierung. Es wirkt eben kompositorisch nicht gut geschrieben. Das Particell der *Ersten Symphonie* op. 7 ist tatsächlich ein Orchestersatz, und der Satz ähnelt eher Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7. Deshalb kann Schreker nicht vorgeworfen werden, auf die Vorstellung der Klangfarben von Debussy oder Strauss fixiert gewesen zu sein. Schreker ließ, ganz

im Gegenteil, seinen Schülern die Freiheit, mit seinen Anweisungen handwerklich korrekt umzugehen. Ich glaube, dass Schreker weitaus eher dazu tendierte, seinen Anweisungen verschiedene Ausdrucksweisen zu verleihen. Petyrek sagt:

„Ist ihm [Schreker, J. H.] schon der Klang an sich Ausdruck, so bietet ihm das moderne Orchester mit seinem Reichtum an Klangfarben und -mischungen die verfeinerte Skala von Ausdrucksmöglichkeiten.“¹⁷

Aus Schünemanns Perspektive ließ Schreker die Schüler bei der Instrumentation gerne frei arbeiten, verlangte aber die strengste Beherrschung von Partitur und Klangbild.¹⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schreker das Fundament – die Technik des Komponierens durch Musikanalyse, selbstständiges Komponieren der Schüler und Formenlehre – sehr sorgfältig und diszipliniert unterrichtete. Bei der Instrumentation dagegen ermöglichte er den Schülern zwar tiefe Einblicke in die Möglichkeiten des Orchesters, aber er ließ ihnen relativ freie Hand bei der klanglichen Ausgestaltung ihrer Orchesterwerke.

II. DIE TRADITION ALS BASIS FÜR DAS KOMPOSITIONSSTUDIUM. DIE STATUTEN DER WIENER AKADEMIE IM VERGLEICH ZU SCHREKERS LEHRPLAN

Unter dem Begriff Tradition werden im Allgemeinen eine gesellschaftlich vermittelte, historisch übernommene oder auch bewusst gewählte Übernahme und Weitergabe von Wissen, Lebenserfahrungen, Sitten, Bräuchen und Konventionen und die sie tragenden Einrichtungen (Institutionen) und Medien verstanden. Tradition verweist auf die Notwendigkeit, Orientierungswissen von anderen zu übernehmen, da niemand alles Wichtige von Anfang an selbst ermitteln und entwickeln kann; sie umfasst aber zugleich die Alternative, sich gegenüber jeder Überlieferung, jedem Erbe ablehnend oder annehmend verhalten zu können.¹⁹

¹⁷ Vgl. Petyrek, Franz Schreker als Lehrer. Aus dem Nachlass, S. 3.

¹⁸ Vgl. M. Zibaso: Franz Schrekers Bühnenwerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analysen seiner Opern, Saarbrücken 1999, S. 25.

¹⁹ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, Leipzig/Mannheim 2006, Bd. 27, 21. Aufl., S. 632.

Obwohl Schreker von der Wiener Akademie wegen seiner modernen Einstellung zur Komposition berufen wurde, stand die Akademie fest in der Musiktradition des 19. Jahrhunderts. Sie pflegte weiterhin die *Wiener Tradition*.²⁰ Die Stadt Wien hatte Rang und Namen einer „Hauptstadt der Musik“ erworben. Diese Vormachtstellung ergab sich aus ihrer günstigen geografischen Lage, ihrer reichen historischen Entwicklung und ihrer Bedeutung als Metropole eines Vielvölkerstaates. Die verschiedenen Nationen tauschten ihre Kultur aus und bereicherten dadurch die Stadt um wesentliche kulturelle Elemente.²¹

Schreker war Absolvent des Wiener Konservatoriums und hatte Komposition bei Robert Fuchs studiert. Aber er fing am Konservatorium in 1892/93 mit Violine als Hauptfach bei Sigismund Bachrich an. Er besuchte den zweiten Jahrgang der Vorbildungsschule und hat wohl den ersten Jahrgang übersprungen. 1894/95 wählte er Harmonielehre als Nebenfach bei Robert Fuchs, im Schuljahr 1895/96 Kontrapunkt als „freies Nebenfach“ bei Hermann Grädener. Im dritten und letzten Ausbildungsjahr wurden seine Leistungen in Violine nur als „befriedigend“ bewertet. Seine Leistungen in Kontrapunkt auch im zweiten Ausbildungsjahr hingegen waren ausgezeichnet. Schreker verzichtete auf die im Juli fällige Reifeprüfung für Violine und wechselte im darauffolgenden Schuljahr zu einem Kompositionsstudium bei Robert Fuchs mit den Nebenfächern Klavier, allgemeine Musiklehre, Kammermusik, Orchestrierung und Geschichte der Musik. Die Dauer seines Kompositionsstudiums von drei Jahren entsprach den Konservatoriumsstatuten. Er studierte zwischen 1897–1900 bei Fuchs.²² Durch sein konservatives Kompositionsstudium bei Fuchs hatte Schreker sein Leben lang Respekt vor einem Kompositionsunterricht, der sich an der künstlerischen und tontechnischen Gestaltung der klassischen Meisterwerke orientierte.²³ Wenn man Schrekers Nebenfächer anschaut, sieht man schon die Basis für die zukünftige Gestaltung seines Kompositionsunterrichts nach Petyreks Notizen. Da er auch Geschichte der Musik als Nebenfach wählte, ist ihm bei einer Analyse der historische Blickwinkel ebenso wichtig wie musikalische, harmonische

²⁰ Als Wiener Tradition versteht sich die klassische Musik Wiens mit den Vertretern Haydn, Mozart, Schubert und Beethoven.

²¹ Vgl. E. Tittel: Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg, in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, hg. v. M. Vogel, Regensburg 1966, S. 163.

²² Vgl. A. Grote: Robert Fuchs. Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers, München/Salzburg 1994, S. 186 f.

²³ Ebd., S. 198.

und motivische Aspekte. Schreker war durchaus traditionsgebunden und gestaltete seinen Unterricht entsprechend den Statuten der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst. Er verfolgte eine geistes-/musikgeschichtliche Linie, die ihm vertraut war, und passte seine Didaktik dem musikalischen Geist der Zeit an. Die grobe Beschreibung des Kompositionsunterrichts von Alois Hába und Felix Petyrek entspricht auch der inhaltlichen Vorstellung eines Kompositionsunterrichts der Wiener Akademie, wie sie um 1909 in den Protokollen folgendermaßen formuliert wurde:

„Die Schüler (...) sind theoretisch und praktisch zu unterrichten. Im ersteren Belang sind die klassischen Formen und ihre modernen Erweiterungen und Wandlungen ebenso gründlich zu besprechen, wie auf die Entwicklungen, die unsere Harmonik und unsere Rhythmik seit den Tagen der Klassiker erfahren haben, hinzuweisen ist. Eine gewisse Zeitspanne ist der Analyse hervorragender Werke zu gönnen, wobei wiederum allerlei Gesetze formaler, harmonischer und rhythmischer Art und deren Alteration durch die Taten des Genius zur Besprechung gelangen sollen. (...) Der Instrumentierung ist gründliche Beachtung zu gönnen. (...) Die Korrektur der Schülerarbeiten, also der ‚praktische Teil‘, wird ‚in den theoretischen oftmals hinübergleiten müssen‘. Selbstverständlich sollten die Schüler ihre Arbeiten selbst vorspielen, eine intensive Klavierausbildung vorweisen und das Partiturspiel beherrschen. Entscheidend sei, die Versuche der Jünger zu messen an den Mustern der Meister“.²⁴

Nach den Statuten der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst von 1914 wurde erst derjenige in die Kompositionsschule aufgenommen, der die Harmonielehre und die Kontrapunktschule erfolgreich beendet hatte. Die Prüfungsbedingungen für die Aufnahme in die Kompositionsschule waren folgende:

Der für Neueintretende erforderliche Nachweis der Schulbildung und zur Aufnahme in die Harmonielehre (Hauptfach):

- a) Ausarbeitung eines doppelten Kontrapunktes der Oktav (mit Füllstimmen) in dreistündiger Klausur
- b) Vorlage einer drei- oder vierstimmigen Fuge über ein eigenes Thema (mindestens in drei Durchführungen) und Vortrag derselben
- c) Harmonisierung einer gegebenen Melodie am Klavier

²⁴ Zit. n. Ottner: Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien. Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Wien 2000, S. 13 f.

- d) Ausführliche Modulation, eventuell Improvisation am Klavier
- e) Analyse eines vorgelegten Tonstückes in Hinsicht auf Harmonik, Melodik und Kontrapunkt
- f) Blattlesen

Für den Eintritt oder Übergang in den III. Jahrgang der Kompositionsschule galten folgende Bedingungen:

- a) Ausarbeitung eines Choralsatzes a cappella im strengen Stile in dreistündiger Klausur
- b) Vorlage einer Sonate für ein oder zwei Instrumente oder eines mehrstimmigen Kammermusikwerkes oder eines Vokalstückes
- c) Ausarbeitung eines „Cantus firmus“ im freien Kontrapunkt an der Tafel

Für die Reifeprüfung der Kompositionsschule wurden folgende Bedingungen gestellt:

- a) Ausarbeitung eines vom Direktor in Einvernehmen mit dem Fachlehrer bestimmten Tonsatzes für Kammermusik, Chor oder Orchester innerhalb einer Frist von vier Wochen*
*Arbeiten dieser Art werden allenfalls unter der Leitung ihrer Verfasser durch ein Schülerorchester zu Gehör gebracht.
- b) Ausarbeitung eines mehrstimmigen Vokalsatzes a cappella über einen vom Direktor bestimmten Text in einer vierstündigen Klausur**
**Die Klausurarbeiten sind eventuell vom Verfasser auf dem Klavier vorzutragen
- c) Erweiterte Modulation auf Grundlage eines gegebenen Motivs am Klavier
- d) Ausführung einer Klavierbegleitung vom Blatt und Transponierung derselben
- e) Blattspiel einer Chor- und Orchesterpartitur²⁵

Diese Statuten galten bis zum Schuljahr 1920. Zu den Kursinhalten gibt es keine Angaben, da viele Unterlagen weggeworfen wurden oder verloren gegangen und die Statuten somit nicht vollständig erhalten sind. Aber in den Statuten von 1920 finden

²⁵ Statuten der K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1914, S. 26 ff.

sich genaue Angaben zum Lehrinhalt im Kompositionsunterricht. Der Inhalt dürfte wohl dem von 1914 gleichen oder zumindest ähneln.

Komposition war über vier Jahrgänge mit wöchentlich sechs Stunden vorgesehen. Die benötigten Vorkenntnisse: Kontrapunkt entsprechend dem Lehrstoff der Schule für Kontrapunkt; gewandtes Klavierspiel

Lehrstoff

Im 1. Jahrgang: Metrik des Perioden- und Satzbaues: Liedformen; alte und neue Tanzformen; Scherzo, Rondo und Sonatenform

Im 2. Jahrgang: Kammermusik für mehrere Instrumente

Im 3. Jahrgang: Instrumentationslehre: Ouvertüre; Sinfonie (Serenade, Suite, sinfonische Dichtung)

Im 4. Jahrgang: Vokalkomposition (Lied, Kantate, geistliches und weltliches Oratorium); dramatische Komposition

Außerdem werden in besonderen Vorträgen neuere Theorien über harmonische Möglichkeiten des musikalischen Impressionismus sowie die Klangfarbenlehre und ihre Einwirkung auf die zeitgenössische Produktion behandelt.²⁶

Einen Beleg dafür, dass Schreker im Großen und Ganzen auch nach diesem Lehrplan verfuhr, erhalten wir von Krenek. Er berichtet, dass er im Herbst 1918 kleine Formen wie Menuett, Gavotte, Sarabande, Marsch und dergleichen zu schreiben begann.²⁷ Nachdem er *Die Serenade* op. 4 geschrieben hatte, verbrachte er den restlichen Teil des Schuljahres damit, Orchesterkompositionen zu skizzieren, weil dies der nächste Schritt im Lehrplan war.²⁸

Schreker sagte einmal in einem Interview, dass jeder Lernende anders behandelt werden müsse. Er verlange die Beherrschung der Satztechnik, aber im Geiste der

²⁶ Staatsakademie für Musik und Kunst in Wien. Schulstatuten 1920. I. und II. Teil, S. 26 f.

²⁷ Vgl. Krenek, S. 158.

²⁸ Ebd., S. 126.

Zeit. Es sei erforderlich, dass der Schüler „in langsamer Entwicklung“ über Bach, Beethoven, Wagner und Richard Strauss zu seinem eigenen Stil finde. Schreker hielt nichts vom „Nachkomponieren“ einer Beethoven-Sonate oder vom Instrumentieren einer Kuhlau-Sonatine – in seiner Zeit war dies eine übliche Lehrmethode. Weiterhin war er der Auffassung, dass die Harmonielehre völlig neu geschrieben werden solle, da Grundsätze unterrichtet würden, die bereits vor fünfzig Jahren veraltet gewesen seien.²⁹

Während Schrekers Zeit an der Akademie stand die deutsche Moderne (Max Reger und Richard Strauss) im Vordergrund, der Impressionismus und die Klangfarbenlehre hingegen wurden in Schrekers Unterricht nicht so wichtig genommen. Schönberg wurde nicht analysiert. Er wurde wegen seiner unbezweifelbaren Modernität hoch geschätzt, aber wegen seiner angeblichen technischen Mängel bei praktischen Angelegenheiten nicht zur Nachahmung empfohlen. Dagegen genoss Max Reger eine sehr hohe Anerkennung.³⁰ Regers Musik war fest in der deutschen Musiktradition des 19. Jahrhunderts verwurzelt und galt während Schrekers Tätigkeit als Professor an der Akademie als ein vorbildlicher moderner Komponist. In der Musik seiner Zeit schuf Reger eine Brücke vom Althergebrachten zu neuen Klangmöglichkeiten. Seine Musik basierte einerseits auf einer Bach'schen polyphonen Struktur, andererseits auf asymmetrischen Phrasenbildungen. Reger hatte zwar ein konservatives, traditionelles Verhältnis zur Musik und ging in erster Linie von Brahms aus, aber mit seinen neuen Modulationstechniken und seinem Verhältnis zur Tonalität überhaupt kreierte er eine neue Entwicklung in der harmonischen Sprache. Mit seinen *Beiträgen zur Modulationslehre* galt Reger bei den Theoretikern als erste Autorität auf diesem Gebiet, weil er für die noch fremdartigen Akkordverbindungen auf überzeugende Weise ein logisches Fundament lieferte.³¹

Reger selber kombinierte und verband den musikalischen Fortschritt mit den bereits erprobten und zum Grundgerüst gehörenden Klängen. In *Max Reger im 20. Jahrhundert* beschreibt Rudolf Stephan dieses Verhältnis:

²⁹ Vgl. R. St. Hoffmann: Franz Schreker, Leipzig 1921, S. 15 f.

³⁰ Vgl. E. Krenek: Selbstdarstellung, Zürich 1948, S. 10.

³¹ Vgl. H. Wilske: Max Reger: Zur Rezeption seiner Zeit, Wiesbaden 1995, S. 36.

„Den Fortschritt sah Reger, wie Busoni, in der Verbindung von allem bis dahin geschaffenen Vollkommenen. Bach sollte mit der Moderne versöhnt werden, thematische Arbeit und Kontrapunkt, Fuge und Sonate, Rhapsodie und Cantus firmus, Konzert- und Kirchenmusik.“³²

Schrekers Einschätzung ähnelte Regers Ansichten, sodass dessen Werke einen Analyseschwerpunkt im Unterricht bildeten.

An der Akademie sah er die Statuten von 1914 als ein Pflichtprogramm, das jeder Studierende absolvieren musste. Innerhalb des Pflichtprogramms aber nahm sich Schreker die Freiheit, eine Methode nach seiner Vorstellung zu verwenden, um den Schülern das entsprechende kompositorische Handwerk beizubringen.

³² Vgl. R. Stephan: Max Regers Kunst im 20. Jahrhundert. Über Herkunft und Wirkung, in: Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen, hg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber 1996, S. 46.

III. KONTRAPUNKT BEI SCHREKER

In den Statuten von 1920 finden sich genaue Angaben zum Lehrinhalt im Kontrapunktunterricht.

Vorkenntnisse: Harmonielehre, entsprechend dem Lehrstoff der Harmonielehre als Hauptfach (Lehrbuch: Harmonielehre von Thuille-Louis³³); Klavierspiel entsprechend dem Lehrstoff des III. Jahrgangs der Schule für Klaviervorbildung.

Lehrstoff: Einfacher Kontrapunkt, doppelter Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, Nachahmung, einfache Fuge, drei- und vierfacher Kontrapunkt, Fuge mit mehreren Subjekten, Kanon, Satzbildung, Periodenbau.

Erweiterter Lehrstoff: Die fünf Gattungen des Kontrapunkts im freien Stil, zwei bis fünfstimmige Kirchentönenarten. Kontrapunktische Manieren: Nachahmung, gehende Bässe, Ligaturen, komplementäre Rhythmen unter Beziehung des doppelten Kontrapunkts. Theorie des Rhythmus im mehrstimmigen Satz. Kontrapunktische Formen: Die Invention, das Ostinato, der fugierte Choral, Fuge und Kanon. Die freie Polyphonie. Motivische Ausgestaltung harmonischer Sätze. Harmoniefremde Kontrapunktik. Abhängigkeit des Satzes von der Vokal- und Instrumentaltechnik. Freie kontrapunktische Improvisation.³⁴

Es gab zwei wichtige Punkte, die sowohl für Schreker als auch für die Hochschule als Voraussetzung für das Studium des Kontrapunkts galten:

- 1) Die Beherrschung der Harmonielehre
- 2) Gutes Klavierspielen

³³ Ludwig Thuille (1861–1907) schrieb seine Harmonielehre (1907) zusammen mit Rudolf Louis. Sie wurde noch lange nach seinem Tod als Standardwerk an den Hochschulen und Konservatorien verwendet. Das Werk hat zwei Teile. Der erste Teil widmet sich der diatonischen, der zweite der chromatischen und enharmonischen Harmonik. Bemerkenswert ist, dass die Verfasser nicht auf einem konventionellen einseitig harmonisch-vertikalen Standpunkt stehen, sondern auch die kontrapunktische Strukturen einbeziehen. Vgl. E. Kravitt: Ludwig Thuille, in: The New Groves Dictionary of Music and Musicians, Vol. 25, hg. v. Stanley Sadie, 2nd Ed. London 2001, S. 435.

³⁴ Staatsakademie für Musik und Kunst in Wien. Schulstatuten 1920. I. und II. Teil, S. 26 f.

Zu Schrekers Zeit war bekannt, dass er seine Schüler dazu ermutigte, einen Blick auf das Praktische zu werfen. Alle Schüler seien deshalb auch angeleitet worden, gut Klavier zu spielen, und es gab unter ihnen tatsächlich sehr gute Pianisten.³⁵

Von Krenek kennen wir aus den Jahren seit 1917 nur fertige Fugenstudien in modalem Kontrapunkt, Kanons, drei- und vierstimmige Fugen sowie Doppelfugen nach Bach'schem Kontrapunkt. Übungen, die dem Zweck dienten, den Kontrapunkt zu erlernen, wurden uns von Krenek nicht überliefert. Kontrapunktische Formen wurden nicht im Kontrapunktunterricht behandelt, sondern im Kompositionsunterricht. Allerdings waren nicht alle Formen vertreten. Der Ostinato, insbesondere der „Basso Ostinato“ und die Passacaglia, bildeten in der Kompositionsklasse einen wesentlichen Bestandteil der musikalischen Aneignung und Durcharbeitung. Da Krenek bereits 1920 in seinem *Ersten Streichquartett* o. op. 58 ein Capriccio schrieb, ist anzunehmen, dass er auch andere gängige kontrapunktische Formen, deren Komponist Reger war, schon im Rahmen des Studiums erlernt hat.

Nach Kreneks Beschreibung des Kontrapunktunterrichts eigneten sich die Schüler zuerst den modalen Kontrapunkt an, im Anschluss daran arbeiteten sie an den modernen Formen des Kontrapunkts. Bach und von den modernen Komponisten insbesondere Max Reger dienten als Vorbilder. Dies führte dazu, dass die Musik, die Krenek und die anderen Schüler während der Schuljahre schrieben, im Wesentlichen der spätromantischen deutschen Polyphonie nachgebildet war. Hinzu kamen bei Krenek eigene Kunstgriffe französischer und italienischer Provenienz.³⁶ Harmoniefremde Kontrapunktik wurde in Schrekers Klasse nicht unterrichtet.

Der Unterricht des modalen Kontrapunkts basierte auf einer leicht modernisierten Version des alten Textes von Johann Joseph Fux (1660–1741)³⁷, einem Wiener Theoretiker des frühen 18. Jahrhunderts. Herangezogen wurde auch die Ergänzung Fux' durch Bellermann³⁸, dessen Werk Krenek jedoch nie zu sehen bekam. Schreker

³⁵ Vgl. P. Stefan: *Neue Musik und Wien*, Leipzig/Wien/Zürich 1921, S. 43.

³⁶ Vgl. Krenek, *Selbstdarstellung*, S. 10.

³⁷ J.J. Fux: *Gradus ad Parnassum* oder *Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*. 1725 im Lateinischen Urtext, 1742 in der deutschen Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler.

³⁸ Heinrich Bellermann (1832–1903) war Musikwissenschaftler und Komponist. Sein Lehrbuch trägt den Titel *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der*

lehrte alle fünf Arten des modalen Kontrapunkts mit allen Komplikationen des Doppelkontrapunkts und die vielfältigen Feinheiten des zwei-, drei- und vierstimmigen Kanons.

In der Rückschau urteilt Krenek, dass Schreker mit zu vielen kleinen rhythmischen Werten gearbeitet habe, da das Fux'sche System mehr an der Instrumentalpraxis seiner Zeit orientiert gewesen sei als am Vokalstil jener Epoche. Er bezeichnet Schrekers Unterricht als „eine Art künstlich reduzierten Bachstil“³⁹ und beschreibt die Übungen, die die Schüler damals durchführten, als einen „pseudomodalen Stil“.

Hans Heller, ein Privatschüler von Schreker aus den 1920er Jahren, notierte die Regel des zwei- und dreistimmigen Satzes des modalen Kontrapunkts, wie Schreker sie ihm damals diktierte. Einige Übungen aus dem Unterricht befinden sich auch in seinem Nachlass. Aus den Übungsblättern ist zu sehen, dass in Kontrapunkt I der zwei- und dreistimmige Satz in 20 Stunden durchgegangen wurde. In Kontrapunkt II wurden allein dem vierstimmigen Satz 18 Unterrichtsstunden gewidmet.

Schreker benutzte offenbar kein Lehrbuch, sondern diktierte den Schülern seine eigene Auffassung der Regeln des modalen Kontrapunkts. Dies entspricht den in den Statuten niedergelegten Angaben zum Lehrinhalt im Kontrapunktunterricht. Die fünf Gattungen sollten im „freien Stil“ unterrichtet werden.⁴⁰ Ein Vergleich mit den Texten von Fux und Bellermann weist dabei auf eigenständige Änderungen hin. Nehmen wir zuerst die Gattungen, bei denen sich Änderungen dokumentieren lassen:

Die Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Satzes bei Fux

1. Gattung – Note gegen Note
2. Gattung – Zwei Noten gegen eine
3. Gattung – Vier Noten gegen eine

musikalischen Composition (1862). Es basiert auf dem Text von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*. Bellermann schloss sein Werk an den zweiten Teil des Fux'schen Werkes an und übernahm fast alle seine Beispiele. Insgesamt vermittelt das Lehrbuch gute Kenntnisse über den strengen Satz. In der Einleitung setzt Bellermann sich kurz mit den akustischen Verhältnissen der diatonischen Tonleiter auseinander. Er schrieb auch einige historische Notizen über die Entwicklung der Notation und allgemeine Bemerkungen über die Kirchentonarten.

³⁹ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 134.

4. Gattung – Zwei halbe Schläge gegen einen ganzen Schlag
5. Gattung – verblümter Contrapunkt

Die Gattungen des zwei-, -drei- und vierstimmigen Satzes bei Bellermann

1. Gattung – Note gegen Note
2. Gattung – Zwei Noten gegen eine
3. Gattung – Vier Noten gegen eine
4. Gattung – Synkopen
5. Gattung – Gemischte Noten

Die Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Satzes bei Schreker

1. Gattung – Note gegen Note
2. Gattung – Zwei Noten gegen eine
3. Gattung – Vier Noten gegen eine
4. Gattung – Sechs Noten gegen eine; Synkopen
5. Gattung – Gemischte Noten

Im Gegensatz zu Bellermann und Fux fügte Schreker zu der 4. Gattung den Synkopen sechs Noten gegen eine hinzu. Somit lehrt Schreker hier eine Gattung mit vielen kleinen Notenwerten.

Unterschiede in den Regeln der Melodieführung lassen sich durchaus feststellen, zum Beispiel in der Behandlung des Tritonus. In der 4., überarbeiteten Auflage von 1901 schreibt Bellermann hierzu:

„Der *Tritonus* und die verminderte Quinte sind gänzlich von der Melodie ausgeschlossen; und das erstgenannte Intervall darf nicht einmal stufenweise erreicht werden, wenn sich die Stimme nicht über das Intervall hinaus in derselben Richtung (sei es aufwärts oder abwärts) weiter bewegt.

Der *Tritonus* war bei den alten Komponisten das verpönteste Intervall. Wir haben ihn deshalb bei unsern Übungen ganz besonders mit Vorsicht zu behandeln und am besten ganz zu vermeiden. Weniger gefährlich ist die verminderte Quinte, deren stufenweise Erreichung niemals die spannende Härte des *Tritonus* hat.“⁴¹

Schreker dagegen behauptete Folgendes:

⁴⁰ Staatsakademie für Musik und Kunst in Wien, Schulstatuten Teil II, S. 27.

⁴¹ Vgl. H. Bellermann: Der Contrapunkt, Berlin 1901, 4. Aufl., S. 108.

„Der Tritonus (Stufenfolge von 3 Ganztonschritten) ist verpönt. Gestattet jedoch dann, wenn der den Tritonus hervorrufende Ton in der gleichen Richtung wie stufenweise weitergeführt wird (f-g-a-h-c-). Wiederholungen gleicher Tongruppen und Sequenzen sind verboten.“⁴²

Der Begriff einer guten Melodie wurde bei Schreker entscheidend modernisiert.

„Eine gute Melodie soll stets nur einen Höhepunkt, bzw. einen Tiefpunkt haben. Die Melodie kann sich stufenweise in einer Richtung beliebig lang ausdehnen. Wird sie durch Sprünge unterbrochen, so darf sie nicht die Grenze einer Oktave überschreiten.“⁴³

Hier sind ein paar Beispiele von Hans Hellers Übungen zu dem folgenden Cantus firmus:



Wir haben ein Beispiel zur ersten Gattung in einem zweistimmigen Satz. Die Regel von Schreker ist folgende:

Erste Gattung: Note gegen Note

Man fängt in der Oberstimme mit der Prime, Quinte oder Oktave an, in der Unterstimme mit der Prime oder Oktave.

Die Quarte ist im zweistimmigen Satz eine Dissonanz.

Die Stimmentfernung dürfte nicht über eine Dezime hinausgehen. Nur Konsonanzen sind gestattet.

Tonwiederholungen bei Note gegen Note (erste Gattung) sind erlaubt.⁴⁴

Es gibt nur eine Übung.

1. Gattung.
1-1



⁴² Vgl. H. Heller: Diktat von Professor Schreker, Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, S. 1.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 2

Die Regel in einem dreistimmigen Satz ändert sich und ist komplizierter als die des zweistimmigen Satzes.

Allgemeines:

Die Quarte kann nunmehr auch eine Konsonanz sein. Eine Konsonanz ist sie, wenn eine Mittel- und eine Oberstimme gebildet werden und sich unter ihr noch eine tiefere Stimme befindet, z. B. die Terz (Sextakkord) oder die Unterquinte (Grunddreiklang).

Wenn die Quarte zwischen einer Unterstimme und einer darüber liegenden Stimme gebildet wird (Quartsextakkord), so bildet sie eine Dissonanz. Verdeckte Quinten oder Oktaven sind dann erlaubt, wenn sie durch eine Mittel- und Außenstimme erzeugt werden und die dritte Stimme sich in der Gegenbewegung befindet.

Befindet sich der absteigende Leitton in der tiefsten Stimme am Schluss, so kann der Schüler sich unter Vermeidung des Quartsextakkordes des verminderten Dreiklangs, der siebten Stufe bedienen. Bei der phrygischen Tonart muss stets einer der beiden Leittöne im Bass angesiedelt sein.

Nur Grunddreiklänge oder Sextakkorde sind gestattet. Da es um einer guten Stimmführung willen nicht möglich sein wird, immer vollständige Dreiklänge zu erzielen, ist im Rahmen der Dreiklänge und Sextakkorde jede Verdoppelung zugelassen.

Die Oberstimme darf von der Mittelstimme nur um eine Oktave entfernt sein. Die Mittelstimme kann von der Unterstimme in beliebiger Distanz ausgewählt werden.

Am Anfang des Stückes muss im Bass stets der Grundton der Tonart auftauchen, entweder in der Prime oder in der Oktave. Anfänge und Schlüsse sollen, sofern es sich um einen unvollständigen Akkord handelt, eher mit Prime-Quinte anstatt mit Prime-Terz vollendet werden.⁴⁵

⁴⁵ Ebd., S. 4 f.

Die nächsten Beispiele betreffen die zweite Gattung. Die Regel für die zweite und dritte Gattung ist dieselbe wie in einem zweistimmigen Satz.

The image displays a handwritten musical score for a three-voice setting of a cantus firmus. The score is written on four systems of three staves each. The top staff of each system contains the cantus firmus, which is a single melodic line. The two lower staves of each system represent the voices. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several annotations in the score, including circled numbers (e.g., 3, 4, 5, 8) and arrows pointing to specific notes or groups of notes. Some of these annotations appear to be corrections or instructions. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a student's exercise. The overall structure of the score is organized into measures, with vertical bar lines separating them. The key signature and time signature are not clearly visible, but the notation suggests a common time signature.

Da wir mehrere Übungsbeispiele mit dem gleichen Cantus firmus in einem dreistimmigen Satz auf einem Blatt haben, kann daraus geschlossen werden, dass die Übung und Beherrschung des dreistimmigen Satzes in der ersten Gattung für Schreker Vorrang hatten.

Zweite Gattung: zwei Noten gegen eine

Am guten Takteil sind nur Konsonanzen gestattet; am schlechten Takteil dagegen sind sowohl Konsonanzen als auch durchgehende Dissonanzen zulässig.

Tonwiederholungen sind verboten.

Einklänge, Quinten, Oktaven auf gleichem Takteil haben als korrespondierende Quartan, Priman, Oktaven keine Gültigkeit. Sie sind nur dann für den Einsatz geeignet, wenn sie durch eine ausgleichende Gegenbewegung gemildert werden.⁴⁶

Das erste Beispiel ist ein dreistimmiger Satz in der äolischen Tonart.

3. Säkling 3
4(3) - 1

Dann haben wir zwei Beispiele im vierstimmigen Satz. Es gibt bei Schreker keine besondere Regel für vierstimmige Sätze. Das erste Beispiel steht in der ionischen und das zweite Beispiel in der dorischen Tonart.

⁴⁶ Ebd., S. 2.

Bei der dritten Gattung lautet die Regel von Schreker folgendermaßen:

Dritte Gattung: Vier Noten gegen eine

Auf dem ersten Taktteil sind nur Konsonanzen erlaubt.⁴⁷

Das nächste Beispiel ist ein dreistimmiger Satz in der phrygischen Tonart.

Bei den nächsten Beispielen wird deutlich, dass die Schüler insbesondere die Cambiata nach Fux üben sollten.

⁴⁷ Ebd., S. 3.

Dann haben wir drei Beispiele der vierten Gattung in verschiedenen Tonarten. Die Tonarten sind dorisch, phrygisch und äolisch. Wiederum sollen die Schüler den dreistimmigen Satz üben. Die Regeln für den dreistimmigen Satz sind folgende:

Vierte Gattung: Sechs Noten gegen eine

Auf dem ersten und dritten Vierteltakteil sind nur Konsonanzen erlaubt; d. h. auf den halben Noten dürfen keine Dissonanzen liegen.⁴⁸

Auf dem Blatt mit den Beispielen wird in einer Notiz vorgeschrieben, wo die Konsonanzen im dreistimmigen Satz zu liegen haben.

⁴⁸ Ebd. S. 5

Kommen wir zu den Synkopen im dreistimmigen Satz. Die Regeln sind folgende:

Synkopen:

Dissonanz in der Oberstimme: Die Septe wird begleitet von der Terz und der Quinte. Letztere muss sich aber gleichzeitig mit der Auflösung der Dissonanz weiterbewegen. Die Quarte wird begleitet von der Quinte oder Sexte, die None von der Terz, Quinte und Sexte.

Dissonanz in der Unterstimme: Die Sekunde wird begleitet von der Quarte, Quinte oder Sexte; letztere muss sich gleichzeitig mit der Dissonanz weiterbewegen. Die Quarte wird begleitet von der Sekunde oder der Sexte: Letztere muss sich gleichzeitig mit der Dissonanz fortbewegen.⁴⁹

Bei den folgenden Beispielen können wir sehen, dass Schreker den Schülern Möglichkeiten und Muster zur Auflösungen der Synkopen zur Verfügung gestellt hat: Dann folgen Übungen mit verschiedenen Cantus firmi: dorisch, phrygisch, ionisch und äolisch.

⁴⁹ Ebd., S. 5.

10

Wane

L. Sattling: Synkopieren.

6818 43

D. cf.

P. cf.

T. 2.

A. cf.

Hier endet das Diktat bzw. es fehlen die Blätter für die Regeln der fünften Gattung für den dreistimmigen Satz. Aber wir haben ein Beispiel von Heller, aus dem hervorgeht, dass Schreker auch die gemischten Noten unterrichtete.

L. d. / 5. Sitzung.
Sem. Kollen

15

Cf.
M.

Von Krenek verfügen wir über abgeschlossene Studien in einem pseudomodalen Stil. Es ist interessant, dass es in Kreneks Abschlussfugen im modalen Kontrapunkt nur dorische, äolische (Moll), phrygische und ionische (Dur) Tonarten gibt. Bei den Übungen von Krenek sowie von Heller können wir feststellen, dass die Schüler nicht in allen Kirchentonarten schreiben mussten, sondern nur in den vier genannten. Allerdings sehen wir bei den Anleitungen Hellers, dass die Schüler sehr genau und präzise gearbeitet haben und ziemlich viele Übungen schrieben, bevor sie die fertigen Fugen in diesem Stil komponierten. Es lässt sich auch feststellen, dass Schreker die Cantus firmi vorgegeben hatte. Anhand der Beispiele von Krenek ist auch ersichtlich, dass er die Fugenthemen für die Endprodukte vorlegte und genaue Anweisungen gab, wie mit den Aufgaben umzugehen sei. Das folgende Beispiel stammt von einem Blatt mit einer fertigen Fuge. Sie diente als Folgeaufgabe mit dem Ziel, eine Doppelfuge zu schreiben. Beide Fugenthemen und die Anweisung, wie die Fuge zu komponieren sei, wurden am 12. 4. 1917 diktirt.

Doppelfuge.
 I. Thema
 Expon. eine Einführung:
 Abkapp auf I. od. II. Thema
 II. Thema (gleich mit einer gewissen H.)
 Expon. (es wurde Einführung)
 Beide Themen zur
 m. am 2. Th. über

12. II. 1917.

Die Lösung wurde am 15. 4. 1917 abgegeben. Somit hatten die Schüler etwa drei Tage Zeit, um eine Fuge zu schreiben.

Doppelfuge (4. Stimmung, durch)
 15. II. 1917



Anhand der fertigen Stücke im „strengen Kontrapunkt“ ist ersichtlich, dass die Schüler auf traditionelle Übungen im Fux'schen Stil beschränkt waren. Experimente mit einer moderne Schreibweise waren noch nicht erlaubt.

Dem Unterricht im „strengen Kontrapunkt“ folgte die Unterweisung im Bach'schen Kontrapunkt bzw. im Kontrapunkt nach dem Stil des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Schüler analysierten Bach und von den neuzeitigen Komponisten Reger. Dabei wurden sie ermutigt, viel und schnell zu komponieren.⁵⁰ In dieser Phase des Kontrapunktstudiums fand Krenek Schrekers Unterweisungen in Bach'scher Polyphonie sehr unklar und vage.

„Schrekers Kritik war oberflächlich und sehr subjektiv, denn in der Regel murmelte er nur ‚Das klingt nicht gut‘, wenn er etwas für falsch hielt. Sein geistiges Rüstzeug war äußerst dürftig, und er verließ sich ganz auf seinen Instinkt, was zur Folge hatte, daß er eine bestimmte Art mehrdeutiger, üppiger Akkorde allem anderen vorzog. So konnten auch wir nicht mehr viel tun, als unserem eigenen Instinkt zu folgen und zu versuchen, einen gemeinsamen Nenner mit ihm zu finden.“⁵¹

⁵⁰ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 157.

⁵¹ Ebd.

Dies mag der Grund dafür sein, warum für Krenek das Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* später so wichtig wurde, denn hier fand er eine präzisere Erklärung zum Bach'schen Kontrapunkt – oder jedenfalls eine, die er verstand.

Krenek schrieb drei- und vierstimmige Fugen sowie Doppelfugen im Bach'schen Stil. Von den Fugen im Bach'schen Stil ist die *Fuge in c-Moll* o. op. 37 insofern interessant, weil das Fugenthema mit Quarten anfängt.



Über die Entstehung der Fuge äußerte er später den Kommentar:

„Da ich gehört hatte, daß Quarten für die moderne Musik einigermaßen charakteristisch waren, wählte ich für meine erste Fuge ein Thema, das auf drei aufeinanderfolgenden Quarten basierte. Schreker gefiel diese Heldentat außergewöhnlich gut (...)⁵²“

Dieses Zitat ist ein Anzeichen dafür, dass Schreker den Schülern anders als bei den Übungen im Fux'schen Kontrapunkt für die Fugen im Bach'schen Stil keine vorgegebenen Themen bereitstellte. In diesem Stadium des Unterrichts gewährte er sich und den Lernenden mehr künstlerische Freiheit. Dies wurde vielleicht von Krenek falsch verstanden, da er noch sehr jung war und nicht über ausreichende musikalische Erfahrung verfügte. Schreker war in seiner Zeit dafür bekannt, dass er als Erster an der Akademie moderne Fugen schreiben ließ.⁵³ Aus diesem Beispiel wird ersichtlich, dass Schreker seine Schüler dazu animierte, ihre individuelle moderne musikalische Sprache zu entwickeln. Obwohl Krenek Probleme mit dem Schluss der Fuge hatte, kann sie trotzdem als gelungen betrachtet werden. Später war er sehr stolz auf diese Komposition und spielte sie für die Aufnahmeprüfung in Berlin.⁵⁴

Krenek schloss den Kontrapunktkurs offiziell im Frühling 1918 ab, wofür er eine künstlerische Arbeit im Umfang von etwa zehn Fugen für Klavier vorlegte. Hierzu

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Stefan, S. 43.

⁵⁴ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 217.

gehörten eine Doppelfuge für Klavier zu vier Händen und eine Doppelfuge für zwei Klaviere.⁵⁵

⁵⁵ Ebd., S. 156.

ZWEITES KAPITEL

SONATE NR. 1 FÜR KLAVIER OP. 2 IN BEZUG AUF KRENEKS REGERSTUDIEN IM VERGLEICH ZU ANDEREN SCHREKER-SCHÜLERN

I. Das Problem der Sonate und ihre Bedeutung in Schrekers Kompositionsklasse

Um die Bedeutung der Sonate für den Unterricht in Schrekers Kompositionsklasse einschätzen zu können, muss man sich zunächst mit dem Begriff „Sonate“ auseinandersetzen. Hierunter werden zweierlei Dinge verstanden. In einer ersten Bedeutung wird unter „Sonate“ eine Komposition für Klavier (Klaviersonate) oder andere Instrumente (Violine, Cello, Flöte, Bratsche usw.) begriffen, sofern diese vom Klavier begleitet werden. Eine Sonate besteht aus drei oder vier Sätzen. Fast alle Merkmale der Sonate sind in anderen Arten der Instrumentalmusik zu finden, wie z. B. in der Sinfonie, der Kammermusik (Quartett, Quintett, Trio usw.) oder – mit einigen Abänderungen – im Konzert. Der Hauptunterschied zwischen der Sonate und anderen Arten der Instrumentalmusik liegt im Typus des Aufführungskörpers. Eine Sinfonie ist eine Sonate für Orchester, das Quartett eine Sonate für Streicher usw. Das Sonatenprinzip spielt seit dem späten 18. Jahrhundert eine große Rolle in der Instrumentalmusik.

Die normale Abfolge der Sätze einer Sonate (Sinfonie, Streichquartett, usw.) ist Allegro – Adagio – Scherzo oder Menuett – Allegro. Die Sätze folgen festgelegten Strukturen. Der erste Satz folgt fast immer der Sonatenhauptsatzform, beim zweiten handelt es sich häufig um eine dreiteilige Form, wobei aber auch zweiteilige Formen oder Variationen vorkommen. Der dritte Satz weist in der Regel eine dreiteilige Form auf: Menuett – (Scherzo) – Trio – Menuett. Den letzten Satz (Allegro, Presto) bildet eine Sonatenhauptsatz- oder Rondoform, manchmal auch ein Thema mit Variationen. Bei Reger kann der letzte Satz auch eine fugierte Form sein.

In der zweiten Bedeutung versteht man unter dem Begriff Sonate die „Sonatenhauptsatzform“. Das Formprinzip des klassischen Sonatenhauptsatzes bildet den Ausgangspunkt für das „Problem der Sonate“. Harmonisch gesehen kann eine Sonatenform nur tonal sein, wobei die Tonika-Dominante-Beziehung prägend für diese Form ist: Sofern keine Tonika-Dominante-Beziehung vorliegt, kann es theoretisch auch keine Sonatenform geben.

Die Sonatenform besteht aus drei Teilen: Exposition, Durchführung und Reprise. Die Exposition wiederum wird aus zwei Themen gebildet. Der Ausdrucksbereich dieses Themas ist unbegrenzt; es kann rhythmisch betont oder melodisch sein, aber es kann auch die beiden Gegensätze in sich vereinen. Nach dem ersten Thema folgt in der Regel eine modulierende Überleitung zum zweiten Thema. Dieses steht in Dur-Sonaten vorzugsweise in der Dominante, in Moll-Sonaten meistens in der parallelen Durtonart. Im Ausdruck kann es dem ersten Thema gleichen oder auch gegensätzlich gestaltet sein.

In der Durchführung wird das motivische Material, das in der Exposition schon vorgestellt wurde, verarbeitet. Hierbei können Bestandteile beider Themen, aber auch solche der Überleitung oder der Schlussgruppe aufgegriffen werden.

Die Reprise bildet den Gegenpol zur Exposition. Im Gegensatz zur Ersteren werden hier die tonartlichen Spannungen zwischen den beiden Themen zum Ausgleich gebracht. So erscheint hier auch das zweite Thema in der Tonika und nicht mehr in der Dominante, und bei Moll-Sonaten wird oft die gleichnamige Durtonart verwendet.

Eine Erklärung für das „Problem der Sonate“ liefert uns Siegfried Borris in seinem Artikel *Die Krise der Sonate im 20. Jahrhundert*.

„(...) Die Sonate stellt eine potentielle Form mit gewissen Strukturmustern dar, die nicht beliebig auswechselbar sind. Die Melodie-, Rhythmus- und Akkordstrukturen sind im Tonalitäts-System erkennbar verbunden. Damit sind auch für den Hörer verbindliche Gestaltqualitäten der Sonate gegeben. Im Expressionismus⁵⁶ sind diese

⁵⁶ Beim Expressionismus oder der Ausdruckskunst handelt es sich um eine Kunstrichtung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildete. Sie zeichnet sich in der Malerei und Bildenden Kunst durch das Streben nach Vergeistigung und Objektivierung unter Verzicht auf eine sachlich getreue Wiedergabe der Wirklichkeit

verbindlichen Akkordstrukturen zerfallen, und Melos und Rhythmus haben sich diskontinuierlich und permutierend zu Momentanklängen verflüssigt. An der Stelle der bislang überwiegend quantifizierenden Statik notifizierbarer Satzstrukturen trat weitgehend eine neue irrealistische Klangdynamik. Sie ist als neues Hören – dem neuen Sehen vergleichbar – unperspektivisch. Diese radikale Wandlung bildet die eigentliche Ursache für die Krise der Sonate im 20. Jahrhundert.⁵⁷

Allerdings war die Sonate im Kreis der Zweiten Wiener Schule und bei Igor Strawinsky von etwa 1910 bis 1925 in Misskredit geraten, da ihre strenge Formstruktur als Konvention empfunden wurde, „die die erstrebte und proklamierte Klangfreiheit einengte“.⁵⁸

Für die Schönberg-Schule gilt als ein besonders Merkmal, dass formale Gliederungen wie Seitenthema, Reprise und Codabeginn weniger thematisch als vielmehr durch dynamisch-agogische Mittel wie Ritenuti oder ein Zurückgehen auf das Tempo I fassbar gemacht werden sollten.⁵⁹

Auch wenn sich die Sonate im frühen 20. Jahrhundert in einer Krise befand, so bildete doch das Sonatenformdenken einen integralen Bestandteil des Formbewusstseins.⁶⁰ Inmitten des Umbruchs und trotz aller Zweifel wurde die Sonatenform an der Akademie weiterhin gelehrt und bildete einen wichtigen Inhalt des Studiums. Gemäß den Statuten der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst galt das Erlernen der Technik der Sonatenform als obligatorisch für den ersten Jahrgang des Kompositionsunterrichts. Beim Übergang zum dritten Jahrgang der Kompositionsschule mussten die Schüler eine Sonate für ein oder zwei Instrumente, ein mehrstimmiges Kammermusikwerk oder ein Vokalstück vorlegen. Von der harmonischen Sprache her herrschte immer noch die Tonalität. Um die Reifeprüfung der Kompositionsschule zu bestehen und einen erfolgreichen Abschluss an der

aus. In der Literatur wird ein Ausdruck von Leidenschaft und Gefühl mit sparsamsten Mitteln gesucht, in der Musik gelten die Aufhebung tonaler Bindung, die Verwendung von Rhythmik als Motorik und die Dodekaphonie als charakteristische Stilmittel des Expressionismus.

⁵⁷ Vgl. S. Borris: Die Krise der Sonate im 20. Jahrhundert, in: Musa, Mens, Music, Hg. v. Institut für Musikwissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin, Leipzig 1969, S. 372.

⁵⁸ Ebd. S. 361.

⁵⁹ Ebd., S. 367.

⁶⁰ Vgl. H. Fladt: Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks, München 1974, S. 56.

Akademie zu absolvieren, war unter anderem die „erweiterte Modulation“ auf Grundlage eines gegebenen Motivs am Klavier eine Voraussetzung. Das deutet auf eine tonale Basis für die harmonische Sprache hin. Klausuren über die Kenntnisse der Atonalität gab es nicht, denn die „freie Atonalität“ und die Dodekaphonie wurden zu diesem Zeitpunkt nicht an der Akademie unterrichtet. Eines der ersten Lehrbücher über die Atonalität, *Die atonale Musiklehre* von Herbert Eimert, erschien erst 1924.

Somit gilt es zu untersuchen, in welcher harmonischen Sprache Schrekers Schüler schrieben, welche formalen Strukturen vorherrschten und wie die gängige Form der Sonate verwendet wurde. Des Weiteren muss untersucht werden, welchen Einfluss das Werk Regers und anderer zeitgenössischer Komponisten auf die Werke der Schüler nahm.

Da die freie Atonalität und die Dodekaphonie nicht in Frage kommen, verbleiben in Bezug auf die Harmoniesprache nur zwei Möglichkeiten, die erweiterte Tonalität oder der Impressionismus. Für das Erstere können mit Gieseler⁶¹ folgende Merkmale als charakteristisch herausgestellt werden:

- 1) Alle Begriffe aus den 17. und 18. Jahrhundert sind durchaus noch brauchbar, wenn auch nur eingeschränkt nutzbar.
- 2) Prüfsteine für die erweiterte Tonalität sind die Kadenzen, wobei Dominant-Tonikaschlüsse weitgehend vermieden werden.
- 3) Die Verwendung der Technik der Tonfärbung.
- 4) Die Verwendung modalen Tonleitern.
- 5) Die Präsenz einer Dur-Moll Mischung.
- 6) Die Erscheinung der Bitonalität. Diese erscheint entweder in Form von Zusammensetzungen aus verwandten Klängen wie z. B. einer Grund-Tonart in Verbindung mit ihrem Parallelklang oder wird aus Klängen mit schärferen Dissonanzen gebildet.
- 7) Die Verwendung verschiedener Arten von Mixturen. Es gibt einfache Mixturen, die nur aus Quartan und Quinten bestehen, oder komplexere Klanggebilde mit vieltönigen Akkorden. Möglich sind auch mixtur-ähnliche Gebilde aus

⁶¹ Vgl. W. Gieseler: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle, Textteile, Celle 1996, S. 15.

Parallelakkordik oder aus Klangballungen, d. h. Klangblöcke mit einfacher Bewegung oder sich multiplizierender Gegenbewegung.

- 8) Dissonanzen, die aus Dreiklangselementen entstehen. Gemeint sind simultane Bildungen von Akkorden, z. B. C-Dur und Fis-Dur o. Ä.
- 9) Einfache oder komplexe Ostinati.
- 10) Die Sekundschärfung. Diese entsteht, indem einfache Dreiklänge durch die Beigabe von kleinen Sekunden zur Prime, Terz oder Quinte geschärft werden.

Hinsichtlich der harmonischen Eigenschaften werden im Impressionismus die Charakteristika der erweiterten Tonalität beibehalten, allerdings lassen sich einige zusätzliche Eigenschaften ausmachen, die man mit Gieseler⁶² folgendermaßen zusammenfassen kann:

- 1) Eine vorwiegend modale Melodieführung, in sich kreisend und mit leittonlosen Schlüssen.
- 2) Harmonische Felder, die auf Ganztonbasis oder auf der Pentatonik beruhen.
- 3) Mixturen aus Quinten und Quartan oder aus mehrtönigen Klängen.
- 4) Einstimmige oder mehrtönige ostinate Klangunterlagen.
- 5) Nicht quint-bestimmte stufige Langfolgen.
- 6) Neutrales Verhalten gegenüber Konsonanz und Dissonanz, nicht kämpferisch pro oder contra, sondern eher „geschehen lassend“.
- 7) Eine ausgeprägte Mediantenharmonik.⁶³

II. Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2
als
Beispiel für Kreneks Regerstudien

Kreneks *Erste Klaviersonate in Es-Dur op. 2* und die *Violinsonate in fis-Moll op. 3* zeigen eindeutig den Einfluss der analytischen Studien von Max Regers Werken im Rahmen des Kompositionsstudiums. Dies gilt in Bezug auf die Form, die

⁶² Ebd., S. 12.

⁶³ Vgl. hierzu H. Grabner: *Allgemeine Musiklehre*, 5. Aufl. Kassel/Basel/London 1984, S. 142.

melodischen Strukturen und Kreneks harmonische Sprache. Zu seiner Beziehung zu Max Reger im Zeitraum von etwa 1919/1920 sagt Krenek Folgendes:

„Nach der Klaviersonate schrieb ich eine Sonate für Violine und Klavier. Sie hatte ein paar gute Details, doch im Ganzen gefiel sie mir überhaupt nicht. Mein Vorbild war damals Max Reger; ich bemühte mich, seinen überladenen, schwerfälligen und bizarren Stil zu imitieren.“⁶⁴

Exemplarisch möchte ich diese Merkmale anhand der Klaviersonate darlegen.

Diese Sonate entstand zwischen Mai und Juli 1919. Zu dieser Zeit besuchte Krenek Schrekers Kompositionsklasse I. Felix Petyrek führte die Sonate in einem Schülerkonzert an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien auf. Krenek war allerdings mit dem Werk nicht ganz zufrieden, weil es seiner Meinung nach nicht sehr modern war, obwohl er nicht so richtig wusste, was sich darunter vorzustellen sei. Schreker seinerseits war ganz zufrieden mit der Komposition, woraufhin Krenek seine Zweifel unterdrückt hat. Etwa zur selben Zeit lernte Krenek, Schönbergs *Klavierstücke* op. 19 zu spielen. Zu dieser Zeit waren die Stücke neu und zählten zu den radikalsten Beispielen moderner Musik. Krenek wusste nicht, ob er in dieser Art komponieren sollte. Allerdings war er mangels Wissen auch nicht in der Lage, ein derartiges Werk analytisch nachzuvollziehen, da die Werke von Schönberg in der Kompositionsklasse nicht untersucht wurden.⁶⁵

Bevor ich den direkten Einfluss von Regers Musik auf Kreneks Kompositionsstil zeige, möchte ich zuerst die Entwicklung von Regers Kompositionsstil und Technik darlegen.

Reger war ein Schüler von Hugo Riemann, der den Kontrapunkt als die Lehre von der freien melodischen Erfindung im Rahmen der harmonischen Mehrstimmigkeit begriff. Zwar entwickelte er neue Modulationstechniken, die die Harmonik erweiterten und traditionelle harmonische Verhältnisse sprengten, aber sein kontrapunktischer Stil war wie bei seinem Lehrer Riemann stets von harmonischen Zusammenhängen abhängig, wenn seine Musik auch dissonant oder – in seiner Zeit – „modern“ klingen mochte. Mit den „modernen“ Komponisten seiner Zeit konnte Reger wenig anfangen. Schönberg war ein Verehrer Regers. Reger kannte zwar Schönbergs *Klavierstücke*

⁶⁴ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 193.

⁶⁵ Ebd., S. 189.

op. 11, lehnte aber dessen „Gehirnmusik“ entschieden ab. Er beschwerte sich über das mangelnde Können „einer total irgeleiteten musikalischen Jugend, deren Ideale er nur als Trugbild krankhafter Phantasie verstehen kann“.⁶⁶

Unter Riemann lernte und übte Max Reger vor allem die Melodiebildung. Reger sollte nicht auftaktig denken. Riemann hielt es für nicht gut, nur mit viertaktigen Motiven zu arbeiten; stattdessen sollte Reger breit angelegte Sätze, darunter Adagios ohne Variationen, schreiben. Diese Lehrsätze entsprachen einer seit Längerem üblichen Kompositionspraxis.⁶⁷ Reger lernte und übernahm zuerst Riemanns System der Harmonielehre. Sein kleines Lehrbuch *Beiträge zur Modulationslehre* ist ohne die *Systematische Modulationslehre*, den *Katechismus der Harmonie und Modulationslehre* und das *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre* von Hugo Riemann nicht denkbar.⁶⁸

Fundamental für die Musik Max Regers ist die Harmonik. Ihr Hauptmerkmal bildet die Ausschöpfung einer latenten Harmonik, die in der allgemeinen Harmonik einer Komposition existiert. Eine motivische oder thematische Substanz, die zum Material verarbeitet werden kann, wird nicht als fester Komplex von Melodie und Harmonie verstanden, sondern als eine Substanz, die nach Melodie und Harmonie aufspaltbar ist. Als solches wird die Substanz einer vielfachen harmonischen Auslegung unterworfen, indem die Töne als Einzelelemente in unterschiedlicher Weise harmonisch-tonal gedeutet werden, woraus ein unerschöpflicher Reichtum an gewissermaßen immanenten, nicht von außen (etwa durch abwechslungsreiche Instrumentierung) herangetragenen Farbwerten resultiert.⁶⁹

Die Harmonik Regers wird in ihrer melodischen Gestalt von einer emanzipierten, vorwiegend chromatischen, in seltenen Fällen auch diatonisch-chromatischen Linie bestimmt. Das Resultat ist eine rein linear bedingte, kadenzfreie Struktur, wobei die

⁶⁶ Zit. nach F. Stein: Max Reger, Potsdam 1939, S. 66.

⁶⁷ Vgl. H. Wirth: Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1971, S. 25.

⁶⁸ Vgl. G. Sievers: Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger, Wiesbaden 1967, S. 78.

⁶⁹ Ebd., S. 130 f.

Kadenz, die man als statisches Prinzip kennt, von der Modulation, die immer wieder fluktuiert, verdrängt wird.⁷⁰

Typisch für Reger ist die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden. Regers chromatisch oder diatonisch-chromatisch geführte Bässe verleihen seinen Werken manchmal den Charakter eines polyphonen Faktus.⁷¹

Siever fasst die Bedeutung der Reger'schen Verwendung der Chromatik im Rückgriff auf das harmonische Verständnis von Kurth folgendermaßen zusammen:

„Die Chromatik als letzte Konsequenz (im Tonsystem tradierter Begriffsdefinition) und als radikalste Ausprägung der Emanzipation der Linie führt zwangsläufig zu einer Verdrängung der Tonalität tradierter Begriffsdefinition, zu einer Verwischung des Tonalitätszentrums, zu einer Beseitigung tonaler Orientierungsmöglichkeit – wie überhaupt jede extrem linear konzipierte Musik zur Auflösung der Harmonik tradierter Begriffsdefinition führen muß.

Nur bei angemessener Berücksichtigung des Melischen, des Linearen, läßt Max Regers Harmonik sich recht verstehen und recht eigentlich würdigen.“⁷²

Mit den von Grabner aufgestellten „Fünf Gesetzen der Harmonik“ kehrt Reger von Riemanns Tonalitätsgesetzen ab.

- 1) Es gibt nur drei Klänge, auf die jede noch so entfernte harmonische Bildung zurückgeführt werden kann: Tonika, Dominante und Subdominante.
- 2) Klänge haben die harmonische Bedeutung jener Tonika, Subdominante oder Dominante, mit denen sie terzverwandt sind.
- 3) Selbstständige Dominante und Subdominante. Man kann im Verlauf akkordlicher Folgen einen bestimmten Klang auch näher umschreiben, indem man ihn von den harmonischen Beziehungen zu einer Tonika vorübergehend als losgelöst betrachtet und mit der eigenen Dominante oder Subdominante umgibt.
- 4) Jeder Akkord kann durch einen anderen ersetzt werden. Unvermutete Akkordfolgen bedürfen der Erklärung durch Zwischenharmonien.
- 5) Man kann eine fremde Tonart in die eigene einbetten.⁷³

⁷⁰ Ebd., S. 473.

⁷¹ Ebd., S. 463.

⁷² Ebd., S. 473 f. Sievers bezieht sich hier auf Kurths *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, S. 146.

⁷³ Vgl. H. Grabner: *Regers Harmonik*, Wiesbaden 1961, 2. Aufl., S. 3 f.

Insbesondere in Bezug auf das zweite und das vierte Gesetz lässt sich eine radikale Abwendung Regers von Riemann feststellen. Hinsichtlich des zweiten Gesetzes entfernt er sich von Riemann, indem er „entfernte harmonische Bildungen“ auf die Tonika, Dominante und Subdominante zurückführt. In Bezug auf das vierte Gesetz zeigt sich die zweite Abweichung, da nunmehr jeder Akkord durch einen anderen ersetzt werden kann. Die Formulierung „unvermutete Akkordfolgen bedürfen einer nachträglichen Erklärung durch entsprechende Zwischenharmonien“ hält zwar scheinbar die Riemann'sche Harmonietheorie aufrecht, aber die einschränkenden Wörter wie „erklären“ und „entsprechende Zwischenharmonien“ sind viel zu vage, als dass sie als einschränkende Forderung wirksam sein könnten.⁷⁴

Die Abkehr von Riemanns Tonalitätsgesetzen dokumentiert sich schließlich in der *Modulationslehre* folgenderweise:

- 1) In der monistischen Behandlung der Tongeschlechter.
- 2) In der Anwendung der Stufenbezeichnung.
- 3) In der Ausnutzung des „neopolitanischen Sextakkords“ als eines Modulationsmittels par excellence.

Regers Auffassung der Tonalität entfernt sich hier vollständig von Riemann, bei dem die Tonika auf die Dominante und Subdominante angewiesen ist.

Die melodische Struktur bei Reger ist eigen, denn bei Reger verliert das einzelne Motiv an Bedeutung.⁷⁵ Wichtig sind die ausgebreiteten Themen, die man (wegen ihrer Länge) als „endlose“ Themen oder Melodien bezeichnet. Sie sind manchmal asymmetrisch. Aber sogar die Achttakter und Gruppensymmetrien, die in angelegten Perioden auftreten, sind bei Reger nie Grundlage, Ausgangspunkt oder Ziel der Gestaltung eines Satzes.⁷⁶

Obwohl Reger die Sonatenform verwendet, weicht er von der Tradition ab. Im Gegensatz zur Exposition in der klassischen Sonatenform hat die Exposition bei ihm

⁷⁴ Vgl. G. Sievers, S. 84 f.

⁷⁵ Vgl. H. Denecke: Max Regers Sonatenform in ihrer Entwicklung, in: Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag, Braunschweig 1939, S. 27.

⁷⁶ Ebd., S. 28.

schon Durchführungscharakter, wohingegen die Durchführung selbst aufgrund der Beibehaltung von Gruppensymmetrien statisch verläuft.

Auch die Reprise bei Reger weicht von ihrem Vorbild in der klassischen Sonatenform ab. Das in der klassischen Sonate bevorzugte Verfahren der Umstellung von Gruppen in der Reprisengestaltung kennt Reger nicht, da er anstelle von Gruppensymmetrien längere dynamische Entwicklungen vollzieht.

Ich möchte nun Kreneks *Erste Klaviersonate* im Vergleich mit den allgemeinen Merkmalen von Regers Kompositionstechniken betrachten.

Die *Erste Klaviersonate* op. 2 hat drei Sätze:

1. Allegro moderato
2. Adagio
3. Rondo

Der erste Satz ist ein schneller Satz in der Sonatenhauptsatzform.

Exposition: T. 1–67

Hauptsatz: T. 1–31

Überleitung: T. 32–37

Seitensatz: T. 38–67

Durchführung: T. 68–147

Reprise: T. 148–200

Überleitung: T. 201–214

Coda: T. 215–227

Die erste Periode in der Exposition des ersten Satzes der Sonate von Krenek ist eine dreizehntaktige Periode mit einmal sechs und einmal sieben Takten. Das Thema wird von einem Motiv aus einer Triole und einer punktierten Achtelgruppe aufgebaut und dehnt sich über zwei Oktaven aus. Insofern ähnelt es Regers „unendlicher Melodie“. Durch die chromatischen Bewegungen des Motivs und den Aufbau des Themas wird die Harmonik erweitert.



Die punktierten Achtelgruppen im ersten Thema können als die wichtigsten kompositorischen Gestaltungselemente des Satzes angesehen werden. Sie kommen in allen Teilen des ersten Satzes als Variante vor und werden auf verschiedene Art und Weise verarbeitet.

T. 2, 3, 4



Die Überleitung von der Exposition zum zweiten Thema besteht zum größten Teil aus Varianten der punktierten Achtelgruppen im ersten Thema.

T. 34 - 37



Das zweite Thema ist eine achttaktige symmetrische Periode.

T. 38 - 46



Die Gestaltung des Themas ist außergewöhnlich. Die ersten zwei Takte des Themas wirken wie eine Einleitung, und das eigentliche Thema folgt erst im dritten Takt. Es entwickelt sich aus dem vorangehenden Material. Diese kompositorische Technik wird Krenek später in der *Ersten Symphonie* op. 7 noch verfeinern.

Harmonisch bewegen sich das zweite Thema wie auch der Seitensatz im B-Dur-Raum. Das Thema wird zuerst von einem gebrochenen B-Dur-Akkord im Bass begleitet. Es moduliert in verschiedenen Tonräumen, um am Ende des Themas wieder in B-Dur zu schließen.

Die für Reger typische chromatische Führung der Basslinie in Sekunden ist auch in Kreneks Sonate vorhanden. Gleich im ersten Takt der Sonate bewegt sich die Basslinie chromatisch.



Dies gilt auch für die Überleitung zum zweiten Thema.

T. 32, 33



Auch in der Durchführung wird mit dieser Technik gearbeitet.

T. 120 – 124



Der erste Satz bewegt sich immer im tonalen Raum Es-Dur mit der Dominante B-Dur, wie es in einer Sonatenform üblich ist. Durch die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden, die chromatische Bewegung in den beiden Themen und durch die Technik, die Themen räumlich auszubreiten, besitzt der Satz viele Zwischenharmonien.

Ab T. 54 bis zur Überleitung wird der Seitensatz mit rhythmischen und melodischen Varianten der punktierten Achtelgruppe verarbeitet.



Dieser Vorgang verstärkt den Durchführungscharakter der Exposition und wird auch in der eigentlichen Durchführung wiederholt (T. 76–80, T. 120–123 und T. 128–139). Der Unterschied zwischen der Verarbeitung im Seitensatz und jener in der eigentlichen Durchführung besteht darin, dass die Verarbeitung der Variante in der Dominante schließt, während die Verarbeitung der Variante in der Durchführung fortwährend moduliert und sich in mehreren Tonräumen bewegt, ohne einen festen Tonraum zu finden.

Der Überleitung vom Seitensatz zur Durchführung (T. 64–68) liegt ein „B“-Orgelpunkt zugrunde. Darüber liegen Varianten der punktierten Achtelgruppe, die in Sequenzen zur Durchführung überleiten.

T. 64



Die Durchführung fängt mit dem ersten Motiv in B-Dur, der Dominante, an.

T. 68



Die Durchführung funktioniert wie eine Exposition, da hier nicht nur Motive, sondern auch vollständige Themen verarbeitet werden.

Erstes Thema :

T. 71–76



Erstes Thema:

T. 80–89





Ab Takt 93 werden Motive anstelle von Themen verarbeitet.

Die Reprise Kreneks ähnelt in ihrer Anlage dem Kompositionsstil Regers. Das erste Thema wird wiederholt und verbleibt im Es-Dur-Tonraum, wie es in einem Sonatensatz üblich ist. Aber das zweite Thema kommt nicht als solches, sondern in Es-Dur als Variante vor.

T. 168–173



Dieses Thema funktioniert wie eine Durchführung. Dadurch gestaltet sich die Reprise mit längeren dynamischen Entwicklungen, als es bei Reger üblich ist. Die Überleitung von der Reprise zur Coda fängt mit einem Es-Dur-Orgelpunkt an. Sie beginnt ähnlich der Überleitung von der Exposition zur Durchführung, aber in der Tonika anstelle der Dominante. Die Überleitung von der Reprise zur Coda steigert sich mit Varianten der punktierten Achtelgruppe des ersten Themas. Auch werden Sequenzen mit Einwürfen aus dem ersten Motiv des Themas in einer sich steigrenden Variante verwendet. Die Coda ist eine Variante des ersten Themas.

Der zweite Satz ist ein dreiteiliger langsamer Satz mit Coda in c-Moll – der verwandten Molltonart.

A:	T. 1– 34
Überleitung:	T. 34–40
B:	T. 41–116
Überleitung:	T. 116–132
A ¹ :	T. 133–178
Coda:	T. 179–195

Das erste Thema hat eine achttaktige Periode, die symmetrisch gestaltet ist und diesen Teil prägt.



Dieser Teil wird von Varianten des ersten Themas gestaltet.

Das zweite Thema kommt in Teil B vor und hat vier Takte. Dieser Teil steht in Dur und fängt im C-Dur-Raum an.

T. 41–44



Das Thema wird in Teil B verarbeitet. In den T. 69–80 geht es von C-Dur mit einer Umkehrung des zweiten Themas zu Es-Dur über.



Das umgekehrte Thema erscheint in Es-Dur in den T. 81–84.



Ein „B“ erfolgt auf dem ersten Schlag im Bass, um einen Es-Dur Quartsextakkord zu deuten. In den Takten 101 – 108 kommen die beiden Teile zusammen und bilden ein achttaktiges Thema,



das bis zum T. 116 fortgesponnen wird.

Teil B verhält sich wie eine Durchführung.

Im Gegensatz zum ersten Satz werden die Themen nicht durch kleine Gebilde geprägt, sondern durch eine chromatische Melodielinie. Die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden findet sich auch hier.

T. 1–8



Diese Linie gleich am Anfang des Satzes wird in den ersten zwei Takten in einen „C“ Orgelpunkt eingebettet.

Die Harmonik passt sich der Melodielinie an, indem sie mit Wechseldominanten, die teilweise von der Basslinie geführt werden, harmonisiert wird.

Teil A¹ fängt mit einer Variante des Themas an. Das Thema ist rhythmisch ausgedehnt.

T. 133–143



Dieser Teil ist auch durchführungsartig und bewegt sich harmonisch in mehreren Tonräumen.

Die Coda fängt in Es-Dur an und wird mit Varianten des ersten Motivs aus dem ersten Thema gestaltet.

Mit dem zweiten Satz hat Krenek zwar einen dreiteiligen langsamen Satz mit zwei Themen geschrieben, aber die Teile B und A¹ wirken durchführungsartig.

Der letzte Satz ist ein Rondo, das folgendermaßen aufgebaut ist:

A: T. 1–47

Überleitung: T. 48–71

B:	T. 72–123
Überleitung:	T. 124–141
A ¹ :	T. 142–181
C:	T. 182–231
Überleitung:	T. 231–247
A ² :	T. 248–266
B ¹ :	T. 267–320
Überleitung:	T. 321–349
A ³ :	T. 350–378
Coda:	T. 379–405

Der moderne Begriff des instrumentalen Rondos bedeutet, dass in einem Stück dieses Titels ein musikalischer Gedanke (Thema) im Wechsel mit anderen (Couplets) mehrfach wiederkehrt. Es gibt verschiedene Typen von Rondos, von denen das Kettenrondo, das symmetrische Rondo, das Fantasie-Rondo und das Sonatenrondo die gebräuchlichsten sind.

Das Rondo bei Krenek ist ein Sonatenrondo. Hierbei werden Elemente des Sonaten- und Rondoprinzips miteinander verschmolzen. Wenn bei dem Grundriss A-B-A-C-A-B-A das Couplet B zunächst in der Dominante, beim zweiten Mal jedoch in der Tonika steht, m. a. W., wenn sich A und B wie erstes und zweites Thema eines Sonatensatzes in Exposition und Reprise zueinander verhalten, so hat eine solche Verschmelzung stattgefunden. Eine weitere Verbindung von Rondo und klassischer Sonate ist in der Übernahme von Durchführung und Coda zu erblicken. Die Durchführung im Rondo nimmt meistens die Stelle des Couplets C ein.⁷⁷

Kreneks Rondo steht in Es-Dur. Die Melodielinie ist anders als die ersten beiden Sätze chromatisch konstruiert. Das Rondothema bildet eine asymmetrische achttaktige Periode, gegliedert in 5 x 3 Takte.



⁷⁷ Vgl. W. Stockmeier: Musikalische Formprinzipien, Köln 1971, S. 130.

Die Basslinie in Teil A, die aus gebrochenen Akkorden und chromatisch geführten Figuren besteht, wechselt sich mit dem zweiten Motiv des Themas ab.

T. 3, 4



Dieses Motiv wird öfters im ganzen Rondo verarbeitet und erscheint durchgehend als Variante.

In Kreneks Rondo haben die Couplets auch einen anderen Charakter als die A-Teile. Teil B ist ein Tanz in H-Dur, der Dominante. Er hat ein neues, viertaktiges Thema.

T. 72–75



Teil C ist ein Marsch. Es hat den Charakter einer Durchführung. Der Marsch fängt auftaktig in b-Moll an und moduliert ständig mit chromatischen Sekunden in der Basslinie.

T. 185–188



Der Marsch moduliert auf T. 210, wo eine Es-Dur Tonart erkennbar wird. Ab T. 231 fängt die Überleitung mit einer Variante des beginnenden Bassmotivs an.



Dieses Motiv wird in der Überleitung wie in einer Durchführung verarbeitet.

Das Metrumzeichen ändert sich nicht, aber der Rhythmus wird als Zweier-Takt gegliedert.

T. 182–199

Dasselbe Tempo, sehr rhythmisch und markiert.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is in bass clef and contains several measures of music with dynamic markings: *p stacc.*, *mf*, *f*, and *mf espr. molto legato*. The second system is in treble clef and contains several measures of music with a dynamic marking: *p*.

In A² ändert sich die Tonart und beginnt in E-Dur. Sie moduliert bis zum Schluss zu Teil B¹. Dieser Teil steht in der Tonika. In ihm lassen sich zwei Teile ausmachen. Das Thema ist eine Variante des zweiten Themas, variiert aber im Rhythmus.

T. 267–270

The image shows a single system of musical notation in treble clef, starting at measure 267. It consists of several measures of music.

Der erste Teil von B¹ ändert sich im Charakter. Dieser Teil beginnt wie eine Aria mit Begleitung. Im zweiten Teil ab T. 291 kehrt er wieder zum Tanzcharakter zurück.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Klaviersonate vielfach Merkmale des Reger'schen Schreibstils zeigt: Das erste Thema in der Exposition des ersten Satzes ähnelt in Länge und Konstruktion Regers „unendlicher Melodie“.

Krenek nimmt im ersten Satz ein Motiv aus dem ersten Thema und verwendet es durchgängig im ganzen Satz als Variante.

Hinsichtlich der Harmonik lässt sich feststellen, dass die Sonate auf tonalen Zusammenhängen basiert und ihre Harmonie durch Wechseldominante und Zwischenharmonien erweitert wird. Auch hier zeigen sich deutliche Parallelen zu Reger.

Regers Technik einer chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden hat Krenek ebenfalls übernommen.

Durch die chromatischen Linien im ersten und zweiten Thema hat die Exposition im Sonatensatz ebenfalls einen Durchführungscharakter, wie es auch bei Reger üblich ist.

Die Durchführung ist interessant, weil sie teilweise mit Themen statt – wie für Sonatensätze üblich – mit Motiven verarbeitet wird. Der Charakter einer Durchführung im klassischen Sinne wird hier verwischt.

In der Reprise bedient sich Krenek nicht des bevorzugten Verfahrens der klassischen Sonate, der Umstellung von Gruppen. Stattdessen vollzieht er ähnlich wie Reger längere dynamische Entwicklungen.

Die motivische Arbeit ist für dieses Werk sehr bedeutsam, im ersten und letzten Satz nutzt Krenek ein Motiv öfters als Variante. Diese Technik kann als Einfluss seiner Regerstudien gelten.

Die Überleitungen dieses Werks sind öfter als Varianten von Motiven gestaltet. Diese Varianten werden auch verarbeitet, wodurch einige Überleitungen einen Durchführungscharakter erhalten.

III. ALLGEMEINE MERKMALE IN DEN SONATEN ANDERER SCHREKER-SCHÜLER – ROSENSTOCK, GROSZ, HÁBA UND RATHAUS

a. Einleitung

Die hier ausgewählten Sonaten sind während des Studiums im Kompositionsunterricht geschrieben worden. Bemerkenswert ist, dass sie alle veröffentlicht wurden. Mit Ausnahme der Sonate von Wilhelm Grosz wurden die Sonaten in Komposition I oder II geschrieben und während der Ausbildung veröffentlicht. Dies hat zweierlei Gründe: Zum einen hat Schreker von den hier ausgewählten Schülern sehr viel gehalten und sie an die Universal Edition

weiterempfohlen. Ernst Krenek, Karol Rathaus, Josef Rosenstock und Wilhelm Grosz wurden durchweg mit „sehr gut“ in allen Fächern beurteilt.⁷⁸

Zum anderen bestand ein Vertrag zwischen der Akademie und der Universal Edition. Krenek erwähnt in seiner Autobiografie eine Subvention des Unterrichtsministeriums für die Universal Edition, mit der die Veröffentlichung der besten Werke von Schrekers Schüler finanziert wurde.

„Mir scheint, daß Schreker vom Unterrichtsministerium eine Subvention zur Veröffentlichung einiger der besten Werke seiner Schüler bekam. Er empfahl neben anderen Kompositionen meine Sonate [gemeint ist die *Sonate Nr. 1 für Klavier* op. 2, J. H.], und dadurch wurde ich einer von vielen zeitgenössischen Komponisten, die von der ungemein aktiven Wiener Universal Edition gefördert wurden.“⁷⁹

Tatsächlich lässt sich der Schriftverkehr zwischen der Universal Edition, der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und dem Deutsch-Österreichischen Staatsamt für Unterricht in Wien nachweisen, in dem die Subvention für die Veröffentlichung von Werken ausgewählter Kompositionsstudenten zwischen Juni 1918 und April 1919 dokumentiert ist. Das Angebot wurde der Hochschule von der Universal Edition unterbreitet. Es folgt ein Teil des ersten diesbezüglichen Briefs vom 19. Juni 1918:

„Hochgeehrter Herr Präsident!

Mit Vorliegendem gestatte ich mir, Ihnen eine Anregung zu unterbreiten, die voraussichtlich Ihr Interesse finden wird.

Die unter Ihrer Leitung stehende Akademie für Musik und darstellende Kunst hat in ihren Kompositionsklassen Schüler von so hoher Begabung, dass es zweifellos für einen grossen Kreis von Musikern und Musikfreunden wertvoll wäre, deren Schaffen kennen zu lernen. Ebenso wertvoll wäre es, für künftige Zeiten die hervorragenden Schülerarbeiten festzulegen. Es würde daher sicherlich im Interesse Ihrer Anstalt liegen, wenn die von den berufenen Persönlichkeiten der Akademie zu diesem Zweck ausgewählten Schülerarbeiten (eventuell auch die preisgekrönten) in Form einer alljährlichen Publikation der Akademie veröffentlich(t) werden könnten. Dies könnte entweder in Form eines Sammelbandes oder in Form von Einzelheften (je eine Komposition enthaltend) geschehen.

Die Universal Edition würde es gerne übernehmen, einen derartigen Sammelband oder die einzelnen Werke unter einem noch festzustellenden Sammeltitlel regelmässig jährlich zu veröffentlichen, falls ihr seitens des hohen K. K. Ministerium

⁷⁸ Vgl. Ottner, S. 27.

⁷⁹ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 189.

für Kultus und Unterricht für diese Herausgabe eine Subvention bewilligt werden würde. Eine derartige Subvention, die nur einen Teil der Herstellungskosten decken wird, erscheint dadurch gerechtfertigt, dass die Auswahl der Werke seitens der Akademie getroffen wird und irgend eine Sicherung für die Hereinbringung der Herstellungsspesen nicht besteht.

Was die Höhe der Subvention betrifft, so ist es natürlich schwierig einen Betrag festzusetzen, ins solange nicht der Umfang der vorgesehenen Werke bekannt ist.

In der Voraussetzung, dass wir mit einer Subvention von jährlich 1500 Kronen rechnen können, wären wir in der Lage, eine sehr schön ausgestattete Publikation von 60 Seiten jährlich herauszubringen. Wir glauben, dass dieser Umfang ausreichend sein wird. In einzelnen Fällen, in welchen dann eine Erhöhung des Umfanges nötig sein dürfte, müsste entweder eine Erhöhung der Subvention angestrebt oder aber das Quantum das für das folgende Jahr zur Verfügung steht zuhülfe genommen werden und im künftigen Jahre dann wieder eine geringere Seitenzahl zur Veröffentlichung gelangen.

Ich hoffe, dass es Ihnen, hochverehrter Herr Präsident möglich sein wird meiner Anfrage näherzutreten und zeichne, einer geneigten Erledigung entgegensehend

Hochachtungsvoll ergeben
Universal-Edition
Hertzka⁸⁰

Wie dem Brief zu entnehmen ist, hat die Universal Edition der Akademie nicht nur den Vorschlag unterbreitet, sondern darüber hinaus auch die Seitenzahl der Publikation und die genaue Summe vorkalkuliert, die sie aus der Staatskasse benötigte.

Am 23. November 1918 schrieb das Deutsch-Österreichische Staatsamt für Unterricht einen Brief an die Akademie für Musik und darstellende Kunst, der die Bitte der Universal Edition entgegennahm und sich bereit erklärte, einen Vertragentwurf mit dem Verlag zu genehmigen.

Z. 27280-St.U.- Abt. 18

Universal Edition A.G., Veröffentlichung
von Werken der Kompositionsschüler der
Akademie.
ad Z. 180/Pr. vom 26. Juni 1918

An

Das Präsidium der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien

⁸⁰ Original Dokument aus dem Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Der in obiger Angelegenheit erstattete Bericht wird zur Kenntnis genommen und wird der Universal Edition A.G. in Wien zwecks Herausgabe ausgewählter Kompositionen von Schülern der Akademie für Musik und darstellende Kunst eine jährliche Staatssubvention von eintausendfünfhundert (1500) Kronen zunächst für die Dauer von 2 Jahren in Aussicht gestellt.

Der Vorlage eines diesbezüglichen mit dem genannten Verlage abzuschliessenden Vertragsentwurfes wird entgegengesehen.

Für den Staatssekretär.....⁸¹

Anhand eines Briefes der Universal Edition an das Deutsch-Österreichische Staatsamt für Unterricht, datiert vom 15. April 1919, kann davon ausgegangen werden, dass ein entsprechender Erlass erging.

„Hochgeehrter Herr Staatssekretär !

Das Deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht hat mit Erlass vom 23. November vergangenen Jahres, Zahl 27. 280-St.U.Abt. 18 der Akademie für Musik und darstellende Kunst mitgeteilt, dass unserem Unternehmen, der Universal Edition A.G. zwecks Herausgabe ausgewählter Kompositionen von Schülern der Akademie für Musik und darstellende Kunst, zunächst für die Dauer von zwei Jahren eine jährliche Staats-Subvention von K 1500.- in Worten: eintausendfünfhundert Kronen zugewilligt wird.

Da nun die technischen Möglichkeiten vorhanden sind, an die Herausgabe dieser Kompositionen zu schreiten, bitten wir um gütige Mitteilung, mit welcher Stelle wir uns in Verbindung zu setzen haben, damit die nötige Auswahl der zur Herausgabe bestimmten Kompositionen getroffen werde.

In vorzüglicher Hochachtung

Universal Edition Aktiengesellschaft
Hertzka⁸²

Weder die Universal Edition noch die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien besitzen einen unterschriebenen Vertrag für diese Subvention. Aber die Gelder wurden ausgezahlt, und es wurden Werke wie z. B. der Sammelband *Grotesken-*

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

*Album*⁸³ veröffentlicht. Enthalten sind kleine Stücke von Schülern aus Schrekers Kompositionsklasse.

Im Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien findet sich der Entwurf eines Vertrags zwischen der Direktion der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und der Universal-Edition A. G. mit Bezug auf den Erlass des Staatsamtes. Inhaltlich finden sich folgende Angaben:

- 1) Die Universal Edition verpflichtet sich, im Laufe der nächsten zwei Jahre (zwischen dem 1. Oktober 1919 und dem 30. September 1921) auf Grund der vom Staatsamte zugebilligten Subvention von jährlich K 1500.- (fünfzehnhundert Kronen), die ihr von der Direktion der Staatsakademie übergebenen Schülerarbeiten der Kompositionsschulen zur Veröffentlichung zu bringen. Der Umfang dieser Veröffentlichung soll jährlich mindestens sechzig Notenplatten im Editions-Quartformat umfassen.
- 2) Die Universal Edition verpflichtet sich, dem betreffenden Komponisten für die Überlassung der Werke zur Veröffentlichung einen Urheberrechtsanteil von 10% (zehn Prozent) des Katalogpreises eines jeden verkauften und bezahlten Exemplars in jährlicher Abrechnung zu bezahlen.
- 3) Die Veröffentlichungen werden unter einem Sammeltitle, der noch zwischen der Direktion der Staatsakademie und der Direktion der Universal Edition vereinbart wird, erfolgen.
- 4) Sollte der Umfang von sechzig Seiten im ersten Jahre nicht erreicht werden, dann steht es der Direktion der Staatsakademie frei, zu verlangen, dass der Umfang der im nächsten Jahre herauszugebenden Kompositionen die entsprechende Vergrößerung erfahre. Andererseits soll für den Fall, als die im ersten Jahre zur Herausgabe vorgesehenen Werke den Umfang von sechzig Seiten übersteigen sollten, im nächsten Jahre eine entsprechende Verminderung der Herausgabeverpflichtung eintreten.
- 5) Diese Abmachung gilt für die Verwaltungsjahre 1919/20 und 1920/21.
Wien, den (7. August 1919).⁸⁴

⁸³ Das *Grotesken-Album* 1921 hg. von Carl Seelig ist eine Sammlung von kleinen Stücken der Schreker-Schüler Wilhelm Grosz, Alois Hába, Ernst Krenek, Felix Petyrek und Karol Rathaus.

⁸⁴ Originaldokument aus dem Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Die Veröffentlichung des Sammelbands *Grotesken-Album* mit seinen 32 Seiten erfüllt die Bedingungen dieses Vertragsentwurfs. Grosz, Hába und Rathaus komponierten zwei Stücke für das Album, Krenek nur eines und Petyrek drei. Die Summe von 1500 Kronen, die im ersten Brief vorgeschlagen worden war, wurde auch vom Amt und der Akademie berücksichtigt. Die Sonaten von Schülern, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden, scheinen in diesem Vertrag nicht finanziell berücksichtigt zu sein, aber alle Sonaten außer jene von Grosz wurden in diesem Zeitraum veröffentlicht. Irgendeine Vereinbarung für die Aufnahme in das Verlagprogramm außerhalb dieses Vertragsentwurfs ist wohl getroffen worden.

Angesichts dieses Entwurfs und der Tatsache, dass die Bedingungen erfüllt waren, muss es einen Vertrag zwischen der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst und der Universal Edition gegeben haben, und die Subvention wird wohl vom Staatsamt für Unterricht ausbezahlt worden sein.

In der nachfolgenden Auseinandersetzung mit den vier Sonaten, die in diesen Jahren entstanden sind und veröffentlicht wurden, geht es darum, die Ergebnisse des Unterrichts darzulegen.

b. Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3 von Josef Rosenstock

Josef Rosenstock (1895–1968) wurde in Krakau geboren und absolvierte dort ein Studium, bevor er nach Wien kam. Dort studierte er Kontrapunkt (1913–1915), dann Komposition (1915–1920) bei Schreker.⁸⁵ Daneben studierte er Klavier bei Georg von Lalewicz und schloss beide Fächer mit dem Akademiediplom ab. Sein kompositorisches Œuvre ist schmal und bricht nach 1921 ab. Von diesem Zeitpunkt an konzentrierte er sich ganz auf eine Karriere als Dirigent,⁸⁶ die er neben seiner Pianistentätigkeit schon im Studium begonnen hatte. Bereits 1919 war er Schrekers Assistent beim Philharmonischen Chor.⁸⁷ Gemeinsam mit Felix Petyrek konzertierten

⁸⁵ Vgl. Ottner, S. 26 f.

⁸⁶ Vgl. M. Böggemann: Josef Rosenstock, in: Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente, Hg. v. Dietmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach, Berlin 2005, S. 102.

⁸⁷ Vgl. Ottner, S. 53.

die beiden in Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“. Sie führten das *Vorspiel zu einem Drama* von Schreker in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen am 23. Januar 1919 im Festsaal des Kaufmännischen Vereins auf.⁸⁸

Rosenstock folgte Schreker nach Berlin und begann eine Karriere als Operndirigent, dann wurde er bald Generalmusikdirektor in Darmstadt und Wiesbaden. Es folgte eine sehr erfolgreiche Karriere als Dirigent.⁸⁹

Rosenstock und Krenek haben auch nach der Schülerzeit den Kontakt beibehalten. Rosenstock dirigierte die Oper *Jonny spielt auf* von Krenek in Wiesbaden.⁹⁰ 1931 dirigierte er Kreneks *Leben des Orest* in Mannheim.⁹¹

Stilistisch und von der harmonischen Sprache her war Rosenstock derjenige unter Schrekers Schülern, der seinem Lehrer am nächsten stand. Dies sieht man nicht zuletzt in der melodischen Bildung und in den instrumentalen Klangfarben seiner Themen.⁹² Wenn man berücksichtigt, dass Rosenstock nicht nur Werke von Schreker aufgeführt hat, sondern auch sein Assistenzdirigent beim Philharmonischen Chor war, wird verständlich, dass sein kompositorischer Stil nicht nur dem üblichen Einfluss des Unterrichts ausgesetzt war. Der Einfluss Schrekers auf Rosenstock bezieht sich ebenso auf Schrekers Gedankenwelt wie auch auf seine harmonische Sprache und Klangvorstellung. Rosenstocks kompositorisches Schaffen bleibt im tonalen Bereich.⁹³ Es gibt beim ihm keine Ausflüge in die freie Atonalität, die Dodekaphonie oder andere progressivere harmonische Sprachen.

Nach Durchsicht der Lehrkataloge der Klasse Franz Schrekers und angesichts des Pflichtprogramms gemäß den Statuten ist anzunehmen, dass die Klaviersonate schon 1916 geschrieben wurde.

Die Klaviersonate hat drei Sätze:

1. Mosso appassionato

⁸⁸ Vgl. Szmolan: Die Konzerte des Wiener Schönbergvereins, in: Musik Konzepte, Bd. 36, Hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 101.

⁸⁹ Vgl. Ottner, S. 29.

⁹⁰ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 642.

⁹¹ Ebd., S. 782.

⁹² Vgl. W. Grosz: Aus Schrekers Schule, in: Musikblätter des Anbruch Jg. 4 H 1, Wien 1922, S. 52.

⁹³ Vgl. Ottner, S. 29.

2. Andante sostenuto, con intimo sentimento

3. Festosamente mosso

Der erste Satz steht in einer erweiterten Sonatenhauptsatzform.

Exposition: T. 1–78

Hauptsatz: T. 1–29

Überleitung: T. 30–33

Seitensatz: T. 34–66

Überleitung: T. 67–78

Durchführung: T. 79–139

Reprise: T. 140–195

Überleitung: T. 196–204

Coda: T. 205–213

Der Hauptsatz in der Exposition steht in e-Moll, der Seitensatz ist in G-Dur geschrieben. In der Reprise stehen der Hauptsatz in e-Moll und der Seitensatz in E-Dur.

Es gibt drei Themen in diesem Satz. Das erste Thema ist das Hauptthema, von dem das zweite und dritte Thema Varianten bilden. Beim ersten Thema handelt es sich um ein endloses Thema, das nicht nur in der Phrasenbildung asymmetrisch aufgebaut, sondern auch rhythmisch mit Synkopen gestaltet ist, um eine symmetrische Form zu verhindern.

The image shows the first nine measures of the first theme. Measure 1 is in the bass clef, and measures 2-9 are in the treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Measure 1 starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 4 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 5 has a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. Measure 6 has a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. Measure 7 has a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F#7. Measure 8 has a quarter note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. Measure 9 has a quarter note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. There are triplets in measures 3, 6, and 9.

Das zweite Thema bildet eine rhythmische Variante eines Teils des ersten und zweiten Motivs.

T. 20–23



Dieses Thema wird zwar in der Durchführung verarbeitet, aber kommt als solches nicht in der Reprise vor.

Das dritte Thema ist das Seitensatzthema. Es hat nur vier Takte

T. 34–37



und ist eine Variante eines Teiles des ersten Themas.

T. 2–6



Der Hauptsatz in der Exposition hat zwei Teile: Der erste Teil ist der eigentliche Hauptsatz und der zweite Teil *Molto più calmo, espressivo* fungiert als Durchführung. Es entfällt fast völlig in der Reprise. Hier ist lediglich eine transponierte Version der Übergangstakte vorhanden.

Die Gliederung der Sonate ist durch die Ausdrucksbezeichnungen deutlich erkennbar, wobei die Ausdrucksbezeichnungen im Hauptsatz nicht identisch mit den entsprechenden Stellen in der Reprise sind. Zum Beispiel beginnt der Hauptsatz in der Exposition mit der Bezeichnung *Mosso appassionato*, aber in der Reprise heißt es *Con massimo slancio*. Der Seitensatz im Hauptsatz trägt die Bezeichnung *Molto calmo e cantando, con calda espressione*, aber in der Reprise wird die entsprechende Stelle mit *Calmo assai dolce con intimo sentimento* bezeichnet.

Die Durchführung wird, wie bei Reger üblich, mit ganzen Themen anstelle von Motiven verarbeitet.

Die harmonische Sprache ist zwar im tonalen Bereich gehalten, weist aber eindeutige Merkmale der erweiterten Tonalität auf. Häufig kommen Kadenzen vor, wobei Dominant-Toninkaschlüsse vermieden werden. Rosenstock benutzt nicht nur die chromatischen Sekunden in der Basslinie, um die Harmonie zu verschleiern (T. 1, 16), sondern verwendet auch Zusammensetzungen aus Klängen mit scharfen Dissonanzen und verschiedene Arten von Mixturen (T. 5, 34, 35, 136). Es ergibt sich eine Dur-Moll Mischung. Die Harmonik innerhalb eines Taktes wird durch gebrochene Akkorde skizziert, während sich die Melodielinie chromatisch bewegt (T. 49, 79, 80, 179). Daraus ergeben sich weniger polyphone Linien als vielmehr Klangflächen.

Der zweite Satz hat nur ein Thema, aus dem der ganze Satz aufgebaut ist.

T. 1–9



Dieser langsame Satz hat eine dreiteilige Form.

A: T. 1–68

Überleitung: T. 68–70

B: T. 71–111

Überleitung: T. 112–125

A¹: T. 126–155

As-Dur bildet die Haupttonart bzw. den Tonraum. Das Thema ist ein endloses Thema und wiederholt sich durch den ganzen Satz in verschiedenen Varianten. So wird es beispielsweise oktaviert oder erhält eine andere Begleitung im Bass. Ab T. 27 kommt das Thema als rhythmische Variante in der Dominante vor, um ab T. 43 wieder in As-Dur zu erscheinen.

Teil B nennt Rosenstock *Largo. Appassionato ed impetuoso*. Dieser Teil ist eine Improvisation über das Thema. Das Thema dient zwar als Basis für die

Improvisation, jedoch wird es weder als Gesamteinheit aufgegriffen noch werden einzelne Motive verwendet. Stattdessen werden lediglich Bruchstücke des Themas wieder verwendet.

T. 71, 72



T. 74



Dieser Teil erhält seine kontrastierende Wirkung nicht durch die Einführung eines neuen Themas, sondern durch die Änderung im Charakter. Er lässt sich als stürmisch und unruhig beschreiben, wohingegen Teil A ruhig und sentimental wirkt.

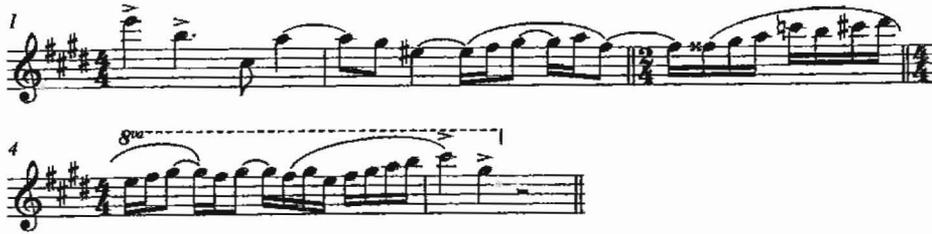
Teil B fängt in cis-Moll an und moduliert zum C-Dur-Tonraum. Dann geht es wieder zu cis-Moll, nachfolgend zu E-Dur, dann zum cis-Moll-Tonraum und zur Überleitung bewegt er sich wieder in E-Dur.

A¹ bewegt sich wiederum in As-Dur mit der Variante des Themas, das zwischen T. 52 – 60 aufgegriffen wird. Das Einzigartige an diesem Satz ist die Verwendung von lediglich einem Thema. Hieran wird in Bezug auf motivische Arbeit eine solide handwerkliche Arbeit erkennbar.

Der dritte Satz ist ein Rondo in Sonatenrondoform.

A:	T. 1–13
B:	T. 14–26
A ¹ :	T. 27–41
Überleitung:	T. 41–44
C:	T. 45–88
A ² :	T. 89–102
B ¹ :	T. 103–114
A ³ :	T. 115–130
Coda:	T. 131–136

Im Gegensatz zum ersten und zweiten Satz benutzt Rosenstock hier mehr thematisches Material; jeder Teil hat ein anderes Thema. Die Tonart des A-Teils ist E-Dur. Das Thema hat nur viereinhalb Takte.



Innerhalb des Themas gibt es einen Taktwechsel von 4/4 zu 2/4, dann wieder zu 4/4. Auch werden vielfach Synkopen verwendet, sodass das Thema sehr bewegt wirkt. Der Anfang ist außergewöhnlich. Er beginnt nicht gleich mit dem Thema, sondern leitet dieses auftaktig mit zwei Akkorden, einem neapolitanischen Sextakkord und der Dominante ein. Noch stärker als im ersten Satz verwendet Rosenstock hier Klangflächen. Auch benutzt er impressionistische Elemente wie die Ganztonleiter.

T. 8



Zwar ist dieser Satz impressionistisch angehaucht, aber er kann nicht durchweg als impressionistisch bezeichnet werden, da er auf hierfür wesentliche Elemente wie z. B. modale Tonleitern, Ganztonleitern oder pentatonische Tonleitern verzichtet.

Teil B *Più calmo* ist in der Dominante H-Dur und bildet einen ruhigen Teil. Ihm liegt ein viertaktiges Thema zugrunde.

T. 14–17



Die Harmonik wird durch gebrochene Akkorde in der linken Hand skizziert, aber manchmal wie in den Takten 24 und 26 von einer Ganztonleiter unterbrochen.



und



Die Überleitung von A¹ zu C moduliert zu Fis-Dur. Teil C ist von der Idee der harmonischen Entwicklung und hinsichtlich der Spannungsverhältnisse innerhalb des Satzes eine Durchführung. Aber Rosenstock verarbeitet hier weder schon gegebene Themen noch Motive, sondern komponiert mit neuen Themen. Der Teil besteht aus zwei Abschnitten. Der erste Teil *Più calmo, con sentimento* ist ein lyrischer Teil im ¾-Takt mit einer vollständig symmetrisch gebauten Periode als Thema.

T. 45–52



Der zweite Teil *Dapprima calmo, poi accelerando* ist ein dreitaktiges, chromatisch konstruiertes Fugato.

T. 73 - 75



Der Eintritt des Themas wird von chromatisch absteigenden Sekunden im Bass begleitet. In diesem Teil gibt es keine eindeutigen Tonräume, und das Fugato bildet die Überleitung zu A².

A² wie auch B¹ sind in E-Dur, der Tonika, gehalten. Aber A³ fängt in B-Dur an und hat eine völlig andere Begleitung als die anderen A Teile. A³ setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste Teil (T. 115–123) ist in B-Dur, der Dominante, und der zweite Teil *Più largo con stancio* (T. 124–130) steht in Es-Dur. Die Coda schließt in E-Dur.

Das gesamte Werk ist wie eine traditionelle Sonate konzipiert. Der erste und zweite Satz bestehen jeweils aus lediglich einem Thema und seinen Varianten.

Der erste Satz behält die traditionelle Sonatenhauptsatzform bei, wird aber durch die Einfügung eines dritten Themas, das eine Variation des ersten darstellt, erweitert. Der zweite Satz ist ein dreiteiliger langsamer Satz und der dritte folgt der Sonatenrondoform.

Harmonisch gesehen liegt die Sonate im tonalen Bereich, weist aber eindeutig Merkmale der erweiterten Tonalität wie Sekundschärfung, chromatische Sekunden in der Basslinie, Zusammensetzungen von Klängen mit scharfen Dissonanzen und verschiedenen Arten von Mixturen auf. Im letzten Satz verwendet Rosenstock Klangflächen mit impressionistischen Techniken wie etwa die Ganztonleiter im Bass.

Der C-Teil hat ein Fugato als Überleitung.

Jeder neue Teil hat eine Ausdrucksbezeichnung.

Wenn auch die impressionistische Ganztonleiter verwendet wird, steht diese Sonate dennoch fest in der spätromantischen Tradition. Der Einfluss der Regerstudien wird an den endlosen Themen, der erweiterten Tonalität, der Führung von chromatischen Sekunden in der Basslinie und der Verwendung einer fugierten Form, dem Fugato, deutlich.

c. *Sonate für Violine und Klavier op. 6* von Wilhelm Grosz

Wilhelm Grosz (1894–1939) studierte bei Schreker von 1913 bis 1919 Komposition. Die *Sonate für Violine und Klavier op. 6* wurde 1918 während seiner Studienzeit komponiert.⁹⁴ Zu welchem Zweck er dieses Werk schrieb, ist nicht bekannt, da er in dieser Zeit Komposition IV belegte und Sonaten und Kammermusik bereits im ersten oder zweiten Jahrgang geschrieben wurden. Es gibt eine unveröffentlichte *Sonate für Klavier in A-Dur op. 2*, die 1914 entstand. Diese Sonate wurde wohl für den Eintritt zum dritten Jahrgang vorgelegt und in Komposition I geschrieben. Auch Krenek hat während des Studiums bei Schreker eine zusätzliche Sonate, *Die Sonate für Violine und Klavier in fis-Moll op. 3*, geschrieben. Es ist anzunehmen, dass es je nach Bedürfnis der Schüler nicht unüblich war, mehrere Sonaten zu komponieren. Grosz' *Sonate für Violine und Klavier op. 6* wurde zwar erst 1926 und nicht wie bei Krenek, Rosenstock, Rathaus und Hába während des Studiums verlegt, aber Rudolf Stephan

⁹⁴ Vgl. R. St. Hoffmann: Wilhelm Grosz, in: Musikblätter des Anbruch Jg. 4 H 7/8, Wien 1922, S. 114.

Hoffmann hat sie schon 1922 in der Zeitschrift der Universal Edition, *Musikblätter des Anbruch*, besprochen.

Der musikalische Stil und die harmonische Sprache der *Sonate für Violine und Klavier* op. 6 sind impressionistisch. Die Sonate hat eine ausgeprägte Mediantenharmonik, und zwischen den Sätzen sind mediante Verhältnisse ausgeprägter als die Tonika-Dominante-Verbindung. Der erste Satz *In anmutiger Bewegung* ist kein schneller Satz, aber er steht in der Sonatenhauptsatzform.

Exposition: T. 1– 44

Hauptsatz: T. 1–20

Seitensatz: T. 21–39

Überleitung: T. 40–44

Durchführung: T. 45–106

Überleitung: T. 107–114

Reprise: T. 115–155

Überleitung: T. 156–159

Coda: T. 160 – 163

Der Satz ist modal mit einer transponierten mixolydischen Tonart auf E konzipiert. Dabei handelt sich nur scheinbar um eine E-Dur-Tonart. Das Thema ist mit vier Takten recht kurz gehalten.



Unter dem Thema fließt im Bass ein Ostinatogebilde.



Mit Akkorden in der rechten Hand bilden sich Klangflächen unter der Violinlinie.

Der Seitensatz beginnt in der transponierten mixolydischen Tonart auf Cis, bevor er in T. 30 zu H-Dur, der Dominante von E-Dur, übergeht. Das zweite Thema wird mit der transponierten mixolydischen Skala auf Cis gestaltet.

T. 21 - 24



In der Durchführung verarbeitet Grosz ähnlich wie Reger ganze Themen. Außerdem verarbeitet er Motive.

Ein Ostinatobass kommt im Hauptsatz der Reprise vor, aber er wird anders gestaltet.

T. 115



Der Seitensatz fängt in der E-mixolydischen Tonart an. Aber anstatt das Thema mit übermäßigen Akkorden zu begleiten, arbeitet Grosz mit Klangflächen.

Wie bei Reger wird die Reprise wie eine Durchführung mit langen dynamischen Entwicklungen komponiert.

Formal benutzt Grosz diejenigen Techniken, die er in Schrekers Regerstudien gelernt hat. Aber die Tonika-Dominante-Verhältnisse, die eine Sonate ausmachen, werden durch die Verwendung der Kirchentonarten verschleiert. Es gibt in diesem Satz nur eine scheinbare Tonika-Dominante-Beziehung zwischen E-Dur und h-Moll.

Im Gegensatz zu Rosenstock benutzt Grosz keine Ausdrucksbezeichnungen, um die Teile des Satzes zu gliedern.

Der zweite Satz *Sehr lebhaft, zuerst etwas zurückgehalten* ist ein schneller Satz mit einem langsamen Mittelteil. Die Grundtonart ist Gis phrygisch. Er hat eine dreiteilige Form.

A: T. 1–144

Einleitung: T. 1–15

Hauptteil:	T. 16–144
B:	T. 145–183
A ¹ :	T. 184–327
Einleitung:	T. 184–198
Hauptteil:	T. 199–327

Der Satz hat drei Themen. Dabei handelt es sich bei dem ersten weniger um ein Thema als vielmehr um ein Motiv.

T. 2, 3



Das zweite Thema im Hauptteil kann als das Hauptthema betrachtet werden.

T. 16–19



Das dritte Thema wird zum Thema von Teil B.

T. 146–149



Alle drei Themen basieren auf modalen Tonleitern.

Die Form des Taktes ist durch zwei verschiedene Tänze bestimmt, Teil A durch eine Tarantella und Teil B durch einen Walzer. A hat eine Einleitung von 15 Takten mit dem ersten Thema (Motiv). Dieses Motiv wird in der Einleitung fortentwickelt und führt zum Hauptthema. In der Klavierbegleitung finden sich sprunghafte Bewegungen mit parallelen Terzen, Quartan und Quinten.

Der Hauptteil ist eine Tarantella und besteht aus Varianten des ersten Themas (Motivs) und dem Hauptthema, das immer wieder in einer transponierten Version und in verschiedenen Varianten vorkommt.

Der Satz endet auf einem gis-Moll-Akkord, aber harmonisch basiert er auf einer transponierten phrygischen Tonart.

Der dritte Satz *Äußerst ruhig, mit innigster Empfindung* wird wie ein Kirchenchoral mit kontrastierendem Mittelteil konzipiert. Es handelt sich um einen langsamen dreiteiligen Satz mit Coda.

A: T. 1–44
B: T. 45–78
A¹: T. 79–108
Coda: T. 109–113

Dieser Satz liegt im tonalen Bereich. Teil A steht in G-Dur, Teil B in D-Dur und Teil A¹ und die Coda wieder in G-Dur. Bei vorliegender erweiterter Tonalität und Mediantenharmonik fehlt das Modale.

Das erste Thema wird am Klavier in einer Choralbegleitung eingeführt; es endet auf einem Cis-Dur-Akkord, um als Variante in der Violine in H-Dur zu folgen.



In Teil A gibt es viele Klangflächenbildungen und die Harmonik schwebt.

Teil B fängt mit einem D-A-Quint-Orgelpunkt im Klavier an. Eine singende Linie in der mittleren Stimme mit folgendem Ostinato in der rechten Hand tritt darüber.

T. 45



Das Thema setzt im zweiten Takt in der Violine über dieser Klangfläche ein.

T. 46–49



Es geht wieder über zu einer choralähnlichen Begleitung. Dann, ab T. 60, bewegt sich die Melodielinie rhythmisch drängend mit Triolen. Die Basslinie im Klavier besteht aus lang gehaltenen Parallelquinten und -quarten. In der rechten Hand bewegen sich die Akkorde in Synkopen. Der Choral erhält am Anfang von A¹ eine glockenähnliche Begleitfigur. Während dieses Teils werden die Akkorde vieltöniger, womit das Gefühl des Schwebens erzeugt wird. Über dieser Begleitung in A¹ setzt die Violine mit dem Thema versetzt auf der zweiten Taktzahl ein. Von T. 79 an kommt das Thema wie im Klavier am Anfang vor. Es schließt sich in der Violine eine Variante des Themas bis T. 91 an, das wie in Teil A bis T. 100 fortgeführt wird. Es folgt eine Variante des Themas in der Violine bis zum Schluss. Die Akkordfolge der Schlusskadenz setzt sich aus einem neapolitanischen Sextakkord, der Dominante und nachfolgend der Tonika zusammen.

Der vierte Satz *Frisch bewegt, mit Humor* ist ein Rondo in Sonatenrondoform.

A:	T. 1–28
B:	T. 29–46
A ¹ :	T. 47–70
C:	T. 70–101
Überleitung:	T. 102–108
A ² :	T. 109–136
Coda:	T. 136–148

Dieser Satz ist tonal, aber Grosz verwendet impressionistische Klangmittel wie Sekundschärfung, Doppelklänge, verschiedene Klangwurzeln und Überlagerung verschiedener Tonarten in Form der Bitonalität. Es gibt klare Tonika-Dominante-Verhältnisse, obwohl er innerhalb der Teile verschiedene Klangtechniken verwendet, um die Tonalität zu verschleiern. Die Haupttonart bildet E-Dur.

Es gibt mehrere Themen und Varianten des Hauptthemas. Das Hauptthema in Teil A steht in E-Dur.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with a '1' above it, contains the first five measures of the main theme in E major (one sharp). The melody is written in a treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fourth measure contains a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The fifth measure contains a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The second staff, labeled with a '5' above it, shows the continuation of the theme, starting with a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3.

Das Hauptthema wird am Anfang auftaktig von zwei Achteln – Gis und H – eingeleitet.

Teil B fängt im H-Dur-Tonraum an, geht sofort zum D-Dur-Tonraum über und moduliert zu fis-Moll in A¹. Das Thema von B bildet das zweite Thema.

T. 29–32



Beispiele von Überlagerungen verschiedener Tonarten sieht man in T. 40, 41.

Das Thema kommt in A¹ als Variante vor. Es fängt in fis-Moll an und moduliert zu E-Dur am Ende des Themas.

T. 47–51



In diesem Teil benutzt Grosz Orgelpunkte, um eine Basistonaltät zu etablieren. In T. 51–60 verwendet er die offene Quinte E-H als Orgelpunkt; in T. 61–67 die offene Quinte A-E.

Teil C ist eine Doppelfuge. Er fängt in e-Moll an. Das erste Thema stellt eine Variante des Hauptthemas dar.

T. 70–74



Auch das zweite Thema der Fuge ist eine Variante des Hauptthemas.

T. 78–83



A² besteht aus einer rhythmischen Variante des Hauptthemas in B-Dur.

T. 109–113



Obwohl dieser Teil im B-Dur-Tonraum beginnt, gibt es Überlagerungen verschiedener Akkorde, die zu einer kurzzeitigen Bitonalität führen, zum Beispiel T. 110. Mit der Coda schließt das Rondo in D-Dur mit dem Hauptthema.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Grosz im ersten Satz den formalen Aufbau einer Sonate ähnlich wie Reger verwendet, wenn auch die harmonische Sprache eine andere ist. Der Satz steht in der Sonatenhauptsatzform. Es gibt zwar keine endlosen Themen, aber Grosz verarbeitet wie auch Reger in der Durchführung sowohl ganze Themen als auch Motive.

Die Reprise ist wie bei Reger als eine Durchführung mit langen dynamischen Entwicklungen komponiert.

Der zweite Satz wird durch die zwei verschiedenen Tanzformen – Tarantella und Walzer – gegliedert, wobei die Themen auf Kirchentonarten basieren.

Der dritte Satz ist hier der langsame Satz und stilistisch interessant, da er wie ein Kirchenchoral konzipiert ist.

Der vierte Satz steht in der Sonatenrondoform. Auffällig ist, dass das Hauptthema bei jedem Einsatz ständig abgewandelt und Teil C als Doppelfuge komponiert wird.

Die Sonate entspricht im Stil dem Impressionismus, wobei Grosz die verschiedenen Möglichkeiten der impressionistischen Sprache ausschöpft. Er verwendet Ostinatobildungen als Begleitung, eine modale Melodieführung und erzeugt Bitonalität durch die Überlagerung von Akkordbildungen, Sekundschärfungen, Doppelklänge und verschiedene Klangwurzeln.

d. Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3 von Alois Hába

Die *Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3* von Alois Hába (1893–1971) hebt sich von den Arbeiten der anderen Schülern in Bezug auf die Form, die Harmonisierung und den Stil ab. Dies hat mehrere Gründe. So war Hába älter als die anderen Schüler, als er zu Schreker kam, verfügte über andere Lebenserfahrungen und hatte einen anderen Kompositionsunterricht erlebt sowie anderweitige kompositorischen Einflüsse aufgenommen. Bevor er zu Schreker kam, hatte er 1914/15 an der Meisterklasse von Vitezslav Novák⁹⁵ teilgenommen. Nováks Schule pflegte die tschechische, melodisch-harmonische Musiktradition, die hauptsächlich vom ostmährischen Volkslied ausging. Auch die Musik der derzeitigen Moderne – Debussy, Reger, Scriabin und Richard Strauss – wurde analysiert, nur Schönbergs „Atonalität“ wurde von Novák nicht anerkannt. Anfänglich hatte Hába hauptsächlich bei Novák im Rahmen der tonalen Harmonie und des klassischen periodischen Musiksatzes zu komponieren gelernt. Die einzig tatsächlich moderne Kompositionstechnik, die Hába bei Novák gelernt hatte, bestand darin, mit den modalen Typen der ostmährischen Folklore zu arbeiten. Deren Harmonie basiert nicht auf den grundlegenden Funktionen der Dur-Moll Tonalität, sondern baut auf der Dur-Moll Tonalität mit freier

⁹⁵ Vitezslav Novák (1870–1949) war ein böhmischer Komponist und Musikpädagoge. Er war Schüler von Jiránek (ein Smetana-Schüler), Stecker und Dvořák. 1900 wurde er Kommissar für Musiktheorie bei den Lehrer-Staatsexamina, 1906 Mitglied der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste und 1909 Professor für Komposition am Prager Konservatorium. 1928 erhielt Novák die Ehrendoktorwürde der Universität Bratislava. Für seine lebenslange pädagogische Arbeit und für sein kompositorisches Werk wurde er 1945 mit dem Titel „Nationalkünstler“ geehrt. Novák war u. a. Ehrenmitglied des Institut de France, Académie des Beaux Arts und der Regia Academia di Santa Cecilia. Vgl. Cerny, Jaromir; Klaus Döge, Undine Wagner: Vitezslav Novák, in: MGG. hg. v. L. Finscher, 2. Ausgabe. Personenteil, Kassel 2004, Bd. 12, S. 1218 f.

Verbindung der Akkorde auf beliebiger Stufe und auf Chormelodien auf.⁹⁶ Hába erklärte Nováks Regel folgendermaßen:

„Nicht nur jeden Drei- und Vierklang, sondern auch jeden Fünf- und Sechsklang kann man mit jedem Fünf- und Sechsklang und mit jedem Drei- und Vierklang jeder Tonart direkt verbinden – ohne vorbereitende Modulation.“⁹⁷

Dieser theoretische Grundsatz gelte für die meiste Musik im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.⁹⁸ Das folgende Beispiel zeigt, was Novák meinte.

6. a) b) c) d)



Hába folgte Novák darin, dass man den Fünfklang in einen Dreiklang und einen Zweiklang einteilen und die zwei Gruppen logisch in Gegenbewegung, Parallelbewegung oder in gerader Bewegung in einen neuen Klang führen könne. Den Sechsklang teilte Novák in zwei Dreiklangsguppen und lehrte seine Schüler, die einzelnen Gruppen wie im obigen Beispiel logisch weiterzuführen.⁹⁹

Hába zeigt uns auch ein Beispiel, wie Novák selbst ein Thema von Bach harmonisiert.¹⁰⁰

Das Beispiel von Bach.



Nováks Harmonisierung.



⁹⁶ Vgl. J. Vyslouzil: Alois Hába: Živo a dílo, Praha 1974, S. 412.

⁹⁷ Vgl. A. Hába: Neue Harmonielehre des diatonischen-chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel und Zwölftonsystems, München 1994, S. VI.

⁹⁸ Ebd., S. IX.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. A. Hába: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, Düsseldorf 1971, S. 17 f.

Die hier vorliegende Art und Weise, von einem Akkord zum anderen überzugehen, unterscheidet sich erheblich von der Modulationslehre Regers, die von einer chromatischen Linie ausgeht und eine rein lineare Struktur aufweist. Nováks Harmonisierungstechnik erzeugt eine Polyharmonik ohne die bei Reger übliche lineare Struktur.

In Wien nahm Hába einige Kompositionsstunden bei J. Brandts-Buys, und im Frühling 1917 lernte er Kontrapunkt bei Richard Stöhr.¹⁰¹ Bei Stöhr erhielt er eine streng harmonische Schule nach Rameaus Regeln und eine streng kontrapunktische Schulung nach Fux'schen Regeln.¹⁰² Aber Hába kam mit Stöhr nicht weiter und suchte nach einem neuen Lehrer. Durch Vermittlung seines Kameraden aus der Militärzentrale, F. Petyrek, kam er zu Schreker. Kurz danach wurde er als ordentlicher Hörer der Akademie für Musik und darstellende Kunst aufgenommen.¹⁰³

Mit seiner Arbeit als Lektor für die Universal Edition, die durch die Vermittlung Schrekers zustande kam, und durch Besuche der Konzerte von Schönbergs *Verein für musikalische Aufführungen* ab 1918 erhielt er weitere Anregungen, die dazu dienten, seine eigene harmonische Sprache zu erweitern.¹⁰⁴ Bei der Arbeit als Lektor für die Universal Edition redigierte er Kompositionen von Schönberg, Szymanowski und Janáček. Seine harmonische Sprache und sein Formverständnis hat er nicht unter dem Einfluss von Schreker entwickelt. Bei diesem erlernte er die Technik der thematischen Arbeit und entwickelte Respekt für die traditionellen Formen. Dabei hat Schreker Hába nicht daran gehindert, seine eigene musikalische Sprache zu finden.¹⁰⁵

Die Klaviersonate wurde wohl geschrieben, als Hába in Komposition II war. Nach Hábas Bericht hielt Schreker seine Klaviersonate für die beste seiner

¹⁰¹ Vgl. Vyslouzil, S. 414.

¹⁰² Vgl. Hába, Harmonielehre, S. XIII.

¹⁰³ Vgl. Vyslouzil, S. 414.

¹⁰⁴ Vgl. J. Vyslouzil: Alois Hába, in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* Vol. 10, hg. v. Stanley Sadie, 2nd Ed. London 2001, S. 630.

¹⁰⁵ Ebd.

Kompositionsklasse. Sie hätte in der zeitgenössischen Musik ihren Platz neben den Klaviersonaten von Alban Berg, Karol Szymanowski und Béla Bartók.¹⁰⁶

Die Klaviersonate von Hába wurde zweimal in Konzerten des *Vereins für musikalische Aufführungen*, am 7. und am 27. Februar 1921, aufgeführt.

Die *Klaviersonate Nr. 1 op. 3* von Hába hat drei Sätze: *Allegro moderato*, *Andante cantabile* und *Allegro non troppo*. Der erste Satz steht in einer erweiterten Sonatenhauptsatzform. Die Grundtonart ist d-Moll, und der Satz trägt am Anfang auch das Vorzeichen für d-Moll.

Exposition: T. 1–58

Hauptsatz: T. 1–29

Seitensatz: T. 30–58

Durchführung: T. 59–105

Reprise: T. 106–165

Coda: T. 166–173

Wie bei Rosenstock erkennt man die verschiedenen Teile der Sonatenform durch die Ausdrucksbezeichnungen. Hába erwähnte, dass er die bewusste Umwandlung der Sonatenform durch „vorbestimmte Ausdrucksabsicht“ von Novák durch genaue Analyse der *Faust Symphonie* von Franz Liszt erlernt habe.¹⁰⁷

Es gibt drei Themen.

Erstes Thema

T. 1–4



¹⁰⁶ Vgl. A. Hába: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, S. 38.

¹⁰⁷ Ebd., S. 20.

Zweites Thema

T. 30–34



Drittes Thema

T. 46, 47



Wenn man die Melodielinien der Themen betrachtet, sieht man, dass die Melodien sehr chromatisch verlaufen. Dem Harmonisierungsmodell Nováks entsprechend werden die Melodien auch chromatisch begleitet. Das erste Thema wird aus mehreren kurzen Motiven gestaltet und zunächst, bis T. 15, von chromatisch bewegten Linien begleitet. Die Harmonisierung folgt der Methode Nováks. Es ergeben sich Überlagerungen zweier verschiedener Tonarten und somit eine Bitonalität. Zum Beispiel verwendet Hába in T. 5 im Bass die absteigende chromatische Linie H-B-A. Dabei setzt er in der rechten Hand einen F-Dur-Akkord über das H und einen A-Dur-Akkord über das B. Dem folgt ein A-Dur-Akkord mit dem A im Bass. Ab T. 16 tritt eine homophone Begleitung ein.

Das zweite Thema wird aus zwei langen Phrasen gestaltet und von Akkorden sowie Durchgangstönen begleitet. Das Thema fängt mit einem F-Dur-Akkord an, dann bewegt es sich zu einem Cis-Dur-Akkord. Der Bass bewegt sich chromatisch zum Ton D, während die rechte Hand einen Zwei-Achtel-Akkord mit H-D-G zu B-D-Gis spielt. Die nächste Akkordfolge ist ein Es-Dur-Akkord im Bass und ein A-Dur-Akkord in der rechten Hand usw.

Das dritte Thema ist eigentlich nur ein Motiv, aber aus diesem wird ein ganzer Teil gestaltet. Es wird von Akkorden begleitet. Dieser Teil fängt ebenfalls mit einem F-Dur-Akkord an.

Das erste Thema ist das Hauptthema, die anderen Themen gehören zum Seitensatz. Der erste Satz hat eine erweiterte Tonalität mit einer Polyharmonik und moduliert stark zwischen der Grundtonart des Hauptsatzes und der des Seitensatzes.

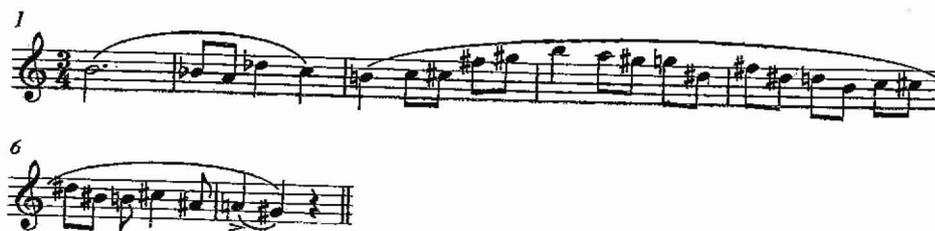
Zwischen Haupt- und Seitensatz bildet die verwandte Dur-Tonart die Verbindung, wie es bei einer Sonatenhauptsatzform üblich ist. Der Seitensatz fängt im F-Dur-Tonraum an. Dies gilt auch für das dritte Thema. Die Reprise beginnt und endet in D-Dur. Damit folgt sie der üblichen Sonatenhauptsatzform.

Die Durchführung verarbeitet Motive und kleine Gebilde anstelle von Themen.

Der zweite Satz ist ein langsamer Satz mit einer für den mittleren Satz einer Sonate außergewöhnlichen Sonatenrondoform.

- A: T. 1–16
- B: T. 17–34
- A¹: T. 35–47
- C: T. 48–108
- A²: T. 109–122
- B¹: T. 123–130
- A³: T. 131–156

Der Satz hat kein Vorzeichen, aber er fängt in h-Moll an und endet in H-Dur. Das Thema in A ist ein endloses Thema.



Der B-Teil hat ein Thema, das aus getrennten Motivgruppen gestaltet wird.
T. 17–19



Teil C ähnelt einer Durchführung. Er verarbeitet das zweite Thema und eine rhythmische Variante des ersten Motivs aus dem ersten Thema.

T. 50, 51



A² besteht aus einer transponierten Version des Hauptthemas.

T. 109–115



Dies betrifft allerdings nur das Thema. In der Basslinie jedoch bleibt in T. 109–110 das H in der Basslinie erhalten. Allerdings verbleibt Teil A² im h-Moll-Tonraum.

B¹ folgt kurz als Überleitung in T. 123–130. Dann setzt A³ mit der rhythmischen Variante des ersten Themas auf Ais ein. Im Bass liegt eine offene Oktave mit H.

T. 131–134



Der Teil moduliert innerhalb des H-Dur-Tonraums und schließt in H-Dur.

In diesem Satz schafft Hába eine Bitonalität durch die Transposition eines Themas und lässt die Orgelpunkte im Bass bestehen, um die Grundharmonie erkennbar zu halten.

Auch der letzte Satz weist eine außergewöhnliche Form auf. Es handelt sich um ein Rondo, dabei aber um eine erweiterte Sonatenrondoform. So verfügt es über einen D-Teil, der als Durchführung fungiert, und einen sich wiederholenden C-Teil.

A:	T. 1–24
B:	T. 25–44
A ¹ :	T. 45–61
C:	T. 62–84
Überleitung:	T. 84–88

D:	T. 89–125
A ² :	T. 126–137
B ¹ :	T. 138–152
C ¹ :	T. 152–169
A ³ :	T. 170–191
Coda:	T. 192–204

Der Satz fängt im D-Dur-Tonraum mit der offenen Quinte D-A an. Das erste Thema ist eine achttaktige, symmetrische Periode.



Die rechte Hand spielt einen fis-Moll-Akkord gegen die liegende offene Quinte D-A. Das Thema ist sehr sprunghaft und zeigt nicht nur chromatische Linien, sondern auch Quartsprünge (T. 3, 5). Es verbleibt im D-Dur-Tonraum, dann geht es zur Dominante (T. 21) über, um sich zur Medianten in Teil B zu bewegen. Das Thema in B ist folgendes:

T. 25–28



A¹ kehrt wieder zur Tonika im Bass mit dem fis-Moll-Akkord in der rechten Hand zurück.

Teil C liegt im d-Moll-Tonraum. Er hat ein eigenes Thema.

T. 62 - 65



Teil D ist die Durchführung. Hába verarbeitet die ersten vier Takte des Themas, d. h. er verwendet hier Motive anstelle ganzer Themen. Dieser Teil verlässt den d-Moll-Tonraum und bewegt sich in mehreren tonalen Zentren.

A² fängt mit einem D-Dur-Akkord anstatt eines fis-Moll-Akkords in der rechten Hand an. Der Teil ist sehr kurz und geht gleich zu B¹ über, der sich nun im fis-Moll-Tonraum bewegt. C¹ beginnt mit einem His-Dur-Akkord und bewegt sich chromatisch zum D-Dur-Tonraum in T. 164. Ab T. 166 setzt Hába einen Ostinato A offene Oktave im Bass (die Dominante) und begleitet ihn mit verschiedenen, über der Dominante liegenden Akkorden. Diese leiten zur Tonika in A³ über.

Die ersten drei Takte in der rechten Hand der Coda beginnen wie der Anfang des Satzes, aber der D-Akkord liegt nicht über zwei, sondern nur über einem Takt. Den Schluss bildet ein D-Dur-Akkord.

Hába fühlt sich in der Polyharmonik zu Hause. Aus seiner Art zu harmonisieren ergibt sich vielfach Bitonalität. Zwar kennt Hába Reger, aber man merkt, dass seine harmonische Sprache ganz anderen Einflüssen ausgesetzt ist als jenen der spätromantischen Harmonik. Hába verarbeitet in seinen Durchführungen Motive anstelle von Themen. In seiner Formgestaltung weicht er von den anderen Schülern deutlich ab. Zwar benutzt er gängige Formen, aber er gestaltet sie ganz anders, als man normalerweise erwartet. Sein gut entwickeltes Handwerk nutzt er, um seine eigene Sprache zu vermitteln. Dabei verzichtet er auf fugierte Formen.

e. *Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2* von Karol Rathaus

Karol Rathaus (1895–1954) wurde in Tarnopol (Galizien, heute Ukraine) geboren und entstammt einer ostgalizischen jüdischen Familie.¹⁰⁸ Sein Studium an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst begann er 1913 und fing das Kompositionsstudium bei Schreker 1914 an. Nach einer Unterbrechung durch den ersten Weltkrieg, den Rathaus als „Kriegsfreiwilliger“ vorwiegend in Ungarn verbrachte, nahm er 1918 den Unterricht bei Schreker an der Akademie wieder auf und folgte diesem dann nach Berlin. Somit studierte er Komposition im selben Jahrgang wie Ernst Krenek.

¹⁰⁸ Sarkar, Peter: Karl Rathaus, in: Franz Schrekers Schüler in Berlin, S. 98.

Die *Erste Sonate für Klavier* op. 2 wurde als Schülerarbeit vorgelegt. Sie wurde etwa 1919 geschrieben, als Rathaus Komposition II belegte. Die Uraufführung der Sonate erfolgte Anfang 1920 in Wien¹⁰⁹, der aufführende Pianist war Rathaus' Freund Stefan Askenase.¹¹⁰ Die Rezeption des Werks war sehr gut und Rathaus bekam eine gute Kritik in den *Musikblättern des Anbruch*.

“Was wirklich Kraft ist, wirft mit Leichtigkeit Blöcke. Etwas von solcher motorischer Energie treibt die Sonate c-Moll von Rathaus. (...) Kein eingängliches, kein verführerisches Werk. Aber man spürt viel Kraft – genialischen Überschwang.“¹¹¹

Die Klaviersonate hat vier Sätze:

1. Grave e maestoso
2. Lento con espressione
3. Scherzo
4. Finale

Der erste Satz steht in einer erweiterten Sonatensatzform.

Exposition: T. 1–51

Hauptsatz: T. 1–35

Seitensatz: T. 36–48

Überleitung: T. 49–51

Durchführung: T. 52–80

Überleitung: T. 80–86

Reprise: T. 87–136

Überleitung: T. 137, 138

Coda: T. 139, 140

¹⁰⁹ Vgl. M. Schlüssler: Karol Rathaus, Frankfurt am Main 2000, S. 26.

¹¹⁰ Stefan Askenase (1896–1985), Pianist polnischer Herkunft, studierte in Wien in der Meisterklasse von Emil Sauer. Während seiner pianistischen Laufbahn wurde er vor allem als Chopin-Interpret bekannt. Askenase lehrte später an den Konservatorien von Kairo (1922–1925) und Brüssel (1954–1961). Mit Rathaus hat Askenase in Studienzeiten gemeinsam mehrere Seminare besucht. Auch wenn beide später die längste Zeit an geografisch weit voneinander entfernten Orten lebten, blieben sie ihr Leben lang befreundet. Sie haben, überwiegend in polnischer Sprache, ohne längere Unterbrechungen miteinander korrespondiert. Vgl. M. Schlüssler: Karol Rathaus, Fußnote, S. 24.

¹¹¹ Vgl. Schlüssler, S. 27, zit. Ohne Verfasser, in : *Musikblätter des Anbruch* 1920, S. 657.

Die Exposition beginnt in c-Moll. Wie bei Rosenstock und Hába wird sie durch Absichtsbezeichnungen unterteilt, in diesem Fall durch Tempobezeichnungen. Es gibt eine Ostinatobassfigur, die als Einleitung dient und die erste Hälfte des ersten Themas begleitet.



Das erste Thema ist ein endloses Thema und endet auf einem Es-Dur-Akkord. Es wird weiterentwickelt und moduliert zu verschiedenen Tonräumen, verbleibt aber im c-Moll-Tonraum.

T. 2–9



Das zweite Thema fängt in Es-Dur an.

T. 30 - 32



Dieser Teil dient wie der erste Satz in der Klaviersonate von Rosenstock als Übergang zum Seitensatz. Harmonisch gesehen ist dieser Teil ständig in Bewegung. Das Thema wird zunächst in Es-Dur begleitet, dann bewegt sich die Akkordfolge zu D-Dur, As-Dur, A-Dur, d-Moll und schließlich zu einem E-Dur-Septakkord. Das Thema wird weiterentwickelt und moduliert zum dritten Thema, dem Thema des Seitensatzes, der in C-Dur steht.

T. 36 - 38



Dieses Thema wird ausgeschmückt mit Verzierungen. Diese Art der Ornamentik erinnert an Chopin.

Der Seitensatz moduliert innerhalb des C-Dur-Tonraums. Das thematische Material wird, wie bei Reger üblich, schon in der Exposition wie eine Durchführung verarbeitet. Im Seitensatz verwendet Rathaus auch übermäßige Akkorde, woraus sich eine impressionistische Klangfarbe ergibt.

In der Durchführung selbst wird das ganze Hauptthema verarbeitet. Hier lassen sich auch in T. 63 übermäßige Akkorde ausmachen.

In der Reprise fängt das zweite Thema in C-Dur an, und das dritte beginnt in A-Dur. Erst in der Coda kehrt die Tonart c-Moll zurück. Der tonale Überbau einer Sonatenhauptsatzform ist nur angedeutet, vielmehr bestimmen Klangflächen das harmonische Geschehen. Obwohl die Akkorde zu erkennen sind und der Satz nicht atonal ist, modulieren die Akkorde so oft, dass die Grundtonart nur angedeutet ist.

Der zweite Satz ist ein langsamer vierteiliger Satz mit drei Themen. Es-Dur bildet die Grundtonart.

A:	T. 1–54
B:	T. 55–72
C:	T. 72–101
Überleitung	T. 102–111
A ¹ :	T. 112–137

Teil A hat eine viertaktige Einleitung mit den zwei gebrochenen Akkorden Es-Dur und A-Dur im Bass.



Die erste Hälfte des ersten Themas wird von diesen beiden Akkorden, die als Ostinato fungieren, begleitet.

Erstes Thema

T. 4–15



Die Melodie bewegt sich zunächst im A-Dur-Tonraum und gleitet dann zum Schluss in T. 15 zu C-Dur über. Das erste Thema kehrt ab T. 32 in Teil A wieder, endet aber diesmal mit einem Fis-Dur-Septakkord in T. 43. Teil A wird auf einem C-Dur-Akkord beschlossen.

Teil B fängt im 4/4-Takt an, wechselt zu einem 3/4-Takt und kehrt dann zu einem 4/4-Takt in T. 57 zurück. Dieser Teil beginnt auf einem g-Moll-Quartterzakkord, dann folgt das Arpeggio eines g-Moll-Septakkords, dem wiederum ein g-Moll-Septakkord mit einem C als Sekundschärfung angeschlossen wird. Der Teil ist mit *Tempestoso* überschrieben und die ersten zwei Takte (T. 55, 56) leiten das zweite Thema mit gebrochenen Akkorden abwechselnd mit Vollakkorden in beiden Händen ein. Die Akkordfolge ist g-Moll-Septakkord, As-Dur, b-Moll, g-Moll-Septakkord, As-Dur mit einer Sekundschärfung in jeder Hand und schließt mit einem C-Dur-Septakkord. Das zweite Thema beginnt mit einer Überlagerung von zwei Akkorden: C-Dur-Septakkord und Des-Dur. Das zweite Thema in Teil B ist ein endloses Thema.

T. 57 - 62

Das Thema wird in der Form von vollen Akkorden mit einer virtuoson Begleitung von laufenden Figuren in der linken Hand ausgeführt, die sich zu Akkorden und Doppeloktaven entwickeln.

Teil B ist von der Harmonik her dissonanter als Teil A. In B schöpft Rathaus viele Möglichkeiten der erweiterten Tonalität aus, um die Spannung zu steigern. Er verwendet Sekundschärfungen, übermäßige Akkorde (T. 64, 67, 68) und begleitet diese Akkorde mit anderen Dreiklängen in Form von gebrochenen Akkorden.

Teil C, *Poco tranquillo* ist ruhiger und die Dissonanzen sind nicht so scharf, da er hauptsächlich Sekundschärfungen verwendet. In T. 77 auf der ersten Taktzahl wird

ein C-Dur-Septakkord von einem Fis-Dur-Akkord überlagert, aber sonst verbleibt Teil C mit Modulationen im tonalen Bereich. Er beginnt in B-Dur und schließt mit einem G-Dur-Septakkord. Teil C hat folgendes Thema.

T. 72–75



Das Thema wird chromatisch in verschiedenen Tonräumen fortentwickelt. Die Überleitung fängt mit einem Des-Sekundquartseptakkord an. Der Schlussakkord der Überleitung ist ein A-Dur-Akkord.

Teil A¹ beginnt wieder in Es-Dur, das Thema wird oktaviert. Der Satz schließt in Es-Dur.

Obwohl der Satz nicht impressionistisch komponiert ist, verwendet Rathaus für diesen Stil typische Elemente wie die Akkordfolge Es-A-Dur-Tonika hin zur Stufe der übermäßigen Quarte und übermäßige Akkorde.

Der dritte Satz ist ein schneller Satz mit einem langsamen Trio. Er hat folgende Form:

A:	T. 1–59
B:	T. 60–107
Überleitung:	T. 108–126
A:	T. 127–185
Trio:	T. 186–215
A:	T. 216–273
Coda:	T. 274–288

Dieser Satz spielt mit folkloristisch gefärbten Themen. Das erste Thema hat zwei Teile im 3/8-Takt. Der erste Teil wirkt wie eine Einleitung.

T. 1–11



Der zweite Teil des Themas entwickelt sich aus dem ersten Teil zu einer „Zigeunerdur“-Melodik¹¹² ab T. 12, der in der Begleitung – alterierend gebrochene F-Dur- und b-Moll-Akkorde – zunächst Duolen, später dann Quartolen unterlegt werden.

T. 12–19



Varianten des ersten Teils (T. 38–59) und des zweiten Teils des Hauptthemas (T. 20–37) gestalten den A-Teil.

Teil B kann man entlang der zwei Varianten des ersten Teils des Hauptthemas untergliedern. Der erste Teil fängt im A-Dur-Tonraum an und verwendet die nachfolgende Variante des ersten Teils des Hauptthemas.

T. 61–68



Unter dieser Variante des Themas liegt ein A_F-Orgelpunkt.

Der zweite Teil von Teil B wird aus der folgenden Variante des ersten Teils des Hauptthemas gebildet.

T. 85–88



Dieser Teil verwendet die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden, um zu modulieren. Er fungiert als eine Art Durchführung, da er das Thema bzw. die Varianten des Themas verarbeitet. Die Überleitung zu A hat ein „F“ als Tremolo im Bass – die Dominante von b-Moll.

¹¹² Vgl. Schlüssler, S. 27.

Das Trio verarbeitet das zweite Thema. Es besteht in einer beschwingten Polonaise mit häufigen, rhythmischen Schwerpunktverschiebungen.

T. 186–189



Die Tonart ist Ges-Dur.

Der zweite A-Teil bildet eine exakte Wiederholung des ersten A-Teils.

Die Coda schließt mit einer virtuososen Variante des zweiten Teils des Hauptthemas.

In diesem Satz verwendet Rathaus nur zwei Themen und schafft Vielfalt durch die Verwendung von Varianten der Themen. Auf diese Weise formt er auch das Stück.

Das Finale ist ein Rondo, aber es steht nicht in der Sonatenrondoform, da es keine Tonika-Dominante Beziehung zwischen den Teilen A und B gibt und Teil C auch keinerlei Durchführungsfunktion übernimmt. Teil C kommt auch zweimal vor. Somit gehört dieses Rondo eher zum Typus des Kettenrondos.

Einleitung:	T. 1–3
A:	T. 4–12
B:	T. 13–29
A ¹ :	T. 30–44
C:	T. 45–57
A ² :	T. 58–66
B ¹ :	T. 67–83
C ¹ :	T. 84–93
A ³ :	T. 94–99

Im Gegensatz zu den anderen Schülern komponiert Rathaus eine längere Einleitung für sein Rondo. Sie ist sehr dramatisch und virtuos. Teil A verfügt über kein eigentliches Thema, sondern über eine sehr virtuose Reihe von Läufen, die präludienartig wirken.

T. 4–12

Allegro energico. (♩ = circa 108.) 5

(Lo stesso tempo!) 10

rall. cresc.

Die A-Teile halten sich im c-Moll-Tonraum.

Die B-Teile sind eher rhapsodisch wirkende Satzteile mit einer komplexen Rhythmik. Sie können in zwei Teile gegliedert werden. Den ersten Teil nennt er *Con Fantasia!*, und man kann diesen Teil als Fantasie betrachten. Der zweite Teil *Più lento, molto espressivo e rubato* ist der melodische Teil und hat folgendes Thema:

T. 17–19

17

19

Hinsichtlich der Harmonie wirken die B-Teile eher ruhelos und bewegen sich ständig in mehreren Tonräumen. Sie beginnen mit einem E-Dur-Quartsextakkord.

Harmonisch weichen beide Teile ab *Più lento, molto espressivo e rubato* von den traditionellen Tonika-Dominante-Verhältnissen ab: Anstelle eines H-Dur-Akkords verwendet Rathaus hier einen b-Moll-Sextakkord in Teil B und einen dis-Moll-Sextakkord in B¹. Tonika-Dominante-Verhältnisse sind hier also nicht vorhanden, sondern Klangflächen beherrschen das Geschehen.

Die C-Teile sind interessant. Im ersten C-Teil zeigt sich ein dreistimmiges Fugato.

Das Fugathema T. 45, 46



Dieses Thema erscheint auch in C¹, aber nicht als Fuge, sondern nur als Thema, das verarbeitet wird.

In Hinblick auf die formalen Aspekte lehnt sich diese Sonate an Reger an. Die Sonatenhauptsatzform ähnelt derjenigen bei Reger, da die Exposition wie eine Durchführung wirkt und in der Reprise lange dynamische Entwicklungen vorliegen.

Es gibt auch endlose Themen.

Das Rondo von Rathaus weicht von dem der anderen Schüler ab, insofern es deutlicher in der virtuoson Klaviertradition steht und weniger mit melodischen Linien arbeitet.

Rathaus verwendet impressionistische Elemente.

Das harmonische Geschehen wird durch Klangflächen anstelle von Tonika-Dominante-Verhältnissen gestaltet. Diese Art der Verwendung von Klangflächen entspricht der spätromantischen Tradition.

Rathaus verwendet in dieser Sonate u. a. Varianten als formbildendes Element.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Sonate anderen Vorbildern folgt als die der anderen Schüler. Nach Schlüssler erinnert der erste Satz wegen des orchestralen Klaviersatzes, der akkordisch geprägten Textur, der dynamischen Gegensätze und der schnellen Registerwechsel an Rachmaninow. In den Rezensionen der Sonate wurde immer wieder vornehmlich Chopin als vermeintliches Vorbild für den polnischen Komponisten Rathaus angeführt. Der Polonaise-Rhythmus, der Gebrauch von Ornamentik (etwa im 3. Thema des 1. Satzes) und die Chromatik erinnern tatsächlich an Chopin.¹¹³

IV. ZUSAMMENFASSUNG

Dem Sonatenschaffen der Schüler Schrekers können gemeinsame Merkmale zugeschrieben werden. Alle Sonaten sind tonal, aber weisen folgende Merkmale der erweiterten Tonalität auf:

- 1) Kadenzen, wobei Dominant-Tonikaschlüsse weitgehend vermieden werden.
- 2) Verwendung der Technik der Tonfärbung.
- 3) Die Präsenz einer Dur-Moll-Mischung.
- 4) Mixturen mit vieltönigen Akkorden.
- 5) Mixtur-ähnliche Gebilde aus Parallelakkordik.
- 6) Klangflächen.
- 7) Sekundschärfung.
- 8) Chromatische Führung der Basslinie in Sekunden.

Einige Schüler verwenden, wenn auch eher sporadisch, Mittel des Impressionismus:

- 1) Eine vorwiegend modale Melodieführung.
- 2) Harmonische Felder, die auf Ganztonbasis beruhen.
- 3) Mixturen aus Quinten und Quartan oder aus mehrtönigen Klängen.
- 4) Einstimmige oder mehrtönige ostinate Klangunterlagen.
- 5) Nicht quinte-bestimmte stufige Klangfolgen.

¹¹³ Ebd.

6) Eine ausgeprägte Mediantenharmonik.

Alle Schüler verwenden die typische drei- bzw. viersätzliche Gliederung, wie sie in einer Sonate üblich ist. Der erste Satz steht bei allen in der Sonatenhauptsatzform. Abgesehen von Grosz folgt ein langsamer zweiter Satz, und auch die Sonate von Grosz tauscht nur die mittleren Sätze aus. Bei ihm ist der zweite Satz schnell, der dritte hingegen langsam. Die langsamen Sätze aller Schüler folgen der dreiteiligen Form A-B-A. Die zusätzlichen Sätze bei Grosz und Rathaus sind dreiteilige Formen bzw. Scherzi. Außer bei Rathaus steht der letzte Satz aller Schüler in der Sonatenrondoform. Das Rondo verliert bei den Schülern den „Rondocharakter“ und ähnelt einer Sonate. Die unterschiedliche Gestaltung dieses Satzes einerseits und der Ideenreichtum sowie die technische Kompetenz der Schüler andererseits zeigen, dass Schreker den Schülern innerhalb einer gegebenen Form kompositorische Freiheit gewährt hat. Krenek verwendet im C-Teil einen Marsch, Rathaus und Rosenstock ein Fugato. Bei Rathaus wirkt der C-Teil wie die Durchführung einer Sonatenhauptsatzform. Hába definiert die Sonatenrondoform komplett neu, indem er einen D-Teil zufügt, der als Durchführung fungiert.

Die Schüler zeigen enorme technische Fähigkeiten in der Verwendung und Verarbeitung von wenig motivischem Material. Manchmal wird in den Sonaten nur ein einziges Thema in einem Satz verarbeitet, und die Schüler verwenden oft auch nur das motivische Material eines einzigen Themas, das als formbildendes Element im Laufe des Satzes verarbeitet wird. Diese Vorgehensweise kann auf den Einfluss der Regerstudien zurückgeführt werden.

Alle Schüler bedienen sich der spätromantischen Praxis, verschiedene Teile innerhalb eines Satzes durch Ausdrucksabsichten zu bestimmen.

Der unterschiedliche Umgang mit der Sonatenhauptsatzform sowie die unterschiedliche harmonische Sprache der Schüler hängen mit deren unterschiedlichem Alter sowie divergierenden Unterrichts- und Berufserfahrungen zusammen.

In Wien war Krenek der Klassenjüngste, und seine Sonate weist in formaler Hinsicht, vor allem aber in Bezug auf die harmonische Sprache am deutlichsten auf den

Einfluss von Schrekers Kompositionsunterricht hin. Die Sonate ist zwar individuell und technisch sehr gut, aber ihr fehlt noch eine feste kompositorische Persönlichkeit. Krenek sucht zu diesem Zeitpunkt noch seine kompositorische Identität.

Rosenstock ist fünf Jahre älter als Krenek und man sieht, dass er seinen eigenen individuellen Stil entwickelt hat. Seine harmonische Sprache steht in der spätromantischen Tradition mit einem Hauch von Impressionismus. Der Schreibstil dieser Sonate wird durch chromatische Bewegungen in der rechten Hand und gebrochene Akkorde im Bass charakterisiert. Die gebrochenen Akkorde im Bass bilden die Harmoniefolge aus und dienen als Klangflächen zur Melodie. Zwar gibt es auch bei Rosenstock eine chromatische Führung der Basslinie in Sekunden, allerdings nicht so ausgeprägt wie bei Krenek. Die chromatische Führung zeigt sich eher in der Melodielinie. Die Sekundschärfung ist bei Rosenstocks Sonate deutlich erkennbar, und die harmonische Linie ergibt sich durch die gebrochenen Akkorde.

Die Sonate für Violine und Klavier von Grosz hat eine ganz andere harmonische Sprache als die der anderen Schüler. Ganz im Gegensatz zur spätromantischen Schule Regers steht sie deutlich in der impressionistischen Tradition. Auffallend sind seine Verwendung von Ostinati und gebrochenen Akkorden im ersten Satz. Zwar ist der Einfluss der Regerstudien durchaus erkennbar, aber Grosz verwandelt diese Technik in einen eigenen Stil. Auch er verwendet Klangflächen in der Sonate. Zum Zeitpunkt dieser Sonatenkomposition ist Grosz älter als die anderen Schrekerschüler und hat vorher schon größere Werke geschrieben.

Die Sonate von Rathaus unterscheidet sich von denen der anderen Schüler dahingehend, dass sie als eine Art von Klaviersonate eher in der spätromantischen Tradition Brahms'scher Klaviersonaten und Liszt'scher Klavierwerke steht. Neben die an Reger erlernten Techniken wie die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden treten Elemente der polnischen nationalen Schule; hierzu gehören der Polonaise-Rhythmus sowie der Gebrauch von Ornamentik wie im dritten Thema des ersten Satzes. Rathaus benutzt auch Elemente der Impressionismus wie übermäßige Akkorde und nicht quint-bestimmte stufige Klangfolgen.

Hába dagegen stellt einen Sonderfall dar. Er gehört zu den älteren Schülern und ist mit einem ganz anderen Erfahrungshorizont in die Kompositionsklasse eingetreten. Mit Abstand ist er der fortschrittlichste Schüler der Klasse. Sein Umgang mit Formen und seine harmonische Sprache unterscheiden ihn erheblich von seinen Mitschülern. Er war nicht lange bei Schreker, und sein kompositorischer Stil ist von mehreren unterschiedlichen Einflüssen geprägt. Neben der tonalen Harmonielehre hat Hába gelernt, die modalen Typen der ostmährischen Folklore und Choralmelodien zu harmonisieren. Letztere basieren zwar auf der Dur-Moll-Tonalität, aber mit freier Verbindung der Akkorde auf beliebigen Stufen. Die musikalische Sprache ist zwar chromatisch, aber eine chromatische Führung der Basslinie in Sekunden lässt sich bei Hába nicht ausmachen.

Die hier vorgestellten Beispiele der Sonaten aus Schrekers Kompositionsklasse belegen dessen Toleranz für die kompositorische Freiheit seiner Schüler. Zwar werden ihnen die strengen Regeln einer Sonate auferlegt, gleichwohl steht es ihnen aber frei, kompositorische Neuigkeiten im Rahmen der Regeln auszuprobieren.

DRITTES KAPITEL
DER EINFLUSS VON ERNST KURTHS *GRUNDLAGEN DES LINEAREN
KONTRAPUNKTS* AUF KRENEKS KOMPOSITORISCHE UND GEISTIGE
ENTWICKLUNG

I. Einleitung

Krenek hat Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* im Anschluss an die Lektüre einer Kritik von Paul Bekker zufällig im Bücher- und Notenschrank seines Lehrers Schreker gefunden, als er noch in Wien studierte.¹¹⁴ Durch den Titel *Kontrapunkt und Neuzeit* wurde seine Neugierde geweckt. Schreker überließ ihm das Buch, das er selbst aus Desinteresse noch nicht einmal gelesen hatte. Auf Krenek übte dieses Buch eine große Faszination aus und gab ihm eine völlig neue musikalische Perspektive.

„Es war das erste Mal, daß ich eine wirklich gelehrte und phantasievolle Abhandlung über Musik las, und ich lernte sehr viel daraus. Die Ergebnisse sollten sich jedoch erst einige Zeit später zeigen.“¹¹⁵

Kurths Auffassung musikalischer Prozesse als innendynamische, naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene standen im krassen Gegensatz zu Kreneks bisher erlernten Interpretationen; sie eröffneten ihm einen völlig neuen Zugang zu seinem kompositorischen Schaffen.

„Das Wesentliche an seinem Buch war eine Analyse der Polyphonie Bachs als Zusammenspiel melodischer Energien. Er war einer der ersten, die Musik als dynamischen Prozeß interpretierten, der von Kräften erzeugt wurde, die man größtenteils mit Begriffen erfassen konnten, die den in der Physik gebräuchlichen Termini analog waren. Für ihn waren diese Kräfte vor und unter der Musik, die wir hören, wirksam, wobei die Töne einer Melodie die Punkte darstellen, an denen diese Kräfte an die hörbare Oberfläche stießen, während sie dazwischen angeblich in kontinuierlichen Energieströmungen dahinflossen. Das war eine sehr faszinierende

¹¹⁴ Diese Kritik erschien in der Frankfurter Zeitung am 27. März 1918 unter dem Titel *Kontrapunkt und Neuzeit* und nicht, wie Krenek behauptet, in *Musikblätter des Anbruch*. Vgl. E. Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 195.

¹¹⁵ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 195.

Theorie, die mir außerordentlich gut gefiel, denn ich hatte gelernt, den musikalischen Prozeß als etwas Autonomes und Objektives anzusehen, das von außermusikalischen Konzepten, Emotionen und poetischen Empfindungen unabhängig war.“¹¹⁶

Um zu verstehen, inwiefern das Buch einen Einfluss auf Kreneks kompositorische und geistige Entwicklung hatte, und warum er das Buch überhaupt gelesen hat, müssen wir die Bedeutung dieses Buches in seiner Zeit untersuchen.

II. Die Entwicklung der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert und der Umbruch im musikalischen Denken am Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es im musiktheoretischen Verständnis der Komponisten und Theoretiker einen Umbruch. Durch seine neu entwickelten Modulationstechniken leitete Max Reger in Deutschland einen neuen Umgang mit der traditionellen Harmonik ein. Im Kaiserreich Österreich-Ungarn verzichtete Béla Bartók zugunsten von Klanggebilden und Klangflächen auf die funktionelle Harmonik. Seine neu eingeführte Gestaltungsweise der Polyphonie hatte keine harmonische Basis mehr und folgte ausschließlich linearen Gesetzen. Arnold Schönberg schrieb seine ersten Kompositionen im Stil der freien Atonalität, danach folgte seine Zwölftonmusik.

Wohl gründeten die musikalischen Denkprozesse aller zeitgenössischen Theoretiker und Komponisten auf der Harmonielehre des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie beherrschten die Regeln des Kontrapunkts im Palestrina-Stil entsprechend der Lehre von Fux, Albrechtsberger, Cherubini, Bellermand und Haller. Aber die musikalische Sprache erweiterte sich durch äußere Einflüsse aus Literatur, Philosophie und bildender Kunst; hinzu traten Anregungen aus der außereuropäischen Musik mit ihren für abendländische Musiker exotischen Tonleitern und Instrumenten. In dem Mehrvölkerstaat Österreich-Ungarn nahm die einheimische Volksmusik einen besonderen Einfluss auf die Kompositionsweise. In Deutschland war die Auseinandersetzung mit der Philosophie anhand des deutschen Idealismus und anschließend des Positivismus von großer Bedeutung. So kam es dazu, dass die Komponisten und Theoretiker am Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Auffassung zu

¹¹⁶ Ebd., S. 266.

den bisherigen Regeln änderten und eine neue Verwendung der alten Gesetze entwickelten.

Die Naturwissenschaften, insbesondere die Physik, hatten einen großen Einfluss auf das musiktheoretische Denken. Die Psychologie gewann ebenfalls an Bedeutung. Der Höhepunkt dieser Einflussnahmen am Anfang des Jahrhunderts zeigte sich in Ernst Kurths Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, dessen Erscheinen 1917 nicht nur Furore in traditionell musiktheoretischen Kreisen machte, sondern dem Autor auch das Lob progressiv denkender Kreise – der sogenannten *Neutöner* – einbrachte, wenn auch deren Anerkennung von Kurth unerwünscht war.

Ernst Kurths musiktheoretische Auffassung, dass die Psychologie die Basis allen musiktheoretischen Denkens sei, und seine Einführung der Energetik in musikanalytische Prozesse führten zu einem Umbruch im musikalischen Denken am Anfang des 20. Jahrhunderts. Obwohl Kurth nicht der Einzige war, der eine energetische Musikauffassung vertrat, war er der bedeutendste und einflussreichste Theoretiker. Er versuchte, das musikalische Phänomen als „bewegungsorientierten und spannungserzeugenden Werdestrom“ theoretisch zu erfassen.¹¹⁷

Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* beeinflusste die Kompositionsweise der jungen Komponistengeneration dieser Zeit, so auch Ernst Krenek. In Kreneks Werken zwischen 1919 und 1921 spiegelt sich deutlich seine Auseinandersetzung mit den verschiedenen musiktheoretischen Strömungen seiner Zeit wider.

Um den Stand und Umbruch des musiktheoretischen Denkens Anfang des 20. Jahrhunderts zu erfassen, erscheint es notwendig, die bisherige Entwicklung der modernen Musiktheorie mit ihren wichtigsten Vertretern vorzustellen.

Musiktheoretiker im 18. und 19. Jahrhundert lassen sich deutlich in zwei Typen einteilen. Der erste Typus war der praktische Musiker, der seine Theorien aus seinen eigenen musikalischen oder musikpädagogischen Erfahrungen entwickelte. Der

¹¹⁷ Vgl. W. Krebs: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*, Tutzing 1998, S. 15.

zweite Typus war der Naturwissenschaftler, der die Musik auf physikalische Gesetze zurückführen wollte.

Das Interesse anderer Wissenschaften für die Musik ab Mitte des 19. Jahrhunderts erklärt sich durch die Herausbildung von Universalgelehrten im deutschen Idealismus. Nachdem sich zunächst Musiker und daraufhin Geisteswissenschaftler mit der Musiktheorie beschäftigt hatten, entdeckten später auch Naturwissenschaftler dieses Erkenntnisgebiet, sodass in den musiktheoretischen Schriften der Zeit Beiträge verschiedener Disziplinen zusammenfließen. Dadurch kam es Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Naturwissenschaft, Philosophie und Psychologie, um die Musiktheorie möglichst vollständig zu ergründen.

a. Jean-Philippe Rameau

Als Begründer der modernen Musiktheorie und Harmonielehre gilt der Franzose Jean-Philippe Rameau (1683–1764); alle deutschen und österreichischen Theoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts beziehen sich auf ihn. Mit seiner Publikation *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels* (1722) ging die Musiktheorie vom Generalbasszeitalter zum Zeitalter der Harmonielehre über. Der *Traité de l'Harmonie* ist keine Harmonielehre im Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern bildet eine Zwischenstufe. Die Abhandlung führt in die Anfänge der Harmonielehre mit der neuen Idee des *basse fondamentale* ein. Neu ist auch, dass die Harmonielehre getrennt vom Kontrapunkt als eine selbstständige Disziplin behandelt wird.¹¹⁸

Rameaus Werk besteht aus vier Büchern:

Buch I: Du rapport des Raisons et Proportions Harmoniques.
(Vom Verhältnis harmonischer Grundlagen von Proportionen)

Buch II: De la nature et de la propriété des Accords; Et de tout ce que peut servir à rendre une Musique parfaite.
(Von Natur und Beschaffenheit der Akkorde; und von allem, das dazu dienen kann, die Musik zu perfektionieren.)

¹¹⁸ Vgl. T. Christensen: Rameau and Musical Thought in the Enlightenment, Cambridge, England 1993, S. 26.

Buch III: Principes de Composition.
(Kompositionsprinzipien)

Buch IV: Principes d'Accompagnement.
(Begleitungsprinzipien)

In seiner Abhandlung geht Rameau ganz von den Erfahrungen des praktischen Musikers aus.¹¹⁹

Das erste Buch ist der reinen Musiktheorie gewidmet. Rameau führt in die Grundlagen der Harmonik ein, die er *son fondamentale* nennt. Er bespricht die Intervalle und gibt im Wesentlichen eine Übersicht über die Zahlenbeziehungen in Intervallen und Akkorden.

Im Mittelpunkt des zweiten Buches steht der *basse fondamentale*, der die Akkordschreitungen vorgibt.

Das dritte Buch ist eine in sich abgeschlossene Kompositionslehre, die der Praxis gewidmet ist. Auf Basis des Grundbasses – *basse fondamentale* – und ausgehend vom *accord parfait* (Dreiklang) behandelt Rameau den vierstimmigen Satz, die Akkordverbindungen, die Funktion des Septimakkordes, die Tonarten, die Modulation, den Basso Continuo, die Kadenzten, die Chromatik, den zweistimmigen Satz und gibt Kompositionsanweisungen.

Das vierte Buch ist eine kleine abgeschlossene Generalbasslehre. Es behandelt die Grundsätze des Generalbassspiels bzw. Klaviaturbegleitens. Neben der erneuten Aufzählung der Intervalle, Akkorde, Tonarten usw. enthält es Ausführungen über die Stellung der Hand auf der Klaviatur und behandelt die Fingersätze.

Das Zeitalter Rameaus ist die *Aufklärung*.¹²⁰ Alle musikalischen Formen und Gattungen der Neuzeit – Oper, Oratorium, Kantate und vor allem die instrumentale

¹¹⁹ Vgl. H. Pischner: Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Denkens, Leipzig 1967, S. 86.

¹²⁰ Das *Aufklärungszeitalter* ist eine auf das Ende des 17. Jahrhunderts datierte geistesgeschichtlichen Epoche, die von England und Frankreich ausging. Sie entwickelte sich zu einer der bestimmenden Denkrichtungen des europäischen Geisteslebens und war bis ins 19. Jahrhundert wirksam. Grundlage der

Konzertmusik – gehen auf das Gedankengut der Aufklärung zurück. Musiker in diesem Zeitalter machten sich von der Bevormundung durch die Kirche frei. Es sollte in der Musik vor allem darum gehen, Fantasien frei auszuleben. Freiheit wurde hierbei im Sinne der bürgerlichen Forderung nach Individualität und Unabhängigkeit des neuen Menschen verstanden; betont wurde die Vertiefung des subjektiven Erlebens, das der Einzelne im Kunstschaffen ausleben konnte.¹²¹

Rameau war ein Kind der Aufklärung. Im Sinne dieser Geisteshaltung unternimmt er „in Frankreich als erster unter klarer Absage an den bisherigen handwerksmäßigen Brauch den Schritt zu einer *Wissenschaft* von der Harmonie, zur Begründung seines Neuen Systems der Musik und schließlich zur Ableitung aller Begriffe der Musik von dem einen Prinzip, l'unique principe“.¹²²

Als Musiktheoretiker und Musiker betrachtete Rameau die Musik als eine Wissenschaft. Als Wissenschaftler suchte er die allgemeinen Prinzipien der Harmonik durch natürliche Ursachen und durch die Mathematik zu ergründen. Als praktischer Musiker und Komponist dienten seine Ergebnisse zum besseren Verständnis der Kompositionsprinzipien und des Begleitens von Tasteninstrumenten. Ausgangspunkt für Rameaus Wissenschaft der Musik ist die Natur als Urheber derselben. Für ihn basiert Musik einerseits auf der Harmonie, die aus den natürlichen Prinzipien der Mathematik entsteht, andererseits auf der physischen Erscheinung des vibrierenden Körpers (*corps sonore*). Er baute seine Theorie auf Zarlinos mathematischen Ergebnissen der *Senario* auf und benutzte Décartes' Argumentationslogik. Um das Prinzip des *basse fondamentale* zu ergründen, verwendet er Décartes mechanistische Lehre.¹²³ Daraus entwickelt Rameau seine

verschiedenen Richtungen der Aufklärung ist die Vorstellung, dass die Freiheit zur Selbstbestimmung, die in der Vernunft begründet ist, das Wesen des Menschen ausmache, und dass auf dieser Basis alle Menschen gleich seien. In dieser Welt gilt damit die Vernunft als einzige und letzte Instanz, die über die Wahrheit und Falschheit von Erkenntnissen reflektieren und ggf. entscheiden kann. Für die *Aufklärungszeit* war damit auch die Überzeugung verbunden, dass ein solcher Vernunftbezug die Grundlage biete, die in ihrer Gesamtheit vernünftig angelegte Welt zu erkennen bzw. im Hinblick auf ihre Verbesserung zu gestalten. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie Bd. 2, Leipzig/Mannheim 2006, 21. Aufl., S. 682 f.

¹²¹ Vgl. Pischner, S. 24.

¹²² Ebd., S. 79.

¹²³ Die mechanistische Lehre ist die Lehre, nach der alles Geschehen auf mechanische Vorgänge von Masse und Bewegung zurückzuführen sei.

These, dass die eigentliche Einheit der Harmonik durch den fundamentalen Klang (*son fondamentale*) hergestellt werde.¹²⁴

Rameaus Leistung bestand darin,

„dass er mit einem außerordentlichen Sinn für wissenschaftliche Verallgemeinerung begabt, von den in der musikalischen Praxis vorgefundenen Tatsachen ausgehend, die theoretischen Aufgaben seiner Zeit auf dem Gebiet der Harmonik löste. Er erkannte und formulierte allein aus der Praxis heraus die Gesetze des logischen Zusammenhangs in der Musik.“¹²⁵

Rameaus Harmoniesystem liegen drei Axiome zugrunde:

- 1) Es gibt eine genaue Aufstellung der Prinzipien der Akkordumkehrung und des Terzenaufbaus der Akkorde.
- 2) Es gibt nur drei Hauptakkorde:
 - Tonika (*centre tonique, son principal*);
 - Dominante (mit der Sept);
 - Sous-dominante (in der Form, die als die für die barocke Kadenzbildung charakteristische *Sixte ajoutée* bekannt ist)
- 3) Die Aufeinanderfolge der Harmonien wird erst durch die Folge der harmonischen Grundtöne bewirkt und nicht von der realen Bassstimme bestimmt. (Die Lehre von Fundamentalbass).¹²⁶

b. Heinrich Christoph Koch

Heinrich Christoph Koch (1749–1816) war Geiger und Musiktheoretiker, der als Hofmusiker, später als Konzertmeister in Rudolstadt tätig war. Er gab seine Stelle auf, um sich dem Schreiben musiktheoretischer Werke widmen zu können. Der *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–1793) war die erste Kompositionslehre, die den gesamten theoretischen Lehrstoff (Harmonielehre, Kontrapunkt, Satzlehre, Formenlehre, Akkordlehre und Melodielehre) darlegte.¹²⁷ Der *Versuch* ist primär eine Dokumentation und Katalogisierung des

¹²⁴ Vgl. T. Christensen: Jean-Philippe Rameau, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 20, hg. v. Stanley Sadie, 2nd Ed. London 2001, S.795.

¹²⁵ Vgl. Pischner, S. 79.

¹²⁶ Vgl. E. Tittel: *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Martin Vogel, Regensburg 1966, S. 172.

¹²⁷ Vgl. P. Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S. 143.

kompositionstechnischen Standes der Musik der 1750er bis 1770er Jahre.¹²⁸ Im Kochs theoretischen Werken handelt es sich hauptsächlich um rein musikalische Inhalte, obwohl Koch Rameaus Prinzip des klingenden Körpers im ersten Teil des ersten Bandes übernahm. Koch behandelt den inneren Zusammenhang von Thematik und Melodik und geht auf stilistische, soziologische und ästhetische Fragen der Musik ein. Er führt Geschmacksbildung und handwerkliche Aspekte der Musik zusammen. Anschließend befasst sich Koch mit der Komposition gängiger Gattungen wie Chor, Rezitativ und Arie, Ouvertüre, Sinfonie, Sonate, Duett, Trio, Quartett und Konzert.

Kochs Kompositionslehre ist in drei Bände unterteilt. Das Ziel seiner Kompositionslehre bestimmt er wie folgt:

„Die Fertigkeit, die Töne so zu verbinden, daß sie geschickt sind, Empfindungen auszudrücken, und daß folglich dadurch ein Tonstück entsteht, diese ist mein Gegenstand; man nennet sie Composition, Kunst zu Componiren, auch theoretische Tonkunst, auch Setzkunst.“¹²⁹

Um dieses Ziel zu erreichen, baut Koch die Grundlage seiner Kompositionslehre systematisch in drei Teilen auf:

- 1) Die einfache Harmonie (Harmonielehre)
- 2) Die Melodie (Die Melodik)
- 3) Der Kontrapunkt oder der Satz¹³⁰

Im ersten Band handelt es sich um die Harmonielehre und den Kontrapunkt. Zunächst untersucht Koch den Ursprung der Töne und der Tonarten. Seine Auffassung über den Ursprung der Töne und der Tonarten basiert auf Rameaus Prinzip des klingenden Körpers. Danach geht er auf die Intervalle ein.

Koch leitet über zu der Verbindung von Tönen zu Akkorden. Dabei bezieht er die konsonanten und dissonanten (verminderten und übermäßigen) Dreiklänge ein und fährt mit der Akkordlehre fort.

¹²⁸ Vgl. H. Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition. Studienausgabe hg. v. Jo Wilhelm Siebert, Hannover 2007, S. 9.

¹²⁹ Vgl. H. Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 1 Hildesheim 1969, Nachdruck, S. 7.

¹³⁰ Ebd., S. 9.

Den größten Teil des zweiten Abschnitts über den Kontrapunkt widmet Koch dem zweistimmigen Satz. Er geht über zum drei- und vierstimmigen Kontrapunkt und schließt diesen Abschnitt mit dem doppelten Kontrapunkt ab. Kochs Kontrapunkt unterscheidet sich vom Fux'schen Kontrapunkt dadurch, dass Kochs Kontrapunkt auf einer harmonischen Grundlage basiert anstatt auf Kirchentonarten und deren Beziehungen zwischen den Intervallen.

Der zweite Band umfasst die Lehre von der Melodik. Er besteht aus zwei Teilen:

- 1) Von der Absicht, von der inneren Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke.
- 2) Von den mechanischen Regeln der Melodie.

Im ersten Teil setzt Koch sich mit den psychologischen Aspekten der Entstehung einer Komposition auseinander. Dabei wirft er zwei Fragen auf:

1. Wie kann der Komponist die Empfindung der Zuhörer erwecken?
2. Wenn dieses Ziel erreicht ist, wie kann der Komponist diese Empfindung aufrechterhalten?

Die Antwort auf diese Fragen sieht er in der strengen Befolgung der Regeln der Kompositionslehre.

„Wenn die harmonischen oder melodischen Regeln der Kunst in einem Tonstücke vernachlässigt sind, wenn z. B. die Dissonanzen gar nicht, oder ihrer Natur zuwider aufgelöset worden sind, oder wenn die rhythmische Beschaffenheit eines Gedankens der rhythmischen Beschaffenheit des vorhergehenden oder nachfolgenden Gedankens nicht entspricht, u. s. w. so wird das Ohr beleidigt, und der Erweckung und Unterhaltung der Empfindungen werden Hindernisse in den Weg gelegt, und also die Absicht der Kunst nicht vollkommen erreicht; daher bestehet die vierte und letzte Haupteigenschaft eines Tonstückes in der Verfolgung der mechanischen Regeln der Kunst.“¹³¹

Der zweite Teil *Von den mechanischen Regeln der Melodie* behandelt die Melodielehre. Besprochen werden die Modulationslehre, die Tonverwandtschaft, die Taktlehre, der Aufbau einer Melodie und anschließend die Satzlehre.

Im dritten Band wird die Satzlehre fortgeführt. Dann wird der Bau der Periode behandelt. Es folgt die Metriklehre.

¹³¹ Ebd., Bd. 2, S. 133 f.

Im nächsten Abschnitt *Von der Verbindung melodischer Theile zu Perioden von kleinem Umfange, oder von der Einrichtung der kleinen Tonstücken* geht Koch auf den praktischen Teil des Kompositionshandwerks ein. Mit dem Begriff „kleine Tonstücke“ sind die folgenden drei Arten von kleinen Kompositionen gemeint:

- 1) *Tanzmelodien* wie die Gavotte, die Bourrée, die Polonaise, die Anglaise, das Menuett mit dem zugehörigen Trio oder der Marsch.
- 2) *Melodie zu Oden*¹³² *und Liedern* wie der Choral und fugierte Melodien.
- 3) *Alle gebräuchlichen kleinen Kompositionen, die keinen bestimmten Charakter haben* und deren Taktart, Bewegung und rhythmische und interpunktische Einrichtung ganz allein von der Fantasie des Tonsetzers abhängt. Hierzu gehören alle kleinen Handstücke, insbesondere aber auch das Thema mit Variationen.¹³³

Im Anschluss daran setzt er sich mit der Technik der Melodieverlängerung auseinander.

Im vierten und letzten Kapitel *Von der Verbindung der melodischen Theile zu Perioden von größerem Umfange, oder von der Einrichtung der größern Tonstücke* geht es um das Komponieren von großen Formen. Hierzu zählen das Rezitativ und die Arie, der Chor, die Ouvertüre, die Sinfonie, die Sonate, das Duett, das Trio, das Quartett und das Konzert. Der zweite und dritte Absatz dieses Kapitels handelt von der Verbindung der melodischen Teile innerhalb der verschiedenen Abschnitte von großen Werken.

Zweiter Absatz: Von der Verbindung der melodischen Theile in den ersten Hauptperioden der größeren Tonstücke

Dritter Absatz: Von der Verbindungen der melodischen Theile in den übrigen Perioden der Tonstücke

¹³² Odenkompositionen sind metrische Versuche, die antiken lyrischen Metra mit strenger Wiedergabe der Silbenquantitäten musikalisch neu zu beleben. Sie kamen in der Zeit des Humanismus auf und waren für den Unterricht an Universitäten und Schülerunterricht bestimmt. Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Wiesbaden/Mainz 1979, S. 226.

Der Lehrstoff der gängigen Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich immer auf ein Teilgebiet oder einen besonderen Gesichtspunkt. Im Gegensatz dazu behandelt Koch den gesamten Lehrstoff als untrennbare Einheit, deren einzelne Gesichtspunkte er ausführlich beleuchtet. Kontrapunkt, Satz- und Harmonielehre stehen nebeneinander, ohne dass eines dieser Gebiete aus den anderen erklärt oder bestimmt würde.¹³⁴ Neu war auch Kochs Einstellung zur Bedeutung der Generalbasslehre im Verhältnis zur Kompositionslehre. Der Titel des dritten Kapitels im ersten Band, das die Generalbasslehre anspricht, lautet *Von der Bezeichnung der harmonischen Verbindungen*. Bis zu Kochs Kompositionslehre war die Generalbassschule theoretisch und praktisch identisch mit der Kompositionslehre. Bei Koch werden zwar die Generalbasslehre sowie die Verwendung von Signaturen beschrieben, aber sie treten im Rahmen der Vorstellung seines kompositorischen Regelwerks völlig in den Hintergrund.

„In Rücksicht auf den Compositeur besteht also der Generalbaß in der Wissenschaft, die Folge der gebrauchten harmonischen Verbindungen eines Tonstücks bey der Grundstimme desselben durch gewisse Zeichen vorstellig zu machen.“¹³⁵

Noch wichtiger ist jetzt die Melodik und vor allem der Satz.

Kochs *Anleitung* dient später als Vorlage für Hugo Riemanns *Große Kompositionslehre*.

c. Simon Sechter

Simon Sechter (1788–1867) war Wiens berühmtester Musiktheoretiker und Lehrer. Sein größter Schüler war Anton Bruckner. Von seinen Schriften waren es vor allem *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853/1854) in drei Bänden, die große Bedeutung erlangten.¹³⁶

Im ersten Band des Werks *Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbaß und dessen Umkehrungen und Stellvertretern* behandelt Sechter die Grundlage der Harmonik anhand des Fundamentalbasses. Sechter systematisiert

¹³³ Ebd., Bd. 3, S. 39 ff.

¹³⁴ Vgl. Benary, S. 143.

¹³⁵ Vgl. Koch, Bd. 1, S. 122.

und erweitert die Fundamentalbasstheorie. Für ihn ist der Fundamentalbass dadurch charakterisiert, dass er die Stammakkorde erhält. Der Fundamentalbass ist streng diatonisch.¹³⁷ Die Konstruktion des Fundamentalbasses ist abstrakt. Das Wesen und die Verbindung der Akkorde sind nicht durch den klingenden Bass bestimmt, sondern durch eine innerhalb des Basses ruhende, nicht klingend gedachte Note. Das „verschwiegene Fundament“ bestimmt die Konstruktion. Die Theorie des „verschwiegenen Fundaments“ kommt Riemanns „verschwiegenen Grundtönen“ gleich. Die Lehre vom Fundamentalbass geht von einem gedanklich konstruierten, nicht real akustisch wahrnehmbaren Grundton aus. Sie erscheint vom klanglichen Geschehen vollkommen abstrahiert.¹³⁸ Sechter legt im ersten Band seine Grundsätze dar, indem er zuerst das diatonische Fortschreiten in der Dur-Tonleiter, dann in der Moll-Tonleiter behandelt. Er geht von der diatonischen Tonwechsellung zum chromatischen Fortschreiten in der Dur-Tonleiter über und schließt das Buch mit dem chromatischen Fortschreiten in der Moll-Tonleiter und den harmonischen Verwechsellungen ab.

Der zweite Band trägt den Titel *Von den Gesetzen des Taktes in der Musik. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden.* Zunächst ordnet Sechter die Harmonie in den Rhythmus ein. Von wesentlicher Bedeutung sind für Sechter die Genauigkeit im Takt und das richtige Verhältnis zwischen Takt und Harmonieschritten. Danach zeigt er, wie die Melodie aus der Harmonie hervorgeht und wie zu einer Melodie die Harmonie gefunden wird. Eine sich nach und nach entwickelnde Harmonie fügt sich zur Melodie. Die entstehenden Dissonanzen muss man vorbereiten und auflösen. Fundamentalfortschreitungen müssen der Melodie zugrunde gelegt werden, erst dann ergibt sich ein Zusammenhang. Wenn die Melodieschritte der Fundamentalfolge widersprechen, dann scheidet die Melodie aus.

Mit dem dritten Band *Vom drei- und vierstimmigen Satze, insofern er aus dem vierstimmigen Satze hervorgeht. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit*

¹³⁶ Ernst Kurth hat in seiner Habilitationsschrift von 1913 *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* das Sechter'sche System dem Riemann'schen gegenübergestellt.

¹³⁷ Vgl. W. Zeleny: Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter, Tutzing 1979, S. 339.

kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte beendet Sechter seine Kompositionslehre.

Der Abschnitt *Rhythmische Entwürfe* zeigt, wie man eine Periode rhythmisch gliedert. Die nachfolgenden Teile des dritten Bandes konzentrieren sich auf den Kontrapunkt. Daran schließt sich die Lehre vom doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkt an.

Sechters System ist kein wissenschaftliches Novum, sondern ein pädagogisches Werk, das aus dem Unterricht entstanden ist.¹³⁹ Seine Lehre ist sehr konservativ. Er beschränkt sich auf die pragmatische Seite der Musik und spekuliert weder über den Ursprung noch deren Zweck. Auch nimmt er keinen Bezug auf Auffassungen anderer Theoretiker, sondern begnügt sich mit Hinweisen auf diese. Sechters größter Verdienst ist der Ausbau und die Systematisierung der Fundamentalbasstheorie. Aus diesem geschlossenen System ergibt sich, dass jedem diatonischen Satz, sei er harmonisch oder kontrapunktisch, einfach oder zusammengelegt, eine richtige Fundamentalfolge zugrunde liegen müsse.¹⁴⁰

Sechters System war das wichtigste und einflussreichste Werk in Österreich bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts.¹⁴¹ In Deutschland gab es andere Strömungen, die von großer Bedeutung für die Musiktheorie und den Kompositionsunterricht waren. Diese werden wir zunächst besprechen.

d. Moritz Hauptmann

Der deutsche Geiger, Komponist, Musiktheoretiker, Pädagoge und Thomaskantor in Leipzig Moritz Hauptmann (1792–1868) hatte eine Geisteshaltung zur Musiktheorie, die Sechters Auffassungen diametral entgegensteht. Hauptmann glaubte nicht, dass ein System der Harmonik aus der Mathematik oder aus akustischen (physikalischen) Prinzipien heraus begründet werden könnte, sondern nur aus universalen Ideen, die

¹³⁸ Vgl. Tittel, S. 181.

¹³⁹ Vgl. Zeleny, S. 337.

¹⁴⁰ Ebd., S. 480.

¹⁴¹ Vgl. R. Wason: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor, Michigan 1984, S. 115.

auch jenseits der Musik präexistierten. Das Hauptmann'sche System ist erkenntnistheoretisch angelegt und basiert auf der hegelianischen Dialektik.¹⁴²

Hauptmann war vom Zeitgeist des deutschen Idealismus geprägt. Für den Musikertyp der Hauptmann'schen Generation und Kreise in Deutschland ist das Nachdenken über Musik genauso wichtig wie das Musizieren selbst. Besonders wichtig war auch die Idee der Menschheit – die Universalität. Ein derartiges Denken fand in Österreich keine Verbreitung.

„Die Musik hat nun für den Musiker nicht mehr nur Fachinteresse, sondern, indem sie in der Idee des Menschheitlichen neue Verbindlichkeit gewann, konnte nur der ein wahrer Musiker sein, der durch umfassende Bildung erkannte, daß Musik nur eine Ausdrucksform – wenn auch für ihn die höchste – eines allgemein geistigen Prinzips ist, das sich vermittelnd ebenso in anderen Künsten in die Erscheinung tritt und als Erscheinendes auch seine Geschichtlichkeit hat.“¹⁴³

Hauptmann fasste sein System in der Schrift *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853) zusammen. Das Werk besteht aus drei Teilen:

- I. Harmonik
- II. Metrik
- III. Metrische Harmonik. Harmonische Metrik

Der erste Teil *Harmonik* zeichnet den harmonischen Bildungsprozess im Allgemeinen nach. Es geht zunächst um die Entstehung des Klanges an sich, dann um die Bildung der Dur- und Moll-Tonsysteme. Hauptmann behandelt ausführlich die Septimenakkorde, die verminderten und übermäßigen Dreiklänge und die Terzdezimenakkorde. Er bespricht die diatonischen und chromatischen Durchgangstöne, die Modulation und die enharmonische Verwechslung.

Im zweiten Teil, der *Metrik* bespricht Hauptmann Metrum und Rhythmus. Er beschreibt, dass der Rhythmus aus dem Metrum hervorgeht. Für Hauptmann bedeuten die Begriffe *Metrum* und *Rhythmus* folgendes:

„Metrum wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. Rhythmus, die Art der Bewegung in diesem Maasse. (...) Wir werden aber hier

¹⁴² Anmerkung: Wir wissen nicht, ob Hauptmann die Werke von Hegel aus erster Hand kannte. Vgl. D. A. Jorgenson: Moritz Hauptmann of Leipzig, Lewiston/Queenston 1986, S. 33.

¹⁴³ Vgl. P. Rummenhüller: Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik, Wiesbaden 1963, S. 116.

denselben Begriffsmomenten wieder begegnen, die uns das Wesen des Dreiklanges erklärt haben, nämlich dem der Octav, der Quint und der Terz, diese Intervalle in ihrer abstracten Bedeutung genommen, d. i. dem der Einheit, des Gegensatzes und des geeinten Gegensatzes.“¹⁴⁴

In diesem Abschnitt konzentriert sich Hauptmanns Auseinandersetzung mit dem Metrum auf die Bestimmung desselben als ein Zeitraumphänomen. Das Metrum als ein Zeiteilphänomen in Form von Schlägen ist für ihn hier nachrangig.

Im dritten Teil wird die Aufhebung der Gegensätze Harmonik-Melodik und Metrik-Rhythmik betrachtet.

„Wenn zuerst der harmonisch-melodische Bildungsprocess an sich, dann der metrisch-rhythmische an sich betrachtet worden ist; so werden die beiden Doppelfactoren nun wieder zu verbinden sein zu concreter Einheit; wie sie in der Musik so ineinander bestehen, dass in einem mehrstimmigen Satze ein jedes Moment der Harmonie auch seine Bedeutung als Moment der Melodie, wie auch als metrisches und rhythmisches Moment zugleich wird haben müssen.“¹⁴⁵

Die Grundlage seines ganzen Systems beschreibt er im ersten Kapitel über den Durdreiklang. Für Hauptmann gibt es nur drei bedeutende Intervalle – die Oktav, die Quinte und die große Terz. Diese Intervalle gelten ihm als unveränderlich.¹⁴⁶

Hauptmann erläuterte sein System folgendermaßen:

„Wenn die Octav Ausdruck ist für Einheit, so spricht die Quint die Zweiheit oder Trennung aus, die Terz, Einheit der Zweiheit oder Verbindung. Die Terz ist die Verbindung der Octav und Quint.

Der Verbindung muss die Trennung, der Trennung die Einheit vorausgegangen sein.

Die Terz erfüllt die Leere der Quint, indem sie die getrennte Zweiheit dieses Intervalles zur Einheit verbunden in sich enthält.

Mit den hier genannten drei Intervallen ist bekanntlich der Dreiklang gegeben. Die Octav ist aber, wenn die Bestimmungen von Quint und Terz an einem Grundtone stattfinden, nicht mehr von wesentlicher Bedeutung, da der Grundton an sich schon dem Begriffe der bestimmten Einheit entsprechen muss, wenn an ihm selbst die Quint als Intervall der Zweiheit, die Terz als Intervall der Verbindung sich bestimmen soll. Daher in dem Zusammenklange von Grundton, Quint und Terz die Bedingungen des Consonanz-Begriffes schon vollständig erfüllt sind.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. M. Hauptmann: Die Natur der Harmonik und Metrik; Zur Theorie der Musik, Leipzig 1873, 2. Aufl., S. 211.

¹⁴⁵ Ebd., S. 353.

¹⁴⁶ Ebd., S. 19.

¹⁴⁷ Ebd., S. 20.

Erkenntnistheoretisch folgt Hauptmanns System der Dialektik: Er nimmt einen beliebigen Ton in der Skala und weist ihm den Wert der These zu. Dieser Ton wird die Tonika. Der stärkste Gegensatz zur Tonika ist die Quinte, sie wird als Antithese betrachtet. Die zwei Töne zusammen sind zunächst unvollständig, aber wenn man die große Terz hinzufügt, ergibt sich die Synthese. Somit ist der Dreiklang die kleinste verständliche Einheit.

Hauptmanns Anwendung der dialektischen Methode in einem musiktheoretischen System war bis dahin einzigartig. Hugo Riemann und andere Musiktheoretiker nach Hauptmann verwendeten, wenn auch mitunter verfremdend, ebenfalls die dialektische Methode in ihren Systemen.¹⁴⁸

Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts hatten Hauptmanns Ideen für deutsche Musiktheoretiker eine ähnlich große Bedeutung wie Sechters Ansatz für die Österreicher.

e. Hermann von Helmholtz

Zehn Jahre nach der Veröffentlichung von Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und die Metrik* erschien *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863) des Physikers und Physiologieprofessors Hermann von Helmholtz (1821–1894). Helmholtz war in mehrfacher Hinsicht ein Pionier und Multitalent. Er zählte zu den Gründungsmitgliedern des neuen Faches Biophysik. Dieses wissenschaftsgeschichtliche Ereignis prägte die spätere Neurophysiologie, Molekulargenetik und Biochemie. Die jungen Biophysiker dieser Zeit sind überzeugt, dass sich der Organismus physikalisch vollkommen beschreiben lässt und Helmholtz befindet sich als Physiologe, Arzt und Physiker im multidisziplinären Zentrum des Geschehens.¹⁴⁹ Vor diesem Hintergrund verwendet Helmholtz die Erkenntnisse der Physik, der Akustik und der Physiologie an, um die Basis der Harmonik zu ergründen. Dieser aus der exakten Naturwissenschaft entlehnte Ansatz stand dem deutenden Denken Hauptmanns diametral entgegen. Gleichwohl stand er in der Nachfolge vorheriger Versuche anderer Theoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts, die Naturwissenschaft mit der Harmonielehre zu

¹⁴⁸ Vgl. Jorgenson, S. 153.

¹⁴⁹ Vgl. M. Ruoff: Hermann von Helmholtz, Paderborn 2008, S. 7 f.

verbinden. Helmholtz verfasste dieses Buch während er Professor für Physiologie an der Universität Heidelberg war. 1860 schrieb er an seinen holländischen Freund Frans Donders:

„Ich habe mich daran gemacht, meine akustischen Arbeiten zusammenzuschreiben; es soll daraus ein kleines Buch von möglichst populärer Haltung werden, um sich auch den Musikliebhabern zugänglich zu erhalten, weil ich meine, auch die physikalisch-physiologische Begründung der Harmonielehre darin niederlegen zu können.“¹⁵⁰

Helmholtz' Werk verabschiedet sich eindeutig von einer Einflussnahme des deutschen Idealismus auf die Musiktheorie. Ein neuer Zeitgeist erscheint – der des Positivismus.¹⁵¹ Helmholtz glaubte, dass die Melodie eine wesentliche Basis der Musik sei. Gleichzeitig sei die Harmonie in der westeuropäischen Musik der letzten drei Jahrhunderte ein unentbehrliches Verstärkungsmittel geworden.¹⁵² *Die Lehre von den Tonempfindungen* wurde in Fachkreisen viel gelesen. Zu Helmholtz' Lebzeiten gab es vier Auflagen: 1863, 1865, 1870 und 1874. Nach seinem Tod wurden 1896 und 1913 zwei weitere Auflagen herausgegeben.¹⁵³

1866 erschien das Buch des Physikers Ernst Mach, das das Helmholtz'sche System für praktische Musiker verständlich machen sollte.¹⁵⁴

Die Lehre von den Tonempfindungen, die 1860 als „kleines Buch“ angekündigt wurde, wuchs schließlich auf 615 Seiten und besteht aus einer Einleitung und drei Abteilungen.

Erste Abtheilung: „Die Zusammensetzung der Schwingungen“. Helmholtz behandelt hier physikalische Voraussetzungen der Lehre vom Schall, die Definition von Tönen

¹⁵⁰ Zit. nach Rechenberg: Helmut von Helmholtz. Bilder seines Lebens und Wirkens, Weinheim/New York/Basel/Cambridge/Tokyo 1994, S. 135.

¹⁵¹ Der Positivismus ist die philosophische Lehre, die nur auf dem sinnlich Gegebenen, Tatsächlichen, dem *Positiven* beruht und darüber hinaus metaphysische Erörterungen ablehnt.

¹⁵² Vgl. H. v. Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1896, 5. Aufl., S. IX.

¹⁵³ 1868 wurde das Buch ins Französische und 1875, 1885 ins Englische übersetzt. Instrumentenbauer wie der amerikanische Konzertflügelbauer Steinway (1836–1896) suchten Helmholtz' Rat, und Interpreten wie der berühmte Geiger Joseph Joachim gehörten zu seinen vertrauten Freunden. Vgl. H. Rechenberg: *Hermann von Helmholtz. Bilder seines Lebens und Wirkens*, Weinheim 1994, S. 143.

¹⁵⁴ Mach, E.: *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie*, Vaduz/Liechtenstein, Reprint 1985.

und Klängen, die Zusammensetzung der akustischen Schwingungen, die physikalische Analyse der Klänge sowie deren Zerlegung im menschlichen Ohr. Anschließend wird die Erzeugung der verschiedenen Klangfarben durch die musikalischen Instrumente und deren Wahrnehmung behandelt.

Zweite Abtheilung: „Die Störungen des Zusammenklangs“ vereinigt vor allem physikalische und psychologische Fragestellungen. In diesen Abschnitten geht es um die Natur der Kombinationstöne, die Erscheinung der Schwebungen bei Ober- und Kombinationstönen, die Empfindungen von Konsonanz und Dissonanz hervorrufen, sowie um die musikalischen Akkorde.

Dritte Abtheilung: „Die Verwandtschaft der Klänge“. Hier erläutert Helmholtz die psychologischen und ästhetischen Folgen verschiedener Entwicklungen in der Musikgeschichte wie etwa die Konsequenzen aus homophoner, polyphoner und harmonischer Musik. Er setzt sich mit den Grundlagen der musikalischen Akustik ebenso auseinander wie mit konsonanten und dissonanten Akkorden; auch behandelt er die reine und temperierte Stimmung.

Helmholtz beabsichtigte mit seinem Werk

„die Grenzgebiete von Wissenschaften zu vereinigen, welche, obgleich durch viele natürliche Beziehungen auf einander hingewiesen, bisher doch ziemlich getrennt neben einander gestanden haben, die Grenzgebiete nämlich einerseits der physikalischen und physiologischen Akustik, andererseits der Musikwissenschaft und Aesthetik (...)“¹⁵⁵

f. Arthur Joachim von Oettingen

Arthur Joachim von Oettingen (1836–1920) war bis zur russischen Besatzung (1894) Professor der Physik an der Universität Dorpat. Anschließend siedelte er nach Leipzig über, wo er als emeritierter Professor bis 1919 wirkte. Oettingen war auch Amateurmusiker. Mit der Publikation seines Hauptwerkes *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik* gewann er als Musiktheoretiker Anerkennung. Oettingens System ging maßgeblich aus seinen Lehrveranstaltungen

¹⁵⁵ Vgl. Helmholtz, S. 1.

hervor. 1863 waren Helmholtz' *Tonempfindungen* erschienen und 1865 kündigte er eine Vorlesung darüber an.¹⁵⁶

Oettingens Buch schließt an Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* an. Seiner Meinung nach bot Helmholtz keine ausreichende Erklärung der Mollkonsonanz und der Dissonanz. Daraufhin entwickelte er ein „duales“ bzw. „zweifältig-gegensätzliches“ Harmoniesystem, das auf dem jeweils höchsten Ton eines Mollakkordes beruht. Mit seinem Harmoniesystem verband Oettingen den Anspruch, dem erkenntnistheoretischen System Hauptmanns eine physikalische Grundlage zu geben, damit das Hauptmann'sche System einen „realen Boden“ habe. Oettingens Einschätzung zufolge legt Hauptmann weniger Gewicht auf die mathematische Form der Schwingungsverhältnisse, die für Hauptmann „nur ein interessantes Combinationsspiel“ darbieten, und „für die Natur der Sache keinen nähern Aufschluss gewähren“, ja „den Begriff nur verhüllt darstellen“.¹⁵⁷

In Oettingens System gibt es zwei Geschlechter – das Tonische und das Phonische. Das Mollgeschlecht missbilligt er, weil es schwankend sei und nicht als Fundament der Harmonielehre gelten könne.¹⁵⁸ Die Dreiklänge dieser Geschlechter und die Geschlechter selber verhalten sich spiegelbildlich. Der tonische Dreiklang C-E-G wird von dem phonischen Dreiklang C-As-F gespiegelt, wenn man C als die Achse der Spiegelung versteht. Das Spiegelbild dieser Dreiklänge lässt sich mathematisch durch den reziproken Wert der Schwingungen ausdrücken. Die tonische Tonleiter C-D-E-F-G-A-H-C wird von der phonischen Tonleiter E-D-C-H-A-G-F-E gespiegelt. In dieser Zusammensetzung sind die Intervalle der beiden Tonleitern dieselben und jeder Dreiklang im tonischen hat sein Spiegelbild im phonischen Geschlecht. Wenn die Dreiklänge ihre Grundtöne wiederholen, dann werden die phonischen Dreiklänge die zweite Umkehrung des Dur-Moll-Systems.

Das organisatorische Prinzip des Oettingen'schen Systems kann man folgendermaßen zusammenfassen:

¹⁵⁶ Vgl. K. Goldbach, : Die musiktheoretische Lehre der Naturwissenschaftler Arthur von Oettingen und Wilhelm Ostwald an der Universität Dorpat, in: Universität und Musik im Ostseeraum, Hg. v. Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck und Lutz Winkler. Berlin 2009, S. 220.

¹⁵⁷ Vgl. A. v. Oettingen: Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik, Dorpat 1866, S. 39 f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 82.

Das tonische Geschlecht besitzt Intervalle oder Akkorde mit fundamentalen Tönen, die sich Tonika nennen, wohingegen das phonische Geschlecht Intervalle und Akkorde beinhaltet, die gemeinsame Obertöne besitzen.

Es ist Oettingens Verdienst, zwei wichtige, aber grundsätzlich verschiedene musiktheoretische Systeme des 19. Jahrhunderts – die erfahrungswissenschaftliche Forschung Helmholtz' und die dialektische Denkweise Hauptmanns – so zu formalisieren, dass sich eine logisch konsistente Gesamtschau ergibt.¹⁵⁹

1870 übernahm Helmholtz wiederum das Oettingen'sche System der Tonbezeichnung in die dritte Auflage der *Tonempfindungen*. Helmholtz empfahl ausdrücklich Oettingens *Harmoniesystem*, weil Oettingen die durchgehende Analogie des phonischen Geschlechts (in Helmholtz' Terminologie des Sextengeschlechts) mit dem Durgeschlecht „in sehr interessante Weise“ durchgeführt habe. Sein einziger Einwand gegen das duale System bestand darin, dass die musikalische Praxis noch zeigen müsse, dass das von Oettingen postulierte „normale Mollgeschlecht“ zum Aufbau größere Musikstücke ausreiche.¹⁶⁰

g. Hugo Riemann

Der einflussreichste deutsche Theoretiker am Anfang des 20. Jahrhunderts war Hugo Riemann (1849-1919). Er war einer der letzten universalen Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, der in sich noch die Fähigkeit des Historikers, Pädagogen, Komponisten, des ausübenden Musikers, des Theoretikers und Musikforschers vereinigte. Riemann brachte das Fach Musikwissenschaft zu einem gewissen Ansehen und war dafür verantwortlich, dass die systematische Musikwissenschaft an deutschen Universitäten als akademische Disziplin akzeptiert wurde. Er erreichte dieses Ziel, indem er einen geistigen Gehalt von Musik postulierte und dessen Erforschung vehement einforderte.

Riemann erklärte:

„Die Musikwissenschaft hat zunächst ganz allgemein die Aufgabe, die seelischen Ausdruckswerte der primitiven Elemente alles musikalischen Gestaltens zu ergründen, die mechanischen Entstehungs- und Verlaufsbedingungen der Töne und

¹⁵⁹ Vgl. P. Rummenholler: Musikalisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie, Regensburg 1967, S. 92.

¹⁶⁰ Vgl. Goldbach, S. 226.

ihre physikalischen Eigenschaften aufzuweisen, ihre Wirkungen auf das Gehörsorgan und durch dessen Vermittlung auf das menschliche Empfinden und Vorstellen, also auf das Seelenleben, an einfachen grundlegenden Tatsachen zu konstatieren und bis in die kompliziertesten Anwendungen des nach den verschiedensten Richtungen wunderbar entwickelten zu einer reich gegliederten Welt für sich gewordenen Tonmaterials zu verfolgen. Sie steht daher einerseits auf dem Boden der exakten Wissenschaften, der Mathematik und Mechanik, andererseits aber auch auf dem der reinen Geisteswissenschaften, der Philosophie, Logik und Ästhetik, und die Extreme verbindende Brücke haben die Physiologie und Psychologie zu schlagen.“¹⁶¹

Diese klar formulierte Idee dürfte als die bedeutendste Leistung Riemanns bezeichnet werden, und dies unabhängig davon, ob man seine Darlegungen insgesamt für schlüssig hält. Damit legte er den Grundstein für die akademische Disziplin der Musikwissenschaft im Fächerkanon der philosophischen Fakultät.¹⁶²

Riemann war der erste Musikhistoriker, der einen systematischen Ansatz verfolgte. Ihm war vorrangig wichtig, Erkenntnisse über das Wesen der Musik zu formulieren, um hernach ihre grundlegenden Eigenschaften zu erforschen.¹⁶³

Riemann baute die Fächer „Musikalische Analyse“ und „Kompositionslehre“ auf. In der Formanalyse bildet Riemann eine Phrasierungslehre nach Takten, d. h., die motivische Gliederung ebenso wie die Linien orientieren sich an der Barform.¹⁶⁴ Alle größeren Formproportionen werden durch Begriffe thematisch oder nichtthematisch zu einem größeren Ganzen zusammengefasst.¹⁶⁵

Riemanns Auffassung von musikalischer Analyse bezieht sich auf einen anderen wichtigen Ansatzpunkt aus dem musiktheoretischen Verständnis des 18. Jahrhunderts. Der Musiktheoretiker Jérôme Joseph de Momigny (1762–1842) legte die Grundlage für Riemanns Phrasierungslehre. De Momigny kam mit seiner Auffassung der Auftaktlehre zu der Erkenntnis, dass erst die richtige Phrasierung musikalischer Ideen den Schlüssel zum Verständnis eines musikalischen Aufbaus

¹⁶¹ Vgl. H. Riemann: Grundriß der Musikwissenschaft, 3. Aufl. Leipzig 1919, S. 9.

¹⁶² Vgl. M. Arntz: „Nehmen Sie Riemann ernst?“ Zur Bedeutung Hugo Riemanns für die Emanzipation der Musik, in: Hugo Riemann (1848–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch, hg. v. Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 16.

¹⁶³ Vgl. F. Blume: Hermann Abert und die Musikwissenschaft, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 22.

¹⁶⁴ Vgl. H. L. Denecke: Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, historisch und systematisch dargestellt, Diss. Universität Kiel 1937, S. 92.

bilden könne. Er stellt die Einheit Auftakt – Schwerpunkt als Basis für jeden Motivaufbau dar.¹⁶⁶

Riemanns Phrasierungslehre stand Ernst Kurths Auffassung von der Melodie als Bewegungseinheit diametral entgegen. Kurth glaubte, dass melodische Bewegung nicht nach metrischen Prinzipien erfasst werden könne. Diese Auffassung von melodischer Bewegung hat nicht nur Ernst Kreneks Kompositionsstil am Anfang der Zwanziger Jahre sehr beeinflusst, sondern auch seine Geisteshaltung zur Funktion melodischer Bewegung in späteren Jahren. Den Einfluss sieht man deutlich auch in den Lehrbüchern, die er in Amerika verfasste.

In seiner Kompositionslehre schließt Riemann an Heinrich Christoph Kochs Aufbaugesetze des Periodenaufbaus an. In Kochs Kompositionslehre wurden die Aufbaugesetze von kleineren Formen nach Interpunktion und rhythmischen Regeln bestimmt.¹⁶⁷ Daraufhin entwickelte Koch seine Lehre vom symmetrischen Periodenaufbau. Allerdings wird bei Koch nur von Themen gesprochen, von Motiven ist nicht die Rede. Riemanns Lehre von Themenbildung und Themenfortschreitung beinhaltet den Aufbau von Motiven zu ganzen Sätzen. Er nennt diesen Stoff *Musikalische Syntax*.¹⁶⁸

Mit seiner „Theorie der Klangvertretung“ löste Riemann endgültig die Generalbasslehre durch die Harmonielehre ab und ersetzte die Fundamentalbasslehre der Wiener Schule von Simon Sechter durch eine Theorie der funktionellen Harmonik, welche die Beziehung der Dreiklänge auf der Basis einer Quintverwandtschaft zur Tonika verstehen lässt. Im Riemann'schen System ist die Tonika auf die Dominante und Subdominante angewiesen. Dieses System der funktionellen Harmonik ermöglicht jede Art der Modulation und eröffnet die Möglichkeit einer alterierenden Funktion des Akkordes. Riemanns neues System bereitete den Weg für Max Regers „Fünf Gesetze der Harmonik“ und den Ausbau der harmonischen Verhältnisse am Anfang des 20. Jahrhunderts.

¹⁶⁵ Ebd., 94.

¹⁶⁶ Ebd., S. VIII.

¹⁶⁷ Vgl. Koch, Bd. 3, S. 51.

¹⁶⁸ Vgl. Denecke, S. 54.

Riemanns Harmoniesystem ist eine Zusammenfassung der unterschiedlichen theoretischen Auffassungen des 19. Jahrhunderts. Von Moritz Hauptmann ausgehend entwickelte er den Gedanken des harmonischen Dualismus. Er studierte Arthur von Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* und setzte Oettingens Verbesserungsvorschläge für die Musiktheorie fort. Aber auch durch Hermann von Helmholtz' Tonempfindungslehre fand er einen wissenschaftlichen Ansatz, mit dem er neuere physiologische Erkenntnisse mit der musikalischen Praxis verbinden konnte. Das Ergebnis ist ein Harmoniesystem, das in der Analyse der Meisterwerke und innerhalb des Musikunterrichts bestehen konnte.¹⁶⁹

Riemann entwickelte eine metrische Einordnung der Musik. Sein System basiert auf drei Prinzipien: Agogik, Auftaktigkeit und Achttaktigkeit. Metrik bedeutet für Riemann die Unterscheidung von Stellung, Betonung und Gewicht von Tönen innerhalb des Schlages und Taktes, während die Rhythmik auf die Längen der Noten verweist. Zusammengefasst ist die Metrik die Lehre von einfachen rhythmischen Bildungen, die Rhythmik hingegen bildet die Lehre von komplizierten metrischen Bildungen.¹⁷⁰

Ein für meine Arbeit sehr wichtiger Aspekt des Riemann'schen Systems ist seine Stellung zum Kontrapunkt. Riemann vertritt die Ansicht, dass es aus folgenden Gründen keinen Unterschied zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt gebe:

- 1) Die Harmonie ist ein zufälliges Ergebnis der Linien.
- 2) Die Akkordverbindung und die Intervallschreitung ist das Wesen des Kontrapunkts.
- 3) Kontrapunkt ist die Lehre von der freien melodischen Erfindung im Rahmen der harmonischen Mehrstimmigkeit.

Riemanns System der Harmonielehre hatte einen großen Einfluss auf Max Reger, der wiederum die ersten Werke Kreneks beeinflusste.

¹⁶⁹ Vgl. R. Münnich: Von Entwicklung der Riemann'schen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf, in: *Riemann Festschrift*, Tutzing 1965, S. 60.

III. Ernst Kurths musiktheoretisches Verständnis als Auseinandersetzung mit der Musiktheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Ernst Kurth (1886–1946) wurde in Wien geboren und studierte an der Universität zu Wien Musikgeschichte mit Guido Adler. 1908 promovierte er über die frühen Opern Glucks bis Orfeo, 1912 habilitierte er sich in Bern mit der Schrift *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und des tonalen Darstellungssystems*. Diese Schrift stellt Kurths Auffassung von der Ergründung musikalischer Prozesse vor, wie sie später in *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* erscheint und in seinem letzten Werk *Die Musikpsychologie* weiter ausgearbeitet und ergänzt wird. Deshalb erscheint es mir geboten, vorrangig auf Kurths Thesen in den *Voraussetzungen* einzugehen, um seine späteren Ausführungen nachvollziehen zu können. Da Krenek *Die Musikpsychologie* nicht rezipiert hat, bleibt diese hier unberücksichtigt.

In den *Voraussetzungen* setzt sich Kurth mit den gängigen musiktheoretischen Strömungen der Zeit wie Georg Capellen (1869–1934),¹⁷¹ Carl Stumpf, Simon Sechter und Hugo Riemann auseinander.

Carl Stumpfs (1848–1936)¹⁷² Theorien der Tonpsychologie spielen eine wichtige Rolle als Grundlage für Kurths Auseinandersetzung mit den verschiedenen

¹⁷⁰ Vgl. Denecke, S. 1.

¹⁷¹ Georg Capellen war ein deutscher Musiktheoretiker, der zuerst 2½ Jahre als Beamter tätig war. Erst ab 1901 trat er als Musiktheoretiker an die Öffentlichkeit. Sein Hauptverdienst liegt in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem „exotischen Stil“ und seiner Bedeutung für die Musikpraxis der Gegenwart. Ab 1914 wirkte er in Hannover als Redakteur und Musikreferent. Kurth setzt sich mit folgenden Werken von Capellen auseinander:

1. *Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik* (1903)
2. *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung*. Nebst Anhang: Grieg Analysen (Leipzig 1904)
3. *Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik* (1904)
4. *Die Zukunft der Musiktheorie und ihre Einwirkung auf die Praxis* (1905)
5. *Ein neuer exotischer Musikstil* (Stuttgart 1906)
6. *Fortschrittliche Harmonie – und Melodielehre* (Leipzig 1908). Vgl. Riemann Lexikon. Personenteil Bd. 1, hg. v. Willibald Gurlitt, Mainz 1959, S. 274.

¹⁷² Carl Stumpf war ein deutscher Psychologe und Musikforscher. Er ist bekannt für seine Theorie der Tonpsychologie. Stumpf sah in seiner Tonpsychologie die Verschmelzungen als Wesen der Konsonanz an, revidierte jedoch später diesen Standpunkt. Nach einer Auseinandersetzung mit Hugo Riemann über die Konsonanz

musiktheoretischen Systemen seiner Zeit. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Kurth den Systemen Sechters und Riemanns. Er setzt sich gründlich mit Sechters Fundamentalbasstheorie und Riemanns Funktionstheorie auseinander und stellt die Systeme der beiden Theoretiker einander gegenüber.

„(...)Die heutige Anschauung, welche die ganze Musiktheorie vorwiegend auf akkordliche Basis stellt, fusst auf der Annahme, dass das harmonische Bewusstsein auch physiologisch und psychologisch den grundlegenden und im Gegensatz zum sonderbaren Entwicklungsweg der Kunstmusik primären Teil des musikalischen Empfindens bilde. Man versteht heute unter Musiktheorie die Systemisierung der harmonischen Begriffe und von diesen aus erfolgt erst eine Anwendung der Ergebnisse auf die Schreibart eines kontrapunktischen Stimmenflusses. Insofern als die Ausgangsgrundlagen der Musiktheorie sich in das Unbekannte verlieren, ihre Ziele aus dem Analytischen der Wissenschaft in das Produktive der Kunst selbst führen, kann eine kritische Bewertung der objektiven Grundlagen der Theorie vom wissenschaftlichen Standpunkt aus mangelhaft erscheinen, da hier wie dort die Beobauungskriterien sich allmählich in das Vage, mehr eindrucksweise zu Beurteilende verlieren müssen.“¹⁷³

Sechters Darstellung der Harmonik, die auch von Kurth geteilt wurde, basiert auf der Annahme, dass der gesamten Harmonik ein Basston zugrunde liegt. Das Riemann'sche System dagegen setzt voraus, dass die primären Akkordgebilde nicht auf einem Basston aufbauen, sondern zu beiden Seiten eines Zentrums liegen, mit welchem sie gleichzeitig entstehen. Deshalb gebe es in jedem Ton eines Akkordgebildes eine latente Harmonik, die von Kurth als eine „zentrale Akkordprojektion“ bezeichnet wird.¹⁷⁴

Kurth schränkt den Anwendungsbereich von Riemanns Betrachtungsweise ein, wenn er sie nur als Grundlage des Dualismus¹⁷⁵ in Zusammenhang mit der Tonpsychologie anerkennt.

der Drei-Mehrklänge stellte er die Begriffe „Konkordanz“ und „Diskordanz“ auf. Kurth bezieht sich auf folgende Werken von Stumpf:

1. *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883–1890.
2. *Konsonanz und Dissonanz*, in: Beiträge zu Akustik und Musikwissenschaft, 1. Heft 1898.

¹⁷³ Vgl. E. Kurth: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und des tonalen Darstellungssystems, München 1973, S. 5 f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 8.

¹⁷⁵ Der Dualismus ist eine Theorie, derzufolge im Durdreiklang (c-e-g) der unterste Ton (c) und im Mollldreiklang (a-c-e) der oberste Ton (e) das harmonische Zentrum bilden.

„(...) Wenn Riemann seine Theorie als Logik gegenüber einem Schematismus ins Treffen führt, so hat das nur solange seine Berechtigung, als man auf den tonpsychologischen Grundlagen der Dualisten fusst. Sobald die Alleinherrschaft dieser Anschauungsweise durchbrochen ist, kann die Wissenschaftlichkeit eines andern Systems durch tonpsychologische Voraussetzungen gleichfalls begründet sein, was wenigstens teilweise in einer Rückanwendung der Stumpf'schen Begriffe auf Sechter der Fall ist.“¹⁷⁶

Für Kurth war die Einführung der naturwissenschaftlichen Methoden kein geeignetes Mittel, um musiktheoretische Fragen ausreichend zu beantworten. Er gibt zu, dass die Einbeziehung von physikalischen und physiologischen Erkenntnissen in die Musiktheorie gerechtfertigt werden kann, aber für Kurth ist es die musikpsychologische Empfindung, „die als eine hauptsächliche Triebkraft alles musikalischen Verarbeitens zu bewerten ist.“¹⁷⁷

Die Melodik ist der Schlüssel zu Kurths Auffassung von Musiktheorie. Kurth stellt in dieser Schrift zum ersten Mal eine neue Begriffsbestimmung von Melodik auf. Der Anfang aller Melodik sei als eine Aktivität der Bewegungsempfindung definiert.¹⁷⁸

Die seinerzeit gängige Melodielehre basierte auf einer mehr oder weniger deutlich durchgeführten harmonischen Grundlage. Nach Kurth bildet die Melodik eine sekundäre Erscheinung, die von einer latenten Harmonik abhängig und der jede Selbstständigkeit abzusprechen sei. Kurth differenziert das Konzept der Melodik weiter aus. Ihre wichtigsten Elemente seien der Ton, die Bewegungsempfindung und die Harmonik, die sich entweder als Naturklang oder als Ton in Zusammenhang mit einer Verschmelzungserscheinung¹⁷⁹ entwickeln.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Ebd., S. 14 f.

¹⁷⁷ Ebd., S. 58.

¹⁷⁸ Ebd., S. 67.

¹⁷⁹ Verschmelzung ist ein von Kurth in Anlehnung an Carl Stumpf benutzter Begriff. Beschrieben wird damit, dass ein simultan klingendes Intervall häufig als ein einziger Ton gehört wird. Als psychologisches Phänomen, das mit dem Konsonanzproblem verknüpft ist, wurde Verschmelzung zu einem wichtigen Begriff der Tonpsychologie. Erklärungen für die Verschmelzung gaben Hermann v. Helmholtz und F. Krueger. Bei Schwingungsverhältnissen wie z. B. der Oktav (250:500 Hz) fallen der durch 500 Hz bestimmte Ton und seine Teiltöne mit denen von 250 Hz zusammen und „verschmelzen“ so zu einem Ton. In frühen Jahren sah Stumpf in der Verschmelzung das definierende Merkmal der Konsonanz. Später schränkte er diese Annahme ein. Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 2 hg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden/Mainz 1979, S. 648.

Die Dissonanz ist für Kurth die Verdichtung eines Kräftespiels, bei dem sich erhöhte Spannungszustände ergeben.¹⁸¹ Kurth hielt Riemanns Dissonanztheorie dementsprechend für unvollkommen, weil dessen Hypothesen einzig auf der Aktivität des Hörens basierten. Kurth leugnet nicht eine psychische Aktivität während des Musikempfindens, aber er akzentuiert die der Musik inhärenten Kraftfelder deutlich stärker.¹⁸²

Was die Harmonik betrifft, fasst Kurth die harmonischen Vorgänge als energetische Kraftvorgänge auf. Dur und Moll seien keine gegensätzlichen Akkordformen, sondern zwei entgegengesetzt wirkende Faktoren ein und derselben harmonischen Spannkraft.

„(...) Das Moll stellt die Tendenz zu einer Korrektur der Spannkraft des Dur dar, welche aber nach der entgegengesetzten Seite selbst zu einer gleichartigen Spannkraft führt. (...) Da Dur eine Abweichung mit Krafrichtung nach oben darstellt, Moll eine solche mit Krafrichtung nach unten, so erklärt sich, dass Dur in der melodischen Bewegung überhaupt aufwärts, Moll abwärts tendiert und es stellen Dur und Moll gleicher Basis Gegensätze dar. Dur und Moll sind nur aus polarer Gegensätzlichkeit der Richtungen potentieller Energie im Dreiklange zu verstehen. Beide Dreiklangsformen sind Störungen der absoluten Akkordruhe, welche überhaupt imaginär (und natürlich auch nicht beim Dreiklang mit neutraler Terz zu suchen) ist.“¹⁸³

Kurth war der Auffassung, dass hauptsächlich die Kräfteverhältnisse der Klänge das Wesen und die Entwicklung der Musik bestimmen.¹⁸⁴

In *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* arbeitet er diese Gedankengänge weiter aus. Inhaltlich geht er folgendermaßen vor: Zunächst erfolgt eine theoretische und historische Darstellung des Kontrapunkts. Danach wird die lineare Kontrapunktik anhand des Bach'schen Vorbilds praktisch dargelegt. Die Entwicklung hin zu Bachs melodischem Stil wird historisch aufgezeichnet. Technische Studien werden mit theoretischen Inhalten verbunden. Bachs polyphon melodischer Stil wird historisch im Vergleich mit dem klassischen Melodiestil dargelegt. Dessen Strukturgründzüge und

¹⁸⁰ Ebd., S. 60.

¹⁸¹ Ebd., S. 106.

¹⁸² Ebd., S. 115.

¹⁸³ Ebd., S. 122.

¹⁸⁴ Ebd., S. 146.

die formale Entwicklungstechnik werden ausgeführt, die „Scheinpolyphonie“ der einstimmigen Linie wird eingehend nachgewiesen.

Das Buch besteht aus einem Vorwort und fünf Abschnitten:

Erster Abschnitt: Grundlagen der Melodik

Die melodische Energie. Raum und Materie in den Klängen. Die Spannungsentwicklung in der melodischen Erfassung. Bewegungsenergie und Rhythmus. Einstellung der musikalischen Satztechnik. Die Energieverhältnisse in der Harmonik. Die Akkordspannung.

Zweiter Abschnitt: Das Problem des Kontrapunkts

Ausprägung der linearen Satzanlage. Das System von Fux in seiner Stellung gegenüber dem Problem. Historische Entwicklung des Problems. Der Entwicklungszug seit Fux.

Dritter Abschnitt: Bachs melodischer Stil

Erster Teil: Allgemeine Stilgrundlagen

Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und klassischen Melodiestiles. Zusammenhang von Melodiestil und Satztechnik. Die gegensätzlichen Melodiestile im Zusammenhang mit den allgemeinsten Kunstgrundlagen. Zur Rhythmik der Bach'schen Linie,

Zweiter Teil: Technische Eigentümlichkeiten

Formale Entwicklungsgrundzüge. Die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil. Die Entwicklung zu linearen Steigerungen. Die Polyphonie der einstimmigen Linie.

Vierter Abschnitt: Die polyphone Satzanlage

Die Bewegungsverhältnisse innerhalb der Mehrstimmigkeit. Einfluß der Bewegungsdynamik auf die Zusammenklängeverhältnisse. Steigerungserscheinungen in der mehrstimmigen Bewegung. Verdichtung und Auflösung der thematischen Bewegung.

Fünfter Abschnitt: Technik der Linienverknüpfung

Die kontrapunktische Technik als Negativ der harmonischen Technik. Zur Technik der Zweistimmigkeit. Übergang zur Mehrstimmigkeit.

Die ersten beiden Abschnitte stellen Kurths musiktheoretische und musikhistorische Auffassung vor.

Im ersten Abschnitt setzt er sich zunächst mit grundsätzlichen Problemen der Melodik auseinander. Er führt die „kinetische“ Energie der Melodie aus und stellt den Begriff „Bewegungsphase“ vor. Die Begriffsbestimmung eines „Motivs“ als Bewegungsphase wird hier vorgenommen. Im Kapitel *Raum und Materie in den Klängen* stellt Kurth einen Grundgedanken seiner Musikpsychologie vor. Für Kurth

sind die unbewusst mitspielenden Vorgänge und psychologischen Erscheinungen im musikalischen Hören das Ergebnis der Grunderscheinung in der Bewegungsspannung.

„(...) Jene räumliche Welt beherrscht die Art unseres Hörens so durchdringend, daß auch nahezu alle sprachlichen Ausdrücke von der Vorstellung räumlicher Dimensionen abhängig sind. Bewegung ist der unbewußte, zwingende Anlaß, daß wir alle Gehörsreize auf *Tonlagen* beziehen, sie nach *Entfernungen*, *Intervallen* (= Zwischenräumen) messen, von hohen und tiefen Tönen sprechen, statt von rein gehörsmäßigen Empfindungsqualitäten, welche diesen Begriffen entsprechen würden.“¹⁸⁵

Im dritten Kapitel über *Die Spannungsentwicklung in der melodischen Erformung* bezeichnet Kurth die Grundskala als die Grundform der tonal organisierten Melodik. Die Skala stelle eine geschlossene Bewegungsphase dar. Er bespricht die Leittonspannung und erklärt die Dynamik der Skalen. Darüber hinaus führt er hier allgemein in die melodischen Spannwirkungen in der Polyphonie ein. Schließlich setzt er sich mit der melodischen Dissonanz auseinander und fährt mit der Spannkraft der Linieneinheit und der Chromatik fort.

Im vierten Kapitel stellt Kurth seine Auffassung vor, dass die Bewegungsempfindung der Ursprung des Rhythmus sei. Er bespricht das Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie in der Melodie und schließt mit dem Charakter der rhythmischen Akzente ab.

Im nächsten Kapitel *Einstellung zur musikalischen Satztechnik* stellt er seine Auffassung der Grundzüge des kontrapunktischen Satzes vor.

„Wie aber der lebendige Vorgang des Melodischen damit zu kennzeichnen war, daß die Energie der Bewegung das Primäre, die Einzeltöne und ihre harmonische Beziehung das Sekundäre darstellen, so wären auch in der melodisch-kontrapunktischen Mehrstimmigkeit die Dinge auf den Kopf gestellt, wenn man von den Akkorden ausgehen wollte, die der vertikale Durchschnitt zeigt: melodische angelegte Mehrstimmigkeit ist ebensowenig eine Folge von Akkorden als die Linie eine Aneinanderreihung von Tönen ist. Das musikalische Geschehen im Satze ist ein umgekehrtes: den Strom melodisch gerichteter Entwicklungen durchstreicht die vertikal übergreifende Harmonik, die Linienzüge, die hier das Primäre darstellen, fangen sich in Akkorden.“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Vgl. E. Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Berlin 1922, 2. Aufl., S. 35.

¹⁸⁶ Ebd., S. 60 f.

Im letzten Kapitel dieses Abschnitts spricht er über den Begriff „potentielle Energie“. Man erkennt den Einfluss von Stumpfs Verschmelzungstheorie im Aufsatz über die Verschmelzung der Spannungen. Die Akkorde als Energieträger werden besprochen, ebenso die Dominantspannungen. Insbesondere wird die Energie der Terz vorgeführt. Dur und Moll als Gegensatz und als Spannungsgegensätze werden hier ebenso besprochen wie auch die Spannkraft der Akkorddissonanzen. Kurth beschließt das Kapitel mit der Dissonanz der Quart und der „Grundton“ Empfindung.

Im ersten Kapitel des zweiten Abschnitts setzt er sich mit der Auffassung vom Kontrapunkt und der Harmonielehre in seiner Zeit auseinander. Kurths Auffassung der Gegensätze der Harmonielehre und des Kontrapunkts legt er folgendermaßen dar:

„(...) Der Gegensatz beider Setzarten [harmonische und kontrapunktische, J. H.] ist allgemein damit zu umschreiben, daß die eine vom Akkord als Anfang und Einheit ausgeht und auch in der ganzen Durchführung des Satzentwurfs die akkordlichen Wirkungen voranstellt, so daß sich stets die melodische Führung der Stimmen erst aus dem Harmoniegefüge zu mehr oder minder selbständigem Hervortreten entwickelt: die andere Technik hingegen soll von der melodischen Linie als Element ausgehen und ihr Ziel geht dahin, mehrere gleichzeitige Linien entwickeln zu können, aber so, daß stets die lineare Auswirkung als das Vorwaltende und das Hauptziel vorangestellt bleibt, während die harmonischen Vertikalerscheinungen, die über die Linienzüge übergreifen, das Sekundäre darstellen, wie dort die Stimmenführung.“¹⁸⁷

Das folgende Kapitel behandelt die Fux'sche Lehre vom Kontrapunkt. Kurth setzt sich zuerst mit dem Begriff *Kontrapunkt* auseinander und zeichnet die historische Entwicklung des Kontrapunkts von den Niederländern über den Generalbass bis zu Fux auf. Im letzten Kapitel bespricht er die historische Entwicklung seit Fux. Diese Auseinandersetzung ist ein Plädoyer für den Bach'schen Kontrapunkt als Lehrsystem im Gegensatz zu Fuxens Ansatz, der zu dieser Zeit allgemein unterrichtet wurde.

In den beiden ersten Abschnitten sehen wir einen entscheidenden Bruch mit dem musiktheoretischen Denken von 1918. Hinsichtlich der Fux'schen Methode gelangt Kurth zu der Auffassung, dass dessen theoretische Darstellung, seine kontrapunktische Technik und seine Harmonik nicht mehr zeitgemäß seien.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ebd., S. 97.

¹⁸⁸ Ebd., S. 109.

Kurth behauptet auch, dass die kontrapunktierenden Stimmen bei Fux nicht als Linien entworfen sind, sondern notenweise konstruiert worden seien. Es fehle in allen Stimmen „die innere melodische Energie“, worauf eine Linienpolyphonie beruhe.¹⁸⁹ Das Prinzip „Note gegen Note“ unterbinde eine wirklich lineare Durchgestaltung der Satztechnik.¹⁹⁰

Kurth greift grundsätzlich Riemanns Auffassung an, dass der Kontrapunkt die „Probe aufs Exempel“ für die Harmonielehre sei.¹⁹¹ Für Kurth ist der kontrapunktische Satz kein harmonischer Satz, der in gesteigerter Bewegung belebt wirkt, sondern eine mehrstimmige Bewegungsauswirkung, welche die harmonisch-vertikalen Erscheinungen umfasst.¹⁹² Die Zusammensetzung des kontrapunktischen Satzes sei linear, nicht akkordlich. Der Ursprung des Kontrapunkts liegt nach Kurth darin, dass zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können. Kurth rät, dass man zu Beginn der Kontrapunktlehre die Technik der einstimmigen Linie anhand des Bach’schen melodischen Stils unterrichten solle.¹⁹³

In den nächsten Abschnitten wendet Kurth die schon dargelegten Grundgedanken der Energetik und Musikpsychologie auf Bachs melodischen Stil an. Im einleitenden Kapitel setzt er sich wieder mit der Melodik im Zusammenhang mit dem polyphonen und klassischen Stil auseinander. Die Melodik einer Periode wird der Melodik eines polyphonen Werkes entgegengesetzt. Er zeigt die Verbindung zwischen der Melodik und dem Satz. Am Ende des ersten Teiles im vierten Kapitel bespricht er unter anderem die Rhythmik der Bach’schen Linie wie z. B. die Dynamik der Pausen. Kurths Theorie der Pausen weicht von Riemanns Konzeption ab, wenn er davon ausgeht, dass die Pausen mit einem Geschehen erfüllt seien. Bei Riemann ist dies nicht der Fall. Riemann kennzeichnet eine Pause in seiner Rhythmustheorie als eine „Negative“ des Ertönens. Kurth dagegen betrachtet die Pause als etwas Positives.

¹⁸⁹ Ebd., S. 110.

¹⁹⁰ Ebd., S. 113.

¹⁹¹ Ebd., S. 137 f.

¹⁹² Ebd., S. 140.

¹⁹³ Ebd., S. 142 ff.

Denn für Kurth sind die Pausen ein Weiterempfinden der Kräfte, die sich auch nach Aussetzen des Tones erhalten.¹⁹⁴

Am Anfang des zweiten Teils des dritten Abschnitts werden die Grundzüge seiner energetischen Theorie in Zusammenhang mit der Polyphonie beschrieben. Die Polyphonie hat eine besondere Bedeutung für Kurth.

„(...) Die ganze Polyphonie ist eine große Steigerung aus den Spannungen und Bewegungskräften der einstimmig-melodischen Kunst heraus; sie ist daher nicht bloß satztechnisch als Gegenbild zur akkordlich fundierten Homophonie in der Linienentwicklung gegründet, sondern auch ihre formalen Erscheinungen beruhen in den gleichen inneren Eigentümlichkeiten wie die melodische Kunst selbst, die Entwicklung, Ausspinnung und Steigerung der einzelnen Linie.“¹⁹⁵

Er geht in den folgenden Kapiteln auf die Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil anhand folgender Techniken ein: Auftreten von Sequenzen im Laufe der Fortspinnung, die thematisch-motivische Technik in der melodischen Fortspinnung und die Technik des thematischen Übergangs in der Fortspinnung. Im siebten Kapitel bespricht er die verschiedenen Steigerungserscheinungen wie etwa melodische und rhythmische Steigerungen, Wachstum der Kurven und Intervallbewegungen.

Die Polyphonie der einstimmigen Linie bei Bach ist der Hauptgegenstand des achten Kapitels. Besonders wichtig ist für Kurth die latente Mehrstimmigkeit der einstimmigen Linien. Er führt Beispiele von Linien, die akkordlich gestaltet und damit aufgefüllt werden, an. Auch zeigt er, wie akkordliche Dissonanzen in der Linienführung angedeutet werden konnten. Weiterhin wird die „Andeutung“ der Mehrstimmigkeit in der einzelnen Linie sowie in Sequenzen erläutert. Harmonie-Bassstimmen werden besprochen.¹⁹⁶ Des Weiteren behandelt Kurth die selbstständigen motivischen und melodischen Bildungen in Schein- und Orgelpunktstimmen. Das Ziel seiner Auseinandersetzung mit den verschiedenen kompositorischen Techniken besteht darin, die Entwicklung der Scheinstimmen innerhalb der einstimmigen Polyphonie darzulegen.

„(...) Der normale Vorgang bei der einstimmigen Formung besteht bei Bach darin, daß mit ihrer Entwicklung zu den Höhepunkten des Satzes aus der Linie selbst mehr

¹⁹⁴ Ebd., S. 197, Siehe Fußnote.

¹⁹⁵ Ebd., S. 204.

¹⁹⁶ Harmonie-Bassstimmen bestehen aus Quartensprüngen und Quintensprüngen. Hierdurch wird anstelle der homophonen Entwicklung eine polyphone, kadenzierende Wirkung erzeugt. Vgl. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 289.

und mehr und dichter ineinander gedrängte Scheinstimmen gesponnen werden. Auch beginnen sich angedeutete Nebenstimmen erst in steigendem Maße abzulösen, wenn in der Entwicklung der Realstimme eine gewisse Vorbereitung, eine Anspannung der melodischen Intensität gediehen ist, von welcher das Neuerstehen einer Stimme aus innerer Wachstumskraft, als Auslösung von Spannungen hervorgehen kann, wie jede Entwicklung in Bachs Kunstwerk.“¹⁹⁷

Deshalb ist für Kurth die Beschäftigung mit der Polyphonie der einstimmigen Linie bei Bach einer der wichtigsten Aspekte zu Beginn des Studiums des Kontrapunkts.

Mit allgemeinen Überlegungen über den polyphonen Satz anhand seiner Energetiktheorie beginnt der vierte Abschnitt. Kurth unterbreitet Vorschläge für den Kompositionsunterricht. Die Bedeutung des Studiums des zweistimmigen kontrapunktischen Instrumentalsatzes wird nachdrücklich betont. Kurth schlägt folgende Stücke von J. S. Bach für das Studium vor: die zweistimmigen Inventionen, zweistimmige Präludien beider Bände des Wohltemperierten Klaviers und zweistimmige Sätze aus seinen verschiedenen Suiten für Klavier.¹⁹⁸ Für Kurth liegen die Grundlagen des Kontrapunkts überhaupt im zweistimmigen linearen Satz.¹⁹⁹

Ein polyphoner Satz ist hauptsächlich auf die „Hebung der Plastik aller einzelnen Linien gerichtet“.²⁰⁰ Deshalb ist eine ausführliche Erklärung der komplementären rhythmischen Anlagen²⁰¹, der Differenzierung der Linienbewegung, der Durchkreuzung der Höhepunkte und der Steigerungerscheinungen, die er in diesem Abschnitt bespricht, für Kurth unabdingbar.

Im dritten Kapitel werden die verschiedenen Steigerungsmöglichkeiten des polyphonen Satzes dargelegt. Die meisten Steigerungsmittel sind die gleichen wie beim einstimmigen Satz, aber es gibt auch die Steigerungsmöglichkeit einer Vervielfältigung der Stimmenzahl.

¹⁹⁷ Ebd., S. 322.

¹⁹⁸ Ebd., S. 350.

¹⁹⁹ Ebd., S. 517.

²⁰⁰ Ebd., S. 374.

²⁰¹ Komplementäre Rhythmik bedeutet, dass ein Zusammentreffen von Ruhepunkten oder Pausen vermieden werden soll. Vgl. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 352.

Neu ist Kurths Einstellung zur Form des polyphonen Satzes. Die polyphone Satzanlage sowie die Form des polyphonen Satzes seien stets aus der horizontalen bzw. linearen Perspektive zu verstehen. „Alle Form erfüllt sich als Bewegung.“²⁰²

Im vierten Kapitel behandelt er die Verdichtung und Auflösung der thematischen Bewegung. Diese werden aus der Perspektive der Formenlehre erklärt. Es gibt drei wichtige Begriffe der Formenlehre, die wegen ihrer Besonderheit nur aus dem Wesen der linearen Entwicklungskunst zu verstehen seien.

1. Die Exposition
2. Die Durchführung
3. Das Zwischenspiel²⁰³

Diese drei Begriffe werden ausführlich besprochen.

Im fünften Abschnitt *Technik der Linienverknüpfung* bespricht er die Einzelheiten der kontrapunktischen Techniken im zweistimmigen Satz, dann den mehrstimmigen Satz. Er beginnt hier wieder mit der Auseinandersetzung „Harmonielehre versus Kontrapunkt“, nun aber in Bezug auf die Stimmführung.

„(...) Die Harmonielehre geht von den Akkorden aus, und daher beruht hier die melodische Struktur zunächst in den Ergebnissen der Stimmführung; nichtsdestoweniger besteht dabei eine wesentlichste Forderung jedes guten harmonischen Satzes in einer Stimmführung, die weit über die bloß korrekten, nicht fehlerhaft störenden Verbindungen der Satzstimmen hinausgeht und auch die melodischen Linien zu möglicher Beweglichkeit und eigener Schönheitswirkung hebt; je selbständiger die Linienführung, desto vollendeter ist der akkordliche Satz. (...) Im Kontrapunkt nimmt umgekehrt die technische Satzentwicklung ihren Ausgang von der Einheit der Linie, und Grundgehalt ist nicht die akkordliche Wirkung, sondern die Auswirkung der melodischen Linien; die Vertikalverhältnisse, welche hierbei die Linienzüge durchstreichen, sind die Ergebnisse, wie es dort die Stimmführung war, das Sekundäre. (...)“

In der Harmonielehre sind infolgedessen jene Stimmführungsverhältnisse, die schon von den allereinfachsten Akkordverbindungen an in Betracht kommen, zunächst in negativem Sinne ins Auge zu fassen, d. h. sie beruhen noch nicht in Forderungen, sondern in Verboten.²⁰⁴

Kurth ist der Meinung, dass der Kontrapunkt nicht vom Akkord ausgehe, sondern zum Akkord gelange. Den Kontrapunkt solle man nicht harmonisch fundieren, sondern harmonisch ausgleichen. Er fährt fort mit allgemeinen Regeln der Dissonanz

²⁰² Ebd., S. 408.

²⁰³ Ebd., S. 408 f.

und Konsonanz beim zweistimmigen Satz. Dissonanzen seien unbedenklich, wenn sie als Seiten- oder Gegenbewegung eintreten. Stilistische Besonderheiten wie die leere Quinte werden besprochen und Bachs kompositorische Eigenheiten näher erläutert.

Neu ist Kurths Besprechung über die „motivische Energie“ und wie sie die kontrapunktische Satztechnik beeinflusse. Die Töne, die zu einem Motiv gehören, haben ihm zufolge eine ebenso intensive Bewegungsenergie wie die Leittöne. Man könne auch Motive benutzen, um Satzunebenheiten zu überwinden. Diese motivische Energie beeinflusse die kontrapunktische Satztechnik in folgender Weise:

„(...) Denn ebenso wie die chromatische Intensität vermag auch die innigere Zusammenschließung der Töne innerhalb eines als Motiv ausgeprägten und aufgenommenen linearen Gebildes über die ursprünglichen Zusammenklangsreibungen hinüberzuschwingen, indem das musikalische Hören auf den linearen Zug konzentriert wird, der den Einzelton absorbiert und diesen nicht als einen Ton mit Ruheempfindung, sondern nur als den Übergang in eine Fortsetzung erfassen läßt, so daß die Aufnahme des Zusammenklangintervalls mit seiner spezifischen Charakteristik gar nicht, oder nur in entsprechend geschwächter Deutlichkeit erfolgt. Daher sind Töne innerhalb eines Motivs mit Ausnahme des Endtones vom Motiv gegen Zusammenklangerscheinungen von gewisser Unempfindlichkeit.“²⁰⁵

Kurth zeigt auch, wie man Satzunebenheiten durch die Linienrundung von gebrochenen Akkorden überwinden kann.

Im letzten Kapitel *Übergang zur Mehrstimmigkeit* geht es um die Besonderheiten des dreistimmigen Satzes. Eine Besonderheit ist die Bewegungsverteilung der Stimmen. Zum Beispiel kommt es häufig vor, dass die dritte Stimme eine lang gehaltene Note ist oder dass eine lebhafte Bewegung nur in einer Stimme auftritt. Die Stimmen lösen sich gegenseitig nach kurzen Strecken ab.

Die Zusammenklangtechnik ist anders als im zweistimmigen Satz, weil die dritte Stimme die leere Quarte und Quinte ausfüllt. Dieser Aspekt der Harmonie kommt im mehrstimmigen Satz stärker zur Geltung, da der Einfluss einer harmonisch fundierten Technik beim mehrstimmigen Satz sehr ausgeprägt ist.

²⁰⁴ Ebd., S. 439 f.

²⁰⁵ Ebd., S. 479.

Im letzten Teil des Kapitels *Zur Spezialtechnik der kontrapunktischen Feinmechanik* behandelt er die Technik des Kanons sowie des doppelten und mehrfachen Kontrapunkts.

Der Einfluss von *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* bezieht sich nicht nur auf die kompositorische Entwicklung des jungen Ernst Krenek, sondern auch auf die späteren Jahre und spiegelt sich in seiner Unterrichtsmethode. Krenek veröffentlichte 1958 das Lehrbuch *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*. In diesem Lehrheft wird der Einfluss von Kurth offensichtlich. Er übernimmt Kurth'sche Begriffe wie *motivic units*, *motivic design*, *rhythmic motion*, *melodic design* und *melodic motion*. Z. B. schreibt Krenek über die Melodik:

„The melodies which make up the fabric of polyphony may be understood as manifestations of a stream of energy the fluctuations of which are made perceptible in the tones through which the melodic lines proceed. Upward motion indicates increase of energy, downward motion the opposite. Skips indicate sudden changes of energy (the larger the skip, the more drastic the change), stepwise motion indicates gradual changes.

The fluctuations of energy indicated by the motion of the melodic line through various pitches are reflected in the rhythmic organization of the melody, i. e., in the relative duration of its tones. Small rhythmic values (short tones) condense the changes of pitch into short time spans and indicate rapid fluctuations of energy, long rhythmic values indicate the opposite.“²⁰⁶

Das Heft fängt mit den Regeln für Rhythmik, Metrum und Melodik an. Dann werden die Regeln für den zweistimmigen Kontrapunkt aufgestellt, und die Schüler müssen Inventionen schreiben. Aber im Gegensatz zu Kurth benutzt Krenek keine spezifischen Inventionen Bachs als Beispiele, sondern erfindet seine eigenen, um seinen Schülern den tonalen Kontrapunkt im Stil des 18. Jahrhunderts zu lehren. Krenek selber hat bei Schreker zuerst eine gründliche Ausbildung in Fugen im Fux'schen Stil und im Komponieren von Kanons genossen. Der Kontrapunkt im Stil des 18. Jahrhunderts wurde nicht eigens unterrichtet. In Schrekers Unterricht war Krenek ermutigt worden, die moderne kompositorische Sprache der Zeit, bspw. die von Reger, zu verwenden. In seinem eigenen Lehrheft hat Krenek jedoch nur die tonale Sprache im Stil des 18. Jahrhunderts vorgestellt.

²⁰⁶ Vgl. E. Krenek: *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*, New York 1958, S. 6.

IV. Die Rezeption von *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* am Beispiel der
Rezensionen von Paul Bekker und Hugo Riemann und der Einfluss auf den jungen
Ernst Krenek

Kurths Buch wurde zu seiner Zeit viel diskutiert. Hugo Riemann und Paul Bekker schrieben u. a. Rezensionen über Kurths Buch. Obwohl es keinen Hinweis gibt, dass Krenek Riemanns Kritik gelesen hat, möchte ich trotzdem den Inhalt dieser Rezension einfügen, um die unterschiedlichen Rezeptionen dieses Buches Anfang 1918 darzulegen.

Riemanns Rezension ging von seiner eigenen Phrasierungslehre und seinem Buch *Lehre von den Tonvorstellungen* von 1914/16 aus. Seine *Lehre von den Tonvorstellungen* zielt auf die Ergründung des „wahren Wesens“ der musikalischen Formgebung auf dem Gebiet der musikalischen Produktion und Reproduktion.

„(...) Was der schaffende Tonkünstler, gleichviel ob in freier Improvisation am Instrument oder in Noten festgelegt, gibt, muß vorher gewollt und in allem Detail vorgestellt sein, ehe es klingend wird und die Rückverwandlung der klingenden Musik in vorgestellte in der rezeptiven Phantasie des Hörers bringt den Prozeß zum Abschluß, der mit der Willensemanation des Komponisten seinen Anfang nahm. [sic]“²⁰⁷

Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen ist in vier Teile gegliedert:

1. Neue Mitstreiter für die Lehre von den Tonvorstellungen
2. Dr. Ernst Kurth und die Phrasierung
3. Kurths Unterschätzung der rhythmischen Elemente aller Musikformung
4. Die freie Rhythmik des polyphonen Stils

Riemann hielt Kurths ästhetische Grundanschauung vom Wesen der Musik und seine oppositionelle Stellungnahme gegenüber den Versuchen einer tonpsychologischen Grundlegung der Theorie der Musik für sensationell. Er betrachtete Kurth als Mitstreiter für die Grundlegung einer Lehre der Tonvorstellung. Beide waren der Auffassung, dass die vorgestellten Tonbewegungen die Voraussetzung aller klingenden und notierten Musik seien.

²⁰⁷ Vgl. H. Riemann: *Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen*, in: *Zeitung für Musikwissenschaft* 1918, 1. Jg. H 1, S. 26.

Aber Kurths Auffassung des linearen Kontrapunkts hielt er für nicht innovativ und pädagogisch nicht sonderlich ergiebig.²⁰⁸

Ich möchte drei Punkte aus Riemanns Artikel hervorheben.

1. Riemanns Akzeptanz von Kurths Auffassung von Melodie als Bewegung
2. Riemanns Kritik an Kurths Auffassung der Phrasierungslehre
3. Riemanns Kritik an Kurths Auffassung des Kontrapunkts

Riemann lobte Kurths Auffassung von Melodie als Bewegung.

„Speziell das neue Buch Kurths aber hat zunächst dadurch Bedeutung, daß es mit Nachdruck und Überzeugungskraft das Hauptinteresse von der Harmonik auf die Melodik überleitet, und zwar in einer Form, welche alle die im Laufe der Zeit aufgetretenen Ideen und Strömungen dieser Art in ein gemeinsames Bett überzuführen und zu einer Einheit zusammenzufassen geeignet scheint.“²⁰⁹

Er bestätigt seine Meinung mit dem Verweis auf eigene Schriften sowie auf die Ausführungen von Aristorenos und vor allem von Moritz Hauptmann.

„(...) Wir können das melodische Prinzip zuerst uns denken als das bewegende, ihm entgegengesetzt das harmonische als das fixierende, jenes als die Tendenz, aus einem Bestehenden herauszugehen, ohne weitere Bestimmungen in sich; diese erhält es erst in den harmonischen Elementen.“²¹⁰

Er beschließt den ersten Teil des Aufsatzes mit einer Einschätzung der Relevanz und Innovativität, die sich in Kurths Buch zeigten.

„Das Wichtigste, wesentlich Neue in Kurths Buch ist nun aber, daß er sich nicht darauf beschränkt, auf die Spannungsvorgänge seelischer Kräfte hinzuweisen, welche in den melodischen Gebilden sich realisieren, sondern vielmehr aus solchem philosophischen Räsonnement die Verpflichtung ableitet, uns dieser Herkunft der melodischen Gebilde beim Musikhören, andauernd bewußt zu bleiben, sie als Geschehnisse des Seelenlebens zu bewerten.“²¹¹

Riemanns Kritik an Kurths Auffassung der Phrasierungslehre im dritten Teil, *Kurths Unterschätzung der rhythmischen Elemente als Grundlage aller Musikformung*, hängt mit seiner eigenen Auffassung zusammen. Riemann baut seine Phrasierungslehre auf der Barform und metrisch-rhythmischen Verhältnissen auf. Kurth behauptet dagegen:

²⁰⁸ Ebd., S. 27.

²⁰⁹ Ebd., S. 29 f.

²¹⁰ Ebd., S. 30, Vgl. M. Hauptmann: Die Natur der Harmonik und der Metrik, 1853, S. 52.

²¹¹ Ebd., S. 31.

„Was ich hier als Linienphase bezeichne, ist nicht mit dem Begriff der musikalischen Phrase zu verwechseln, nach welchem die Metrik und Formenlehre die Gliederung der Melodie in einzelne Abschnitte durchführt, im Hinblick auf die kompositorische Formung wie auf die technische Wiedergabe. (...) Nicht alle melodische Bewegung erformt sich nach metrischem Ebenmaß und aus rhythmischem Grundempfinden; dies ist nur in einem beschränkten Ausschnitt der Musikentwicklung der Fall. Daher stellen nicht alle Linienphasen metrisch gleichmäßig abgegrenzte Gliederungseinheiten dar.“²¹²

Riemann ist der Auffassung, dass Kurth die rhythmischen Elemente als Grundlage aller Musikformung unterschätze, und setzt dagegen seinen Nachweis der kinematischen Energie in der Linienbildung.²¹³

In Bezug auf die Phrasierungslehre kommt ein unterschiedliches Verständnis des Begriffs „Pause“ zur Sprache. Riemann meint, dass Kurth die Frage der „toten Intervalle“ zwischen den Grenztönen der Motive nicht berücksichtige. Kurth gehe mit einem Hinweis auf die „Einheit geschlossener Bewegungszüge“²¹⁴ über diese Frage bloß hinweg.

Riemanns Behauptung trifft nicht ganz zu, da Kurth in einer Fußnote auf S.197 in *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* eine ausführliche Erklärung über seine Auffassung des Begriffs „Pause“ verfasst. Am Schluss dieses Abschnitts behauptet Riemann, dass Kurth die Zweitaktgruppenordnung als charakteristisch für die Wiener Klassik, aber nicht für Bach und den polyphonen Linienstil bezeichne.²¹⁵

Im vierten Teil, *Die freie Rhythmik des polyphonen Stils*, reagiert Riemann sehr persönlich auf Kurths Kritik an der Auffassung des Kontrapunkts. Riemann zitiert Kurth:

„Ein besonders grober Fehler ist es, den dreistimmigen **Satz** einfach durch Zusetzung einer dritten Stimme zu einem fertigen zweistimmigen entwickeln zu lassen, unter voller Verkenntung der mehrstimmigen Anlage als einer Einheit. Weiter könnte die Mechanisierung der Kunstlehre nicht getrieben werden, als mit der ausdrücklichen Anweisung vieler (?) Lehrbücher die zweistimmig gesetzten Beispiele aufzubewahren, um ihnen hernach die Dreistimmigkeit nur mehr eine dritte Stimme hinzusetzen zu müssen.“²¹⁶

²¹² Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 23.

²¹³ Vgl. Riemann, *Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen*, S. 24

²¹⁴ Ebd., S. 32.

²¹⁵ Ebd., S. 35.

²¹⁶ Ebd., S. 39.

Riemann kommentiert dieses Zitat folgendermaßen:

„Wer die 83 Aufgaben meines Lehrbuches [*Lehrbuch des Kontrapunkts*, J. H.] durchgearbeitet hat, weiß, daß dieser Vorwurf nur mir persönlich gilt. Es dürfte nicht ‚viele‘ Lehrbücher geben, in denen mit gleichem Gewinn für das Können des Schülers von Anfang bis zu Ende das Prinzip melodischer Linienführung durchgeführt ist wie in dem meinen. Mit Kurths vagen Hinweisen auf die ungemessene harmoniefreie und rhythmusscheue kinetische Energie der linearen Melodieführung wird die musikalische Pädagogik schwerlich viel anzufangen wissen!“²¹⁷

Obwohl Krenek diese Kritik wohl nicht gelesen hat, waren Riemanns musikalische Auffassungen weit verbreitet und seine Lehrmethode für die verschiedenen theoretischen Fächer und in dieser Zeit gängig. Kurth dagegen stellte mit seiner energetischen Auffassung der Musik und der Annäherung an die Musik über die Psychologie etwas völlig Neues vor.

Bekkers Kritik wurde hauptsächlich als ein Beitrag zur musikgeschichtlichen Forschung und zum Bach'schen Kontrapunkt aufgenommen. Seine Schrift setzt auch dementsprechend ganz andere Schwerpunkte. Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* waren für Paul Bekker „eine der bedeutungsvollsten Leistungen auf dem Gebiet kunstwissenschaftlicher Musikforschung“.²¹⁸

In seiner Rezension der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* hob Bekker bestimmte Punkte hervor, die sicher auch Kreneks Aufmerksamkeit weckten.

Erstens: Kurths Auseinandersetzung mit der Fux'schen Methode des Kontrapunkts.

Kreneks Kontrapunktstudium basierte auf einer von Schreker leicht modernisierten Version des alten Textes von Fux, ergänzt durch Bellermann.

Bekker hebt Kurths Kritik an der gängigen Praxis der Fux'schen Methode im Kontrapunktunterricht hervor.

„Die Beschäftigung mit Bachs Stil bildete für Kurth den Ausgangspunkt. Sie brachte ihm die Erkenntnis der elementaren Verschiedenheiten des polyphonen und des

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. P. Bekker: Kontrapunkt und Neuzeit, in: Frankfurter Handels- und Börsenzeitung, 62. Jg. Nr. 86, 27. März 1918, S. 1.

homophonen klassischen Melodiestiles. Diese wieder veranlaßte ihn, das ‚Problem des Kontrapunkts‘ selbst aufzugreifen und die für die heutige Kontrapunktlehre den Grundzügen nach immer noch maßgebende, aus der Zeit Bachs stammende Fuxsche Methode einer in ihre Wesenheit dringenden Kritik zu unterziehen.“²¹⁹

Zweitens: Kurths Auffassung von Melodie als Bewegung.

Für Kurth sei die Melodie nicht eine „Folge von Tönen“, sondern diese Töne seien nur akustisch-physikalische Erscheinungen eines psychologischen Geschehens, einer bewegenden Kraft, in der sich die sinnlich wahrnehmbare „Klangmaterie erforme“.

Bekker bezeichnet Kurths Einstellung zur Grundfrage des musikalischen Geschehens als sehr bedeutend.

Drittens: Bekker war der Erste, der Kurths lineares Prinzip auf die moderne Musik dieser Zeit bezog.

„Kurths Buch mit seinem steten Hinweis auf die durch die klassische Stilepoche verloren gegangene Fähigkeit des linearen Musikempfindens, seine Werbung für das melodisch-horizontale Stilprinzip, das wir zu Gunsten des harmonisch-vertikalen vergessen haben, scheint eine Bestätigung und Parallele zu finden in dem Schaffen mancher unserer jüngeren Komponisten, von denen hier nur ein Name genannt sei: Schönberg.“²²⁰

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Krenek wohl auch durch dieses Zitat von Bekker dazu inspiriert wurde, in seinen nicht-tonalen Werken lineare Prinzipien als formbildendes Element zu verwenden.

Schönberg selber hat sich selbst im Jahr 1931 von diesem Begriff distanziert. Das Buch von Kurth hat er nicht gelesen und von diesem Begriff nur durch seine Schüler Kenntnis genommen.

„I was always clear about the existence of something looking and even sounding like counterpoint, which is not in fact counterpoint. Namely, *linear counterpoint*.

A line can join two points. Two, perhaps that are counter-points; but a point and a counter-point can never be linear, never resemble a line. Even semantically.“²²¹

Viertens: Am Schluss des Artikels plädiert Bekker dafür, Kurths Anschauungsart für zeitgenössischen Kompositionen zu verwenden.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

„Was wir aber sagen dürfen, ist: wir haben hier eine neue selbständige und fruchtbare Anschauungsart vom Wesen eines alten Kunststiles gewonnen, eine Anschauungsart, die nicht nur wissenschaftliche Erkenntnis bleiben wird, sondern bestimmt scheint, sich auch in zeiteneigene schöpferische Werte umzusetzen.“²²²

Dieses Missverständnis seines Buches veranlasst Kurth zu einer Richtigstellung in dem Vorwort der dritten Auflage zu schreiben.

„Das Wort [linearer Kontrapunkt, J. H.] wurde skrupellos zur Deckung eines harmoniefreien, in neuen Klangbereichen experimentierenden Zusammenflickens von Tonlinien mißbraucht und auf alle möglichen Versuche eines ‚absoluten‘ oder rücksichtslosen, d. h. um alle Zusammenklänge unbekümmerten Kontrapunkts angewandt. (...) Es genüge hier der Hinweis, daß Linearität und Atonalität an sich noch gar nicht miteinander zu tun haben.“²²³

Bekkers Rezension ist insofern aus zwei Gründen von großer Bedeutung:

Erstens: Er hebt Kurths Kritik an der gängigen altmodischen Praxis der Fux'schen Methode im Kontrapunktunterricht hervor. Deshalb bietet der Ausgangspunkt des Buches mit der Beschäftigung mit Bachs Stil neue Anregungen für ein intensiveres Studium des Bach'schen Kontrapunkts.

Zweitens: Bekkers Plädoyer für Kurths Anschauungsart hat sicher einige Komponisten, insbesondere die jüngeren Komponisten, in dieser Zeit angeregt, Kurths Thesen in zeitgenössischen Werken zu verwenden.

V. Kreneks Anwendung von Kurths musiktheoretischer Auffassung, gezeigt an Beispielen aus dem *Ersten Streichquartett* op. 6

Kreneks Auffassung vom Bach'schen Kontrapunkt war bis zu seinem *Ersten Streichquartett* op. 6 durch seine Regerstudien geprägt. Im Rahmen der Arbeit am *Ersten Streichquartett* op. 6 interessierte sich Krenek besonders für Kurths Auffassung hinsichtlich einer Auflösung der statischen Auffassung vom Kontrapunkt, den er an sich immer noch im Zusammenhang mit der traditionellen Harmonik begriff. Allerdings lag es jenseits von Kurths Vorstellung, dass der Kontrapunkt außerhalb eines tonalen Zusammenhangs Verwendung finden könnte oder dürfte.

²²¹ Vgl. A. Schoenberg: *Linear Counterpoint*. 1931, in: *Style and Idea*, London 1975, S. 289 f.

²²² Vgl. Bekker, S. 1.

²²³ Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1948, 3. Aufl., S. XIII.

Das *Erste Streichquartett* op. 6 war das erste vollständige kompositorische Ergebnis von Kreneks Studium der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Die strenge kontrapunktische Form und der vielfache Einsatz imitatorischer und fugierter Formen²²⁴ stellt eine wesentliche Neuerung in seinem Stil dar. Hierbei bediente sich Krenek der von Kurth in Bezug auf tonale Strukturen gebildeten Theorie auf zweifache Weise: Zum einen nutzt er sie als kompositorischen Anreiz zu einer neuartigen Entwicklung von Themen. Gleichzeitig verwendete er sie aber auch als technisches Mittel zur Ablösung von der Tonalität.

Das Eigenartige an diesem Quartett ist, dass es keine Themen im herkömmlichen Sinne gibt.²²⁵ In diesem Streichquartett finden sich nur Motive, die Krenek Themen oder Tongruppen nennt. Dabei stellen die nachfolgenden Themen oder Tongruppen die wichtigsten Elemente dar, die restlichen werden von den ersten sechs abgeleitet.

Nr. 1 Lento

Erstes Hauptthema

T. 1, 2



Zweites Hauptthema

T. 12, 13



Drittes Hauptthema

T. 45, 46



Nr. 2 Allegro ma non troppo

Viertes Thema

²²⁴ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 250.

²²⁵ Ein Thema ist ein musikalischer Gedanke, der, wenn auch nicht völlig abgerundet und abgeschlossen, doch bereits so weit ausgeführt ist, dass er eine charakteristische Physiognomie zeigt. Das Motiv unterscheidet sich darin vom Thema, dass es nur einen Keim thematischer Gestaltung darstellt. Ein Thema ist schon das Ergebnis der Bildungskraft eines Motivs. Bei der Durchführung eines Satzes werden die vorher aufgestellten Hauptgedanken frei verarbeitet, das heißt, die Motive werden bunt durcheinander geworfen und in neuer Weise kombiniert. Vgl. Karl H. Wörner: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969, S. XI.

T. 17–21



Nr. 3 Adagio Molto

Fünftes Thema – verteilt sich auf den ersten und zweiten Geiger

T. 1–4



Nr. 4 Presto

Sechstes Thema

T. 5



Eine detaillierte Analyse dieses Streichquartetts befindet sich im Achten Kapitel, da es auch andere Einflüsse gibt, die für dieses Stück wichtig sind. Hier möchte ich lediglich auf den direkten Zusammenhang zwischen Kurth und Krenek im Problembereich der Themen hinweisen.

Kreneks „Themen“ können besser als Motive oder Tongruppen verstanden werden, die den Kurth’schen „Bewegungsphasen“ oder den „melodischen Linienphasen“ entsprechen. Kurth bezeichnet die „Bewegungsphase“ als „melodischen Einheitsbegriff“. Die melodische Einheit wiederum kann als Thema oder aber, allgemeiner gefasst, als melodische Strecke wie in der Bach’schen Instrumentalmusik verstanden werden. Krenek’s Verwendung dieses Konzeptes wird im 2. Satz des *Ersten Streichquartetts* op. 6 besonders deutlich. Der Begriff der „Bewegungsphase“ trifft für die erste Violine in den T. 14–24, T. 46–55 sowie T. 63–74 zu. Das Gleiche gilt für die Bratsche in T. 24–34; für das Cello in den Takten 75–87.

Kurth setzt sich im Zusammenhang mit den „Bewegungsphasen“ auch mit dem Begriff des „Motivs“ auseinander.

„Die kleinsten Einheitsbildungen geschlossener Linienformung sind die musikalischen Motive. (...) Ein Thema selbst kann schon aus mehreren Motiven oder

Wiederholungen des gleichen Motivs, also schon aus mehreren Bewegungsphasen zusammengesetzt sein. (...) Daß die Eigenart eines Motivs vor allem in seinen melodischen Bewegungszügen, dem Spiel von Spannungen, beruht, ist der Grund, daß für die musikalisch-motivische Verarbeitung auch gar nicht so sehr die spezifischen Größe der einzelnen Motivintervalle maßgebend ist. Nur den Linienzug wahrt als das vorschwebende, charakteristische Grundbild die Verarbeitung des Motivs in allen ihren Umformungen.²²⁶

Wenn Motiv und Bewegungsphase gleichgesetzt werden, folgt daraus die Möglichkeit, auf ein Thema im herkömmlichen Sinne zu verzichten, da die musikalische Linie von der Bewegung und Spannung abhängig ist, nicht aber von der Gestalt einzelner Töne. Folgerichtig besteht Kreneks *Erstes Streichquartett* op. 6 nicht aus Themen, sondern aus kleinen Motiven bzw. Motivbruchstücken oder Tongruppen, wie Krenek selbst diese nennt. Er verarbeitet diese Motive als „melodische Einheiten“ durchaus im Sinne der Kurth'schen Theorie.

Ein weiteres von Kurth benanntes und von Krenek verwendetes Konzept bildet die „Spannung der Linienkraft durch die Chromatik“.

„(...) Jede melodische Chromatik ist Steigerung der kinetischen Energieempfindung. Alteration (wörtlich Veränderung) bedeutet nicht bloß Änderung eines Tones, sondern auch des melodischen Erregungszustandes. (...)“

Die chromatische Wirkung ist ihrem Ursprung nach keine klanglich begründete Erscheinung, sondern Energieempfindung, welche das Klangliche durchsetzt und die wir daher zugleich mit dem klanglichen Eindruck und in inniger Verquickung mit diesem aufnehmen.²²⁷

Krenek gestaltet seine sogenannten Themen durch die chromatische Bewegung der Töne. Diese Vorgehensweise bedeutet einerseits die beginnende Auflösung der Tonalität, zum anderen ergibt sich hieraus das Spannungsverhältnis der Linien in diesem kontrapunktisch gestalteten Werk. Deutlich sichtbar wird diese Arbeitstechnik im ersten Teil (T. 45–60). Das dritte Thema bezeichnet Krenek als eine Umkehrung des B-A-C-H Motivs²²⁸, wobei m. E. der Begriff „Variante“²²⁹ besser zutrifft. Das Thema baut sich in der ersten Violine chromatisch bis zu dem Höhepunkt „B“ in T. 51

²²⁶ Vgl. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 2. Aufl., S. 24

²²⁷ Ebd., S. 50 f.

²²⁸ Vgl. E. Krenek: Streichquartett in einem Satz, in: Allgemeine Musikzeitung, Jg. 28, 1921 H. 23/24, S. 407.

²²⁹ Den Begriff „Variante“ definiere ich als eine in Rhythmus oder Melodik leicht abweichende Fassung von der Originalgestalt. Abzugrenzen ist die Variante von Verarbeitungen eines Themas oder Motivs, die über geringfügige Änderungen hinausgehen.

auf, steigt dann zunächst ab und bewegt sich in Sequenzen von jeweils einem Takt wieder aufwärts. Ab T. 57 fällt es wieder ab bis hin zu T. 59 und T. 60, in denen es mit Akkorden, deren Melodielinien sich aus dem Motiv B-A-C-H bilden, abschließt. Auch die von Kurth beschriebene Technik der „Gleichgewichtserscheinungen in der Fortspinnung“ findet sich, wenn auch verfremdet, im *Ersten Streichquartett* op. 6 wieder. Um ein Gleichgewicht in der Fortspinnung einer Linie zu bewirken, kann man bestimmte Techniken verwenden, die Kurth als Ausgleicherscheinungen bezeichnet. Hierzu gehört die Verwendung von gebrochenen Akkorden, um eine Linie zu runden, oder von weit ausgreifenden Bewegungen, um eine Melodielinie zu gestalten. Für Kurth ist eine starke Liniengestalt die Voraussetzung einer guten Linie. Deshalb bevorzugt er zur Anschauung den Bach'schen Kontrapunkt. Mit dem Fux'schen Kontrapunkt könne man diese Techniken nicht lernen.

„Urgrund des Formens und lebendige Gestaltung ist immer die Kraft großzügiger Bewegungsentwicklungen. Nie liegt in der Linie ein kraftloses, einem äußeren Formschema untergeordnetes Weiterknüpfen der melodischen Zeichnung, und sie kennt auch kein lahmes Aneinanderreihen von Tönen, wie es die gebräuchliche Kontrapunktschulung der fünf „Gattungen“ großzieht.“²³⁰

Allerdings liegen dem kompositorischen Schaffen für Kurth stets die Gesetze der Harmonielehre zugrunde.

„Daß hieran bei dem Entwurf einstimmiger Linienauspinnungen im Unterricht festzuhalten ist, betrifft besonders auch die harmonischen Verhältnisse der Linie überhaupt; verfehlt ist es, sich in der melodischen Konzeption anders als durch ausgleichend eingreifendes Harmoniegefühl bestimmen zu lassen; die genaue harmonisch-tonale Einordnung und Beziehung jedes einzelnen Tones aber der Konzeption in ganzen Linienphasen voranzustellen, wie es die übliche, rein harmonische Darstellungsweise lehrt, führt zu einer vollständigen Bindung der linearen Gestaltungskraft; (...) stets ist die einstimmige Linie in größerem, ganze Abschnitte überspannenden Entwurf aus dem Grundempfinden weitausgreifender Bewegungen zu gestalten und dann erst harmonisch bis ins Letzte auszugleichen; sie beruht in einer Gestaltungsweise, bei der auch das harmonische Gefühl in breiterer Umfassung über ganze Linienphasen greift; freilich setzt hierbei die Kunst eines großzügigen Linien-Entwurfs voraus, daß ein harmonisch-tonales Gefühl den Schüler wenigstens so weit leiten kann, daß es zu wesentlichem Teile schon unbewußt hereinspielend die melodische Entwicklung in den Weg bestimmter, der Gesamtanlage untergeordneter tonaler Fortschreitungen weist, wie sich überhaupt bei Musikern von gereifter Schulung unbewußt und von selbst die melodische Erfindung einem voll durchgebildeten harmonischen Ausgleich einfügt.“²³¹

²³⁰ Vgl. Kurth, Grundlagen des Linearen Kontrapunkts, S. 260 f.

²³¹ Ebd., S. 260 f., Fußnote.

Das erste Fugenthema der Doppelfuga im 7. Teil übernimmt diesen Gedankengang, aber nicht in einem tonalen Zusammenhang, sondern innerhalb eines chromatischen Kontextes. Sie wird aus sechs dreitönigen Motiven gebaut, die durch größere Sprünge gestaltet werden. Dabei bilden sie Varianten des ersten Hauptthemas. Das Gleichgewicht in der Fortspinnung wird durch eine Art „Frage und Antwort“ zwischen je sechs Tönen hergestellt.

Nr. 7 Fuga



Eine ähnliche Streckung von Motivbruchstücken zeigt sich bereits in Bachs Soloinstrumentalwerken.²³²

Nr. 83. Suite für Violine in D-Moll, Gigue:



Die Themen der früheren Fugen von Krenek waren anders konstruiert. Seine erste tonale Fuge in c-Moll, geschrieben zwischen dem 2.5.1917 und dem 8.8.1917, wird mit Quartensprüngen komponiert. Das Thema ist zwar kurz, hat aber wegen der Quartensprünge einen relativ großen Umfang.



²³² Ebd., S. 262.

Eine Fuge in C-Dur, geschrieben am 30.6.1917, wird auf Terzensprüngen aufgebaut. Der Umfang des Themas überschreitet nicht eine Oktave. Die Fuge steht im 2er-Takt und ist rhythmisch recht schlicht gestaltet.



Das erste Thema der *Doppelfuge* op. 1a von August/September 1917 dehnt sich weiter aus als die anderen beiden Beispiele. Sie hat auch Synkopen, wodurch sie rhythmisch interessant wird. Das Thema wird zwar tonal, aber chromatischer als die anderen Beispiele komponiert.



Das erste Fugenthema im *Ersten Streichquartett* op. 6 unterscheidet sich von den früheren Fugen auf folgende Weise:

1. Das so genannte Thema an sich ist kein Thema, sondern die Variante eines Motivs.
2. Die Fuge wird mit ausgreifenden Bewegungen gestaltet und das Thema dehnt sich über anderthalb Oktaven. Kreneks frühere Fugenthemen verfügen nicht über einen solchen Umfang.
3. Durch die Dreier-Gestaltung der Achtel, die keine Triolen sind, ist das Thema rhythmisch bewegter als die früheren Fugen.

Wenn Krenek die von Kurth angestellten Überlegungen aufgreift, so geschieht dies hier wie auch in den zuvor angeführten Beispielen verfremdend, da Kurth nicht über atonale Musik schreibt. Nichtsdestoweniger bilden seine Überlegungen für Krenek eine Anregung für seinen Kompositionsstil.

VIERTES KAPITEL
SECHS KLAVIERSTÜCKE O. OP. 56

Zwischen den Hauptwerken mit Opuszahlen gibt es eine Reihe von großen und kleinen Werken ohne Opuszahl, die wegen ihres experimentellen Charakters wichtig sind. Ich möchte hier zwei Werke aus Kreneks Schülerzeit in Wien untersuchen. Zunächst erfolgt eine Analyse der *Sechs Klavierstücke*.

- | | |
|----------------|------------|
| 1. Préambule | 1. 2. 1920 |
| 2. Melancholie | 1. 2. 1920 |
| 3. Epigramm | 2. 2. 1920 |
| 4. Melodie | 2. 2. 1920 |
| 5. Arabeske | 3. 2. 1920 |
| 6. Linie | 4. 2. 1920 |

In Kreneks Autobiografie finden sich keinerlei Bemerkungen über diese Stücke. Es ist anzunehmen, dass er sie für sich und nicht für die Kompositionsklasse geschrieben hat. Krenek gibt an, dass die Klasse im Herbst 1918 mit der Komposition kleinerer Formen wie Menuett, Gavotte, Sarabande, Marsch und dergleichen begonnen habe.²³³ Im Winter 1920 sei die Klasse schon bei der Instrumentationslehre und der Komposition größerer Werke wie Ouvertüren, Symphonien und dergleichen angelangt. Das Schreiben von zwei- und dreiteiligen Liedformen war ein Bestandteil von Schrekers Lehrplan, und nach den Statuten der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst war das Schreiben von alten und neue Tanzformen Pflicht. Aber es ist nicht überliefert, dass die Komposition von „Charakterstücken“ Lehrstoff gewesen wäre. Auch weichen die Formen dieser Stücke von traditionellen Formen ab. Es ist deswegen wohl anzunehmen, dass Schreker diese Stücke nie gesehen hat.

Die Stücke zeigen wohl den Versuch, eine eigene kompositorische Sprache zu finden. Obwohl die Stücke kein Vorzeichen haben und sehr chromatisch sind, sind sie noch tonal geschrieben – bei fast allen können Tonarten identifiziert werden.

²³³ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, Hamburg 1998, S. 158.

Krenek probiert in diesen Stücken verschiedene kompositorische Techniken aus, die er später benutzt, wie zum Beispiel:

1. Die Technik, ein Stück nur aus Motiven zu gestalten.
2. Die Technik, Motive als „Varianten“ zu verwenden, anstatt sie zu verarbeiten.
(Diese ersten beiden Techniken wurden im *Ersten Streichquartett* op. 6 verwendet.)
3. Regers Technik einer chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden, um die harmonischen Verhältnisse zu verschleiern.
4. Die Technik, mit Quartensprüngen zu arbeiten – wohlgemerkt, vor Kreneks Studium von Schönbergs *Erster Kammermusik* op. 9.
5. Die Technik, ein Ostinato als formbildendes Element zu benutzen.
6. Die Technik der Polymetrik, bei dem er gleichzeitig zwei verschiedene Metren verwendet.
7. Die Technik, eine Melodie in einer modernen Sprache zu schreiben.
8. Die Verwendung einer linearen Technik wie in dem modernen Charakterstück *Arabeske*. (s. u.)

Das erste Stück *Préambule* liegt im c-Moll-Tonraum und hat ein Thema, das aus vier Motiven aufgebaut ist, wobei das „d“ Motiv aus dem „c“ Motiv entsteht.



Diese Motive kommen in der linken Hand als Variante vor.

T. 1–3



T. 4–6



T. 7–10



Das Stück ist formlos. Seine Gestaltung erfolgt durch eine Fortspinnung der vier Motive und ihrer Varianten.

Nr. 2 *Melancholie* liegt im C-Dur Tonraum. Das Thema besteht aus zwei Motiven.



Das A-Motiv wird zuerst in zwei anderen Stimmen imitiert. Die Motive werden fortgesponnen, und es entstehen ausgedehnte Linien in den verschiedenen Stimmen.

In T. 21, 22 erfolgt eine Verarbeitung des zweiten Teils des B-Motivs.



Krenek verwendet Regers Technik einer chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden ab T. 15, um die harmonischen Verhältnissen in diesem Stück zu verschleiern.



Das dritte Stück, *Epigramm*, basiert sowohl melodisch als auch thematisch auf Quartensprüngen. Das formbildende Element ist der Ostinato, der ebenfalls aus Quartan aufgebaut wird. Damit unterscheidet sich das Stück von den Beispielen Regers, die in Schrekers Kompositionsklasse analysiert wurden, in denen der Ostinato im Bass mit Oktaven konstruiert wird (*Basso Ostinato* op. 69, 3)

T. 1–4



oder aus chromatischen Sekunden gebildet wird (*Basso Ostinato* op. 129, 6).

T. 1-4

6



Dagegen Krenek:



Wir wissen, dass Krenek mit Schrekers Opern vertraut war. Der Orgelpunkt bzw. Ostinato ist ein wichtiges Bauprinzip bei Schreker. Er benutzt diese Technik, um große Zusammenhänge zu schaffen.²³⁴ In dem folgenden Beispiel aus der Oper *Ferner Klang* liegt der Ostinato im Klavierauszug in den oberen Stimmen. Unter dem Ostinato sind Akkorde, die sich chromatisch bewegen. Sie erzeugen einen Klangteppich.

1. Aufzug, 1. Szene

The score consists of two systems. The first system is for Gretel, with the vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The piano part features a prominent chromatic ostinato in the upper register. The second system is for Fritz, also with vocal line and piano accompaniment. The piano part continues the chromatic ostinato. The lyrics are: Gretel: "Du willst wirklich fort, Fritz - und ge-ra-de heu-te wo Va-ter so..."; Fritz: "Mach mir's nicht zu schwer, Sü - ßel! Wochen-lang kämpf ich schon, ver-schieb es von".

Die Methode, ein Ostinato von der Basslinie in die obere Stimme zu verlagern, könnte sehr wohl durch das Studium von Schrekers Opern inspiriert worden sein.

Es gibt ein ausgeweitetes Thema, das als Akkord in T. 3-9 erscheint,



²³⁴ Vgl. G. Neuwirth: Franz Schreker, Wien 1959, S. 46.

dann wird es in T. 15–20 verarbeitet.



Das Thema ist im 4/8-Takt und wird in der linken Hand vorgestellt. Der Ostinato ist in der rechten Hand und steht im 12/16-Takt. Krenek hatte den Komponisten Bartók für sich entdeckt. Von diesem beeinflusst, erprobte er alternative rhythmische Möglichkeiten wie die Polyrhythmik oder in diesem Stück Formen der Polymetrik.

Dazwischen wird eine einzelne Melodie, die aus Quarten gebildet wird, in der linken Hand mit dem 4/8-Takt in den T. 10–14 eingeschoben.



Der Tonraum ist wieder C-Dur.

Nr. 4 *Melodie* ist in H-Dur. Dieses Stück scheint eine Übung zum Schreiben einer Melodie in einer modernen Sprache zu sein. Die Melodie wird durch zwei Merkmale charakterisiert:

1) Große Sprünge

T. 1–4



2) Chromatische Linie der Melodie

T. 5–7



Das kleine Stück wird durch die Entwicklung der Melodie gestaltet.

Nr. 5 ist eine *Arabeske*.²³⁵ Es ist anzunehmen, dass Regers Arabeske (op. 82 Bd. IV Nr. 4) als Vorlage für Krenek diente. Regers und Kreneks Verständnis der Arabeske entsprechen dem von Debussy.

Kreneks Arabeske kann man in zwei Teile gliedern:

A: T. 1–16

A¹: T. 17–36

Die erweiterte Tonalität, die durch enharmonische Progressionen erzeugt wird, prägt die harmonische Sprache. Das Stück befindet sich im es-Moll bzw. dis-Moll Tonraum. Es schließt mit einem dis-Moll Akkord.

Das Stück baut sich auf dem folgenden Thema auf:



Die Struktur des Themas zeichnet sich durch die chromatisch aufgebaute Linie ab. Das erste Motiv im Thema wird in der linken Hand imitiert und verarbeitet.



In T. 11 – 15 liegt der Verarbeitung dieses Motivs wie bei Reger zuerst ein teilweise chromatischer Bass in Sekunden zugrunde.



Dann wechselt in der linken Hand die Verarbeitung des Motivs mit dem chromatischen Bass in T. 18 und 19. Es folgt die Verarbeitung in der linken Hand bis

²³⁵ Der Begriff *Arabeske* (frz. Arabesque) bezeichnet in seiner Grundbedeutung ein nach arabischer Art gebildetes Rankenornament in Architektur und Malerei, und in der Musik ein Charakterstück, das durch reiche Figuration und Verzierung einer Melodie gekennzeichnet ist. Als musikalischer Begriff erscheint das Wort erst im 19. Jahrhundert. *Arabeske* nennt Robert Schumann sein mehrgliedriges *Klavierstück* op. 18 in C-Dur (1839). Für Debussy, unter dessen frühen Kompositionen sich zwei Arabesken für Klavier (1888) befinden, hat das Wort die allgemeine Bedeutung von freier Entfaltung oder Zusammenspiel von Linien. Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 1, hg. v. C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht, Wiesbaden/Mainz 1978, S. 49.

T. 25. Die Verarbeitung des Motivs wird in T. 25–30 von einem gebrochenen B-Dur-Akkord begleitet. Die Arabeske schließt mit einer Verarbeitung des ersten Motivs in beiden Händen in einem polyphonen Spiel.

Der Unterschied zwischen den Arabesken von Reger und Krenek liegt in Kreneks ausgeprägten und klar linearen Strukturen. Bei Krenek sieht man die ausgeprägte lineare Polyphonie zwischen dem Bass und der oberen Stimme.

Bei Reger wird viel verdoppelt.

Arabeske von Aus Meinem Tagebuch op. 82, 4

T. 25–38

Das sechste Stück *Linie* ist eine „Toccata“.²³⁶ Dieses kleine Stück hat den improvisatorischen Charakter einer Toccata, aber es fehlt der Wechsel zwischen Akkorden und Läufen.

Krenek hat Regers Angewohnheit übernommen, den Begriff *Toccata* für ausgedehnte freie Kompositionen zu vermeiden. Reger nannte sie immer *Fantasia*, obwohl sie dem gleichen Stil und der gleichen Grundidee wie die Toccata verpflichtet sind.²³⁷ Da Krenek sich damals als moderner Komponist begriff, nannte er seine Toccata *Linie*. Durch das Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* kann man wohl annehmen, dass dieser Titel von der Idee des Linearen herrührt.

Dieses Stück hat keine Vorzeichen und ist chromatisch. Es gibt keine Festlegung in Tonart oder Tonraum und es soll ohne Pedal gespielt werden. Das Tempo ist Prestissimo, das Krenek mit dem nachfolgenden Wort „bizarro“ näher bestimmt. Eine andere Anweisung lautet „mit Schwung“, d. h., dass das Stück mit Schwung gespielt werden soll. Ein Thema im eigentlichen Sinne gibt es nicht, sondern nur kleine rhythmisch gestaltete motivische Bruchstücke. Diese wechseln zwischen Fragen und Antworten in beiden Händen ab.

²³⁶ Das Typische dieser Gattung ist der improvisatorische Charakter. Toccata und Praeludium sind ursprünglich aufgeschriebene Improvisationen. Damit stehen sie in Nähe zum frühen Improvisationsricercar. Bezeichnend für diese Gattung ist der Wechsel von Akkorden und virtuoson Laufwerken. Vgl. W. Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien. Formenlehre*, Köln 1973, 2. Aufl., S. 60.

²³⁷ Vgl. P. Dirksen: *Die Toccata nach 1750*, in: MGG. Sachteil, Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, S. 610.



Das Thema wird von einer chromatischen Linie unterbrochen.



Dann folgen erneut Frage und Antwort in T. 5 und 6., was wiederum durch dieselbe chromatische Linie unterbrochen wird. In T. 11–20 wird die Sequenz aus Frage und Antwort anders gestaltet.



Die Form des Stückes orientiert sich an diesen Mustern.

Man bemerkt in diesem Stück die Abwesenheit eines Themas. Schon 1920 experimentierte Krenek in Wien mit motivischen Bruchstücken im Kurth'schen Sinne.

In diesen Stücken ist Krenek noch stark von seinen modalen Kontrapunkt- und von seinen Regerstudien geprägt, aber er probiert neue Wege. Neu zum Beispiel ist die Tendenz, in Tonräumen ohne eine vorgegebene Tonart zu denken. Er benutzt keine

Vorzeichen bei den Stücken. Die Verwendung der chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden ist noch stärker ausgeprägt als in der ersten Klaviersonate. Krenek übt die unterschiedliche Gestaltung von Motiven und die Imitation. Er experimentiert mit der Ostinatotechnik, indem er den Ostinato vom Bass in die obere Stimme verlagert. Auch experimentiert er mit Quartetten als melodische Einheit. Er verwendet die Polyrhythmik, indem er polymetrisch komponiert. Des Weiteren erarbeitet er sich den Ausbau einer Melodie mit modernen Mitteln und komponiert die altmodische „Toccata“ in einer modernen Form der Linearität. Die Ergebnisse seiner Studien des *Linearen Kontrapunkts* sind bereits hier ersichtlich.

FÜNFTES KAPITEL DAS ERSTE STREICHQUARTETT O. OP. 58

I. Einleitung

Das zweite Werk aus Kreneks Wiener Schülerzeit ohne Opuszahl, das ich untersuchen möchte, ist das *Erste Streichquartett*.

Als Datum der Fertigstellung des *Ersten Streichquartetts* o. o. 58 in D-Dur wurde der 5. Mai 1920 angegeben. Das nächste Werk, *Symphonie Nr. 1 in d-Moll* o. op. 59 trägt das Datum 23.9.1920 als Tag der Fertigstellung. Gemäß Schrekers Lehrplan wurden in dieser Zeit die großen symphonischen Werke (Ouvertüre, Symphonien etc.) behandelt. Es ist deshalb anzunehmen, dass dieses Quartett außerhalb des Lehrplanes entstanden ist und dass Krenek es Schreker weder gezeigt noch mit ihm darüber gesprochen hat. Somit stellt dieses Werk sehr wahrscheinlich eine selbstständige Arbeit außerhalb der Kompositionsklasse dar. Krenek erwähnt ein Streichquartett in seiner Autobiografie, das er für einen Wettbewerb geschrieben hat.

„In dieser Zeit [nachdem er die *Sonate für Violine und Klavier* op. 3 geschrieben hatte, J. H.] muß ich für einen amerikanischen Wettbewerb, der in der Presse ausgeschrieben wurde, ein kurzes Streichquartett geschrieben haben. Dieses zeigte ich Schreker nicht. Es war ein anspruchsloses, lebhaftes und leichtes Stück, aber es bekam den Preis nicht, ebensowenig wie die wenigen anderen Kompositionen, die ich später bei Wettbewerben einreichte. Anscheinend bin ich nicht der Typ des Preisträgers.“²³⁸

Die Handschrift hat sehr viel Striche und sonstige Korrekturen. Von daher ist anzunehmen, dass die Handschrift kein Endprodukt ist, sondern eine Vorstufe des endgültigen Manuskripts für den o. a. Wettbewerb darstellt. Nach dieser These wäre das Endmanuskript von der Jury einbehalten worden oder auf andere Weise verloren gegangen. Es gibt nur diese Handschrift des Streichquartetts.

Obwohl Max Reger zu dieser Zeit immer noch Kreneks Vorbild war, wird erkennbar, dass Krenek auf der Suche nach seiner eigenen Sprache ist. Das Werk zeigt Stilbrüche und neue stilistische Merkmale, die er in späteren Werken weiterführt und weiterentwickelt. Dies mag ein weiterer Grund dafür sein, dass Krenek dieses Werk

außerhalb des Lehrplans geschrieben und Schreker nicht gezeigt hat. Er hätte für den Wettbewerb ein von Schreker genehmigtes Werk abgeben können, hat aber darauf verzichtet. Die Existenz eines solchen Werkes zeigt, dass Krenek schon in Wien im Begriff war, sich kompositorisch neu zu definieren und auch nach anderen Vorbildern gesucht hat. Anhand dieses Streichquartetts wird auch deutlich, dass Arnold Schönberg und Béla Bartók zwei seiner neuen Vorbilder waren. Es ist erstaunlich, dass Krenek diese beiden Komponisten damals zum Vorbild genommen hat, da deren Werke nicht in Schrekers Unterricht behandelt wurden. In seiner Wiener Zeit war Kreneks Studium der Quartette dieser beiden Komponisten wohl eigenständig. Deshalb möchte ich in diesem Kapitel auf jene beiden Streichquartette von Bartók und Schönberg eingehen, die die kompositorische Entwicklung von Krenek beeinflussten. Anhand der ersten drei Streichquartette und der ersten Symphonie von Krenek lässt sich zeigen, wie die Quartette von Schönberg und Bartók das kompositorische Schaffen von Krenek in den Jahren 1920 und 1921 immer stärker beeinflussten.

II. Erstes Streichquartett in d-Moll op. 7 von Arnold Schönberg

In Bezug auf eine mögliche Einflussnahme Schönbergs auf sein frühes Schaffen behauptet Krenek:

„Übrigens erinnere ich mich nicht, was ich damals eigentlich von Schönbergs Werken kannte, abgesehen von den Klavierstücken [op. 19., J. H.], die ich an der Wiener Akademie gespielt hatte. Es kann sein, daß Hermann Scherchen zu jener Zeit [Berlin 1921] bereits seine Vorlesungen über zeitgenössische Musik an der Hochschule hielt. (...) Jedenfalls glaube ich nicht, daß Schönbergs Musik auf meine frühen Versuche, mich von dem eher konventionellen Stil zu lösen, den Schreker bevorzugt hätte, einen nennenswerten Einfluß hatte.“²³⁹

Obwohl Krenek beteuert, Schönbergs Werke damals kaum gekannt zu haben, wird der Vergleich von Schönbergs *Streichquartett* op. 7 mit Kreneks *Streichquartett* o. op. 58 das Gegenteil beweisen. Kreneks *Erstes Streichquartett* o. op. 58 zeigt deutliche Parallelen zu Schönbergs *Streichquartett in d-Moll* op. 7. Deshalb möchte ich hier zuerst auf Schönbergs *Streichquartett* eingehen.

²³⁸ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 193.

²³⁹ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 251.

Das *Streichquartett in d-Moll op. 7* von Schönberg entstand 1904/1905. Anlass für das Schreiben eines neuen Streichquartetts war eine Bitte von Alexander und Arnold Rosé etwas Kleineres als *Verklärte Nacht*, etwa ein Streichquartett, zu schreiben. Denn es war aus technischen Gründen kompliziert mit einer größeren Besetzung, wie sie für *Verklärte Nacht* nötig war, auf Tournee zu gehen, wie dieser Brief vom 31. Mai 1902 von Alexander Rosé zu Arnold Schönberg erklärt.

Sehr geehrter Herr!

Dass Ihr Sextett wie es zu erwarten war, hier mit Beifall und dem Gegentheill aufgenommen wurde, ist Ihnen ja bekannt. Mein Bruder, der Ihr Talent aufrichtig bewundert und schätzt, denkt an eine 2. Aufführung in Wien im nächsten Jahr. Auf der Tournée (Rheinprovinz [?] u. Russland) ist aber ausgeschlossen. Wie u. wann soll er auf der Reise probieren. Mein Bruder veranlasst mich Ihnen dies zu schreiben u. sendet Ihnen beste Grüße! Haben Sie nichts Neues, ein schönes Quartett? Was kann man auf die Reise mitnehmen!

Freundlichste Grüße Ihr ganz ergebenster
Alexander Rosé²⁴⁰

Schönberg hatte zwar ein Streichquartett – das Streichquartett in D von 1897 – ein Werk das er unter der Leitung von Zemlinsky komponiert hatte, aber er wusste, dass das Werk nicht die Qualität von *Verklärte Nacht* hat und dass eine Aufführung dieses Werkes seinem Ruf als Komponisten nicht förderlich wäre. Deshalb entschloss er sich, ein neues Streichquartett für das Rosé Quartett zu schreiben.²⁴¹

Die Komposition wurde am 26. September 1905 abgeschlossen und am 5. Februar 1907 nach vierzig Proben im Bösendorfer Saal in Wien vom Rosé Quartett uraufgeführt. Es ist weitgehend der romantischen Tradition verpflichtet, versucht aber gleichzeitig, die musikalischen Neuerungen seiner Zeit zusammenzufassen.²⁴²

Schönberg sagt selber, dass die außergewöhnliche Länge des Quartetts durch Beethovens *cis-Moll-Quartett op. 131*, Liszts *h-Moll-Klaviersonate* und Mahlers Symphonien beeinflusst worden sei.²⁴³ (Auch Krenek hat auf Beethovens *cis-Moll Streichquartett op. 131* als Modell für sein *Erstes Streichquartett op. 6*

²⁴⁰ Zit. nach E. Haimo: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town/Singapore/São Paulo 2006, S. 375.

²⁴¹ Vgl. E. Haimo, S. 112

²⁴² Vgl. W. Pütz: *Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern*, Regensburg 1968, S. 127.

²⁴³ Vgl. P. Gradenwitz: *The Idiom and Development in Schoenberg's Quartets*, in: *Music and Letters* Vol. 26, 3 1945, S. 127.

zurückgegriffen.) Schönberg strebte nach dem Monumentalen in der Musik, das dem Ideal seiner Zeit am Anfang des 20. Jahrhunderts entsprach. Durch das starre Festhalten an der Tonalität und die Zusammenführung von Allegro, Scherzo, Adagio und Rondofinale in einer ausgedehnten Großform versuchte er, alle musikalischen Techniken und Errungenschaften dieser Zeit in einer dichten Satztechnik zu umfassen.²⁴⁴

Die harmonische Struktur folgt der Brahms'schen Tradition einer harmonischen Bewegung durch Stufen anstelle von chromatischen Bewegungen in der Basslinie, wie es bei Reger üblich war und wie auch Krenek es gelernt hat. Die Nebenstufen rücken verstärkt in den Vordergrund und orientieren sich am leitereigenen Material. Dadurch wird zunächst die Festigung der Tonart erreicht, aber das Verfahren begründet zugleich die Zerstörung der Tonräume, von denen die Stufen abgeleitet werden. Die neu entstehenden Tonarten bzw. Tonräume gewinnen allmählich an Bedeutung und werden gleichwertig mit den Grundtonarten.²⁴⁵ Dadurch werden, harmonisch gesehen, die Grundtonarten verschleiert.

Die motivische Arbeit in diesem Streichquartett ist bemerkenswert. Die Themen, Motive und ihre Varianten ziehen sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk und fungieren als formbildende Elemente, die eine Einheit schaffen. Krenek nimmt diesen Aspekt in seinem Lehrbuch von 1940 *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* unter dem Titel „The Unifying Idea“ (wörtlich übersetzt: der verbindende Gedanke) auf. Diesem Konzept zufolge wird ein musikalischer Gedanke als formbildendes Element verstanden.

„Special care for creating unity within extended forms can indeed be traced in all of Schoenberg's works. Even in his early tonal compositions, he did not content himself with the elementary unity realized in key-relationships; but, upon these basic elements, he built a thematic superstructure of extraordinary compactness with regard to motif-relationships. His First String Quartet [op. 7, J. H.] for instance, a piece of unusual length and variety, is built on but a few basic thematic elements which appear again and again in manifold variations and combinations.

When key-consciousness vanished completely and music became 'atonal', technical unity could be no longer emerge from a solid harmonic groundwork. Quite logically,

²⁴⁴ Vgl. Putz, S. 160.

²⁴⁵ Vgl. E. Schmid: Studie über Schönbergs Streichquartette, in: Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt. Gazette Musicales Suisse, Jg. 74, 1 Zürich 1934, S. 12.

the attention was focused on the motif-relationships. Whereas they had formerly been a superstructure erected above the harmonic groundwork, they now became responsible for the consistency of the whole edifice.“²⁴⁶

Dieser Aufsatz belegt, dass sich Krenek schon 1920 und 1921 zumindest mit Schönbergs *Streichquartett* op. 7 stärker beschäftigt hatte, als er sich später daran erinnerte, denn Krenek komponierte das *Erste Streichquartett* o. op. 58 ebenso wie Schönberg in einer Großform. Im *Ersten Streichquartett* op. 6 ging er noch weiter und konstruierte ein ganzes Werk aus nur wenigen Themen bzw. Motiven als „unifying ideas“ bzw. formbildenden Elementen. In diesen Jahren strebte er nach der Atonalität und wollte seiner Musik durch die Verwendung dieser Technik eine harmonische Basis entziehen.

Auffallend in Schönbergs Streichquartett ist die Verwendung von kontrapunktischen Techniken. Das Verfahren der Linearenbildung in den Einzelstimmen ist grundlegend für dieses Quartett. Obwohl es satztechnisch nicht durchgehend linear geführt wird, überwiegt jedoch die Neigung zu einer linearen Struktur. Schönberg verwendet die Fuge, den Kanon und die einfache Imitation. Die „Komposition mit selbständigen Stimmen“, wie Schönberg es nennt, gehört zu seinen wichtigsten Kompositionstechniken und ist bereits für sein Frühwerk charakteristisch.²⁴⁷ Die vielschichtige Polyphonie dieses Streichquartetts in Verbindung mit der dichten breiten Klanglichkeit ist dem Brahms'schen Quartettstil verpflichtet.²⁴⁸

Von der instrumentalen Disposition her schließt Schönbergs Streichquartett an ein Verfahren an, welches die Orchesterwerke Wagners und Richard Strauss' auszeichnet, und das Schönberg selbst in den *Gurre-Liedern*, *Pelleas und Melisande* op. 5 und den *Orchesterliedern* op. 8 angewendet hat. Es handelt sich um die Technik, mehrere Stimmen bzw. Instrumentengruppen zu Klangblöcken zusammenzufassen und miteinander zu kombinieren, wobei die Farben gemischt werden, sodass eine in sich geschlossene Klangfläche entsteht. Dieses Wagner'sche Ideal des „Mischklangs“ wird in op. 7 häufig durch die Kombination von je zwei Stimmen zu Stimmpaaren, die im Terz- oder Oktavabstand geführt werden, erreicht

²⁴⁶ Vgl. E. Krenek: *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, New York 1940, S. vii f.

²⁴⁷ Vgl. R. Boestfleisch: *Arnold Schönbergs frühe Kammermusik*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990, S. 336 ff.

(T. 276 ff, T. 286 ff, T. 292 ff.) Mit dieser Instrumentationstechnik stellt das Quartett als Kammermusikwerk das letzte Werk Schönbergs dar, welches noch im Sinne der „traditionellen“, also nach der Wagner'schen Klangtechnik konzipiert wurde.²⁴⁹

Die typischen „Fin de Siècle“-Instrumentationstechniken, die Schönberg aufgreift, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- 1) Die häufige Verwendung des Tremolos.
- 2) Die Aufspaltung von Einzelstimmen zur klanglichen Differenzierung oder Erweiterung sowie der geteilte Orgelpunkt im Cello (T. 1288 ff.).
- 3) Die Technik des „stehenden Klanges“. Dieses deutet auf den Orchestersatz hin, der an Bläserstimmen erinnert.
- 4) Die Oktavierung von Stimmen bzw. die Unisonoführung von je zwei Einzelstimmen sowie die blockartige Nicht-Unisono-Zusammenfassung von Einzelstimmen zu Stimmpaaren (T. 276 ff. oder 292 ff.). Dies ist ein charakteristisches Merkmal der Orchestertechnik. Allerdings ist die Unisonoführung wie die komplementäre Rhythmik auch ein typisches Merkmal der Kammermusik von Brahms.
- 5) Außer den gängigen Streichtechniken wie Pizzicato und Flageolett werden auch *col legno*, *sul ponticello* sowie die Vorschrift „mit Dämpfer“ verwendet.

Der Begriff der Instrumentation ist für das *Streichquartett op. 7* durchaus angebracht, da das Werk mit seinem dichten orchestralen Satz und seiner Verwendung typischer Orchestertechniken den Rahmen eines kammermusikalischen Stückes sprengt.²⁵⁰

Formal gesehen ist das *Streichquartett op. 7* ein Musterbeispiel für die so genannte „double-function-form“, die Franz Liszt für seine *h-Moll Klaviersonate* verwendet – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. Einsätzigkeit bedeutet um 1900 das Ergebnis eines Prozesses, der sich bereits in einigen Sonaten Beethovens abzeichnet, wobei manchmal ein Thema aus dem Kopfsatz ins Finale übernommen wird oder die üblichen drei bis vier Sätze durch eine „Substanzgemeinschaft“ des thematischen Materials verbunden sind. In dieser Großform wird ein mehrteiliges bzw. mehrsätziges Formgebilde zu einem ununterbrochenen, geschlossenen Satz

²⁴⁸ Vgl. Pütz, S. 162.

²⁴⁹ Vgl. Boestfleisch, S. 242 f.

verdichtet.²⁵¹ Historisch gesehen liegt Schönbergs Einsätzigkeit in der Mitte zweier Entwicklungslinien der Musik des 19. Jahrhunderts: die einsätzigte Sonate, die Franz Liszts Klaviersonate als historisches Modell dient, und die Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss, deren Hochblüte um 1900 war.²⁵² Schönberg verwendet diese „double-function-form“ auch in der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 sowie in der *Ersten Kammersymphonie* op. 9.

Die Form des *Streichquartetts in d-Moll* op. 7 ist eine große Sonatenhauptsatzform. Die vier Merkmale eines Sonatenzyklus – Sonatenhauptsatz, Scherzo, Adagio, Rondofinale – sind vereint, um eine Sonatenhauptsatzform zu gestalten. Zu der Intention, diesen Typus zu komponieren, bemerkte Schönberg Jahre später in einer Analyse des Streichquartetts von 1949:

„In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte diese große Form alle vier Charaktere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten. Durchführungen sollten nicht fehlen, und es sollte ein gewisses Maß an thematischer Einheit innerhalb der kontrastierenden Abschnitte vorhanden sein.“²⁵³

Kurz gefasst kann der Aufbau des Streichquartetts folgendermaßen dargelegt werden:

Erster Satz

A. Hauptthmengruppe (Erste Gruppe). B. Überleitung. C. Seitensatzgruppe (Zweite Gruppe). 2. Erste Durchführung.

Zweiter Satz

1. Scherzo. 2. Zweite Durchführung. 3. Reprise der Hauptthmengruppe (Erste Gruppe).

Dritter Satz

1. Adagio. 2. Reprise der Seitensatzgruppe (Zweite Gruppe). 3. Überleitung.

²⁵⁰ Ebd., S. 347.

²⁵¹ Vgl. S. Schibli: Ein Stück praktisch gewordener Ideologie. Zum Problem der komplexen einsätzigten Form in Frühwerken Arnold Schönbergs, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 41. Jg. Stuttgart 1984, S. 275.

²⁵² Ebd., S. 276.

Vierter Satz

1. Rondofinale. 2. Durchführung früherer Motive. 3. Schlusssatz.²⁵⁴

Aufgrund der Komplexität der Form von Schönbergs *Streichquartett* op.7 möchte ich hier eine vereinfachte Formübersicht und Thementafel anhand seiner eigenen Teilanalyse²⁵⁵, die er für das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dresden vom 29. Juni bis 2. Juli 1907 geschrieben hat, sowie eine formale Übersicht von Walter Frisch in Anspruch nehmen.²⁵⁶ Eine komplette, detaillierte Analyse würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, aber eine Kurzanalyse mit Thementafel legt das Fundament für einen Vergleich mit Kreneks *Erstem Streichquartett* o. op. 58 und den anderen Werken, die von diesem Streichquartett beeinflusst wurden.

I. Allegro: T. 1–398

Exposition: T. 1–199

Hauptsatz: T. 1–97

Hauptthemengruppen

T. 1–4



T. 14, 15



T. 24–29



²⁵³ Vgl. A. Schönberg: Bemerkungen zu den vier Streichquartetten, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtech, Frankfurt am Main 1976, S. 410.

²⁵⁴ Vgl. E. Wellesz: *Arnold Schönberg, Wilhelmshaven/Larcarno/Amsterdam 1985* (Neuausgabe), S. 105.

²⁵⁵ Vgl. *Die Musik*, Bd. 23, 6 Berlin 1907, S. 332 – 334.

²⁵⁶ Vgl. W. Frisch: Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's D-Minor Quartet, Opus 7, in: *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 41 1988, S. 292.

Überleitung: T. 97–151

Die Überleitung ist eine Doppelfuge und hat zwei Themen.

Erstes Thema

T. 97–101



Zweites Thema

T. 98–105



Seitensatz: T. 152–199

Seitensatzgedanken

T. 153–156



T. 167–169



2c ist eine Umbildung von 2a.

T. 178, 179



1. Durchführung:

T. 200–300

Die Durchführung ist mit einer Variante des Themas 2c durchgeführt, die eine Variante des zweiten Themas darstellt.

T. 200–204



1. Reprise: T. 301–398

Erste Gruppe: T. 301–334

Überleitung: T. 335–350

Zweite Gruppe: T. 350–398

II. Scherzo: T. 399–951

Scherzo: T. 399–574

Scherzo Thema

T. 398–407



Das Scherzothema ist eine Variante des zweiten Fugenthemas.

Trio: T. 575–705

Triotheema

T. 575–580



Scherzoreprise: T. 706–951

2. Durchführung: T. 706–908

Erste Gruppe T. 706–783

Die Variante des Scherzothemas wird in der zweiten Durchführung verarbeitet.

T. 706–711



Zweite Gruppe: T. 784–908

Die Varianten der Hauptthemengruppen werden in der zweiten Gruppe des Scherzos verarbeitet.

T. 784–790



T. 802–806



2. Reprise: T. 909–951

(Erste Gruppe)

III. Mässig: T. 952–1121

(Adagio)

A: T. 952–1002

Erstes Thema

T. 951–955



B: 1003–1030

Zweites Thema

T. 1003–1005



A¹: T. 1031–1081

A¹ ist für einen wiederholenden Teil außergewöhnlich, denn er ist wie eine Variation des A-Teils komponiert, nicht aber wie ein gewöhnlicher wiederholender Abschnitt. Dies wird gleich am Anfang des Teils anhand der Variante des ersten Themas ersichtlich.

Variante des ersten Themas

T. 1031, 1032



3. Reprise: T. 1082–1121

(Zweite Gruppe)

IV. Mässig: T. 1121–1320

(Rondofinale)

A: T. 1121–1146

Erstes Thema

T. 1121–1124



Das erste Thema dieses Rondos ist eine Variante des ersten Themas im dritten Satz.

B: T. 1147–1168

Zweites Thema

T. 1147–1150



Das zweite Thema ist eine Variante des zweiten Themas im dritten Satz.

A¹: T. 1168–1180

C: T. 1180–1247

Drittes Thema

T. 1180–1184



A²: T. 1248–1269

Variante des ersten Rondo-Themas

T. 1248–1251



Coda: T. 1270–1320

Variante von 1a

T. 1274–1277



Anhand der Kurzanalyse wird deutlich, dass einige Varianten von Themen zu eigenständigen Themen weiterentwickelt werden. Beispielsweise gilt dies für das erste Rondo-Thema, denn hierbei handelt es sich um nichts anderes als eine Variante des ersten Themas aus dem dritten Satz. Diese Vorgehensweise hat Krenek übernommen.

Das Streichquartett schließt mit dem Anfangsthema.

III. Die ersten zwei Sätze von Kreneks *Streichquartett* o. op. 58 im Vergleich zu Schönbergs *Streichquartett* op. 7.

Aus den Beispielen der Sonaten, die in dieser Arbeit untersucht worden sind, und den Unterrichtsnotizen und Repertoire-Listen von Schrekers Kompositionsklasse, die aus dem Nachlass von Petyrek entnommen wurden, wird deutlich, dass mehrsätzliche Sonaten oder Quartette in einer einsätzigen Großform in Schrekers Kompositionsklasse weder untersucht noch geschrieben worden sind. Insofern ist es bemerkenswert, dass Krenek eigenständig nach dem Vorbild von Schönbergs *Streichquartett* op. 7 versucht hat, eine Komposition in dieser Großform zu komponieren. Kreneks Quartett ist so konzipiert, dass er drei Sätze innerhalb eines großen Satzes eingebaut hat – *Allegro con fuoco*, *Andante quasi Intermezzi* und *Finale, Rondo alla Capriccio*. Allerdings lassen sich bei Krenek mehrere Themen innerhalb des Werkes feststellen, Varianten von Hauptthemen als formbildende

Elemente gibt es hier nicht. So richtig gelungen ist die Ausarbeitung der Form bei Krenek nicht, aber die Ansätze für das *Erste Streichquartett* op. 6 und die *Erste Symphonie* op. 7 sind erkennbar. Dieses Quartett kann als Übungsstück und Vorläufer zu den beiden Werken betrachtet werden. Nun werden zunächst die ersten beiden Sätze mit Schönbergs Streichquartett verglichen, weil der letzte Satz eher den Einfluss von Bartók zeigt.

Kreneks Streichquartett steht eindeutig in D-Dur, auch wenn es sich in mehreren Tonräumen bewegt. Krenek benutzt hier wie auch in den *Sechs Klavierstücken* o. op. 56 keine Vorzeichen. Dieser erste Satz zeigt den Einfluss von Schönbergs Streichquartett am deutlichsten.

Der erste Satz *Allegro con fuoco* steht in der Sonatenhauptsatzform.

Exposition: T. 1–68
 Hauptsatz: T. 1–30
 Überleitung: T. 31–34
 Seitensatz: T. 35–56
 Überleitung: T. 56–68

Durchführung: T. 69–121
 Überleitung T. 121–128

Reprise: T. 129–175

Überleitung: T. 175–197

Das erste Thema bewegt sich zwischen dem D-Dur- und dem d-Moll-Tonraum. Die Gestalt des ersten Themas ähnelt Regers *Endlosem Thema*.



Aber das Thema ist von den ersten zehn Takten aus Schönbergs *Streichquartett* op. 7 inspiriert.



Kompositorisch benutzt Krenek das erste Thema des Schönberg'schen Streichquartetts als Modell.



Der Nachsatz der ersten Periode des Schönberg'schen Quartetts wird bei Krenek zu einem Teil seines ersten Themas und somit ein *Endloses Thema*. Der Reger'sche Stil und die Schönberg'sche Art des Themenbaus werden bei Krenek in diesem Quartett kombiniert, um das Hauptthema zu gestalten. Aber im Gegensatz zu Schönberg kommt das Hauptthema des ersten Satzes erst in der Coda des dritten Satzes wieder vor.

Ab der letzten Taktzahl in T. 13 bis T. 17 gibt es Stimmpaare in der ersten und zweiten Violine, die im Oktavabstand geführt werden. Hierin entspricht Kreneks Komposition Schönbergs Streichquartett (vgl. T. 275–278).

Die Exposition wird wie eine Durchführung gestaltet, wie es bei Reger üblich ist. Neu für Krenek ist die Verwendung der Imitation innerhalb eines Satzes. Das Thema erscheint in T. 17 als Variante, verteilt auf die erste und zweite Violine. Eine Kurzfassung des Themas folgt gleich auf der zweiten Taktzahl in der Bratsche.

Es gibt auch eine Umkehrung des ersten Teils des Themas, die öfters verarbeitet wird.

T. 25–27



Die Bewegungen von einem Tonraum zum anderen werden, wie es bei Reger üblich ist, durch die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden gestaltet.

Das zweite Thema (T. 35–39) ist eine Gestalt aus gebrochenen Akkorden, die eher als Motiv denn als ein Thema bezeichnet werden kann.



Die Technik, ein Motiv als Thema zu verwenden, benutzt Krenek durchgehend im *Ersten Streichquartett* op. 6. Auch ein Thema im ersten Satz des *Zweiten Streichquartetts* folgt dieser Technik.

Die Tonart im Seitensatz liegt im A-Dur-Tonraum, der Dominante. Der Seitensatz fängt aber auf der Medianten mit einem gebrochenen Cis-Akkord an und geht es zu einem gebrochenen H-Akkord über. In T. 50 wird ein A-Septakkord skizziert. Der Seitensatz endet in T. 56 auf A.

Die Überleitung zur Durchführung beginnt mit dem Dominantquartsekundakkord. Die Überleitung hat ein neues Thema.

T. 56–65



Dieses Thema ist ein endloses Thema und bildet eine Variante, Verarbeitung und Fortspinnung der ersten beiden Motive des ersten Themas.

Motive des ersten Themas



Überleitungsmotiv



Krenek verwendet hier in der Überleitung eine Imitation. Die zweite Violine imitiert die erste Violine als Variante von T. 58–61.



Diesen kompositorischen Ansatz hat er von Schönberg übernommen. Im *Streichquartett* op. 7 nutzt Schönberg auch neues Material in Form von Varianten der schon in seinen Überleitungen gegebenen Themen (T. 97–150, T. 335–336).

Schönberg komponiert eine Doppelfuge und verwendet sonst die Imitation. Diese Technik, eine polyphone Form zu benutzen, um eine Überleitung zu gestalten, kennt Krenek von anderen Schülern Schrekers, z. B. von Rosenstock. Aber Krenek selber hatte bis zu diesem Zeitpunkt kontrapunktische Formen und die Imitation in den Überleitungen seiner Sätze vermieden.

Gleich am Anfang der Durchführung verwendet Krenek Tremolos in der zweiten Violine und Bratsche (T. 69–73). Der Cello tritt in T. 70–73 hinzu. Auch Schönberg verwendet Tremolos in der mittleren Stimme am Anfang der ersten Durchführung (T. 200–211).

Die Durchführung verarbeitet ganze Themen anstelle von Motiven, wie es bei Reger üblich ist. Neu bei Krenek ist die klare Gliederung der Durchführung in zwei Teile. Der erste Teil ist eine Verarbeitung des ersten Themas (T. 69–97) und der zweite eine Verarbeitung des zweiten Themas (T. 98–128). Schönberg hat diese Art der Gliederung in seinem *Streichquartett* realisiert. Zwar gibt es bei Schönberg zwei Durchführungen (T. 200–300 und T. 707–783), aber das Prinzip ist dasselbe. Die Überleitung von der Durchführung zur Reprise (T. 120–131) mit den hämmernden offenen Quinten erinnert an Bartóks *Zweites Streichquartett*.

Die erste Violine leitet das Thema in der Reprise ein. Die ersten vier Takte entsprechen exakt dem Anfang des ersten Themas, aber die letzten drei sind

Varianten. Das Thema wird in den ersten drei Takten der Reprise jeweils auf dem dritten Taktschlag von einem F-Septakkord, einem F-Sekundquartakkord, und dann von einem B-Sextakkord begleitet. Die Akkordfolge schließt in T. 132 auf dem zweiten und dritten Schlag mit einem Ais-Quartakkord und einem h-Moll-Nonakkord. Das Thema wird weiter begleitet von Stimmpaaren bis zur Wiederholung des Themas in T. 136. Es wird in der zweiten Violine aufgegriffen und kommt auch versetzt auf dem zweiten Schlag eine Oktave höher in der ersten Violine vor.

Krenek gestaltet die Reprise anders, als er es gelernt hat. Hauptsatz und Seitensatz sind verkürzt, und es gibt keine längeren dynamischen Entwicklungen, wie es bei Reger üblich ist.

Anstelle einer Coda folgt eine Überleitung zum zweiten Satz. Diese Überleitung ist eine Variante der Überleitung zur Durchführung, liegt aber im D-Dur-Tonraum.

T. 175–183

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled '175' and contains measures 175-178. The second staff is labeled '179' and contains measures 179-182. The third staff is labeled '183' and contains measure 183. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals and phrasing slurs.

Krenek beendet den Satz mit geteilten Stimmen in der zweiten Violine und im Cello. Diese orchestrale Instrumentationstechnik ähnelt der von Schönberg. Sie entspricht dem geteilten Orgelpunkt im Cello am Ende seines Streichquartetts (T. 1288 ff.).

Das erste Thema verbindet Einflüsse von Schönberg mit Kreneks Regerstudien. Das Thema ist eindeutig vom Hauptthema in Schönbergs Quartett inspiriert und verwendet einen Teil des Themas als Modell, aber bleibt im Typus immer noch von Reger beeinflusst. Das zweite Thema dagegen kann eher als ein Motiv denn als ein Thema gelten. Im Gegensatz dazu sind Schönbergs Themen kurz, aber immer noch als solche zu bezeichnen.

Die harmonische Sprache ist immer noch tonal und stark beeinflusst von Reger, obwohl Krenek keine Vorzeichen benutzt.

Er verwendet die Sonatenhauptsatzform. Die Exposition ist wie bei Reger als Durchführung komponiert.

In den Überleitungen verwendet er die Imitation.

Die Durchführung verarbeitet ganze Themen anstelle von Motiven, wie es bei Reger üblich ist. Neu ist die Gliederung der Durchführung in zwei eindeutige Teile. Diese Konstruktion hat er wohl von Schönberg übernommen.

Die Reprise beinhaltet anders als bei Reger keine längeren dynamischen Entwicklungen.

Die Coda fehlt, und an ihrer Stelle erfolgt eine Überleitung zum nächsten Satz mit einem neuen Thema, das als endloses Thema im Sinne Regers bezeichnet werden kann.

Stimmpaare, Tremolos und geteilte Orgelpunkte sind orchestrale Instrumentationstechniken, die Krenek von Schönberg übernommen hat.

Neben dem Einfluss von Schönberg ist auch erkennbar, dass Krenek sich bereits mit Bartóks Ostinatotechnik beschäftigt hat.

Der zweite Satz *Andantino quasi Intermezzo* ist ein langsamer Satz im $\frac{3}{4}$ Takt, vergleichbar der Sonatentradition des 19. Jahrhunderts. In der Tonart beginnt er in d-Moll und endet auf einem D-Dur Akkord. Der Satz wird von Parallelterzen in der Bratsche und im Cello eingeleitet. Diese werden als Gruppen von jeweils fünf Tönen komponiert.

T. 198–200

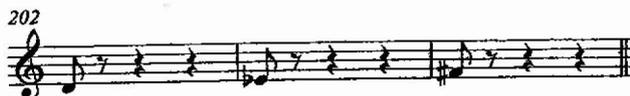


Es ergeben sich Klangflächen, die den Eindruck des Unheimlichen und Schwebenden erwecken. Die Klangflächen der beiden Instrumente begleiten die Melodiestimmen durch den ganzen Satz. Sie selbst sind in Gruppen gegliedert. In den ersten vier Takten bildet der jeweils erste Ton in der Bratsche einen Teil der aufwärts strebenden Durtonleiter.

T. 198–201



Die folgenden Schritte kommen an Anfang jeder Gruppe in den T. 202–204 in der Bratsche vor.



T. 205 und 206 streben mit Schritten und Sprüngen aufwärts. Die Taktgruppen bilden ein Muster.

Diese Technik der blockartigen Zusammenfassung von Einzelstimmen zu Stimmpaaren weist auf eine traditionelle Wagner'sche Klangtechnik hin. Schönberg benutzt diese Technik sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung (T. 301 ff., T. 1003 ff.) im *Streichquartett op. 7*.

Zum ersten Mal benutzt Krenek eine kontrapunktische Form – den Doppelkanon – als formbildendes Element innerhalb eines Satzes in einem großen Werk. Er nennt ihn *Canone alla quarte*, da der Anfangston beider Kanonthemen jeweils um eine Quarte steigt. Der Kanon ist zweistimmig und kommt in der ersten und zweiten Violine vor. Das erste Kanonthema lautet:

T. 201–205



Das erste Kanonthema wird beim vierten Einsatz des Themas in Klangflächen von sich bewegenden parallelen Terzen und eine Verarbeitung des ersten Kanonthemas eingebettet.

T. 228–233

Musical score for measures 228–233. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 228 is marked with a '228' above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Musical score for measures 231–233. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 231 is marked with a '231' above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Das zweite Kanonthema ist ein *Endloses Thema*, das über zehn Takte ausgedehnt wird.

T. 210–220

Musical score for measures 210–220. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 210 is marked with a '210' above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Dieses Thema wird auch von den parallelen Gebilden im Cello und in der Bratsche begleitet.

Anhand der Kanonthemen lässt sich der Satz in drei Teile gliedern:

A:	T. 198–210
B:	T. 210–223
C:	T. 224–234
Coda:	T. 234–240

Die Teile fließen ineinander. Das zweite Kanonthema tritt in der zweiten Violine ein, noch während das erste Kanonthema erklingt (T. 210–212). Die Coda beginnt bereits im Verlauf des ersten Themas.

Neu ist die Art und Weise, in der der Kanon verwendet wird. Bis zu diesem Zeitpunkt stehen fugierte Formen in Kreneks kompositorischem Schaffen stets für sich allein. Dies gilt für alle imitatorischen Formen. Wenn hier eine selbstständige imitatorische Form in Klangflächen eingebettet wird, ist das für Kreneks Kompositionen ein Novum.

Der Ostinato kommt auch hier vor. Der Ton „D“ erscheint im Violoncello immer als Ostinato am Anfang jenes Taktes, um den D-Tonraum zu deuten (T. 198–213, T. 223–233). Diese Verwendung des Ostinatos stellt ebenfalls ein Novum dar. Am Schluss des Satzes (T. 234–240) wird der „D“-Ostinato als wiederholende Figur im Cello dem Kanon unterlegt. Diese Verwendung des Ostinatos ist auch neuartig.

Der zweite Satz zeigt neue Aspekte in Kreneks kompositorischer Entwicklung. Zum ersten Mal gebraucht Krenek eine kontrapunktische Form als formbildendes Element – den Doppelkanon. Es ist anzunehmen, dass er auch hier von Schönberg inspiriert worden ist. Krenek benutzt Stimmpaare als Klangflächen für die Begleitung des Doppelkanons. Diese Orchestertechnik hat er u. a. von Schönberg gelernt.

Er verwendet die Ostinatotechnik neu, indem er das „D“ am Anfang jenes Taktes im Cello anschlägt, um die Tonart zu deuten.

Anhand der Details, die in dieser Arbeit untersucht worden sind, wird offensichtlich, dass Krenek sich schon in Wien mit Schönbergs *Streichquartett* op. 7 beschäftigt haben muss, obwohl er wahrscheinlich nicht alle kompositorischen Techniken, die Schönberg verwendet hat, richtig verstanden hat, da die Werke von Schönberg nicht in Schrekers Kompositionsklasse studiert worden sind. Erst an der Hochschule in

Berlin hat er die Vorlesungen von Scherchen über neue Musik besucht, und dort wurde das *Erste Streichquartett* op. 7 von Schönberg analysiert. Kreneks

Erinnerungen bestätigen dies:

„(...)Es kann sein, daß Hermann Scherchen zu jener Zeit bereits seine Vorlesungen über zeitgenössische Musik an der Hochschule hielt. Ich besuchte einige davon und meine, mich zu erinnern, daß er Schönbergs erstes Quartett oder die Kammersymphonie oder beides analysierte. Das kann aber auch später gewesen sein, muss aber stattgefunden haben, bevor ich mit Scherchen in engeren Kontakt trat.“²⁵⁷

Scherchen erhielt 1920 einen Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik für Kurse über die Probleme der neuen Musik. Leider gibt es in seinem Nachlass keinerlei Notizen über den genauen Inhalt dieser Vorlesungen. Bekannt ist aber, dass Scherchen drei Komponisten der modernen Musik als besonders wichtig erachtete: Gustav Mahler, Anton Bruckner und Arnold Schönberg.²⁵⁸ Ferner wissen wir aus Briefen an seine Frau Augusta Maria (Gustel), dass er Schönbergs *Pelleas und Melisande*, *Das erste Streichquartett* op. 7 und die *Kammersymphonie* op. 9 sowie Bergs *Streichquartett* op. 3 besprochen hat.²⁵⁹ Das bedeutet, dass Krenek erst in Berlin die großen einsätzigen Werke von Schönberg gründlich in einer Vorlesung unter der Leitung eines Lehrers analysiert und studiert hat. Die gleiche Vorlesungsreihe hatte auch die Besprechung von Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* zum Inhalt.²⁶⁰ Berlin war der Ort, der es Krenek ermöglichte, sein Wissen über den Inhalt des Buches zu vertiefen, denn mit Schreker konnte er sich diesbezüglich nicht austauschen. Den Beweis dafür, dass Krenek diese Vorlesungsreihe besuchte, haben wir von Scherchen selber. Scherchen berichtete, dass Krenek seinen Vorlesungen beiwohnte und ihm seine Kompositionen zeigte.

„Krenek bringt in meine Vorlesungen die Partitur seiner ersten Symphonie mit. Ich durchhöre das Werk und setzte es sofort für eines der nächsten Orchesterkonzerte an. Im gleichen Konzert debütiert Eduard Erdmann als Solist mit Orchester. Der Erfolg von Kreneks erster Symphonie – die ich noch immer für sein vielleicht bestes Werke halte – ist beispiellos. Lange Zeit bevor die Oper *Jonny spielt auf* seinen Namen in alle Welt trägt, war Krenek mit seiner Symphonie für uns schon zu einer musikalischen Potenz ersten Ranges geworden.“²⁶¹

²⁵⁷ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 251.

²⁵⁸ Vgl. H. Scherchen: *Das neue Führertum in der Musik*, in: *Vossische Zeitung*, 24.05.1920 (Aus dem Nachlass Scherchens).

²⁵⁹ Vgl. A. M. Scherchen: *Hermann Scherchen und der Kampf um die neue Musik*. (Unveröffentlichter, aus dem Nachlass entnommener Brief vom 13.11.1920).

²⁶⁰ Vgl. Ebd., Brief vom 9.11.1920.

²⁶¹ Vgl. J. Lucchesi, Hg.: *Hermann Scherchen. Werke und Briefe*, Bd. 1 Berlin 1991, S. 177.

Bei der Analyse der *Ersten Symphonie* op. 7 im neunten Kapitel dieser Untersuchung wird der Unterschied zwischen Kreneks motivischer Arbeit in seinem *Ersten Streichquartett* o. op. 58 und seiner *Ersten Symphonie* op. 7 deutlich. Dies betrifft bspw. sein Verständnis der Großform, d. h. der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. Bei der *Ersten Symphonie* op. 7 ist erkennbar, dass Krenek sich zwischenzeitlich gründlicher mit dem formalen Aufbau und der motivischen Arbeit in Schönbergs *Streichquartett* op. 7 auseinandergesetzt hat.

„(...) Ich bin ziemlich sicher, daß ich damals Schönbergs *Erstes Streichquartett*, wahrscheinlich auch das *Zweite* und seine *Kammersymphonie* bereits gut kannte und gründlich studiert hatte. Die Auswirkungen dieses Studiums auf meine *Erste Symphonie* sind nicht zu übersehen.“²⁶²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Krenek in seinem *Streichquartett* o. op. 58, insbesondere in den ersten beiden Sätzen, folgende Merkmale von Schönbergs *Streichquartett in d-Moll* op. 7 übernommen hat:

- 1) Die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit.
- 2) Die Gliederung der Durchführung in eindeutige Teile.
- 3) Die Verwendung polyphoner Formen und der Imitation als formbildende Elemente.
- 4) Die blockartige Zusammenfassung von Einzelstimmen zu Stimmpaaren.
- 5) Geteilte Orgelpunkte in den Einzelinstrumenten.
- 6) Die Verwendung von Tremolos.

Außer dem Einfluss von Schönberg ist der Einfluss von Bartók erkennbar. Dies betrifft seine Verwendung des Ostinatos.

IV. Streichquartett Nr. 2 op. 17 von Béla Bartók

Der sogenannte Bartók'sche Expressionismus bezeichnet die stilistische Periode etwa zwischen etwa 1914 und 1924. Vor 1918 haben vornehmlich Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 und der vierhändige Klavierauszug von Strawinskis *Sacre du*

²⁶² Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 303.

Printemps Bartók beeinflusst.²⁶³ Bartóks *Zweites Streichquartett* entstand während dieser Zeit zwischen 1915 und 1917. Die Uraufführung wurde am 3. März 1918 von dem Waldbauer-Kerpely Quartett gespielt.²⁶⁴ Die Formgebung des gesamten Streichquartetts steht unter klassischem und romantischem Einfluss. Der erste Satz *Moderato* steht in der Sonatenhauptsatzform, der zweite Satz *Allegro molto capriccioso* ist ein Scherzo in einer Art Rondoform mit einer Durchführung im mittleren Teil, und der dritte Satz *Lento* wird durch eine erweiterte A-B-A-Form gebildet.

In harmonischer Hinsicht bedeutet *Das Streichquartett Nr. 2 op. 17* einen Bruch in Bartóks harmonischem Verständnis. Er hat sich zwar mit Schönbergs atonalen Werken beschäftigt, aber die Emanzipation der Dissonanz nur bis zu einem gewissen Grad vollzogen.²⁶⁵ Das Streichquartett bleibt tonal. Was die Tonalität betrifft, hat Bartók eine mittlere Position eingenommen, die zwischen dem radikalen Diatoniker Strawinski, dem späteren dogmatischen Akustiker Hindemith und dem extrem chromatischen Schönberg angesiedelt ist.²⁶⁶ Das Streichquartett hat zwar eine Basis tonaler Struktur (A-Dur, d-Moll, A-Dur), bewegt sich trotzdem in Tonräumen und ist zeitweise bitonal. Der erste Satz ist bitonal, und der zweite und dritte Satz bewegen sich in verschiedenen Tonräumen, die nicht miteinander verwandt sind.

Der dritte Satz von Kreneks *Streichquartett o. op. 58* ähnelt dem zweiten Satz von Bartóks *Streichquartett Nr. 2 op. 17*. Es ist anzunehmen, dass er Merkmale dieses Satzes von Bartók übernommen hat. Die Titel der beiden Sätze zeigen Ähnlichkeiten. Bartóks Satz heißt *Allegro molto capriccioso* und Krenek nennt seinen Satz *Finale, Rondo à la Capriccio* – mit der Tempobezeichnung „Allegro vivace“. Auch imitiert er den Charakter des Bartók'schen Satzes. In Bezug auf das *Erste Streichquartett op. 6* hat Krenek ausgeführt, dass Bartók der „radikalste“ Komponist sei, den er zum Zeitpunkt seiner Komposition gut gekannt habe.²⁶⁷ Daraus lässt sich schließen, dass

²⁶³ Vgl. L. Somfai: Béla Bartók, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig Finscher. Personenteil Bd. 2, Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1999, S. 393.

²⁶⁴ Vgl. J. Karpáti: Bartóks String Quartets, Budapest 1967, S. 186.

²⁶⁵ Vgl. P. Petersen: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók, Hamburg 1971, S. 78.

²⁶⁶ Ebd., S. 188.

²⁶⁷ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 250.

Krenek auch Bartóks *Streichquartett Nr. 2* op. 17 bereits 1920 bekannt war. Und da Krenek radikaler als alle anderen Komponisten seiner Zeit sein wollte, versuchte er, den seiner Meinung nach Radikalsten, den er damals kannte, zu überbieten.

Die Form dieses Satzes ist schwer zu bestimmen; Bartók selbst hat Probleme, die Form zu beschreiben. Nach dessen eigener Aussage trägt der zweite Satz eine Rondoform mit Sonatenhauptsatzformzügen. Er nennt ihn eine „erweiterte A-B-A-Liedform“.²⁶⁸ D. h. dieser Satz hat nicht die traditionelle Sonatenrondoform, die Krenek erlernt hatte und in der seine Mitschüler komponierten. Noch dazu war das Rondo ein zweiter Satz und kein Schlusssatz, wie es in einer Sonate zum Anfang des 20. Jahrhunderts üblich war. Bartóks Formprinzip lässt sich schwer mit Schönbergs Großform kombinieren, sodass Krenek bei seinem Versuch einer Vereinigung beider Formelemente bei seinem Streichquartett o. op. 58 auf enorme technische und formale Probleme stößt, die er erst bei der Komposition seiner Ersten Symphonie op. 7 zu lösen vermag.

In diesem Satz vereint Bartók zwei traditionelle Formtypen – das Rondo und die Variation. Die Wiederholung des Rondothemas kommt immer wieder als Variante vor. Das Formproblem wird auch dadurch verstärkt, dass die geradtaktigen Themen der Exposition in der Reprise im ungeradtaktigen Metrum wiederkehren. Dieses Variationsprinzip hatte Krenek zwar schon in seinen Regerstudien erlernt, aber nicht in der Gestaltungsweise Bartóks. Um dessen Technik angemessen und korrekt zu realisieren, wäre ein gründlicheres Wissen erforderlich gewesen, als das Krenek sich bis zu diesem Zeitpunkt angeeignet hatte.

Aufgrund des in diesem Streichquartett vorliegenden Formproblems liegen unterschiedliche Analysevorschlüsse vor. Ich habe mich für eine eigene Untersuchung entschieden, die auf der Analyse von Ernő Lendavi basiert.²⁶⁹

Einleitung: T. 1–7

Rahmenmotiv – wichtiges thematisches Bindematerial des Satzes.

T. 1–6



²⁶⁸ Vgl. Fladt, S. 121 ff.

²⁶⁹ Vgl. E. Lendavi: Formübersicht in der Phiharmonia-Partitur, New York 1948.

A: T. 8–117

Rondothema

T. 12–24



Randomotiv und Rondothema werden in Teil A verarbeitet.

B: T. 118–152

Erste Episode: T. 118–139

Motiv der ersten Episode

T. 118, 119



Zweite Episode: T. 139–152

Motiv der zweiten Episode

T. 139–143



A¹: T. 153–283

C: T. 284–390

Dieser Teil fungiert als eine Durchführung, denn er verarbeitet alle Themen und Motive der A- und B-Teile.

A²: T. 391–479

Coda: T. 480–577

Dieser Satz hat kein Vorzeichen. Er bewegt sich im D-Tonraum und hauptsächlich in d-Moll. Er endet in d-Moll. Charakteristisch für diesen Satz ist die Verwendung von Varianten; das Rondothema wird während des Satzes variiert. Ebenso werden die

Rahmenmotive während der Episoden variiert. Die Technik des Variationenschreibens wird in diesem Satz völlig ausgeschöpft.

V. Der dritte Satz von Kreneks *Erstes Streichquartett* o. op. 58

Der dritte Satz *Finale, rondo alla Capriccio* ist eine Art Rondo mit Fuge. Die Form dieses Satzes ist kompliziert. In diesem Satz zeigen sich mehrere Einflüsse. Erkennbar wird eine Mischung aus dem zweiten Satz von Bartóks Streichquartett kombiniert mit einer Fuge à la Reger und einer Coda mit dem ersten Thema, die an Schönbergs Streichquartett erinnert. Der Satz lässt sich folgendermaßen gliedern:

A:	T. 241–280
B:	T. 281–324
A ¹ :	T. 325–353
C:	T. 354–375
A ² :	T. 376–393
B ¹ :	T. 394–427
Fuge:	T. 428–455
Coda:	T. 456–467

Das Rondo entspricht nicht dem in dieser Zeit üblichen Aufbau. Das erste Rondothema erscheint als Variante am Anfang des Satzes, es fungiert als eine Einleitung. Diese Variante des Rondothemas als solche wird im Satz nicht wieder aufgegriffen.

T. 241–248



Das eigentliche Rondothema wird erst in T. 267 in der ersten Violine eingeführt und in A¹ exakt wiederholt.

T. 267–277



Bartók beginnt sein Rondo nicht mit dem eigentlichen Thema, sondern mit einem „Rahmenmotiv“. Hiervon lässt sich wohl Krenek dazu inspirieren, das Rondothema später einzuführen. In Schönbergs Rondo lässt sich eine derartige Vorgehensweise nicht finden. Teil A (bei Krenek) lässt sich in zwei Teile gliedern: Teil 1: T. 241–267, Teil 2: T. 267–280. Der erste Teil fungiert als eine Einleitung und der zweite Teil ist der eigentliche Hauptteil.

In Teil 1 setzen die Stimmen versetzt ein. Die Bratsche setzt zuerst mit einem „A“ ein, dann folgt das Cello auf dem ersten Schlag von T. 242 mit einem Gis. Die zweite Violine kommt auf dem zweiten Schlag.

Der A Teil liegt im A-Dur-Tonraum, der Dominante von D.

Für den B-Teil wählt Krenek den D-Dur-Raum. Das zweite Thema lautet wie folgt:
T. 281–284



Das Thema erscheint in Stimmpaaren in den verschiedenen Stimmen. Der erste Teil des Themas (T. 280, 281) kommt in der Bratsche und dem Cello vor. Dieses Stimmpaar wird begleitet von einem Ostinato in der zweiten Violine. Der Ostinato besteht aus geteilten Oktaven. Der zweite Teil des Themas folgt in der ersten und zweiten Violine und wird von Ostinati-„E's“ in der Bratsche und im Cello begleitet.

Ab T. 285 wechselt Krenek den Takt im Cello zu einem 2/4-Takt, während die erste und zweite Violine im 6/8-Takt spielen. Ab T. 291 geht er in den unteren Stimmen wieder zum 6/8-Takt über. Das Thema wird in diesem Abschnitt wieder verarbeitet

und von Ostinati begleitet, wie sie bei Bartók üblich sind. Ab T. 300 wechselt Krenek zu einem 2/4-Takt.

A¹ ist ein ruhiger Teil, begleitet zuerst vom Cello im 2/4-Takt. Das Thema steht im 6/8-Takt. Die Bratsche und das Cello wechseln in T. 331 zu einem 6/8-Takt. Der Teil liegt im A-Dur Tonraum. Krenek spielt in diesem Teil mit dem Taktwechsel. Entweder wechselt er in allen Stimmen vom 6/8- zum 2/4-Takt oder er spaltet die Stimmen; dann stehen zwei Stimmen im 6/8- und die anderen im 2/4-Takt.

Teil C hat ein neues Thema.

T. 354–362



Das Thema wird in der zweiten Violine eingeführt und dann in der Bratsche im 2/4-Takt aufgegriffen. Das Cello und die Bratsche spielen rhythmische Ostinato-Figuren im 6/8-Takt im Bass, wobei sie sich chromatisch aufwärts bewegen.

T. 354 ff.



A² fängt mit der Variante des ersten Themas an, die das Rondo einleitet, und zwar auf B.

T. 376–385



Die Begleitung fängt chromatisch im Cello mit einem Cis an und bewegt sich über die nächsten vier Takte zum A-Dur-Tonraum.

B¹ steht wie Teil B im D-Dur-Tonraum. Er endet auf der Dominante mit einem Ostinato in Form von offenen Quinten in allen Stimmen.

Krenek schließt seine Großform mit einer Fuge und Coda. Die Fuge ist vierstimmig und steht in D-Dur. Das Fugenthema wird von einer Variante des ersten Themas des ersten Satzes gebildet.

T. 428–431



Die Coda beginnt zunächst mit dem Thema des ersten Satzes in der Bratsche. Es folgt das Fugenthema auf dem Auftakt zum dritten Schlag in der ersten Violine.

Der letzte Satz ist ein Rondo, das eigentlich kein Rondo ist. Krenek wählt eine rondoartige Struktur, wie Bartók sie ebenfalls verwendet. Das erste Thema wird nicht als solches, sondern als Variante eingeführt. Der Satz ist zwar tonal, aber die Tonika-Dominante-Verhältnisse, wie sie in einem Rondo gewöhnlich vorliegen, sind nicht vorhanden. Krenek übernimmt von Bartók die Gestaltung der Ostinati in Form von sich wiederholenden offenen Quinten.

Die Großform ist wieder zu erkennen, weil das erste Thema abermals auftaucht – erst in Form einer Fuge, dann als Coda wie bei Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7.

VI. Zusammenfassung

Das Streichquartett o. op. 58 belegt eindeutig, dass Krenek schon in Wien eine „neue Art des Komponierens“ erprobte. Die Vorlagen für seinen Versuch waren Schönbergs *Streichquartett* op. 7 und Bartóks *Zweites Streichquartett Nr. 2* op. 17. Die Formgebung von Kreneks Quartett ist die einsätzigste Großform, die am Anfang des 20. Jahrhunderts das Ideal verkörpert. Als wesentliche Neuerung sah Krenek dagegen Bartóks Streichquartett an. Von Schönberg übernimmt er die „unifying idea“ für die Gestaltung seines Quartetts, obwohl er diese Technik zu diesem Zeitpunkt

nicht völlig ausschöpft. Auch die Gestaltung der Durchführung im ersten Satz in streng gegliederte Teile entlehnt Krenek der Kompositionstechnik Schönbergs. Er bedient sich orchestraler Instrumentationstechniken wie der häufigen Verwendung von Tremolos, geteilter Orgelpunkte in Einzelinstrumenten, der Oktavierung bzw. Unisonoführung von je zwei Einzelstimmen in Stimmpaaren sowie der Zusammenfassung von Einzelstimmen zu Stimmpaaren, wie er es bei seinem Vorbild Schönberg beobachtet hat. Krenek beginnt damit, ähnlich wie Schönberg kontrapunktische Formen und die Imitation als formbildende Elemente zu verwenden. Der Doppelkanon wird als formbildendes Element im zweiten Satz eingesetzt.

Von Bartók übernimmt Krenek die Formgebung seines dritten Satzes. Anstatt der Sonatenrondoform, die er in Schrekers Kompositionsklasse gelernt hat, verwendet er ähnlich wie Bartók eine „rondoartige“ Form. Auch integriert Krenek Bartóks Ostinatotechnik in sein Streichquartett.

Wie in den *Sechs Klavierstücken* o. op. 56 experimentierte Krenek im dritten Satz mit der Polymetrik.

Die Existenz dieses Quartetts widerlegt Kreneks Behauptung, dass er erst mit dem *Streichquartett* op. 6 anfing, neue kompositorische Wege zu gehen.

SECHTES KAPITEL
ANALYSE DER HANDSCHRIFTLICHEN AUFZEICHNUNGEN

Von Krenek liegen aus den Jahren zwischen 1917 und 1921 verschiedene Notenhandschriften vor. Es besteht die Aufgabe, diese Handschriften auf ihre Echtheit zu untersuchen. Erstens muss man in Betracht ziehen, zu welchem Zweck die Stücke geschrieben wurden, und zweitens, in welchem Alter sie verfasst wurden.

Die Notenhandschriften der Fugen weichen teilweise erheblich voneinander ab.
Zunächst das Beispiel einer dreistimmigen dorischen Fuge vom 4.4.1917:

Dreistimmige ~~Doppel~~fuge (dorisch) 4. 4. 1917.

Dagegen eine tonale dreistimmige Fuge vom 30. 5. 1917:

3 *Dreistimmige Fuge.* MH 10457/C
30. 5. 1917.

Allegro.
mf

Auffällig ist die Ähnlichkeit in den Notenhandschriften. Die Stämme der Viertelnoten und halben Noten sind häufig auf der rechten Seite geschrieben, die Noten selber sind etwas klein.

Diese beiden Fugen sind fertige Studien bzw. Ergebnisse aus Schrekers Kontrapunktklasse, die Krenek offiziell im Frühling 1918 abgeschlossen hat. Bis dahin hatte er etwa zehn Fugen geschrieben. Eine davon war für Klavier zu vier Händen und eine für zwei Klaviere.²⁷⁰ Man muss in Betracht ziehen, dass Krenek ein Vielschreiber war. Der Mitschüler Felix Petyrek sagte 1921 über Krenek: „An Produktivität ist er ein Phänomen der Musikgeschichte. Hába sagte schon immer: ‚Wir schreiben *ein* Werk, um uns ein Problem vom Hals zu schreiben. Krenek schreibt 5–10 Werke über ein Problem.“²⁷¹ Die beiden Fugen wurden sehr schnell geschrieben.

Man betrachte dagegen eine dreistimmige Fuge, die zwischen dem 2.5. und dem 6.5. 1917 geschrieben wurde.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Dreistimmige Fuge." The title is written in cursive at the top center. To the right of the title, there is a handwritten number "10453/c" and a date "2.5. - 6.5. 1917". The score is written on two systems of staves. The first system is marked "Allegro" and features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second system continues the piece with similar notation. The handwriting is clear and legible.

²⁷⁰ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 156.

Die Schrift unterscheidet sich erheblich von den zuvor angeführten Fugen; sie ist wesentlich größer und deutlicher. Wir wissen, dass diese dreistimmige Fuge in c-Moll tatsächlich von Krenek geschrieben wurde, weil er die Fuge in seiner Autobiografie zweimal erwähnt. Es handelt sich um seine erste tonale Fuge. Auffällig ist sie vor allem deshalb, weil er das Fugenthema mit aufeinanderfolgenden Quartan komponiert hat.

„Da ich gehört hatte, daß Quartan für die moderne Musik einigermaßen charakteristisch waren, wählte ich für meine erste Fuge ein Thema, das auf drei aufeinanderfolgenden Quartan basierte.“²⁷²

Das Stück hat er auch bei der Aufnahmeprüfung an der Hochschule in Berlin aufgeführt.

„Von seinen Schülern, die ihm aus Wien gefolgt waren, erinnere ich deutlich Alois Hába, Max Brand, Karol Rathaus und Jascha Horenstein. Wir bekamen alle Stipendien vom Institut und wurden nach einer Aufnahmeprüfung zugelassen, die allerdings eine reine Formalität war, denn wer hätte die persönlichen Schüler des neuen Direktors abweisen sollen? Im übrigen waren wir auf den Eintritt in die Schule, deren Abteilung für Theorie in den vorausgegangenen Jahren keine besonderes Ansehen genossen hatte, tatsächlich recht gut vorbereitet. *Ich spielte meine kleine Fuge mit dem Quartenthema, die von den Professoren, die in der Prüfung Beisitzer waren, gebührend bewundert wurde.*“²⁷³

Diese Fuge war nun seine erste tonale Fuge und bereitete ihm bei der Komposition auch erhebliche Probleme. Anhand der Datierungen der anderen Fugen sehen wir, dass Krenek normalerweise einen Tag gebraucht hat, eine um eine Fuge zu komponieren. Hier jedoch hat er vier Tage benötigt, um die Fuge fertig zu stellen, da er Probleme mit dem Schluss hatte. Die Bedeutung dieses Werkes für ihn persönlich zeigt sich auch in der Sorgfältigkeit der Notenschrift, die bei dieser Komposition auffällt.

²⁷¹ Vgl. L. Mahn: Felix Petyrek. Lebensbild eines „vergessenen“ Komponisten, Tutzing 1998, S. 22.

²⁷² Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 157.

Die Doppelfuge op. 1a zeichnet sich ebenfalls durch eine schöne, deutlich ausgeschriebene Schrift aus.

Doppelfuge

MH 10289/c
Ernst Kitzler

Vivace.

Die Doppelfuge wurde auch öffentlich aufgeführt.

„Später schrieb ich eine Doppelfuge, die Petyrek in einem Schülerkonzert der Akademie spielte. Das war meine erste öffentliche Aufführung.“²⁷⁴

Dagegen ist die Schrift in der Notation des *Ersten Streichquartetts* o. op. 58 eher klein.

Streichquartett

MH 10467/c
Ernst Krenek
(1920)

Allegro con fuoco

f energico

²⁷³ Ebd., S. 217. Hervorh. J. H.

²⁷⁴ Ebd., 157 f.

Sie ähnelt der Schrift in den Sechs Klavierstücken o. op. 56.

MK 10468/1c

I. Prélude

Allegro molto

f mit Wärme, von Legato.

Die Schrift hat sich zwar geändert, aber die Noten sind immer noch klein, wenn sie auch in den Sechs Klavierstücken etwas sauberer geschrieben sind.

Im Ersten Streichquartett op. 6 ist die Reinschrift sehr klein, aber deutlich. Diese Reinschrift wurde für die Universal Edition zum Druck fertiggestellt.

Druck Klein

Adresse bis 15. April:
Wien, 18/1, Arguiergasse 3, Streichquartett.

nachher:
Bln. - Charlottenburg,
Spandauerstrasse 53, G. W.

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés.

Druck Klein, op. 6
(1921)

Dr. Z. P. ...

No. 1. Leuco

Es lässt sich feststellen, dass die schöne Handschrift des jungen Krenek wohl eine Ausnahmeerscheinung bildet. Die Stücke des Jahres 1917 wurden sehr sorgfältig geschrieben, weil er wegen der Aufführungen recht stolz gewesen sein dürfte. Bei den Stücken, die er nur für sich geschrieben hat, hat Krenek sich nicht so viel Mühe mit der Schreibweise gegeben. Die Schrift in seinem *Ersten Streichquartett op. 6* gleicht jener, die allgemein von ihm bekannt ist.

SIEBTES KAPITEL
KRENEKS UMZUG NACH BERLIN
BERLINER KULTUR UND GESELLSCHAFT IN DEN ZWANZIGER JAHREN

I. Berlin um 1920

Krenek verließ Wien um den 1. Dezember 1920.²⁷⁵ Von 1920 bis 1923 verbrachte er den größeren Teil dreier Winter in Berlin.²⁷⁶ Mit Wien hatte Krenek eine Stadt voll von kirchlicher und aristokratischer Tradition verlassen²⁷⁷; eine kulturelle Revolution wie in Berlin hatte es in Wien nicht gegeben. Die Wiener verhielten sich modernen Strömungen gegenüber sehr zurückhaltend. Zwar gab es ständig sich verändernde persönliche Beziehungen und Kreise, aber davon abgesehen blieb Wien sehr konservativ und künstlerisch zurückhaltend.

„Im musikalischen Leben Wiens finden die Werke zeitgenössischer Komponisten, insbesondere der Wiener, nur geringe Berücksichtigung. Neue Werke kommen in Wien in der Regel erst zu Gehör, nachdem sie die Runde durch alle die zahlreichen großen und kleinen musiktreibenden Städte Deutschlands gemacht haben, und werden dann gewöhnlich mit wenig Interesse, ja mit Widerwillen aufgenommen. Diese Erscheinung steht in krassem Widerspruche zu Wiens tonangebender musikalischer Vergangenheit und wird meistens erklärt durch eine anscheinend unüberwindliche Abneigung des Publikums gegen Novitäten.“²⁷⁸

Der Umzug von Wien nach Berlin war entscheidend für Kreneks künstlerische Entwicklung.

„In Berlin hab' ich mich natürlich ganz anderen Einflüssen geöffnet. Da war eine andere Luft als in Wien, viel fortschrittlicher und lebhafter, und da waren viele Menschen versammelt auf allen Gebieten.“²⁷⁹

Aufgrund eines im Preußischen Landtag beschlossenen Gesetzes wurden Berlin und seine sieben Nachbarstädte mit 59 Gemeinden und 21 Gutsbezirken am 1. Oktober 1920 zur neuen Stadtgemeinde Berlin zusammengeschlossen. Die Stadt wurde in

²⁷⁵ Vgl. E. Krenek: Im Atem der Zeit, Hamburg 1998, S. 207.

²⁷⁶ Ebd., S. 215.

²⁷⁷ Vgl. J. Babs und W. Händl: Wien und Berlin. Vergleichende Kulturgeschichte der beiden deutschen Hauptstädte, Berlin 1926, S. 120.

²⁷⁸ Vgl. R. Schollum: Die Wiener Schule. Schönberg – Berg – Webern. Entwicklung und Ergebnis, Wien 1969, S. 31 f.

²⁷⁹ Vgl. K. Schnelting: Zeugen des Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987, S. 55.

20 Bezirke eingeteilt; die Einwohnerzahl Berlins betrug seinerzeit mehr als vier Millionen und die Landfläche umfasste mehr als 880 qkm.²⁸⁰

Berlin zeigte sich als kulturelle und politische Hauptstadt Deutschlands in einem zwiespältigen Zustand: Wirtschaftlich hatten die Einwohner Berlins, der bevölkerungsreichsten Stadt Deutschlands, am meisten unter der rasenden Inflation zu leiden, die infolge der Reparationszahlungen auftrat. Die Lebenshaltungskosten stiegen bei gleichzeitig fallenden Einkünften in allen Schichten.²⁸¹ Nur einzelne Händler, Gewebetreibende, Vermittler von diversen Geschäften und Landbesitzer, vereinzelt auch allein stehende oder kinderlose Lohn- und Gehaltsempfänger verfügten über ein gutes Einkommen. Über eine finanzielle Sicherheit verfügten aber auch sie nicht, sodass die Zukunftsvorsorge außer Acht gelassen und nur noch dem Augenblick gelebt wurde.²⁸²

Für den Kulturbereich ergaben sich ganz andere Bedingungen. Die Novemberrevolution deutscher Prägung von 1918/19 wirkte positiv auf die Entwicklung Berlins als Kulturzentrum. Bis zur Novemberrevolution hatte München den Konzentrationspunkt einer antipreußisch eingestellten Bohème gebildet. Nach der Zerschlagung der bayerischen Räterepublik 1919 und aufgrund der nun einsetzenden Repressionen fortschrittlicher Künstler verlor München endgültig seine Bedeutung als Kulturzentrum. Auch Wien konnte seinen Ruf als bedeutendes deutschsprachiges Kulturzentrum nicht mehr aufrechterhalten. Musiker, die nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und nach neuen gesellschaftlichen Bedingungen für ihre Kunst suchten, verließen Wien und gingen nach Berlin.²⁸³

Zwar gab es auch in Berlin eine konservative Musikszene, aber die tonangebende Avantgarde war sozialistisch geprägt. Sie hatten die Macht und das Geld, moderne Musik und bildende Kunst zu fördern.

²⁸⁰ Vgl. H. Spiero: Berlin in Geschichte und Kunst, München 1928, S. 108 f.

²⁸¹ Der durchschnittliche Monatslohn eines verheirateten, ungelerten Arbeiters in Berlin stieg im Januar 1923 auf das 888-Fache des Vorkriegslohns (1913), während die Ernährungskosten auf das 1366-Fache anstiegen. Vgl. G. Böß: Die Not in Berlin, Berlin 1923, S. 10.

²⁸² Vgl. Böß, S. 13.

²⁸³ Vgl. K. Kändler, H. Karolewski und I. Siebert: Berliner Begegnungen, Berlin 1987, S. 6 f.

Leo Kestenberg (1882–1962), Musikreferent im preußischen Kulturministerium von 1918 bis 1933, hatte eine ausgesprochen radikale, progressive sozialistische Einstellung zur Schulreform; insbesondere auf der Hochschulebene wählte er seine Lehrkräfte dementsprechend aus. Dies lag daran, dass er von Haus aus politisch aktiv war und auch als Musikpolitiker fungierte. Schon seit 1905 organisierte er im Rahmen der sozialdemokratischen Arbeitervereine und Gewerkschaften in der Freien Volksbühne und beim Arbeitersängerbund zahlreiche künstlerische Veranstaltungen. Es gab auch Arbeiterkonzerte und er engagierte sich für die Demokratisierung der Künste.²⁸⁴ In diesem Rahmen wurde über die Jahre nicht nur die klassisch-romantische Musik vorgetragen, sondern auch die moderne Musik der Zeit wie *Till Eulenspiegels lustige Streiche* von Richard Strauss, Jean Sibelius' *Vierte Sinfonie* und Busonis *Indianische Fantasie* für Klavier und Orchester 1906/07. Schönbergs *Kammersinfonie* wurde von Hermann Scherchen in der Spielzeit 1919/20 präsentiert, Igor Strawinskis *Geschichte vom Soldaten* unter Klemperers Dirigat am 17. Mai 1924 und am 27. November 1927 Werke von Paul Hindemith unter Mitwirkung des Komponisten. Diese Konzerte hatten einen musikerzieherischen Zweck und zwar um Musik, Musikdrama und das Wagner'sche Gesamtkunstwerk der breiten Masse näherzubringen. Sie wurden von Vorträgen (Einführungen) über die Musik begleitet.²⁸⁵ Aber Kestenberg war nicht nur in der Musikpädagogik und Politik tätig, sondern er spielte auch eine wichtige Rolle im zeitgenössischen Kunstleben von Berlin.²⁸⁶ Er war sehr eng befreundet mit dem Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer und war 1917 Verlagsleiter in dessen Verlag, bevor er als Referent für musikalische Angelegenheiten ins Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung berufen wurde. Er war auch mit dem Bildhauer Ernst Barlach und dem Maler, Schriftsteller und Dramatiker Oskar Kokoschka befreundet.²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl. W. Gruhn: Leo Kestenberg 1882–1962. Kosmopolit und Visionär, in: Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv, hg. v. Susanne Fontaine, Ulrich Mahler, Dietmar Schenk, Theda Weber-Lucks, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 14.

²⁸⁵ Vgl. A. Dümling: „Die Kunst dem Volke“ Kestenberg als Konzertveranstalter an der Freien Volksbühne, in: Leo Kestenberg Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv, hg. v. Susanne Fontaine/Ulrich Mahler/Dietmar Schenk/Theda Weber-Lucks, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 35 f.

²⁸⁶ Vgl. N. Tanneberger: Leo Kestengers Begegnung mit bildenden Künstlern, in: Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv, hg. v. Susanne Fontaine, Ulrich Mahler, Dietmar Schenk, Theda Weber-Lucks. Freiburg i. Br./Berlin, Wien 2008, S. 47.

²⁸⁷ Ebd., S. 53 f.

Die sogenannte „Novembergruppe“²⁸⁸ war ebenfalls sozialistisch geprägt. Auch wenn sie in erster Linie der bildenden Kunst zuzurechnen ist, war sie doch stark an der musikalischen Entwicklung der Zeit interessiert, wenn nicht sogar daran beteiligt. Komponisten erhielten Gelegenheit, in eigens veranstalteten Konzertreihen aufzutreten bzw. gespielt zu werden. So standen auch Werke von Ernst Krenek, der selbst nicht zur Novembergruppe gehörte und in dieser Lebensphase eher als unpolitisch verstanden werden muss, auf dem Programm.

Das „Bauhaus“²⁸⁹ war einer der Ableger der Novembergruppe. Das Staatliche Bauhaus in Weimar (1919–1926) entstand durch die Vereinigung der Hochschule für bildende Kunst mit einigen Werkstätten der ehemaligen Großherzoglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule in Weimar. Der Zweck der Anstalt war eine höhere Ausbildung von Handwerkern und Architekten in Gemeinschaft zu ermöglichen und zwar in technischer wie in künstlerischer Beziehung.²⁹⁰ Walter Gropius wurde im April 1919 berufen. Er wurde vom Deutschen Werkbund und dem Arts and Crafts Movement beeinflusst und forderte in *Das Manifest des Staatlichen Bauhauses Weimar* die Einheit aller bildender Künste unter Führung der Baukunst und erklärte das handwerklich technische Können zur unerlässlichen Grundlage des künstlerischen Schaffens.²⁹¹

²⁸⁸ Die Novembergruppe war eine linksrevolutionäre Vereinigung von Architekten, Malern, Bildhauern, Dichtern, Musikern und Regisseuren, die Dezember 1918 in Berlin unter dem Einfluss der Novemberrevolution gegründet wurde. Sie setzte sich für eine Demokratisierung im Bereich der Kunst ein und förderte durch Ausstellungen und Konzerte fortschrittliche Kunsttendenzen. Die ersten Rundschreiben, Richtlinien, Manifest-Entwürfe und Satzungen enthielten nicht nur utopische Ideen, sondern auch Vorschläge, denen meist noch die Verhältnisse des Kaiserreiches zugrunde lagen und die, der politischen Umwälzung nicht immer ganz angepasst, sich oft gegenseitig aufhoben oder widersprachen. Die Mitglieder der Vereinigung wollten mit dem Volk zusammenarbeiten und an allen öffentlichen und staatlichen Arbeiten beteiligt werden, lehnten aber den Staat völlig ab. Sie wollten sich unabhängig von der offiziellen Regierungskunst machen, aber selber erstrebten sie die offizielle Anerkennung. Sie waren gegen die Akademien, wollten aber auf die Neugestaltung der Kunstschulen und des Unterrichts Einfluss nehmen. (Vgl. H. Kliermann: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S. 11.)

²⁸⁹ Das Bauhaus (1919-1933) war eine Schule, die eine Verbindung zwischen Kunst, Architektur und Handwerk zu einem Gesamtkunstwerk bis 1923 im Sinne des Expressionismus und nach 1923 im Sinne der Neuen Sachlichkeit anstrebte.

²⁹⁰ Vgl. V. Wahl: Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zu Geschichte des Instituts 1919–1926. Köln/Weimar/Wien 2009, S. 23.

Obwohl Musik nicht in ihren Bereich fiel, war die Musik für ihr geistiges Leben von großer Bedeutung, da die auf eine Synthese der Künste zielende Orientierung des Bauhauses auch den Bereich der Musik berührte.²⁹² Aus dem Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar gab es folgende Anweisung in der gedruckten Programmschrift vom April 1919:

„Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit: dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.“²⁹³

Es gab auch eine Bühnenwerkstatt und Musik und Geräusche spielten ebenfalls eine Rolle. Die Bühnenwerkstatt entstand bereits 1921, für sie war allerdings nur eine künstlerische Lehrkraft zuständig, während in allen anderen Werkstätten die Werkmeister als eigentliche Werkstättenleiter fungierten.²⁹⁴ Trotzdem war Musik für die Bühne hier auch wichtig. Die Bauhausbühne arbeitete für die Erneuerung der Bühnenkunst. Aus den Satzungen von 1922/23:

„In der Bühnen Lehrwerkstatt werden die bühnenkünstlerischen Probleme der Form, der Farbe, des Lichts, der Bewegung und des Tones durchgearbeitet. Die mechanische und organische Bewegung, der Sprachton, Musikton und Geräushton, sowie der Bau von Masken und Bühnenfiguren wird erlernt. Die Gesetze der Mechanik, Optik und Akustik sind Voraussetzungen der Bühnengestaltung..... Die Bauhausbühne veranstaltet öffentliche Aufführungen manifacher Art, die in der Bühnenwerkstatt gestaltet werden: Tänze, Tanzspiele, Marionettenspiele, Schattenspiele, Lichtkompositionen und Bühnenwerke. Die Aufführungen finden in Weimar und an allen Orten statt, wohin die Bauhausbühne gerufen wird. Die Spiele werden so vereinbart, dass sie ohne technische Schwierigkeiten in jedem Saal aufgeführt werden können.“²⁹⁵

Bei der Bauhauswoche in Weimar 1923 wurde Kreneks *Concerto grosso Nr. 1* unter der Leitung von Hermann Scherchen aufgeführt.²⁹⁶ Innerhalb der Bauhauswoche kam auch Kreneks *Toccata und Chaconne* im Jenaer Stadttheater zur Aufführung. Sie wurde von Eduard Erdmann gespielt.²⁹⁷

Drei Faktoren wurden entscheidend für die Entwicklung Berlins zur Kulturmetropole:

²⁹¹ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie Bd. 3. Leipzig/Mannheim 2006, 21. Aufl., S. 382.

²⁹² Vgl. P. Hahn: Bauhaus und die Musik. Die musikalische Avantgarde.

Programmheft – Bauhaus Archiv Konzerte, Berlin 1990, S. 4.

²⁹³ Vgl. V. Wahl, S. 98.

²⁹⁴ Ebd., S. 19.

²⁹⁵ Ebd., S. 147 f.

²⁹⁶ H. H. Stuckenschmidt: Musik am Bauhaus, Berlin 1979, S. 12.

1. Berlin wirkte besonders in den Jahren 1919/1920 als magischer Anziehungspunkt für Künstler und Intellektuelle aus ganz Deutschland und Österreich.
2. Die aus den USA stammende kommerzialisierte Massenkultur des Jazz und die Einflüsse der avantgardistischen Strömungen aus der Sowjetunion und Frankreich gaben wichtige Impulse für junge, in Berlin lebende Künstler. Sowohl der Neoklassizismus als auch der amerikanische Jazz finden sich in Kreneks Kompositionen der Zwanziger Jahre wieder.
3. Bedingt durch die Inflation in Berlin entwickelten sich neue Möglichkeiten, Kunst zu produzieren. Da der Staat kein Geld hatte, waren die Künstler auf Privatinvestoren, Mäzene und Unternehmer angewiesen.²⁹⁸

II. Hermann Scherchen – *Melos* – die Novembergruppe

1918, nach dem Ende seiner russischen Kriegsgefangenschaft, gründete Hermann Scherchen die Neue Musikgesellschaft und das Scherchen Quartett. Ende 1920 löste Scherchen die Neue Musikgesellschaft auf und gründete die Halbmonatsschrift *Melos*, mit der er in die zeitgenössische Musik eingreifen und problembewusste Texte publizieren wollte. Die Zeitschrift sollte frei von ideologischen Richtungen und ästhetischen Strömungen bleiben, weswegen sich auch eine feste Verlagsbindung verbot.²⁹⁹ Finanzielle Unterstützung gewährte der Bankier Herbert Graf. Das expressionistische Titelblatt entwarf der in der Berliner *Novembergruppe* aktive Maler César Klein. Als „ständige Mitarbeiter“ der Zeitschrift sind u. a. namentlich aufgeführt: Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Oscar Bie, Hugo Leichtentritt, Eduard Erdmann, Georg Schünemann, Heinz Tiessen, Arnold Schönberg, Max von Schillings, Adolf Weißmann, Hans Jürgen von der Wense und Wilhelm Altmann.³⁰⁰ Den Titel *Melos* übernahm Scherchen von der gleichnamigen russischen Musikzeitschrift, die 1917/1918 in Petersburg erschien und deren Begründer und Mitherausgeber Pjotr Suwtschinski er Ende 1918 bei seiner Rückreise aus der russischen

²⁹⁷ Vgl. R. Isaacs: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Bd. 1 Berlin 1983, S. 249.

²⁹⁸ Vgl. B. Schrader und J. Schebera: Kunstmetropole Berlin, Berlin 1987, S. 5.

²⁹⁹ Vgl. J. Lucchesi, Hg.: Hermann Scherchen. Werke und Briefe, Bd. 1, Berlin 1991, S. 17.

³⁰⁰ Ebd., S. 239.

Kriegsgefangenschaft kennengelernt hatte.³⁰¹ Suwtschinski hatte eine Studie über Richard Strauss' *Alpensinfonie* für die russische Zeitschrift *Melos* geschrieben, die Scherchen später im deutschen *Melos* abdruckte.³⁰² Scherchen hatte ein festes Programm für die deutsche Zeitung:

„Das Arbeitsgebiet der Zeitschrift umfasst vier Hauptteile:

- A) Das Problem der Tonalität durchbrechung (atonale, wie vortonale Erscheinungen).
- B) Das Verhältnis von Ton und Wort (mit seinem problematischsten Ausdruck: der Oper)
- C) Die Berührung mit anderen Künsten.
- D) Der soziologische Unterbau der Musik.

Keiner dieser Teile kann nur für sich behandelt werden: aus dem Gesamtbild, dem Gesamtmelos, erst läßt sich die Gesetzmässigkeit des Einzelnen ganz erkennen.

Ausgangspunkt unsere Untersuchungen ist jene Tatsache, dass irgendwann ein jeder lebender Musiker mit dem Problem des Atonalen in Berührung gekommen ist, daß der Weg der bedeutendsten Schaffenden entweder ganz oder zeitweilig von Tonalität und Temperierung hinwegführt. Ganz den Bruch vollziehen, würde bedeuten, dass alle pseudoarchitektonischen Formen der Tonalitätsepoche zumindest in Frage gestellt sind. Das Problem der Tonalität durchbrechung ist also von entscheidender Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik. Wir betrachten deshalb jede schöpferisch kraftvolle Erscheinung, die zu diesem Bruche hinzuführen scheint, mit gespanntester Aufmerksamkeit. Ihre positiven Kräfte erkennen, würde heissen, Chaosmöglichkeiten verhindert zu haben.“³⁰³

Die Kunstschaffenden im Umkreis Scherchens teilten diese Auffassung, und auch Krenek fühlte sich zu diesem Kreis hingezogen. Das Themengebiet der Zeitschrift korrespondiert auch mit Kreneks kompositorischer Entwicklung in den nächsten zehn Jahren. Schon 1921 fing er an, atonal zu schreiben (*Streichquartett Nr. 2 op. 8*) und Opern zu komponieren.

Im Januar 1922 beschloss die Generalversammlung der *Novembergruppe*, Schriftsteller und Tonkünstler als Mitglieder aufzunehmen. Max Butting und Heinz Tiessen waren die Gründungsmitglieder der Musikabteilung.³⁰⁴ Danach folgten Phillip Jarnach, Wladimir Vogel, Kurt Weill, Hanns Eisler, Felix Petyrek, Jascha Horenstein, George Antheil, Stefan Wolpe, der Geiger Gustav Havemann und nicht zuletzt H. H.

³⁰¹ Ebd., S. 175.

³⁰² Ebd., S. 16.

³⁰³ Ebd., S. 45.

Stuckenschmidt. Letzterer übernahm nach einigen Jahren die Musikabende, die im kleinen Saal des Vox-Hauses im Grotrian-Streinway Saal in der Potsdamer Straße oder im Meistersaal in der Köthenerstraße stattfanden. Auch in der Wohnung des Geschäftsführers der Novembergruppe, Hugo Graetz, fanden zwischen Bildern und Plastiken der Mitglieder kleine Konzerte statt.³⁰⁵

Die Finanzierung der Ausstellungen und Konzerte wurde durch zwei öffentliche Kostümbälle gewährleistet. Der Gewinn wurde, um die Inflation zu umgehen, schnellstens in Dollar umgetauscht. Die bildenden Künstler stellten Zeichnungen, Aquarelle und Kleinplastiken zur Verfügung, die als Honorare an die Interpreten der Musikerabende gezahlt wurden. Das Publikum dieser Konzerte bestand zum größten Teil aus bildenden Künstlern.³⁰⁶

Die Musiker bzw. Komponisten hatten ein zwiespältiges Verhältnis zu diesen Abenden, da viele bildende Künstler anwesend waren, mit denen sie nicht viel anfangen konnten. Aber es war eine Möglichkeit, ihre Werke der Öffentlichkeit vorzustellen. H. H. Stuckenschmidt bemerkte:

„(...) Sie [die Konzerte, J. H.] fanden in kleinen Räumen statt, wie dem Schwechten-Saal, dem Künstlerhaus Bellevuestraße und dem Grotrian-Steinway-Saal. Aber sie waren gedrängt voll mit einem Publikum, bei dem bildende Kunst, Literatur und Architektur die Mehrheit gegenüber der Musik bildeten. Das unterschied sie z. B. von den Veranstaltungen des Melos-Kreises und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, wo die Fachleute mehr unter sich waren, und deren innere Resonanz infolgedessen geringer war. Musiker sind gern unter ihresgleichen, das ist eine Schwäche, die man in Deutschland besonders vorfindet. In der November-Gruppe war das von vornherein ausgeschlossen, und eben das war für uns Musiker von unvergleichlicher Wichtigkeit.“³⁰⁷

Die Veranstaltungen der Novembergruppe waren wichtig für das damalige Berliner Musikleben, weil hier ein hoher Anteil an Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Kammermusik stattfand, wofür oftmals bedeutende Interpreten gewonnen werden konnten. Kreneks 3. Streichquartett wurde in diesem Rahmen uraufgeführt.³⁰⁸

³⁰⁴ Vgl. J. Lucchesi: Einsatz für die „junge Kunst“. Musik und Musiker in der Berliner Novembergruppe, in: Musik und Gesellschaft, Jg. 37: 1, Berlin 1987, S. 19.

³⁰⁵ Vgl. Kliemann, S. 39.

³⁰⁶ Ebd., S. 73.

³⁰⁷ Ebd., S. 76.

³⁰⁸ Vgl. Lucchesi, Einsatz für die „junge Kunst“, S. 21.

III. Die Hochschule für Musik in Berlin

Treffpunkt und Ausbildungsstätte der musikalischen Avantgarde war die Hochschule für Musik in Berlin. Der Sozialist und Musikreferent im preußischen Kultusministerium, Leo Kestenbergs, war ein Förderer der musikalischen Avantgarde. Bis 1920 war Hermann Kretzschmar Direktor der „Königlich akademischen Hochschule für Musik“ und des „Königlich akademischen Instituts für Kirchenmusik“. Bislang war die Hochschule sehr konservativ und vorwiegend von Brahms-Anhängern dominiert worden. Kestenbergs Bestrebungen hinsichtlich eines musikalischen Volksbildungssystems zielten auf eine glanzvolle Repräsentation der Hochschule. Sie sollte weiterhin eine exklusive Institution darstellen, aus der bedeutende Musiker, Komponisten und Interpreten hervorgehen sollten. Allerdings sollte sich Kestenbergs Vorstellungen nach die geistige und musikalische Haltung ändern.³⁰⁹

„Die letzte, höchste Ausbildung ist Aufgabe der Hochschule. Auch sie steht im Dienste einer umfassenden künstlerischen Idee und will das Allgemein-Musikalische, das Menschlich-Lebensvolle über Virtuosität und Einseitigkeit stellen. Hier wie überall kommt viel, wenn nicht alles darauf an, die Musik als wirkende Kraft und Teil unseres Menschentums zu erfassen.“³¹⁰

Die Hochschule sollte für neue Strömungen offen sein. Kestenbergs hatte präzise Vorstellungen, wie seine aufgeschlossenen Ideen zu verwirklichen wären.

„Die Entwicklung des Hochschulgedankens wird von der Einsicht und Eignung des berufenen Lehrkörpers abhängen. Eine Anstellung auf Lebenszeit wird bei den Lehrkräften nur unter besonderen Bedingungen in Betracht kommen. Beamtentum ist mit künstlerischer Freizügigkeit und Freiheit schwer vereinbar. Auch der Wechsel der Anschauungen in Kunst und Erziehung zwingt zu steter Erneuerung der Kräfte, um den Zusammenhang mit Leben und Entwicklung nicht zu unterbrechen.“³¹¹

Kestenbergs besuchte Konzerte an der Hochschule und beobachtete die Leistungen der Schüler. Wir wissen, dass Kestenbergs Kreneks Kompositionen kannte und daran interessiert war. Krenek schrieb in einem Brief an seine Eltern vom 26. 6. 1921, dass Kestenbergs an diesem Tag bei einem Vortragsabend der Kompositionsklasse von

³⁰⁹ Vgl. K. Csipák: Frank Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der „Königlich akademischen Hochschule für Musik“ in Berlin, in: Franz-Schreker-Symposium, hg. v. E. Budde und R. Stephan, Berlin 1980, S. 75.

³¹⁰ Vgl. L. Kestenbergs: Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig 1921, S. 74.

³¹¹ Ebd., S. 75 f.

Franz Schreker anwesend war. Gespielt wurde Kreneks *Sonate in fis-Moll* op. 3 für Violine und Klavier und die *Serenade* op. 4 für Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncello. Krenek berichtet, dass Kestenbergs von seinen Kompositionen sehr begeistert gewesen sei.³¹²

Schreker wurde, wenn auch nicht als Wunschkandidat, als Direktor der Hochschule nach Berlin berufen. Im April 1920 gab das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung einen Presseempfang. Bei diesem Anlass trug der zukünftige Direktor seine Vorstellungen von der Weiterentwicklung der Curricula für die neue Hochschule für Musik vor. So sollte es strenge Aufnahmeprüfungen geben, um das Niveau anzuheben. Als Ausgleich sollte die materielle Situation der Studierenden durch Preisausschreibungen erleichtert werden. Die Bibliothek sollte vergrößert werden. Auch sollten neue Abteilungen gegründet werden – vor allem eine Opern- und Orchesterschule. Im Mai 1920 veröffentlichte Schreker im *Berliner Tageblatt* einen programmatischen Artikel, aus dem seine Vorstellungen zu Organisation und Praxis des Lehrbetriebs an der Hochschule vor allem im Hinblick auf die neuen Entwicklungen der Musik hervorgehen.

„Es geht nicht an, bei Brahms Halt zu machen, und sich vor Richard Strauss, Mahler oder gar noch vor Wagner (ich habe es erlebt!) zu bekreuzigen. Reger ist eines der wichtigsten und besonders in seiner Bedeutung für die Schule noch viel zu wenig gewürdigten Kapitel, und auch an Schönberg (man verzeihe!) können wir nicht gleichgültig vorübergehen.“³¹³

Allerdings sollte Kestenbergs seinen Entschluss, Schreker als Direktor einzustellen, später bereuen, da dieser sich der Aufgabe als nicht gewachsen erwies und seine pädagogischen Aufgaben weniger wichtig nahm als seine damals sehr erfolgreichen Opernkompositionen (u. a. *Der ferne Klang* und *Der Schatzgräber*). In seinen Erinnerungen erzählt der Geiger Carl Flesch:

„Die Hochschule wurde damals von Franz Schreker und Georg Schünemann geleitet. (...) Als administrativer Leiter der Hochschule war Schreker völlig unbrauchbar. Seine Haupttätigkeit bestand im Unterschreiben der von Schünemann verfaßten Aktenstücke. Er erschien nur ganz selten in der Anstalt, was den Geiger Gustav Havemann, der zuweilen gerne den groben August spielte, zu der Bemerkung veranlaßte, ‚am Ersten eines jeden Monats sei er der *Schatzgräber*, den Rest des Monats *Der ferne Klang*‘.

³¹² Handschriftenabteilung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I.N. 115. 124.

³¹³ Vgl. Csipák, S. 76.

In Wirklichkeit wurde die Hochschule jedoch von dem stellvertretenden Direktor Georg Schünemann geleitet (...).“³¹⁴

Die Enttäuschung über Schreker als Direktor liegt an seine Funktion innerhalb die neue politische Verhältnisse, die die Novemberrevolution verursachte und der dazugehörige Rollenverteilung. Eine Persönlichkeit als solche war nicht mehr gefragt und die Hochschule sah sich als ein unpersönlich-anonymer Betrieb. Die Hochschule war Zentrum der Reformanstrengungen des preußischer Kultusministeriums und mit der Persönlichkeit Leo Kestenbergs verbunden. Ihr Ausbau zu einem Mittelpunkt im staatlichen Musiklebens wurde mit viel Energie und Klugheit bis zum Staatstreich im Juli 1932 vorangetrieben. Da Schreker unpolitisch war und desinteressiert an bloße Organisationsfragen, hatte er kaum Anteil an der Vorbereitung und Durchsetzung der institutionellen Aspekte dieser Reformen. Der Musikwissenschaftler Georg Schünemann war in dieser Hinsicht wichtiger als Schreker, weil er diese Funktionen übernahm. Schreker stimmte mit vielem überein, was musikpolitisch verfolgt wurde, aber die Art und Weise wie es geschah, war für ihn befremdend. Er war Individualist und konnte wenig damit anfangen und reagierte halbherzig auf den spezifischen „Kollektivismus“ mancher politisch-sozialer Ideen.³¹⁵

Was der einzelne Schüler betrifft, stimmt diese Annahme nicht ganz. Schreker war ziemlich viel unterwegs, aber durch sein Renommée als Komponist konnte er Beziehungen anknüpfen, die für seine Schüler und für die Hochschule vom Nutzen waren. Im Neunten Kapitel wird dargelegt, wie sehr sich Schreker um die Entstehung und die Aufführung von Kreneks *Erste Symphonie* bemüht hat. Noch dazu vermittelte er seinen Schülern Gelegenheitsarbeiten, um ihre finanzielle Situation zu verbessern. Krenek erwähnte dies in seiner Autobiografie.

„Ich trat in engeren Kontakt zu den Berliner Symphonieorchestern, als Schreker seinen Schülern mit Hilfe von Beziehungen verschiedene Gelegenheitsarbeiten verschaffte, wie Celesta- oder Klavierspielen in solchen Werken, wo das verlangt wurde. Diese Aktivitäten wurden nicht sehr gut bezahlt, aber selbst wenig Geld bedeutete viel für uns, und es war eine interessante Erfahrung, unter verschiedenen Dirigenten zu spielen und die Funktionsweise des Orchesterapparats von innen her kennenzulernen.“³¹⁶

³¹⁴ Vgl. C. Flesch: *Erinnerungen eines Geigers*, Freiburg i. Br./Zürich 1960, S. 171 f.

³¹⁵ Vgl. D. Schenk: *Franz Schreker als Hochschullehrer, Repräsentant der Weimarer Republik*, in: *Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge/Grenzklänge*, Wien 2004, S. 47.

³¹⁶ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 232 f.

Trotz alledem fühlte sich Krenek von Schreker vernachlässigt und falsch verstanden.

„1920 wurde Schreker nach Berlin berufen als Direktor der dortigen Hochschule, und eine Gruppe von seinen Schülern, Alois Hába, Karl Rathaus, Joseph Rosenstock, ich und zwei, drei andere sind ihm nach Berlin gefolgt.

Merkwürdigerweise hat sich dort seine Einstellung vollständig geändert. Da hat ihn die Schule gar nicht mehr interessiert. Er war nun sehr erfolgreich als Opernkomponist und ist überall seinen Aufführungen nachgereist. Und alle vier Wochen ist er einmal zur Stunde gekommen.“³¹⁷

Man muss auch im Auge behalten, dass Schreker die Auffassung vertrat, eine allzu enge Bindung an eine Lehrerpersönlichkeit sei sehr bedenklich. Deshalb ermutigte er sein Schüler, andere Einflüsse zu suchen.

„Ich schlage etwas vor, was meines Wissens an den Musikhochschulen nicht, an andern Kunstschulen und selbstverständlich an den wissenschaftlichen Universitäten üblich ist: der Studierende erachte sich nicht an einen Meister gebunden. Er bleibe in der Hochschule in stetem Verkehr mit seiner Kunst, unabhängig (etwa semesterweise) von der Person des Vortragenden. Ja, ich gehe so weit, den Schwesterinstituten in Leipzig, München und Wien, der im Entstehen begriffenen Dresdener Hochschule den Schüleraustausch vorzuschlagen (...) Die Individualität des werdenden vermag sich freier und ungehemmter zu entwickeln, wenn sie, nicht im Bann einer Eigenart stehend, verschiedene oft einander entgegengesetzte Individualitäten beobachtend, prüfend, vergleichend auf sich wirken lassen wird.“³¹⁸

Krenek suchte jetzt andere Vorbilder und Förderer. Eduard Erdmann und Artur Schnabel spielten für ihn von diesem Zeitpunkt an eine wichtige Rolle für seine kompositorische Entwicklung, und Hermann Scherchen wurde ein großer Förderer Kreneks.

„Mich hat hauptsächlich Hermann Scherchen interessiert; mit dem war ich oft zusammen. Damals war er sehr zugänglich, hat sich sehr interessiert für meine Musik und hat auch meine 1. Symphonie in Berlin uraufgeführt.“³¹⁹

Schreker erlebte auch innerlich eine Veränderung. Es kam eine Zeit, wo er ratlos vor den Arbeiten seiner Schüler stand und keine Möglichkeit zur Verständigung sah. Er galt als veralteter Komponist, und dies führte zu Konflikten mit seinen Schülern. Schreker distanzierte sich offenbar in einem Brief an den Berliner Musikkritiker Leopold Schmidt, der in den *Musikblätter des Anbruch* Nr. 10 1928 erschien, von den neueren Arbeiten seines ehemaligen Schülers Petyrek.³²⁰ Später kam es auch zum offenen Bruch zwischen Krenek und Schreker.

³¹⁷ Vgl. Schnelting, S. 55.

³¹⁸ Vgl. Csipák, S. 76.

³¹⁹ Vgl. Schnelting, S. 55.

IV. Busonis „Schwarzer Kaffee“

Professor Georg Schünemann war ein wichtiger Mensch, wenn es darum ging, Kontakte in der Berliner Musikszene anzuknüpfen. Zunächst gab Schünemann Krenek eine Empfehlung für Artur Schnabel, allerdings verlief dieses erste Treffen nicht so, wie Krenek es sich vorgestellt hatte. Krenek zeigte Schnabel seine *Erste Klaviersonate in Es-Dur* op. 2. Er dachte, dass Schnabel sie spielen würde, aber dieser zeigte kein besonderes Interesse, und Krenek verließ ihn enttäuscht.³²¹

Schünemann war es auch, der für Krenek und andere Schreker-Schüler den Kontakt mit Eduard Erdmann und Ferruccio Busoni herstellte. Krenek erzählt:

„Der stellvertretende Direktor der Hochschule, Professor Schünemann, betrachtete es als eine Art privater, außerakademischer Verpflichtung, diese angehenden Komponisten mit den ihm interessant erscheinenden ‚modern‘ eingestellten Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens bekannt zu machen und diesem Umstand verdanke ich meine Begegnung mit Eduard Erdmann.“³²²

Busonis Ideen hatten auch Einfluss auf den jungen Krenek, was das Genre der Oper betrifft. Zum Beispiel berichtet Krenek im Hinblick auf die von ihm anvisierte

Vertonung von Kokoschkas Text zu *Orpheus und Eurydike*:

„Als ich Kokoschkas verlockendes Produkt las, wußte ich nur eines, nämlich, daß es viel zu lang war, um ganz vertont zu werden, denn ich hatte – möglicherweise von Busoni – die Faustregel gelernt, daß jeder Operntext auf die dreifache Länge des Originals anwächst, wenn man ihn durchkomponiert.“³²³

In der neuen Opernforschung werden Verbindungslinien zwischen Kreneks szenischer Kantate *Zwingburg* und Busonis Aufsatz *Über die Möglichkeiten der Oper* hergestellt, der 1921 in der *Revue Faust* veröffentlicht wurde.³²⁴ In seiner Autobiografie *Im Atem der Zeit* widmet Krenek Busonis *Theorie der Oper* sogar ein kleines Kapitel. Er hat sich gründlich mit dem oben genannten Artikel

³²⁰ Vgl. Csipák, S. 81.

³²¹ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 236.

³²² Vgl. C. Bitter und M. Schlosser, Hg. *Begegnung mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1968, S. 70.

³²³ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 376.

³²⁴ Vgl. F. Geiger: *Busonis Erben. Wirkungsgeschichte und nationalsozialistische Komponistenverfolgung*, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hg. v. Albrecht Riethmüller und Hyesu Shin, Wiesbaden (Stuttgart), 2004, S.243–256.

auseinandergesetzt, da er in dieser Zeit entschlossen war, sich von „Schrekers neurotischen Phantasien“ so weit wie möglich zu entfernen.³²⁵

Aber für den jungen Krenek war Busoni auch eine etwas „kuriose“ Figur.

„Der war ein sehr origineller Kauz. Hat immer Hof gehalten in seiner Wohnung am Viktoria-Luise-Platz; da konnte man sich zum Kaffee bei ihm einfinden. Es war eine lange Tafel mit Anhängern, die alle gelauscht haben, was der Prophet oben am Ende des Tisches zu verkünden hat. Er hatte auch immer rechts und links zwei bucklige Damen. Das war eine Aberglaube: Die Buckligen bringen Glück. Hat man auch glauben müssen.

Jedenfalls hat er eine Zeitlang irgendwelche Weisheiten von sich gegeben und dann gesagt, ‚Meine Freunde, ich muß mich an die Arbeit zurückziehen‘ und ist verschwunden.“³²⁶

Krenek spricht hier von Busonis *Schwarzem Kaffee*. Da Busoni sehr viel Besuch hatte, der dauernd seine Arbeit störte, hatte er ab 1910 jeden Donnerstag seinen *jour fixe* etabliert, der als *Schwarzer Kaffee* bezeichnet wurde. Nicht jeder war willkommen, nur ein ausgesuchtes Publikum war geladen: die jungen Pianisten Rudolf Serkin und Claudio Arrau, Schrekers Schüler Alois Hába und Ernst Krenek, die bildenden Künstler Franz Masereel und Max Slevogt, die Schriftsteller Georg Kaiser, Ivan Goll und Jakob Wassermann, die Operntendanten Georg Hartmann und Max von Schillings und viele bedeutende Dirigenten, unter anderem Rudolph Cahn-Speyer, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Gustav Brecher und Hermann Scherchen. Es wurde gegessen, getrunken, Zigarren geraucht und Geschichten, Anekdoten und schmutzige Witze erzählt.³²⁷

Als Busoni im September 1920 aus Zürich, wo er ein ziemlich bequemes Leben führte, in die neue Metropole Berlin zurückkam, erlebte er einen großen Schock, was die Musikpolitik in Berlin betraf. Dieses neue Berlin war für Busoni beschränkt, verarmt und demoralisiert.³²⁸ Er kam weder mit den musikalischen Rechten noch mit den musikalischen Linken zurecht. Was die musikalischen Rechten betraf war Busoni der Meinung, dass die deutschen Nationalisten wie Pfitzner gegenüber der Musik des 19. Jahrhunderts voreingenommen wären und ungerechterweise andere Aspekte ihres kulturellen Erbes ignorierten. Er war auch der Meinung, dass sie

³²⁵ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 321.

³²⁶ Zit. n. Schnelting, S. 56.

³²⁷ Vgl. T. Levitz: *Teaching New Classicality*, Diss. Rochester, N. Y. 1993, S. 115 f.

Wagner für zu wichtig hielten und dass sie spirituell durch die Zwänge der Wagner'schen Denkweise beschränkt seien. Busoni beschrieb Wagner als einen „Bandinelli“, der Musik, der nur Anklang bei armen alten Leuten und Neureichen finde. Er war nicht nur gegen die Dominanz von Wagner im Musikleben, sondern auch die von Beethoven und seinen Mythos. Er war der Ansicht, dass die Deutschen Beethoven missverstehen und ihn fälschlicherweise als deutschen Komponisten bezeichnen. Busoni war auch gegen die derzeitige Rezeption der Deutschen Romantik.³²⁹

Mit den musikalischen Linken war das Verhältnis auch nicht besser, und dadurch, dass Krenek zu dieser Fraktion gehörte, gab es zwischen Krenek und Busoni auch ein zwiespältiges Verhältnis. Während Krenek in das linke moderne Musik-Establishment voll integriert war, war Busoni ein vollkommener Außenseiter. Busoni war dafür dankbar, dass Scherchen seine Kompositionen zur Aufführung brachte, und im Gegenzug unterstützte er alle, die moderne Musik aufführten. Obwohl sein Name als ständiger Autor für die Zeitschrift *Melos* aufgeführt wird, stimmte Busoni nicht mit Scherchens progressiven Ideen zur Zukunft der Musik überein. Er warf Scherchen vor, die Tradition über Bord zu werfen, und verurteilte seine Experimente als billige Versuche, um jeden Preis modern zu sein.³³⁰ Busoni lehnte Scherchen auch ab, weil dieser Schönberg und seine Schule unterstützte. Zwar erkannte er Schönberg als Genie an, aber er warf ihm vor, keine guten Kompositionen für das Klavier geschrieben zu haben.³³¹

Um 1920 bezeichneten Adolf Weißmann und andere Berliner Kritiker Scherchen und seinen Kreis als „Expressionisten“. Diese expressionistischen Komponisten und ihr Förderer Scherchen waren in Berlin sehr aktiv und standen in enger Verbindung mit bildenden Künstlern. Zum Beispiel gab es im Februar 1920 eine Feier der Expressionisten. Eine Rede über die Strömung wurde gehalten und eine Ausstellung von expressionistischen Bildern wurde eröffnet. Es gab auch Kostümtänze. Die Ausstellung wurde von Werken der Komponisten Eduard Erdmann, Heinz Tiessen

³²⁸ Vgl. Levitz: *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996*, S. 62 f

³²⁹ Ebd., S. 65 f.

³³⁰ Levitz: *Teaching New Classicality, Diss, 1993.*, S. 4.

³³¹ Ebd., S. 68.

und Arnold Schönberg begleitet,³³² deren Musik in dieser Zeit dem musikalischen Expressionismus zugerechnet wurde.

Busoni lehnte mit Ausnahme von Heinz Tiessen fast alle Einflüsse, Philosophien, Gedanken, Traditionen und Personen der musikalischen Avantgarde um 1920 ab. Den Expressionismus, von dem fast alle beeinflusst waren, wies er zurück. Überhaupt lehnte er den Begriff ab: Er betrachtete den musikalischen Expressionismus als „Anarchie“. Für Busoni war der Expressionismus das Resultat von unkontrollierten Experimenten und fehlendem Talent.³³³ Auch missbilligte er Eduard Erdmann, der ein guter Freund von Krenek war und großen Einfluss auf ihn ausübte. Busoni mochte weder Erdmanns Spielweise noch seine Kompositionen. Er ignorierte ihn wie auch die meisten anderen Schüler Schrekers. In einem Brief an Gisella Selden-Goth von 27. März 1922 schrieb er:

„(...) Den Werth eines Kunstwerkes mit der Empfindung zu erkennen, mit der Raison zu begründen, braucht einen längeren Weg sich zu entfalten und weiter mitgetheilt zu werden, als die Post zur Beförderung anwendet. Er braucht noch Manches nebenbei (...).

Das Bild und den Geschmack einer Olla-Potrida musikalischer Richtungen, die Sie geben³³⁴, sollte die daran theilnehmenden Menschen zum Nachdenken bringen. – Barbier von Bagdad, Sarabande und Cortège, Serbische Zwillinge³³⁵, Kschrennek's Nonen und Chromosse, Petrifaxtaxen: dieses Bunte sollte Sie nicht verwirren! Von der Drei-Einigkeit: Einheit schmelzen – von dieser Urbedingung ist nicht abzukommen. Aber heute unterscheidet man nicht nach Qualität, sondern nach Richtung (...).“³³⁶

Folgt man dem Inhalt dieses Briefes, war Busoni nicht unbedingt ein begeisterter Bewunderer von Kreneks Musik. Krenek seinerseits zeigte auch keine große Wertschätzung für Busonis Werke. Seiner Meinung nach besaß Busonis Musik weder den Einfallsreichtum noch die visionäre Kraft seiner Prosa.³³⁷ Die neoklassizistischen Tendenzen Kreneks in der Folgezeit lassen sich keineswegs auf

³³² Ebd., S. 53.

³³³ Ebd., S. 67.

³³⁴ Gisella Selden-Goth (1884–1975) hatte Busoni einen ausführlichen Bericht über das Musikleben im Frühling 1922 erstattet, welches sie als besonders ereignisreich, bunt und stillos bezeichnet.

³³⁵ Zwei junge Pianisten, ein serbisches Zwillingsspaar, hatte in Berlin einen stürmischen Erfolg errungen.

³³⁶ Vgl. F. Busoni: Fünfundzwanzig Busonibriefe an Gisella Selden-Goth, Wien 1937, S. 70 f.

³³⁷ Vgl. S. Messing: Neoclassicism in Music, Ann Arbor, Mich, 1988, S. 74.

Busonis Einfluss zurückführen, aber Busonis Einfluss auf Kreneks Operschaffen ist nicht zu unterschätzen.

V. Kreneks Begegnung mit Eduard Erdmann und Artur Schnabel

Bedeutsam für Kreneks künstlerische Entwicklung war seine Begegnung mit Eduard Erdmann. Schönemann brachte Krenek, Rathaus, Rosenstock und Hába zu Erdmanns Wohnung in der damaligen Kaiserallee. Krenek zeigte sich sehr angetan von Erdmann. Ihm gefielen dessen bohémehafte Züge, die nicht ins Chaotische abglitten.³³⁸

Eduard Erdmann (1896–1958) war Pianist und Komponist. Er hatte Klavier bei C. Ansorge und 1915 bis 1918 Komposition bei Heinz Tiessen an der Hochschule für Musik in Berlin studiert. Später arbeitete er mit Artur Schnabel, der ihn als Pianisten prägte.

Erdmann hatte eine besondere Lebenseinstellung zur Musik. Er glaubte an das Schöpferische in dieser Welt. Das Kunstwerk bedeutete ihm Herausforderung und Zwang zur Stellungnahme, was stets auch eine Überprüfung des eigenen geistigen Konzepts verlange. Nach einem Konzert im Jahr 1920 sagte Erdmann einmal:

„Da gehen sie nach Hause, als ob nichts geschehen wäre, dabei müssten sie sich doch eigentlich ändern, wenn sie die Musik tiefer begreifen würden.“³³⁹

Beim ersten Treffen Kreneks und seiner Mitschüler mit Erdmann spielte dieser seine eigenen Kompositionen vor. Der erste Höreindruck war für Krenek sehr beeindruckend. Während die anderen Mitschüler über den Mangel an „schwarzen“ Noten klagten und Erdmanns allzu häufige Verwendung von „weißen“ Noten bemängelten, empfand Krenek die Klarheit in Erdmanns Kompositionen als sehr erfrischend. Dessen Kompositionen standen im Gegensatz zu der dicht komponierten Musik seines Kompositionslehrers Franz Schreker.³⁴⁰

³³⁸ Vgl. Bitter und Schlosser, S. 70.

³³⁹ Ebd., S. 15.

³⁴⁰ Ebd., S. 70.

Krenek gefiel auch Erdmanns Einstellung zur Musik, und wie er über Musik sprach, war für ihn völlig neu.

„(...) Hier wurde über Musik und vor allem Komposition ganz sachlich gesprochen, ohne Mystifikation oder dumpfe und vage Instinkthörigkeit, als über eine Sache, die vom Menschen gemacht und kontrolliert wird und deren technische Voraussetzungen definiert werden können und müssen. Dabei wurde sie aber auch nicht zum bloßen Handwerk degradiert, als ob sie nur bescheidene Gebrauchsartikel zu erzeugen vermöchte, sondern hohe intellektuelle Ansprüche wurden stets betont.“³⁴¹

Krenek glaubte auch, dass er durch Erdmann zum ersten Mal Musik unter rein musikalischen Gesichtspunkten zu betrachten lerne. Erdmanns Herangehensweise schien ihm Musik auf professionelle und sachliche Weise zu erörtern und zu analysieren, anstatt sie von außen zu betrachten und mit vagen Begriffen eines gefälligen Klangs zu beurteilen, wie dies bei Schreker erfolgte. Krenek führt seine Auffassungen zur gesamten Musikphilosophie auf Erdmann zurück.³⁴²

Durch Erdmann hat Krenek seine Liebe zu Schubert entwickelt. Erdmann hat mit Krenek alle Lieder durchgearbeitet. Bei Schreker hatte Krenek gelernt, dass Schubert ein unbedeutender „Ländler“-Komponist sei, aber durch Erdmann änderte er seine Meinung. Bis zu seiner Begegnung mit Erdmann hatte Krenek gelernt, die Bedeutung von Liedern danach zu bemessen, inwieweit es dem Komponist gelungen war, den Gefühlsgehalt des Textes „musikalisch“ auszudrücken. Von Erdmann lernte er eine andere Auffassung des Liedkomponierens kennen. Die Beziehung zum Text sei höchstens von sekundärer Bedeutung. Ein Lied könnte auch schön sein, wenn die Singstimme auf einem Horn geblasen würde. Es komme, so Erdmann, auf ganz andere Dinge an: das Ausbalancieren unsymmetrischer Periodenglieder durch harmonische Rückungen oder Verschiebung von Akzenten, die Störung und Wiederherstellung metrischer Gleichgewichte durch Varianten in Dynamik, Textur und Registerlage, und viele andere, scheinbar rein „technische“ Details.

„Ich entwickelte nicht nur eine bis heute andauernde tiefreichende Affinität zu Schuberts Werken, sondern entdeckte auch eine ganz neue musikalische Welt. Durch diesen Schubert-Lehrgang hat Eduard Erdmann auf mein musikalisches Denken einen entscheidenden und permanenten Einfluß ausgeübt.“³⁴³

Krenek entwickelte erst durch sein Studium der Schubert-Lieder mit Erdmann ein Verständnis dafür, wie man Phrasen gestaltet und ausbalanciert, wie man

³⁴¹ Ebd., S. 71.

³⁴² Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 243.

Betonungen verteilt und Harmonie und Metrum koordiniert. Er lernte, was Erweiterung und Verkürzung bedeutet. Krenek führt sein Verständnis von musikalischer Logik auf seine Diskussionen mit Erdmann zurück; hier verstand er, dass alle Details musikalischer Gestaltung voneinander abhängig sind.³⁴⁴

Anhand der Oper *Der ferne Klang* möchte ich erläutern, wie Krenek gelernt hat, Texte zu vertonen. Wir wissen, dass Krenek *Der ferne Klang* gut kannte, und er lernte nach Maßstäben Schrekers, Texte für Opernkompositionen zu vertonen. Dabei vertonte Schreker nach dem Textrhythmus.³⁴⁵ Wie man im folgenden Beispiel aus dem ersten Aufzug von „Fritz der Künstler“ sieht, verschiebt Schreker sogar das Metrum, um nach dem Textrhythmus zu vertonen.

F. Fer - ne auf und nie - der wie mah - nend!

Bewegter. f Drum muß ich fort! Langsamer. (doch) ffz Denn nicht

ein wenig schneller und leidenschaftlicher, wie das erstmal. (bei Ziffer 10) Ru - he find ich zu Glück und Ge - nuß, nicht Ru - he zu Lie - be und

³⁴³ Vgl. Bitter und Schlosser, S. 71 f.

³⁴⁴ Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 244.

Se - lig - keit, — eh ich ihn nicht ha - be und hal - te, den rät - sel - haft

weit - fer - nen Klang, der zu mir her - ü - ber tönt, so

20 Grete. Wie wen - der Wind mit
ei - gen. — Wie wen - der Wind mit

Im Gegensatz zu Schreker vertont Erdmann nach ganz anderen Kriterien. Das folgende Beispiel aus *Im Spiegel* op. 9 Nr. 1 (geschrieben im Sommer 1921) zeigt deutlich Erdmanns Einflüsse. In diesem Beispiel sieht man, dass die Linien zwischen Singstimme und Klavier wichtiger sind als die Textbetonung.

— es kehrt zu dir zu - rück, denn dir ent - ge - gen kannst du nicht ein



Da Erdmann ein Klavierschüler von Artur Schnabel war, erhielt Krenek die Möglichkeit, Schnabel über Erdmann ein zweites Mal und unter anderen Umständen kennenzulernen. Diese zweite Begegnung mit Schnabel war ausschlaggebend für seine kompositorische Entwicklung. Ohne die gegenseitigen Auseinandersetzungen über ihre Kompositionen hätte Krenek nicht so früh die Inspiration und den Mut gewonnen, und er hätte auch nicht jene neuen Kompositionstechniken kennengelernt, mit denen er den radikalen Übergang zur freien Atonalität vollziehen konnte.

Andererseits haben Erdmann und Krenek auch Schnabel inspiriert. Schnabel war sehr interessiert an dem Geschehen der Avantgarde-Musikszene der 1920er Jahre, und seine Werke wurden hier aufgeführt. Aber er wurde von der ganz modernen Fraktion als Außenseiter betrachtet und hatte deshalb auch selbst zu der Szene ein distanzierendes Verhältnis.³⁴⁶ Aus diesem Grund waren Schnabels Diskussionen mit Krenek und Erdmann für sein eigenes kompositorisches Schaffen wichtig. Die Freundschaft zwischen Krenek und Schnabel entwickelte sich während der 1920er Jahre und hielt bis zu Schnabels Tod.

In seinen Erinnerungen schreibt Schnabel:

„Professor Schreker brachte einige Schüler aus Wien mit, darunter Ernst Krenek, der damals erst zwanzig Jahre alt war. Als er zum erstenmal in mein Haus kam, spielte er uns auf dem Klavier seine erste Symphonie vor, ein wirklich imponierendes und überwältigendes Stück. Wir begründeten damals eine Freundschaft, die bis auf den heutigen Tag anhält.“³⁴⁷

Anscheinend hat Schnabel die erste Begegnung nicht mehr in Erinnerung. Diese zweite Begegnung zwischen Schnabel und Krenek fand 1921 statt, als Krenek 21 Jahre alt war. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Krenek viele Werke, unter anderem zwei

³⁴⁶ Vgl. C. Searchinger: Artur Schnabel. A Biography, London 1957, S. 134.

³⁴⁷ Vgl. A. Schnabel: Aus dir wird nie ein Pianist, Hofheim 2009, S.189.

Streichquartette und seine *Erste Symphonie* op. 7 geschrieben. Zu dieser Zeit war Krenek offen für neue Ideen und suchte neue Impulse für seine Kreativität. Die Begegnung mit Schnabel kam ihm sehr gelegen. In dem älteren Komponisten Schnabel fand Krenek nicht nur einen Mentor, sondern auch einen Gesprächspartner, der ihm in dieser Zeit fehlte. Zu dieser Zeit konzertierte Schnabel nicht und deshalb kannte Krenek ihn nicht als Pianisten, sondern als einen avantgardistischen Komponisten, der zufällig Klavier spielte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Krenek hörte Schnabel erst Jahre später öffentlich Klavier spielen.³⁴⁸

Krenek und Erdmann besuchten Schnabel mindestens einen Abend in der Woche und blieben bis drei oder vier in der Frühe. Sie spielten sich gegenseitig ihre Kompositionen vor und diskutierten darüber.³⁴⁹ Krenek erinnert sich, dass Schnabel sehr interessiert an ihren Experimenten gewesen sei. Schnabel war ein Autodidakt und Krenek meinte, dass seine Arbeit lange Zeit gewisse typische Eigenschaften eines hoch qualifizierten Laien aufgezeigt habe. Aber Schnabels Kompositionen seien immer originell, ungewöhnlich bedeutsam und von hoher technischer Qualität. Obwohl Schnabel nie eine gründlich theoretische Ausbildung genossen hätte, sei sein Urteil immer äußerst scharfsinnig und treffend. Er könne auch sehr klar und deutlich formulieren.³⁵⁰ Auch im hohen Alter sagte Krenek im Rückblick, dass Schnabels Musik noch immer einen gewissen Eindruck auf ihn mache. Seine Stücke seien sehr interessant, sehr fortschrittlich und selbst für die Maßstäbe der Moderne sehr modern.³⁵¹

Schnabel war nicht nur an Kreneks Musik und seiner kompositorischen Entwicklung interessiert, sondern auch an dessen musiktheoretischem und allgemein-musikalischem Wissen sowie seinen analytischen Fähigkeiten. In Schnabels Nachlass finden sich sehr viele Artikel Kreneks über Musik.

³⁴⁸ Vgl. E. Krenek: From a Composer, in: *The Piano Quarterly* Vol. 84, 1973-74, S. 44.

³⁴⁹ Vgl. Searchinger, S. 133.

³⁵⁰ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, Hamburg 1998, S. 252.

³⁵¹ Vgl. Schnelting, S. 56.

VI. Der Bruch mit Schreker

Wegen den neuen Eindrücke durch seine neue Freundschaften, Kurse und das allgemeine Musikklima in Berlin wurde Krenek zunehmend unzufrieden mit Schreker als Lehrer. Schon in Wien hatte er angefangen kompositorische neue Wege zu gehen. Aber zum Bruch kam es Anfang 1922, weil Schreker sich weigerte eine Empfehlung bei der tschechoslowakischen Botschaft zur Unterstützung eines Konzerts auszusprechen bei dem Werke von Hába und Krenek zur Aufführung kommen sollten. Schrekers Begründung war, dass es nicht sinnvoll sei, wenn seine Studenten in der Öffentlichkeit Werke präsentierten bei denen die Tinte auf dem Notenblatt noch nicht trocken sei.³⁵² Dies war der Schlusstrich für den jungen Krenek.

VII. Schlussbemerkung

Obwohl Krenek schon in Wien angefangen hatte, sich kompositorisch neu zu definieren, entschied er sich erst in Berlin unter dem Einfluss von neuen Bekanntschaften und Freundschaften im Winter 1920/21 ganz offen dafür, eine „eigene Art des Komponierens“ zu suchen. Trotz Erdmanns Empfehlung an Krenek, mit Schreker ostentativ zu brechen, war Krenek zu diesem Schritt nicht bereit. Krenek empfand eine gewisse Loyalität gegenüber Schreker – überdies fürchtete er um seine materielle Zukunft, da Schreker ihm noch Arbeiten zukommen ließ.³⁵³

Der Entschluss, sich der Atonalität anzunähern, lässt sich teilweise auf seinen Kontakt zu Hermann Scherchen und den Besuch von Scherchens Vorlesungsreihe über neue Musik zurückzuführen.

³⁵² Vgl. Harders-Wuthenow: Franz Schreker in Berlin, in: Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge/Grenzklänge, Wien 2004, S. 51

³⁵³ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 248.

Die Freundschaft mit Artur Schnabel und der Gedankenaustausch mit Erdmann hatten großen Einfluss auf Kreneks kompositorisches Schaffen und ermutigten ihn, seinen eigenen kompositorischen Weg zu gehen.

Wie hier dargestellt wurde, ist seine Entscheidung, nach einer Periode der „freien Atonalität“ eine neoklassizistische Richtung einzuschlagen, nicht von Busoni beeinflusst. Aber Busoni hat sehr wohl einen Einfluss auf seine frühen Opernkompositionen genommen.

Der endgültige Bruch mit Schreker kam Anfang 1922, als Krenek in Berlin war.

Die links bis sozialistisch orientierte Stadt Berlin mit ihren zersplitterten gesellschaftlichen Verhältnissen war ein blühender Garten für Kreativität – gesellschaftlich explosiv und kulturell expansiv. In dieser Umgebung wurde die kompositorische Entwicklung des jungen Krenek stark geprägt.

ACHTES KAPITEL DAS ERSTE STREICHQUARTETT OP.6

Das erste Werk Kreneks, das mit der Tonalität bricht und seine neue Richtung einführt, ist das *Erste Streichquartett* op. 6. Krenek selbst kommentiert dieses Stück: „Während der frühen zwanziger Jahre schrieb ich unheimliche Mengen von Musik. Das erste wichtige Stück, das meine neue Orientierung anzeigte, war mein Erstes Streichquartett, in welchem ich einigermaßen von Bartók beeinflusst war.“³⁵⁴

Der junge Krenek verfolgt die Absicht, radikaler, moderner und außergewöhnlicher als die zeitgenössischen Komponisten zu arbeiten. Dabei schließt er sich zunächst den modernen, antiromantischen Tendenzen seiner Zeit an. Für Krenek stehen Objektivität, Mechanisierung und Rationalisierung, Sachlichkeit und Formalismus im Vordergrund seines Schaffens. Im weiteren Verlauf bevorzugt er eine neoklassizistische Ausrichtung, bevor er seine Aufmerksamkeit der Dodekaphonie zuwendete. In der Rückschau allerdings beurteilt Krenek seinen Versuch, an die antiromantischen Tendenzen anzuknüpfen, als gescheitert:

„Obgleich ich an dem ‚objektivistischen‘ Trend, der sich angeblich betont gegen die Romantik und die Emotionalität kehrte, teilhatte, stellte sich heraus, daß ich in Wirklichkeit das romantische Erbe fortsetzte und weiter ausbaute – doch in diesem Kontext wäre es wohl genauer, das ‚romantische Erbe‘ durch einen anderen Begriff zu ersetzen, denn die Romantik hatte in einer früheren Periode als allgemeine Tendenz exakt die gleiche Rolle gespielt, die die Antiromantik zu der Zeit innehatte, von der hier die Rede ist. Daß ich unbewußt das ‚romantische Erbe‘ weiterführte, war durch die neue, antiromantische Tendenz bedingt (wie bei Schönberg und vielen anderen), doch es löschte erstere nicht aus.“³⁵⁵

Das *Erste Streichquartett* op. 6 wurde 1921 vom Lambinon-Quartett beim Nürnberger Festspiel des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlerverbandes ohne das Wissen von Franz Schreker uraufgeführt. Es löste damals heftigen Protest, aber auch manches Lob aus.³⁵⁶

³⁵⁴ Vgl. Krenek, Selbstdarstellung, S. 13.

³⁵⁵ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 267.

³⁵⁶ Vgl. F. Saathen: Profil Ernst Kreneks – seinen acht Streichquartetten nach gezeichnet, in: Beiheft zu CD Aufnahmen der gesamten Streichquartette von Sonare-Quartett, Detmold 1992.

In Bezug auf seine Versuche, sich mit dem *Ersten Streichquartett* op. 6 vom konventionellen Stil loszulösen³⁵⁷, schreibt Krenek:

„All das war für mich erregend neu, und ich erinnere mich, wie erstaunt ich über meine eigenen Leistungen war, während ich diese Musik mit gewohnter Schnelligkeit niederschrieb. Wahrscheinlich wäre ich weniger erstaunt gewesen, wenn ich mit den Werken der Gruppe um Schönberg vertraut gewesen wäre, die in den letzten zehn Jahren entstanden waren. Aber damals war Bartók der ‚radikalste‘ Komponist, den ich gut kannte, und deshalb fühlte ich mich urplötzlich befriedigt an die vorderste Front des Fortschritts versetzt, und manchmal war ich nicht wenig beunruhigt über meinen Wagemut.“³⁵⁸

Der Einfluss von Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 auf Kreneks *Erstes Streichquartett* op. 6 ist unbestreitbar. Krenek hat das Stück gehört und die Partitur studiert.³⁵⁹ Eine Eigenart von Bartóks Streichquartett besteht darin, dass es keine Themen im herkömmlichen Sinne gibt, sondern nur Motive verwendet werden. Krenek hat diese Eigenart übernommen, ohne auf den Traditionskontext zurückzugreifen, in dem Bartók steht.

Motiv aus dem ersten Satz

T. 2–4



Motiv aus dem zweiten Satz

T. 1, 2



Motiv aus dem dritten Satz

T. 1–4



³⁵⁷ Ebd., S. 251.

³⁵⁸ Ebd., S. 250 f.

³⁵⁹ Vgl. J. Stewart: Ernst Krenek. The Man and his Music, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 31 f.

Die Verwendung kleiner Gebilde – Motive und Intervalle – ist bei Bartók ein kompositorisches Stilmittel. Sie dienen als Keimzelle eines ganzen Werkes. Die Variationstechnik ist hier sehr ausgeprägt, das erste Motiv wird im ersten Satz durchgehend als Variante verarbeitet.

T. 2



wird

T. 7



oder

T. 23, 24



Bartóks Kompositionstechnik, Motive als Varianten zu nutzen, ist eine Folge seiner Studien der Volksmusik.

„Es ist aber klar, daß Volksmelodien, besonders in ihrer Originalgestalt, sich nur schwer in den sogenannten absoluten Musikformen verwerten lassen. Die Melodien, die in meinen Streichquartetten und anderswo ertönen, unterscheiden sich ihrem Wesen nach nicht von den Volksmelodien; nur ihr Rahmen ist strenger, das ist alles. Man findet im allgemeinen, daß ich auf die technische Durchführung großes Gewicht lege, daß ich eine Idee nicht zweimal auf dieselbe Weise auftreten lasse, daß ich niemals unverändert wiederhole; das hängt mit meiner Vorliebe für die Variation, für die thematische Umgestaltung zusammen. Es ist kein leeres Spiel, wenn ich zum Beispiel in meinem zweiten Klavierkonzert das Thema ‚umkehre‘. Diese Variabilität und diese Verschiedenartigkeit findet man auch in unserer Volksmusik und sie ist zugleich ein Grundzug meiner Natur.“³⁶⁰

Während Bartóks dritte Vorlesung an der Harvard Universität in Februar 1943, bespricht er den spezifischen chromatischen arabischen Stil, den er während seiner Feldforschung in Nordafrika hörte. Er sagte weiter, dass er diesen Typus arabische Melodien seit 1913 kennt und es ist gut möglich, dass er seine Werke danach beeinflusste. Das Rondothema im zweite Satz (a) ähnelt arabische Volksmelodien

³⁶⁰ Vgl. F. Michael: Anmerkung zu Bartóks Variationstechnik, in: Österreichische Musikzeitung, Jg. 36, 1981, S. 303.

mit ihrem kleinen Tonumfang im chromatischen Stil sowie ihrer Ornamentik und der Wiederholung kurzer Motive (b).³⁶¹



Ex. 4.33. (a) Bartók, String Quartet no. 2, op. 17 (1917), second movement, mm. 19–24, and (b) Bartók, “Arab Folk Music from the Biskra District,” melody no. 38, mm. 1–4.¹⁰⁹

Bartók verwendet die Polyphonie in seinen Werken, aber er benutzt sie nicht im traditionellen Sinne. Die einzelnen Stimmen folgen ausschließlich linearen Gesetzen. Traditionell folgt die Polyphonie den Gesetzen der funktionellen Harmonik, wohingegen sie für Bartók überhaupt keine Rolle spielt.³⁶² Das folgende Beispiel verdeutlicht seine Verwendung der Polyphonie: Man beachte die Linien zwischen der ersten Violine und dem Violoncello zwischen den Takten 9 und 14.



Funktional-harmonische Bezüge ordnet Bartók in seinen Streichquartetten anderen Gesetzmäßigkeiten, etwa der Klangmusik und der Polyphonie, unter. Die Harmonik ist bei Bartók nur ein gestalterisches Element unter anderen, nicht aber das

³⁶¹ Vgl. B. Suchoff: Béla Bartók. Life and Work, Lanham, Maryland/London 2001, S. 88.

ausschließliche Stilmittel. Die Kompositionen von Bartók stehen in bestimmten Tonarten, aber diese bauen nicht auf einer funktionellen Bezogenheit der Klänge auf, sondern werden durch wiederholtes Aufgreifen eines Tones oder Klanges erzeugt. Wenn auch eine bestimmte Tonalität vorherrscht, so wird doch keiner der übrigen Klänge in harmonische Abhängigkeit gezwungen. Insofern steht Bartóks Musik im Zwischenbereich zwischen Tonalem und Atonalem.³⁶³

Der Ostinato wird bei Bartók ebenfalls als kompositorisches Stilmittel verwendet. Jedoch kommt er hier nicht in einer linearen Gestalt oder als ein sich wiederholendes Motiv resp. Thema vor, sondern findet sich in Form von sich wiederholenden Einzeltönen, offenen Quinten, übermäßigen Quartan, Oktaven oder Dreiklängen.

Bei Bartók ist die Rhythmik ein wesentliches Element. Verwendung und Notation der Rhythmik sind ebenfalls Bartóks Beschäftigung mit der Volksmusik geschuldet. Seine Notation der Rhythmen entspricht der Vorgehensweise, die er durch seine musikethnologischen Studien kennengelernt hatte. Deshalb lassen sich keine strengen rhythmischen Einheiten notieren; Bartók schreibt, wie er hört.³⁶⁴ Traimer erläutert das Prinzip. Sie geht davon aus, dass die Sätze bei Bartók im freien und oft wechselnden Metrum stehen. Diese Art von Rubato und tempo giusto sei auf die ältere ungarische Bauernmusik und die *hore lungi* der Rumänen zurückzuführen. Die Akzentuierung und damit die rhythmische Gliederung ergäben sich aus der improvisatorischen freien Melodiebildung.³⁶⁵ Das erste Motiv des *Zweiten Streichquartetts* mag hier als Beispiel dienen.

Krenek hat die nachfolgenden Merkmale von Bartóks Kompositionstechnik für seinen eigenen Kompositionsstil im *Ersten Streichquartett* op. 6 übernommen.

1. Die Verwendung von Motiven als Themenersatz.
2. Die Verwendung der Variante eines Motivs anstelle der Verarbeitung desselben wie bei Reger. Allerdings fehlen bei Krenek die Bezüge Bartóks zur Volksmusik, da er nicht über die entsprechenden Kenntnisse verfügt.

³⁶² Vgl. Traimer, S. 25.

³⁶³ Ebd., S. 41 f.

³⁶⁴ Anmerkung: Diese Einsicht verdanke ich einem privaten Gespräch mit Dr. Gösta Neuwirth am 7.2. 2003.

³⁶⁵ Vgl. Traimer, S. 85.

3. Eine Verwendung der Polyphonie, in der die funktionelle Harmonie keine Rolle mehr spielt.
4. Der Gebrauch von Bartóks Ostinatostil.
5. Der Eindruck, sich trotz fehlender Tonalität in einem vordefinierten Tonraum zu bewegen.

Zur Harmonik des *Ersten Streichquartetts* op. 6 sagt Krenek:

„Dissonanzen wurden durchweg in einer freien, unorthodoxen Weise eingesetzt, und die harmonischen Fortschreitungen waren nicht mehr den Grundprinzipien der Tonalität unterworfen, wenn auch an vielen Stellen ein allgemeines Gefühl von d-Moll vorherrschte.“³⁶⁶

Krenek hat eine Teilanalyse sowie eine Motivtabelle in der *Allgemeinen Musikzeitung*³⁶⁷ veröffentlicht. Ich möchte seine Ausführungen in meine Analyse einbeziehen. Über seine Motivbildung in diesem Quartett findet sich von Krenek folgende Aussage:

„Das Grundmotiv des ganzen Quartetts ist die Aufeinanderfolge von drei nebeneinanderliegenden Tönen bzw. die verschiedenen möglichen Zusammenstellungen zweier und mehrerer solcher Dreitongruppen.“³⁶⁸

Nr. 1 Lento

Nach Kreneks Analyse gibt es drei Hauptthemen. Diese Hauptthemen werden im ersten Satz eingeführt.

Erstes Hauptthema

T. 1, 2



Das erste Hauptthema besteht aus zwei frei zu imitierenden Motiven.

Zweites Hauptthema

T. 12, 13



³⁶⁶ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 250.

³⁶⁷ Vgl. *Allgemeine Musikzeitung*, 48. Jg. 1921 H 23/24, S. 405, 407.

Das zweite Hauptthema ist das Motiv B-A-C-H. Dieses Motiv dient als „verbindender Gedanke“ aller Sätze und kommt als Variante des Originalmotivs durchgängig in allen Sätzen vor.

Drittes Hauptthema

T. 45, 46



Das dritte Hauptthema erscheint ab T. 45 und besteht in einer Umkehrung des B-A-C-H Themas.³⁶⁹

Man kann diesen Satz in vier Teile gliedern.

Einleitung: T. 1–19

Die Einleitung führt die zwei Hauptthemen ein. Das erste Hauptthema wird mit dem Cello eingeführt und von den anderen Instrumenten einander folgend imitiert. Dann, in T. 12, wird das zweite Thema vorgestellt.

A: T. 20–44

B: T. 45–76

C: T. 77–106

Teil A wird aus einer Variante des zweiten Hauptthemas gebildet. Diese Variation kann man in zwei Teile gliedern, wobei jeder Teil eine Variante des B-A-C-H-Motivs darstellt.

T. 20–23



Diese Variante wird in den verschiedenen Stimmen imitiert.

In Teil B wird das dritte Thema in der ersten Violine vorgestellt. Das dritte Thema folgt sogleich als Imitation in der Bratsche auf der dritten Taktzahl mit dem

³⁶⁸ Ebd., S. 405.

³⁶⁹ Ebd. S., 407.

Anfangston „A“ und wird vom Cello oktaviert aufgegriffen. Das Thema wird weiter fortgesponnen, und ab T. 51 wird eine Variante des dritten Themas vom zweiten Teil der B-A-C-H Variante aus Teil A begleitet.

Teil C hat Durchführungscharakter. Er fängt mit einer neuen Tempobezeichnung an – *Più vivace*. Dieser Teil setzt sich aus einer Variante des ersten Teils der Variante in Teil A sowie einer Variante des dritten Hauptthemas zusammen. Teil C schließt mit einer Variante des B-A-C-H-Motivs im langsamen Tempo *Più Lento*.

In diesem Satz wird die Imitation der Motive als formbildendes Element ersichtlich. Jedes Motiv bzw. Thema wird von den verschiedenen Stimmen imitiert.

Nr. 2 Allegro ma non troppo

Dieser Satz kann in drei Teile gegliedert werden.

Einleitung: T. 1–17

A: T. 18–57

B: T. 58–87

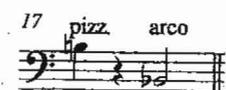
Ich bezeichne den ersten Teil als eine Einleitung, denn er beginnt mit einer Variante des ersten Hauptthemas sowie einer freien Imitation desselben in allen Stimmen.



Das vierte Thema, das das eigentliche Thema dieses Satzes bildet, ist ein wellenförmiges Motiv, das erst ab dem Auftakt zu T. 18 beginnt.



Hier beginnt Teil A. Das Thema tritt auf und wird von T. 17–22 von der folgenden sich wiederholenden Figur begleitet:



Eine Variante des ersten Hauptthemas begleitet das vierte Thema durch den ganzen Teil in verschiedenen Stimmen ab T. 25. In T. 45 und 46 erscheint wieder kurz das

zweite Hauptthema in der Bratsche, während das Cello eine Variante des ersten Hauptthemas spielt und die erste Violine das vierte Thema vorstellt. Dieses baut sich auf und führt zu Teil B, der mit einer Variante des zweiten Hauptthemas B-A-C-H anfängt. Der Satz schließt mit einer Variation des vierten Themas. Teil B besteht aus drei Themen – dem vierten Thema, einer Variante des ersten Hauptthemas und dem zweiten Hauptthema.

Nr. 3 Adagio molto

Dieser langsame Satz ist zweiteilig mit Coda. Er dient als Überleitung zum schnellen *Presto* Satz.

A: T. 1–16
 B: T. 17–30
 Coda: T. 30–35

Das fünfte Thema bestimmt diesen Satz.

Fünftes Thema



Teil A fängt mit dem fünften Thema an, das aus den drei Hauptthemen (Motiven) komponiert und über die erste und zweite Violine verteilt wird.

Teil B fängt mit dem zweiten Hauptthema in der ersten Violine an. Es findet sich eine Steigerung im zweiten Teil, der als Überleitung zum *Presto* dient. Das B-A-C-H-Motiv wird in T. 17/18 zuerst von einer Variante des ersten Themas begleitet. Diese Variante ist eine Mischung aus punktierten Werten und fließenden rhythmischen Bewegungen. In T. 19 und 20 kehrt das B-A-C-H-Motiv in der Bratsche wieder und wird wiederum von einer Variante des ersten Themas begleitet. Die erste Variante wird fortgeführt und imitiert.

Nr. 4 Presto

Dieser Satz ist vierteilig mit einer Überleitung zum nächsten Satz. Er hat den Charakter eines Scherzos.

A: T. 1–90
 B: T. 91–123

Überleitung: T. 123–142

C: T. 143–214

D: T. 215–251

Überleitung: T. 252–254

Der Satz fängt im Cello mit Ostinato-Vierteltönen auf dem Ton „D“ für die ersten vier Takte an. Aus dem „D“ Ostinato heraus bildet sich das sechste Thema. Die Bildung von Themen aus zuvor verwendetem Tonmaterial wird zu einem Merkmal von Krenek Kompositionsstil in dieser Schaffensperiode.

Sechstes Thema (Motiv)

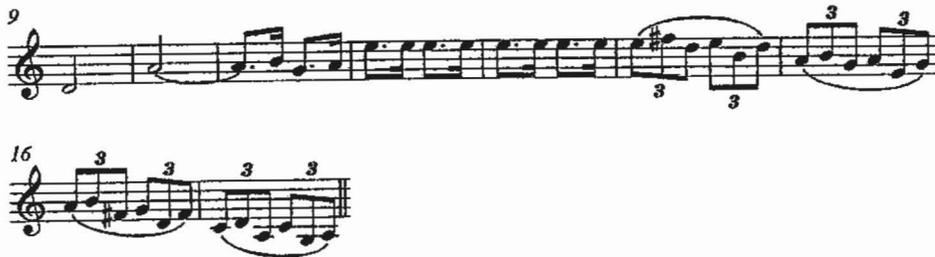
T. 5



Über diesem Ostinatogebilde, das Krenek als Thema bezeichnet, liegt das siebte Thema – das Fugathema.

Siebtes Thema (Tongruppe)

T. 9–17



Am Anfang von Teil A erscheinen zwei Themen gleichzeitig. Unter einem Fugathema liegt ein weiteres Thema, das als Basso Ostinato fungiert. Aus dem zweiten Teil des Fugathemas, das aus Triolen gebildet wird, entwickelt sich ab T. 35 eine Tonleiter in D-Tonraum. Diese wird vom sechsten Thema als Basso Ostinato im Cello begleitet. Diese Triolenläufe erscheinen als Stimmblöcke von T. 35–40 in Violine und Bratsche; zuerst als parallele Quartsextakkorde (T. 35, 36), dann als parallele Terzsextakkorde (T. 37, 38) und anschließend als parallele Quartakkorde (T. 39, 49). Die Wagner'sche Instrumentaltechnik, Stimmen zu Klangblöcken zusammenzufassen und miteinander zu kombinieren, wird hier aufgegriffen, um in sich geschlossene Klangflächen entstehen zu lassen. Gleichzeitig wird die

erweitert. Die Triolenläufe gelangen in T. 43 in der ersten Violine zu einem abschließenden Höhepunkt. In den T. 43–47 folgt ein Triller in der ersten Violine auf H, der auf einem D endet. Dieser wird von aufsteigenden Terzen in Einzeltönen vom Cello zuerst im e-Moll-Tonraum, dann in D-Dur begleitet. In den Takten 47–50 folgt das Überleitungsmotiv, das öfter in diesem Satz und auch zum Ende des Streichquartetts vorkommt. Das Überleitungsmotiv ist eine Umkehrung des ersten Hauptthemas. Teil b kommt zuerst, dann folgt Teil a.



Auch die Verwendung eines Überleitungsmotivs bzw. eines Überleitungsthemas durch ein ganzes Werk hindurch kann als ein Charakteristikum dieser Schaffensperiode gelten.

Die Überleitung führt zu folgendem Ostinatogebilde in der Bratsche und Cello in T. 49.



Ab T. 51 liegt über diesem Ostinatogebilde eine Variante des siebten Themas.

T. 51–61



Danach folgt eine transponierte Version des oben genannten Überleitungsmotivs, das zum nächsten Ostinatogebilde führt, welches diesmal von der zweiten Violine und der Bratsche gespielt wird.



Über diesem Gebilde liegt eine andere Variante des siebten Themas in Form einer Umkehrung der vorangegangenen Variante.

T. 65–74

In den T. 75–80 folgt wieder eine Überleitung, die zum Schluss des A Teils führt. Dieser Schluss besteht aus zwei Themen: das sechste Thema, das als Ostinatofigur fungiert, und über diesem Thema eine Variante des zweiten Teils des Fugathemas.

Teil A wird in zwei Blöcken gestaltet, die durch Überleitungen voneinander getrennt werden. Die Blöcke werden aus zwei Themen oder Varianten der Themen gebildet, die parallel bzw. gleichzeitig erscheinen. Die Ostinatogebilde sind das formbildende Element innerhalb der Blöcke.

Auch Bartók verwendet im zweiten Satz seines *Zweiten Streichquartetts* ein Ostinato in einem D-Tonraum (T. 8–68, T. 153–183), ohne dass dieser jedoch von einem Fugato begleitet würde. Stattdessen verwendet Bartók kleine Motive, die sich auflösen. Bartóks Ostinato erscheint in Form von Oktaven in der zweiten Violine; es findet sich hier kein Basso Ostinato wie bei Krenek. Die Basso-Ostinato-Technik hat Krenek aus seinen Regerstudien übernommen.

ritard. - **2** a tempo

sf

f

This system shows the first system of music. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The tempo marking 'ritard.' is followed by a boxed '2' and 'a tempo'. Dynamics include *sf* and *f*.

sf

This system continues the musical notation with a treble clef and a bass clef. The dynamics include *sf*.

ritard. - **3** accel. -

mf

mf

This system shows the third system of music. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The tempo marking 'ritard.' is followed by a boxed '3' and 'accel.'. Dynamics include *mf*.

- al - - tempo (♩ = 192)

arco

cresc.

cresc.

mf

cresc.

f pizz.

This system shows the fourth system of music. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The tempo marking 'al - - tempo (♩ = 192)' is present. Dynamics include *arco*, *cresc.*, *mf*, and *f pizz.*

Teil B fängt wieder mit einer Variante des zweiten Hauptthemas an. Das Thema wird umgekehrt und variiert in einer Art Choral bis zu T. 117. Die Überleitungsmotive der Takte 47 und 48 und ihre Variante bilden die Überleitung (T. 121–128) zum sechsten Thema in T. 139–142.

Das sechste Thema fungiert wieder als Basso Ostinato in Teil C von T. 143–160 und wird von Triolenfiguren aus dem siebten Thema und einer Tonleiter begleitet. Eine Überleitung von T. 161–165 führt zum achten Thema.

Das achte Thema tritt in T. 166 mit einer Umkehrung in T. 167 auf.

Achtes Thema (Motiv)

T. 166



Das von Krenek genannte neunte Thema, das eine Variante des achten Themas darstellt, tritt in T. 170 auf und erfährt eine Umkehrung in T. 171.

Neuntes Thema (Motiv)



Das achte und neunte Thema erscheint immer wieder bis T. 188 und wird durchgehend von der zweiten Violine imitiert.

Teil D fängt mit einer schnellen Tonleiter an und fährt mit Arpeggios fort. Von T. 231 bis 239 folgt das zehnte Thema als hämmernder Ostinato. Es wird mit hammernden offenen Quinten in der Bratsche und im Cello begleitet.

Zehntes Thema (Motiv)

T. 231



Das von Krenek bezeichnete elfte Thema beginnt ab T. 240 (*molto pesante*).

Elfte Thema (Motiv)

T. 240



Das *Moderato* von T. 252–254 bildet die Überleitung zum fünften Satz.

Nr. 5 Andante, quasi adagio

„Das nun folgende *Andante, quasi adagio* deutet das Grundmotiv rein linear aus. Es beginnt mit einem scheinbar neuen Thema,
Zwölftes Thema



das sich aber im Verlauf als Umbildung von 3 (drittes Thema) und als verwandt mit 4 (viertes Thema) zu erkennen gibt, stets durchsetzt und umspielt von 1 und Umkehrung. Einen Abschluss in der Mitte (T. 29) bringt eine rein harmonische Deutung von 1. Die folgende Steigerung mit 2 (T. 32–34) führt zu einer angedeuteten Reprise von 10 (zwölftes Thema) im Cello (T. 54), die aber rasch in eine Ueberleitung mit einer neuen Kombination von 1 [gemeint ist die neue Tongruppe im 6. Satz, J. H.] mündet.³⁷⁰

Diese Art der Umbildung von Motiven ist von Kreneks Studien zu Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7 beeinflusst.

Es handelt sich um eine Art Fantasie und kann Kreneks Analyse folgend in drei Teile gegliedert werden.

- A: T. 1–29
- B: T. 29–53
- A¹: T. 54–60

Im Vergleich zu Bartók zeigen sich durchaus einige Analogien: Die Achtelrhythmik des ersten Taktes entspricht der Vorgehensweise Bartóks im ersten Satz seines *Zweiten Streichquartetts*.

Moderato. (♩. = 60 - 56) Béla Bartók, Op. 17.

Kreneks Achtelbewegung fängt auf der ersten Taktzahl an, bei Bartók hingegen beginnt diese auf der vierten Taktzahl. Im Gegensatz zu Bartók verzichtet Krenek auf

einen „B“ Orgelpunkt. Die motivischen Bewegungen beider Komponisten sind sich in den ersten Takten sehr ähnlich, jedoch wird bei Krenek das Motiv weiter ausgedehnt.

Nr. 5.

Andante, quasi adagio.

Nr. 6 Vivace

Dieser Satz ist eine Überleitung zum folgenden. Krenek hat hierfür eine neue Tongruppe aus dem ersten Thema geschaffen.

T. 2–4

Nr. 7 Fuge

Dieser Satz ist eine Doppelfuge. Krenek beschreibt ihn wie folgt:

„Der letzte Teil war eine Doppelfuge mit einem Höhepunkt, der das Hauptthema in immer lebhafteren Variationen darstellt und an den Anfang des ersten Teils zurückführt.“³⁷¹

Fugenthema 1

Dieses Fugenthema ist eine Variante des ersten Hauptthemas.

Fugenthema 2

Das zweite Fugenthema ist eine Variante des zweiten Hauptthemas B-A-C-H.

T. 23–25

Das erste Fugenthema wird zuerst von der ersten Violine gespielt und von einem Ostinato „H“ begleitet. Hier bedient sich Krenek wieder Bartóks Ostinato-Technik.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Vgl. Krenek, Im Atem der Zeit, S. 250.

Das zweite Fugenthema kommt in der Bratsche vor. Es wird eingeleitet und im ersten Takt des Themas von folgender Figur im Cello begleitet:

T. 21

21



Ab T. 26 erfolgt die Umkehrung des zweiten Fugenthemas in der zweiten Violine,

26



29



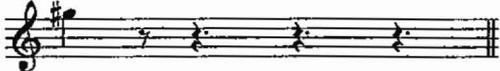
dann in der ersten Violine in T. 33. Das Fugenthema und seine Umkehrung wird bis zu T. 65. verarbeitet.

Ab T. 65 werden beide Fugenthemen mit einer Umkehrung des ersten Themas zusammengeführt. Das *Presto* (ab T. 100) bildet die Überleitung zum nächsten Satz. Es folgt eine Steigerung mit der folgenden Tongruppe, die in allen Stimmen imitiert wird.

T. 100–102



102

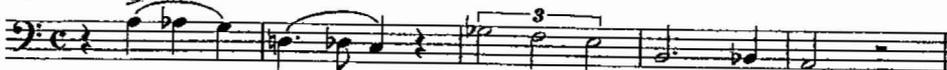


In den T. 113–117 folgt eine Variante des Überleitungsmotivs aus dem vierten Satz. Ein großes *Ritardando* wird durch eine Augmentation dieses Motivs gebildet. Das Geschehen leitet zum nächsten Satz über.

Nr. 8 Lento come prima

Der letzte Satz ist ein Nachspiel und nimmt den Gedanken der Einleitung aus dem ersten Satz wieder auf. Ab T. 18 schließt Krenek das Streichquartett mit dem „b“ Teil des Hauptthemas verteilt auf erste Violine, Bratsche und Cello.

18



Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Krenek in seinem *Ersten Streichquartett* op. 6 kompositorische Techniken von Reger und von Bartók übernimmt. Die Technik der Motivverarbeitung allgemein lässt sich auf seine Regerstudien bei Schreker zurückführen. Neu ist seine durchgängige Verwendung des Motivs als Variante und als Themenersatz.

Die Tongruppen und Motive, die Krenek als Themen bezeichnet, werden hauptsächlich aus den drei Hauptthemen bzw. Motiven gebildet.

Neu für Krenek ist auch die Bildung von Themen aus nichtthematischen Gestaltungen.

Er verwendet den Basso Ostinato, wie er es bei seinen Regerstudien gelernt hat. Bezüglich des hämmernden Ostinatos mit offenen Quinten und Einzelttönen zeigt sich eine Parallele zu Bartók.

Krenek beendet das Streichquartett mit einer Doppelfuge. Die Idee, eine Komposition mit einer fugierten Form zu beenden, hat er von Reger übernommen.

Obwohl Krenek bestreitet, auch beim *Ersten Streichquartett* op. 6 von Schönberg beeinflusst worden zu sein, verwendet er nicht nur wie in Schönbergs *Streichquartett* op. 7 die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit als allgemeine Form, sondern auch das Prinzip der *unifying idea* (verbindender Gedanke), indem er das ganze Stück aus drei Hauptthemen gestaltet.

Krenek experimentiert mit der Umbildung von Motiven. Dies erklärt er selber anhand des zwölften Themas. Dieser Vorgang entspricht Schönbergs Umbildung seiner Themen in seinem *Ersten Streichquartett* op. 7.

Krenek behauptet, dass er als Vorlage für das Formgerüst Beethovens *cis-Moll-Streichquartett* op. 131 verwendet habe.³⁷² Ich möchte hier auf die formalen Ähnlichkeiten von Beethovens *cis-Moll-Streichquartett* op. 131 und Kreneks *Erstem Streichquartett* op. 6 hinweisen.

³⁷² Ebd.

Vergleich der Form beider Quartette

Cis-Moll Streichquartett op. 131

Nr. 1 Adagio, ma non troppo e molto espressivo 2/2

Nr. 2 Allegro molto vivace 6/8

Nr. 3 Allegro moderato 4/4 (Überleitung)

Nr. 4 Andante, ma non troppo e molto cantabile 2/4

Nr. 5 Presto 2/2

Nr. 6 Adagio quasi un poco andante 3/4
(Überleitung)

Nr. 7 Allegro 2/2

Erstes Streichquartett op. 6

Nr. 1 Lento 4/4

Nr. 2 Allegro, ma non troppo 4/4

Nr. 3 Adagio molto 6/8
(Überleitung)

Nr. 4 Presto 2/4

Nr. 5 Andante, quasi adagio 9/8

Nr. 6 Allegro vivace 4/4

(Überleitung)

Nr. 7 Fuge (Vivace) 9/4

Nr. 8 Lento come prima 4/4

Nr. 1

Sowohl Krenek als auch Beethoven verwenden in den Sätzen kontrapunktische Elemente. Aber bei Beethoven ist der erste Satz eine Fuge.

Fugenthema

T. 1-6



Die von Krenek verwendeten Motive hingegen bauen den Satz durch „freie Imitation“ auf.

Nr. 2

Dieser Satz ist bei Beethoven mit zwei Themen groß angelegt.

Erstes Thema



Zweites Thema

T. 24–31



Kreneks Satz dagegen entwickelt sich auf dem vierten Thema aufbauend durch „freie Imitation“. Krenek wie Beethoven konstruieren die Form des Satzes durch thematische bzw. motivische Entwicklung.

Nr. 3

Dieser Satz dient Krenek ebenso wie Beethoven als Überleitung. Bei Beethoven fängt der Satz mit einem schnellen Teil an und schließt mit einem langsamen Teil. Bei Krenek handelt es sich durchgehend um einen langsamen Satz.

Nr. 4

Beethoven komponiert diesen Satz als Thema mit Variationen. Krenek dagegen komponiert einen vierteiligen Satz, den er als Scherzo bezeichnet.

Nr. 5

Dieser Satz ist bei Beethoven ein schneller zweiter Satz, wohingegen Krenek diesen langsamen Satz als Fantasie komponiert.

Nr. 6

Für beide Komponisten stellt dieser Satz lediglich eine Überleitung dar.

Nr. 7

Beethoven beschließt sein Quartett mit einem Satz in Form eines Sonatenrondos, während Krenek eine Doppelfuge verwendet.

Nr. 8

Dieser Satz kommt bei Beethoven überhaupt nicht vor; bei Krenek stellt er keinen Satz im herkömmlichen Sinne, sondern ein bloßes Nachspiel dar.

Der Vergleich der beiden Quartette bestätigt die Behauptung von Krenek, dass er Beethovens *Streichquartett in cis-Moll* op. 131 als Vorlage benutzt hat. Es stellt sich die Frage, warum Krenek so vorgegangen ist. Zum einen kann dies damit begründet werden, dass Krenek eine offene Form suchte, in der er die Motive durchgehend streng kontrapunktisch entwickeln konnte. Ein weiterer Grund mag darin liegen, dass Krenek die Möglichkeiten traditioneller Formen wie Sonate, Rondo etc. als Gerüst für eine radikale musikalische Sprache bereits ausgeschöpft hatte. Ein dritter Grund für Kreneks Wahl kann in seiner künstlerischen Entwicklung gesehen werden. In den Jahren 1920/21 war er darauf bedacht, sich kompositorisch dem Einfluss seines Lehrers Franz Schreker zu entziehen. In Berlin erlebte er völlig neuartige musikalische Strömungen. Jedoch hatte er sich zum Entstehungszeitpunkt des *Ersten Streichquartetts* op. 6 lediglich mit Bartók intensiv beschäftigt, der somit in Kreneks Augen den Höhepunkt der Moderne darstellte. Da Bartók aber nun bis zu seinem *Streichquartett* op. 17 konventionelle Formen benutzt hatte und Krenek Bartók an Radikalität überbieten wollte, wäre es verständlich, dass er diese Formen vermied.

Zwar spielte Krenek Schönbergs *Klavierstücke* op. 19, aber zu diesem Zeitpunkt hatte er sich weder mit der freien Atonalität noch mit der Dodekaphonie theoretisch auseinandergesetzt und verstand deshalb nicht die Theorie dessen, was er spielte. Aus diesem Grund konnte er deren Charakteristika auch nicht selbst kompositorisch verwenden. Ihm stand lediglich die Möglichkeit offen, dasjenige zu nutzen, was er zu diesem Zeitpunkt durch seine eigenen Studien gelernt hatte und verstehen konnte.

NEUNTES KAPITEL ERSTE SYMPHONIE OP. 7

I. Die Entstehungsgeschichte

Kreneks zweite *Erste Symphonie*, die als op. 7 verzeichnet ist, wurde am 17. März 1922 in Berlin vom Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Hermann Scherchen uraufgeführt. Am folgenden Tag berichtete Krenek in einem Brief an seinen Eltern:

„Die Aufführung gestern war ganz ausgezeichnet und ein großer Erfolg, fast ohne Widerspruch. Alle sind dafür, Schreker war begeistert.“³⁷³

Dieser zweite Versuch, eine Symphonie zu schreiben, war den Anforderungen aus dem Lehrplan in Schrekers Kompositionsklasse geschuldet.

Bei Kreneks zweitem Versuch, eine Symphonie für Schrekers Kompositionsklasse zu schreiben, um die Voraussetzungen für sein Diplom zu erfüllen, hatten sich zwischen ihm und Schreker Differenzen ergeben, die wir anhand eines Briefes an seine Eltern nachvollziehen können:

„Ich (...) fange an nachzudenken, ob ich bei Schreker am richtigen Platz bin. Ich habe, um endlich instrumentieren zu können, für die Symphonie ein Adagio geschrieben, das mir absolut nicht gefällt, woran er entzückt ist. Er redet mir jetzt zu, daß dieses Adagio zu den anderen Sätzen gar nicht mehr paßt, und daß das die eigentliche Art und Weise ist, in der ich fortfahren soll. Daß paßt mir aber absolut nicht. Schönemann meint nun, daß ich jedenfalls einmal zu Busoni gehen soll, um ihm vorzuspielen, denn seine Macht reiche über ganz Europa, und unter vier Augen würde er mir raten mich in jeder Beziehung selbständig zu machen.“³⁷⁴

Trotz unterschiedlicher kompositorischer Auffassungen unterstützte Schreker Kreneks kompositorische Entwicklung und seinen zweiten Versuch, eine Symphonie

³⁷³ Vgl. E. Krenek: Brief von 18. 3. 1922, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung, I.N. 115.167.

³⁷⁴ Vgl. E. Krenek: Brief von 12.2.1921, in: Ernst Krenek. Katalog zur Ausstellung der Stadt- und Landesbibliothek und Historisches Museum der Stadt Wien, Mai/Juni 1982, Hg. v. E. Hilmar, S. 13.

zu schreiben. Schreker arbeitete intensiv mit Krenek an der Instrumentierung des Werkes.³⁷⁵ Krenek schreibt an seine Eltern:

„(...) Meine Symphonie kommt langsam auch in dem Bereich der Möglichkeiten, da Schreker ziemlich intensiv daran gearbeitet hat und nur noch 20 Partiturseiten übrig sind. Es müssen dann Stimmen geschrieben werden, was ich natürlich nicht bezahlen kann, doch hat mir Schünemann versprochen sich etwas umzusehen.“³⁷⁶

Auch in Bezug auf die Wahl des Dirigenten für die Aufführung der Symphonie hatten Schreker und Krenek unterschiedliche Auffassungen. Krenek wollte, dass Hermann Scherchen seine Symphonie aufführt. Er hatte dessen Vorlesungen über „Neue Musik“ besucht und eine persönliche Beziehung zu ihm aufgebaut. Scherchen war an Krenek sehr interessiert und war von der Symphonie so beeindruckt, dass er das Werk ursprünglich in Berlin und Leipzig aufführen wollte.³⁷⁷ Man muss im Auge behalten, dass Scherchen nicht nur ein Förderer der neuen Musik war, sondern es auch als seine Pflicht ansah, den jungen Komponisten die Möglichkeit zu geben, ihre eigene Musik „live“ zu hören.

„Scherchen war der Ueberzeugung, dass auch fuer die jungen Komponisten wichtig war, ihre Werke so frueh wie nur moeglich zu hoeren. Er vertrat den Standpunkt, dass viele Haerten und unnoetige Schwierigkeiten in Schoenbergs Musik vermeidbar gewesen waeren, haette Schoenberg Gelegenheit gehabt, seine Kompositionen zu Beginn seines Schaffens zu hoeren. Dem Werk zu dienen, den jungen Komponisten zur Auffuehrung zu verhelfen und sich ihnen restlos mit Rat zur Verfuegung zu stellen, das war sein Hauptziel.“³⁷⁸

Dieser Aspekt war sehr wichtig für den jungen Ernst Krenek. Er teilte Scherchens Einstellung und lobte die gründliche Arbeit, die dieser für sein Werk aufwandte, in einem Brief an seinen Eltern.

„(...) Ich bin mitten in Vorbereitungen zur Aufführung, korrigiere Stimmen und arbeite mit Scherchen die Partitur durch. Er macht es äußerst gründlich und gut.“³⁷⁹

Schreker sah ein, dass das Werk zu schwer für das Hochschulorchester war, und unterstützte eine andere Möglichkeit, das Werk aufführen zu lassen. Da Scherchen

³⁷⁵ Vgl. J.L. Stewart: Ernst Krenek. The Man and His Music, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 34.

³⁷⁶ Vgl. Krenek, Brief von 29. 11. 1921, I.N. 115.183.

³⁷⁷ Vgl. Stewart, S. 34.

³⁷⁸ Vgl. A. M. Scherchen: Hermann Scherchen und der Kampf um die neue Musik (in Briefen an seine Frau Gustel). Entwicklung seines musikalisch-kuenstlerischen Denkens und seiner Arbeitsweise. Aus dem Scherchen Archiv Nr. 1149 im Musikarchiv der Akademie der Kuenste Berlin-Brandenburg, S. 2.

keine feste Stelle als Dirigent bei einem Orchester hatte, hatten Schreker und Schünemann jedoch Bedenken, dass eine gute Aufführung durch Scherchen in Ermangelung ausreichender Proben nicht möglich wäre. Deshalb entschieden sie sich im späten Februar 1922, Kreneks Symphonie nun doch vom Hochschulorchester spielen zu lassen, aber Krenek war strikt dagegen.³⁸⁰

Das andere Problem war die Finanzierung. Die Orchesterstimmen mussten geschrieben werden, und wegen seines Schwierigkeitsgrades benötigte das Werk zusätzliche Proben. In einem Brief an seine Eltern von 28. 2.1922 schreibt Krenek, dass 6.000 Reichsmark für die Aufführung benötigt würden und der Aufführungstermin wegen Geldmangel verlegt werden müsse.³⁸¹ Schünemann überzeugte Dr. Wolffheim³⁸², die Kosten für die Herstellung der Orchesternoten zu übernehmen. Obwohl die Not in Berlin sehr groß war und die Inflation stieg, gelang es Scherchen 6.000 Reichsmark zusammenzubringen, um die Instrumentalisten zu bezahlen. Das meiste Geld kam wieder von Dr. Wolffheim.³⁸³ Carl Flesch spendierte das Geld für eine zusätzliche Orchesterprobe.³⁸⁴ Es ist bemerkenswert, dass ein Kompositionsschüler, der nicht einmal seinen Abschluss besaß (dies war auch kein Abschlusskonzert), so viel moralische und vor allem finanzielle Unterstützung in einer Zeit bekam, in der die finanzielle Möglichkeiten sehr beschränkt waren. Der beträchtliche Einsatz von Franz Schreker und Prof. Schünemann für die Aufführung ist nicht zu übersehen.

³⁷⁹ Vgl. Krenek, Brief von 8.3.1922, I.N. 115.170.

³⁸⁰ Vgl. Stewart, S. 34.

³⁸¹ Vgl. Krenek, Brief von 28. 2. 1922, I.N. 115.169.

³⁸² Werner Wolffheim (1877-1930) war ein deutscher Musikforscher. Er arbeitete als Musikkritiker und schrieb Beiträge für musikwissenschaftliche Fachzeitschriften. Gleichzeitig fungierte er als zweiter Vorsitzender des Verbandes Deutscher Musikkritiker und als erster Schriftführer der Gesellschaft für Ästhetik. Wolffheim war für seine große Privatsammlung musikalischen Quellenmaterials vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert sowie der gesamten darauf bezogenen Musikliteratur bekannt, die unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgebaut und organisiert wurde. Vgl. Rosenthal, Albi: Werner Wolffheim, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Hg. v. F. Blume Bd. 14, Kassel/ Basel/ Paris/London/New York 1968, S. 823.

³⁸³ Vgl. Stewart, S. 34.

³⁸⁴ A.M. Scherchen, S. 13.

II. Allgemeines

Die *Erste Symphonie* op. 7 ist ein mehrsätziges Werk in einem Satz. Sie besteht aus neun Teilen, die in der Partitur folgendermaßen nummeriert sind:

Nr. 1 Vivace

Nr. 2 Nach und nach fließender

(Andante con moto)

Nr. 3 Larghetto

Nr. 4 Subito molto più mosso

(Allegro, ma non troppo)

Nr. 5 Presto

Nr. 6 a tempo

Nr. 7 Adagio

Nr. 8 Fuge

Nr. 9 Presto

Im Particell dieser Symphonie gibt es keine Nummerierung der Sätze, die lediglich durch Tempobezeichnungen voneinander abgegrenzt werden.

Zu diesem Werk sagt Krenek Folgendes:

„Die Struktur ähnelte im großen und ganzen der des *Streichquartetts* [*Streichquartett Nr. 1* op. 6, J. H.], denn das Stück bestand wiederum aus einem Satz, wobei ein Scherzo und ein langsamer Satz in die Durchführung des Hauptteils eingearbeitet waren. Wiederum war die thematische Substanz weitgehend vereinheitlicht, die verschiedenen Themen glichen sich allmählich einander an und gaben sich als verschiedene Ausprägungen des einen Grundgedankens zu erkennen, der sie hervorgebracht hatte. Dieser Grundgedanke war wieder ein >>geometrisch<< organisiertes Muster, diesmal komplexer und ausgedehnter als das Dreitonmotiv des Quartetts; es war ein keilförmig expandierender melodischer Gedanke mit charakteristischen Abwärtssprüngen in Quarten am Ende. (...) Ein sehr persönliches Merkmal, das ich für sehr gelungen halte, war eine schnelle Einleitung, die mit einer raschen und ziemlich schwierigen Violinpassage beginnt, welche im weiteren Verlauf an Gewicht und Substanz gewinnt. Diese Elemente traten am Schluß des Stücks wieder auf, so daß die Komposition aus dem leeren Raum zu kommen und dorthin zurückkehren scheint, indem sie in dünnen bruchhaften Linien verklingt. Dieser strukturelle Gedanke gefällt mir immer noch sehr gut, und er taucht in verschiedenen späteren Kompositionen von mir wieder auf. Es gab auch ein paar Stellen in der Durchführung, wo sich die feste Form in ein phantastisches Gewirr zerstreuter Fragmente aufzulösen schien, auch ein Element, das ich später wieder aufgriff und das ich sehr originell und bedeutsam fand. Die Idee kann bis zu mehreren Stellen in den Symphonien Mahlers zurückverfolgt werden.

Der Erfolg des Werkes und die Reaktion, die es auslöste, waren mit der Wirkung des Streichquartetts [Nr. 1 op. 6, J. H.] zu vergleichen, wenn auch in kleinerem Maßstab,

denn dieses Konzert war nur eines unter vielen. Doch meine Stellung als wichtiger Repräsentant der modernen Musik war zunächst einmal gesichert. Wieder behauptete Schreker, der gekommen war, um das Konzert zu hören, ohne eine Miene zu verziehen, er sei immer schon überzeugt gewesen, daß meine Symphonie ein ausgezeichnetes Werk sei, und er sei sehr stolz darauf.“³⁸⁵

Im Gegensatz zum *Ersten Streichquartett* op. 6 besteht dieses Werk aus mehreren Themen, Motiven und vor allem Episoden.³⁸⁶

Die Hauptthemen kommen nicht nur als Themen mit Varianten vor, sondern erscheinen auch in Fragmenten, aus denen wiederum eigene Varianten gestaltet werden. Die Themen werden auch anders als die sogenannten „Themen“ im *Ersten Streichquartett* op. 6 abgeleitet. In der *Ersten Symphonie* op. 7 entspringen sie dem kompositorischen Geschehen. Zusätzlich zu den Themen, die als solche in der Durchführung verarbeitet werden, gibt es auch mehrere Episoden, die ebenfalls aus dem kompositorischen Prozess heraus entwickelt werden.

Anhand des *Ersten Streichquartetts* op. 6 kann festgestellt werden, dass Krenek eine andere Position zu dem Begriff „Thema“ entwickelt hat. In der *Ersten Symphonie* op. 7 hat sich seine Haltung nochmals verändert.

„In der 1. Symphonie zeigt sich bereits eine veränderte Haltung gegenüber dem herkömmlichen Themenbegriff: Das Hauptthema ist als definitive Gestalt – im Sinne etwa einer bestimmten und wiedererkennbaren Aneinanderreihung von Motiven – nicht festzumachen. Vielmehr ist es lediglich in der Dimension der Bewegungsrichtung mehr oder minder fest umrissen: in der alternierenden sukzessiven Ausweitung der Intervalle. So tritt es – in häufig wechselnder Gestalt – an zahlreichen Stellen des Werkes auf. Auch die Prägnanz der übrigen Themen ist in gewisser Weise verwischt: Das zweite erfährt eine Ableitung, die sich verselbständigt, die restlichen Themen sind nicht exakt zu umgrenzen; abgesplitterte Motive durchziehen die durchführende Arbeit, und ein gesondertes Überleitungsthema bestimmt mehrere, aber nicht alle Überleitungsteile. Der Melodieduktus kann ebenfalls variieren, so daß die Tendenz des Hauptthemas, als solches sich der unmittelbaren Apperzeption zu entziehen, in abgeschwächter Form fortgesetzt wird.“³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 302 f.

³⁸⁶ Episoden sind Teile, die in eine Komposition eingeschoben werden. Diese Teile spielen eine untergeordnete Rolle und stehen außerhalb der eigentlichen thematischen Arbeit. Bei Werken mit refrainartig wiederkehrendem Hauptgedanken wie dem Rondo bilden die Zwischenglieder einen Kontrast zum Hauptgedanken. Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon Bd. 1, Wiesbaden/Mainz 1978, S. 376.

Die Symphonie als Ganzes kann nach folgendem Raster geordnet werden:

Nr. 1 ist die Einleitung. Diese Einleitung fungiert als Rahmensatz und erscheint immer wieder in anderen Teilen des Werkes als Variante; sie durchzieht als bindendes Element das ganze Werk.

Nr. 2–8 bilden den Hauptteil des Werkes.

Nr. 5, 6 & 7 fungieren als eine Durchführung.

Nr. 8 – die Fuge, die zwei zusätzliche Teile hat, beschließt den Hauptteil.

Nr. 9 ist ein Nachspiel wie im *Ersten Streichquartett* op. 6. Die Einleitung erscheint in diesem Teil als Variante, um das Werk zu beenden.

III. Zur formalen Disposition der *Ersten Symphonie* op. 7

Die Form der *Ersten Symphonie* bezieht sich auf zwei Modelle.

1. Die Großform – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit wie in Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7.
2. Bartóks formale Gestaltung anhand des *Zweiten Streichquartetts* op. 17

Aufgrund des Rückgriffs auf Bartók müssen hier zunächst die allgemeinen Charakteristika der formalen Gestaltung seiner Streichquartette kurz skizziert werden. Diese lässt vier Elemente erkennen, die auch gleichzeitig auftreten können:

1. Die organische Entwicklung der Motive. Die nahtlosen Übergänge verschmelzen die Motive zu größeren, organisch verbundenen Abschnitten. Die Motive verbinden ganze Abschnitte.
2. Die äußere Gliederung der Sätze folgt meistens einer dreiteiligen Form (A B A).
3. Die strukturelle Anlage eines ganzen Werkes bringt die einzelnen Sätze in eine logische Beziehung und bewirkt somit den architektonischen Aufbau des ganzen Werkes. Die Sätze werden zu einer Gesamtkomposition.³⁸⁸
4. Die Verwendung von Rahmenmotiven zusätzlich zu einer dreiteiligen Form als formbildende Elemente.

³⁸⁷ Vgl. Gervink, Manuel: *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Regensburg 1984, S. 117.

³⁸⁸ Vgl. Traimer, S. 65 f.

Wie Krenek diese Charakteristika innerhalb der *Ersten Symphonie* op. 7 eingebunden hat, lässt sich wie folgt umreißen:

1. Dass Krenek Bartóks organische Entwicklung der Motive zu Varianten innerhalb eines Werkes verwendet, wurde im achten Kapitel am Beispiel des *Ersten Streichquartetts* op. 6 ausführlich besprochen. In der *Ersten Symphonie* op. 7 verwendet er dieselbe Technik.
2. Die dreiteilige äußere Gliederung innerhalb eines Satzes hat Krenek als solche im *Ersten Streichquartetts* op. 58 in Verbindung mit der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit verwendet, aber im *Ersten Streichquartetts* op. 6 entscheidet er sich für die einsätzigte Großform. Die *Erste Symphonie* op. 7 entspricht in ihrer Gestaltung dem *Ersten Streichquartetts* op. 6.
3. Krenek verbindet die einzelnen Sätze wie Bartók zu einem Gesamtwerk.
4. Krenek übernimmt Bartóks Verwendung des Rahmenmotivs als formbildendes Element.

IV. Die besondere Behandlung der Durchführung in Kreneks *Erster Symphonie* op. 7

Der tektonische Begriff *Durchführung* erscheint zuerst in der Lehre der Fuge und bezeichnet das Erscheinen des Themas als Dux oder Comes in mehreren Stimmen, wobei die Durchführung vollständig ist, wenn das Thema in allen Stimmen erscheint. Die Exposition der Fuge ist stets eine völlige Durchführung.³⁸⁹ Die Funktion der Durchführung ändert sich in Abhängigkeit von der Epoche. Im 18. und 19. Jahrhundert wird der zweite Teil innerhalb der Sonatenform als *Durchführung* begriffen. Hier wird das bereits in der Exposition vorgestellte Material motivisch verarbeitet, wobei sowohl Bestandteile der Themen wie auch solche der Überleitung und der Schlussgruppe verarbeitet werden können. Dieses Verständnis der *Durchführung* greift Krenek in der Klaviersonate auf.

In der *Ersten Symphonie* op. 7 hat Krenek zwar auch eine Durchführung komponiert, aber mit einem anderen Verständnis. Außergewöhnlich ist, dass er mehrere Sätze für die Durchführung komponiert. Dies hängt damit zusammen, dass die „double-function-form“ – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit – das formale Konzept dieser Symphonie bildet. Im Gegensatz zu Schönbergs *Erstem Streichquartetts* op. 7, das

³⁸⁹ Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon Bd. 1, Wiesbaden/Mainz 1978, S. 349.

als eine große Sonatenhauptsatzform gestaltet ist, verzichtet Krenek in der *Ersten Symphonie* op. 7 vollständig auf die Exposition und Reprise im Sinne einer Sonatenhauptsatzform. In der Sonatenhauptsatzform bildet die Durchführung denjenigen Teil einer Komposition, der fast ausschließlich der Entwicklung der im thematischen Material enthaltenen musikalischen Ideen dient.³⁹⁰ Obwohl es in dieser Symphonie gar keine Sonatenhauptsatzform im herkömmlichen Sinne gibt, da die harmonischen Bezüge zwischen den Sätzen gar keine Rolle spielen, hat Krenek trotzdem eine Durchführung komponiert. Sie ist aber nur als eine Verarbeitung des thematischen und motivischen Materials erkennbar und wird nicht durch harmonische Bezüge charakterisiert. Dennoch betont Krenek selbst, dass er eine Durchführung für diese Symphonie konzipiert habe. Als solche fungieren die Sätze 5, 6 und 7. Bei den Sätzen 5 und 6 handelt es sich um schnelle Sätze, der 7. Satz ist ein Adagio.

V. Werkanalyse

In meiner Untersuchung habe ich in die die Kurzanalyse von Gervink³⁹¹ einbezogen. Um Particell und Partitur genau und korrekt vergleichen zu können, habe ich in das Particell die Taktnummern hineingeschrieben.

Der erste Satz *Vivace* dient als Einleitung zur Symphonie. Da er während der ganzen Symphonie wiederholt auftritt, kann dieser Satz als Rahmensatz bezeichnet werden. Er wird aus drei Themen, sonstigen Motiven und ihren Varianten gestaltet. Sie gehören zwar nicht zu den Hauptthemen, aber fungieren als verbindende Gedanken (unifying ideas), als formbildende Elemente innerhalb der Symphonie. Die Verwendung der Rahmengestaltungen und ihrer Varianten als zusätzliche formbildende Elemente ist eine Technik, die Krenek aus Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 übernommen hat, wobei er jedoch einen Schritt weiter als Bartók geht: Letzterer kennt die Verwendung von Rahmenmotiven für jeweils nur einen Satz. Krenek komponiert nicht nur Rahmenmotive, sondern auch Rahmenthemen. Er stellt diese zusammen, um einen Rahmensatz zu bilden. Der gesamte Rahmensatz wird zusätzlich zu den einzelnen Rahmenthemen und

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Gervink, S. 246, 247.

Rahmenmotiven als verbindender Gedanke im Sinne von Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7 in die Gestaltung der gesamten Symphonie eingebunden. Der erste Satz kann folgendermaßen gegliedert werden:

- Einleitung: T. 1–9
- A: T. 10–34
- B: T. 35–56
- Überleitung: T. 57–64

Der Satz schließt mit einer Überleitung zum zweiten Satz. Auch diese Überleitung wiederum dient als eine eigenständige Rahmengestaltung, die während der Symphonie immer wieder aufgegriffen wird.

Das erste Thema des Satzes ist das einleitende Thema. Es tritt zuerst in den ersten Violinen auf, besteht aus zehn Takten und kommt als solches oder als Variante während der ganzen Symphonie immer wieder vor.

Einleitendes Thema



Im Particell ist das einleitende Thema um einen Takt kürzer. Der fehlende Takt zeigt, dass Krenek den Schluss des Themas ursprünglich mit einer chromatischen Linie konzipiert hatte.



Das einleitende Thema folgt im Cello zwischen den T. 10–14 als Variante, dann, ab T. 15, in den zweiten Violinen. Über der Verarbeitung des einleitenden Themas liegt eine Gegenmelodie, die als Rahmenthema bezeichnet werden kann.

1. Rahmenthema

T. 10–23



Im Particell finden sich nur Anfang und Schluss des Themas. Es fehlen hier fünf Takte. Im Particell folgt nach den ersten vier Takten die Weiterentwicklung des einleitenden Themas.

Handwritten musical score for a Particell, measures 10–23. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as dynamics (mp, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. There are handwritten annotations in German, including 'Anfang' and 'Schluss', and circled numbers '10' and '23' indicating the start and end of the section.

Anhand der Analyse des Particells ist anzunehmen, dass das einleitende Thema und seine Varianten eine wichtige Gestaltung für Krenek sind, auch wenn sie nicht das Hauptthema bilden. Während des ersten Satzes gewinnt das einleitende Thema an Gewicht. Es wird in den T. 23–26 vom 1. Rahmenmotiv unterbrochen.

1. Rahmenmotiv



Es folgt eine Variante des einleitenden Themas in den T. 26–31 durch die Holzbläser. Sie wird von folgender Linie in den zweiten Violinen begleitet:

T. 26–30



Im Particell fehlt diese Linie in den zweiten Violinen.

Particell

T. 26–30

Handwritten musical score for measures 26-30. The top staff is for the first violin and the bottom staff is for the second violin. The notation is dense with many notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in red and black ink, including boxes around specific notes and lines, and arrows pointing to certain measures. The score is written in a cursive, handwritten style.

Auch die Linie in den Bratschen weicht vom ursprünglichen Gedanken im Particell ab. Zwar hat die Linie in den Bratschen hier dieselbe Note wie in der Partitur, aber sie wird rhythmisch anders gestaltet. Die Note es¹ wird in der Partitur auftaktig wiederholt und nicht wie im Particell angehalten.

Musical notation for measure 25. It consists of a single staff with a treble clef. The notation shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, and finally a quarter note with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

Dann folgt das 1. Rahmenmotiv in den Streichern eine Quarte höher und danach das 2. Rahmenmotiv ab T. 35.

2. Rahmenmotiv

T. 35–37

Musical notation for measures 35-37. It consists of a single staff with a treble clef. The notation shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, and finally a quarter note with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

Hiernach setzt Krenek eine Variante des einleitenden Themas in den Takten 43–47. Der Hauptteil des ersten Satzes endet mit dem 2. Rahmenmotiv.

Die Überleitung zum zweiten Satz ist mit *Lento* überschrieben. Dieser beginnt im 4/4-Takt mit einem Tremolo auf Fis in den Kontrabässen und der Pauke, dann setzen die Blechbläser mit dem Überleitungsthema ein. Ab. T. 61–64 treten die Holzbläser mit

einem Taktwechsel zu $\frac{3}{4}$ hinzu. Dieser Teil ist insgesamt ruhig, und sein Thema wird in anderen Sätzen aufgegriffen. Die Verwendung eines Überleitungsthemas, das mehrere Male entweder innerhalb oder zwischen verschiedenen Sätzen vorkommt, ist auch im *Ersten Streichquartett* op. 6 erkennbar.

Überleitungsthema

T. 58–61



Der zweite Satz *Nach und nach fließender* hat eine rondoartige Form, die nach Ausdrucksbezeichnungen gegliedert werden kann. Die allgemeine Struktur des Satzes mit Episodenthemen und Motiven sowie die Einbeziehung eines Rahmensatzes innerhalb des Satzes ähneln der Struktur des zweiten Satzes von Bartóks *Zweitem Streichquartett*.

- | | |
|------------------|--------------------------------|
| A: | T. 65–87 |
| B: | T. 87–114 |
| Überleitung: | T. 114–118 |
| C: | T. 119–136 Quasi Adagio |
| A ¹ : | T. 137–148 Allegro moderato |
| Überleitung: | T. 148–151 |
| D: | T. 152–192 Allegro vivace |
| E: | T. 193–239 Vivace (come prima) |
| Überleitung: | T. 239–244 |
| A ² : | T. 244–266 |
| Überleitung: | T. 267–271 |

Eine Eigenart dieser Symphonie besteht darin, dass das Hauptthema erst im zweiten Satz erscheint. Dieser sog. „Grundgedanke“, wie Krenek ihn nennt, besteht aus einem viertaktigen Motiv, aus dem das erste Thema gebildet wird.

Das gesamte erste Thema wird von diesem Grundgedanken aus weiterentwickelt.

Erstes Thema

T. 65–73

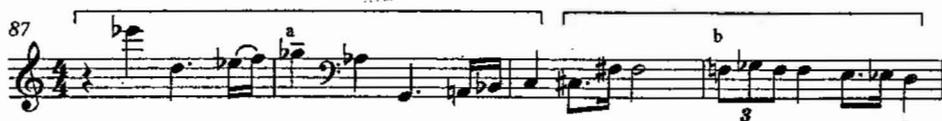


Dieses Thema hat einen fugierten Einsatz und wird von T. 65–68 durch aufwärts steigende chromatische Linien begleitet. Das Fugato endet in T. 82 und führt gleichzeitig zu einem grandiosen Höhepunkt des ersten Themas in T. 82–87, der den Teil beschließt.

Es folgt Teil B in T. 87 mit dem zweiten Thema. Das zweite Thema besteht aus zwei Teilen, die sich während der Symphonie verselbstständigen und als eigenständige Gestaltungen auftreten.

Zweites Thema

T. 87–90



Der erste Teil des zweiten Themas ist eine Variante des 2. Rahmenmotivs.

Anfang des zweiten Themas

2. Rahmenmotiv



In seinem *Ersten Streichquartett* op. 7 hat auch Schönberg ein neues Thema aus einem bereits gegebenen Thema eines anderen Satzes gebildet. Zum Beispiel ist das Rondothema eine Variante des ersten Themas im dritten Satz des Adagios.

Erstes Adagiothema

T. 951–955



Erstes Rondothema

T. 1121–1124



Schönberg hat dieselbe kompositorische Technik beim zweiten Rondotheema angewendet. Dieses wird aus einer Variante des zweiten Adagiothemas gebildet.

Zweites Adagiothema

T. 1003–1005



Zweites Rondotheema

T. 1147–1150



In diesem Satz bildet Krenek seine Themen wie Schönberg in seinem *Ersten Streichquartett* op. 7 um. Kreneks Thema wird während dieses Teils fortgesponnen, variiert und anderweitig verarbeitet.

In diesem Teil sowie durchgehend in der ganzen Symphonie schiebt Krenek immer wieder neue Gestaltungen ein, die keine Funktion als Themen oder Motive haben. Auch werden sie nicht verarbeitet. Derartige Gestaltungen werden Episodenthemen oder Episodenmotive genannt. Auch Bartók verwendet diese Technik im zweiten Satz seines *Zweiten Streichquartetts*. Ein solches Episodenthema kommt in den T. 93–99 in den ersten Violinen vor:

Episodenthema 1



Dieses Episodenthema wird auf dem Anfangston Es in den Bratschen und in der Bassklarinette ab T. 100 wiederholt. Das Episodenthema begleitet eine Variante des zweiten Themas. Der Teil schließt mit dem Episodenthema 2 in den Takten 108–114. Das Episodenthema 2 schließt mit Teil b des zweiten Themas.

Episodenthema 2



Die Kontrabässe begleiten das Thema zuerst mit einer chromatischen Linie von 1G bis Es, dann endet die Linie auf D. Es folgt eine Variante des zweiten Themas auf der letzten Taktzahl von T. 110, die das Thema bis zum Schluss des Teils begleitet.

Teil C fungiert wie eine große Überleitung. Dieser Teil wird von den Klangflächen in den Streichern zunächst aufgebaut.



Über diesen Klangflächen liegen absteigende Achtel- und Sechzehntelfiguren in den Holzbläsern.



Aus dem Particell wird ersichtlich, dass der Anfang dieses Teils aus Klangflächen besteht. Die absteigenden Läufe sind hier nur im T. 119 vom zweiten bis vierten Schlag vorgesehen, die Holzbläser fehlen in den T. 120–122 völlig.

Ab *molto più mosso* zeigen sich in der Partitur weitere Abweichungen vom Particell. In T. 123 fängt die aufsteigende Linie in den Celli mit einem Es anstelle eines E an, und im Particell steht in T. 124 auf den zweiten bis vierten Schlägen A-A-H anstatt A-B-H.

The image shows a handwritten musical score for piano. The top system covers measures 120 and 123. Measure 120 is marked with a circled '120' and contains the word 'sempre'. Measure 123 is marked with a circled '123' and contains the word 'largamente f'. The bottom system also shows measures 120 and 123, with measure 123 marked with a circled '123'. The tempo marking 'molto più mosso' is written in the upper right corner of the score.

Ab T. 123 folgt eine Variante der Holzbläserfiguren in den Kontrabässen.

The image shows a single line of musical notation in bass clef, starting at measure 123. The notation consists of a series of eighth notes that ascend chromatically: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The final note is a half note G3.

Über diesen Figuren liegen die folgenden fünftönigen Motive in den Celli und Bratschen. Die letzten zwei Töne werden von den Fagotten, dann von den Hörnern verstärkt.

The image shows a single line of musical notation in bass clef, starting at measure 123. The notation consists of five eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3. The final note is a half note D3.

Diese Varianten der Variante steigern sich in allen Instrumentengruppen bis zu A¹. Nach dem Particell waren der Anfang von A¹ mit einer chromatisch absteigenden Basslinie und das erste Thema mit Akkorden in den oberen Stimmen ursprünglich ziemlich schlicht. Die chromatische Basslinie führte zum ersten Thema im Bass.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Larghetto' and the dynamic 'f sempre cresc.'. The second system features the tempo change to 'Allegro moderato' and the dynamic 'subito mezzoforte'. The third system is marked 'poco cresc.'. The score includes various rhythmic notations, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Die Sechzehntel in den Bratschen und die hämmernden Triolen in den Holzbläsern hat Krenek später hinzugefügt. In A¹ setzt er Teil b des zweiten Themas an den Schluss des Grundgedankens. Dieser Schluss tritt in den verschiedenen Instrumenten in den T. 142 und 143 versetzt ein: Zuerst in der Trompete und Posaune auf der ersten Taktzahl in T. 142, dann in den Oboen, daraufhin in den Hörnern auf dem ersten Schlag in T. 143 und auf dem letzten Schlag in T. 143 in den Violinen.

Teil D ist eine Durchführungspassage. Er beginnt mit einer Variante des ersten Themas in den Holzbläsern.

T. 152–158.

This block shows the musical notation for measures 152 to 158. It is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including flats and naturals. The rhythm is consistent throughout the passage.

This block shows the musical notation for measures 157 and 158. It continues the melodic line from the previous block, with similar rhythmic patterns and accidentals. The notation is clear and legible.

Diese Variante des ersten Themas wird bis zu T. 180 verarbeitet. Ab T. 181 wird Teil a des zweiten Themas verarbeitet.

Teil E ist der Rahmensatz, der diesmal auf fis^2 in den Violinen beginnt. Das einleitende Thema wird in diesem Teil von den Bratschen begleitet. Diese übernehmen das einleitende Thema ab T. 198, dann wiederum folgen die Violinen ab T. 203. Die Instrumente wechseln zwischen den Motiven des einleitenden Themas und verarbeiten sie. Das erste Rahmenthema fehlt völlig, und an seine Stelle treten lediglich fragmentierte chromatische Linien. Teil E ist eine Variante des Rahmensatzes, wobei das *Lento* mit dem Überleitungsthema fehlt.

A² fängt wie ein „Grand Finale“ an. Im Particell zeigt sich, dass Krenek das erste Thema ursprünglich im 2/2-Takt wiederholen wollte.

Beim Verfassen der Partitur hat er es sich wohl anders überlegt; nunmehr beschleunigt er den Satz durch chromatisch steigende Gruppen von Achtel- und Sechzehntelnoten. In T. 256 führt er in den Bratschen und zweiten Violinen wieder Fragmente aus dem einleitenden Thema ein. Diese werden von aufwärts steigenden chromatischen Tonleitern in Achteln begleitet. Ab T. 262 folgt das zweite Rahmenthema als Variante in den Streichern und Hörnern. Das Überleitungsthema, von den Streichern gespielt, gestaltet die Überleitung. Von Schreker hat Krenek gelernt, seine Themen durch die Orchestrierung zu variieren.

Der dritte Satz *Larghetto* besteht aus zwei Teilen.

A: T. 272–293

B: T. 294–323

Das dritte Thema, welches das Hauptthema dieses Satzes bildet, wird in der ersten Oboe eingeführt.

Drittes Thema

T. 272–281



Das Thema ist ein endloses Thema, das asymmetrisch gebaut ist – zunächst mit drei, dann mit sieben Takten. Ein fugierter Einsatz des Themas kommt in der ersten Klarinette einen Takt später und eine große Sexte tiefer vor. Das Thema wird von den Celli im strengen Dreiviertel-Takt in Halb- und Viertelnoten begleitet. Die Bratschen treten ab T. 279 hinzu.

Eine Variante des ersten Themas begleitet das dritte Thema zunächst in der ersten Flöte ab T. 286.

T. 286–293



Andere Varianten des ersten Themas erscheinen in den Bratschen (T. 287–289) und im ersten Fagott (T. 289–291).

Teil B fängt mit dieser Variante des ersten Themas in den ersten Violinen auf gis² an. Eine Variante des Themenkopfs vom dritten Thema wird gleichzeitig von den Celli gespielt.

T. 294–302



In den Kontrabässen gibt es eine Ostinatobewegung mit einem gebrochenen a-Moll-Akkord.

T. 294–296



Durch die Verbindung von drei verschiedenen rhythmischen Elementen in den verschiedenen Instrumenten, die übereinander geschichtet sind, entsteht eine Polyrythmik.

Eine ähnliche Art der Polyrythmik verwendet auch Bartók bei den Streichern im langsamen Satz seines *Zweiten Streichquartetts* op. 17.

T. 41 - 46



In der Partitur hat Krenek ein Atemzeichen vor Teil B gesetzt, das im Particell fehlt.



Das dritte Thema wiederholt sich erst in T. 309 im ersten Fagott und in den Celli, aber es wird transponiert. Es fängt auf einem B an. Der Satz schließt mit einer Variante des ersten Themas ab T. 316.

Der vierte Satz hat eine zweiteilige Form mit Überleitung.

A: T. 324–342

B: T. 343–359

Überleitung: T. 359–366

Der erste Teil wird aus zwei Episodenmotiven und ihren Varianten gestaltet.

Episodenmotiv 1

T. 324



Episodenmotiv 2

T. 335



Episodenmotiv 2 ist die Umkehrung von Episodenmotiv 1.

Die dreitaktigen Gruppierungen von Sechzehntelfiguren in den Celli dienen als das formbildende Element des A-Teils.

T. 323–329

Ab T. 332 kommen die Kontrabässe dazu.

Ab T. 327 setzt eine Variante des Episodenmotivs 1 in den ersten Violinen auf der zweiten Taktzahl ein, und das zweite Horn folgt ab T. 329 mit einer Variante des ersten Episodenmotivs ebenfalls auf der zweiten Taktzahl. In den Takten 327–334 ergibt sich eine Polyrhythmik zwischen Holzbläsern und Geigern. Diese wird ab T. 329 vom zweiten Horn verstärkt. Krenek verfährt hier analog zu dem schon angegebenen Beispiel aus dem dritten Satz des *Zweiten Streichquartetts* op. 17 von Bartók.

In den Takten 335 und 336 folgt das zweite Episodenmotiv. Eine Variante des zweiten Episodenmotivs führt zum Schluss des A-Teils.

T. 337–339



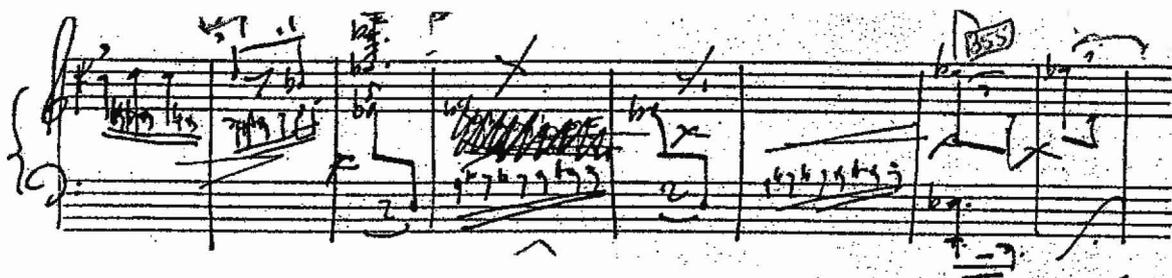
Teil A schließt mit einem Fragment des ersten Themas in den Blechbläsern.

T. 341, 342



Dieses Fragment dient gleichzeitig als Schluss von Teil A und als Überleitung zu Teil B. Es wird von den Bratschen begleitet, die die gleichen Töne pizzicato anspielen.

Bei Teil B handelt es sich um eine Variante des Rahmensatzes, aber ohne das Überleitungsthema. Jedoch zeigt sich in T. 352 eine Abweichung im Particell. Es fehlen die drei Töne in den Violinen $g^1-g^1-as^1$.



Die chromatische Linie in den Violinen von h in T. 350 bis es^2 in T. 352 fehlt in Kreneks ursprünglicher Konzeption.

Die Überleitung und gleichzeitig der Schluss dieses Teils ist eine Variante des zweiten Themas. Sie bilden eine asymmetrische Periode: Teil a besteht aus drei Takten und ist eine rhythmische Variante des zweiten Themas. Das Motiv wird durch Gruppen von verkleinerten Notenwerten rhythmisch beschleunigt.

T. 359–361



Teil b besteht aus vier Takten und der ersten Taktzahl des nachfolgenden Taktes. Dieser Teil wird durch melodisch aufsteigende Gruppen, die rhythmisch diminuiert und verschoben sind, weiter verarbeitet.

T. 362–366



Die nächsten drei Sätze bezeichnet Krenek als Durchführung. Die drei hintereinander folgenden Sätze können als drei groß angelegte Teile betrachtet werden. Schon in seinem *Ersten Streichquartett* o. op. 58 hat sich Krenek der Technik bedient, eine Durchführung in groß angelegte Teile zu gliedern. Neu ist, dass er diese in Sätze gliedert und vor allem in verschiedenen Tempi schreibt. Der fünfte und sechste Satz sind schnell, der siebte ist ein langsamer Satz. Für Krenek ist auch neu, dass er in die Durchführung ein neues Thema einfügt. Damit verliert dieser Teil seinen Durchführungscharakter im traditionellen Sinne, da eine Durchführung gewöhnlich erstens nur ein Teil für sich ist und zweitens nur bereits eingeführte Themen und Motive verarbeitet.

Den fünften Satz *Presto*, den ersten Teil der Durchführung, komponiert Krenek wie einen normalen dreiteiligen Satz mit Überleitung zum nächsten Satz. Dies entspricht nicht dem Charakter einer Durchführung.

A: T. 367–391

B: T. 391–422

A¹: T. 422–446

Überleitung: T. 446–468

Teil A hat ein formbildendes Element, den Basso Ostinato auf dem Ton Es. Er erscheint zunächst mit dem folgenden Rhythmus.

T. 367, 368

367



Der Basso Ostinato beschleunigt sich rhythmisch ab T. 380 bis zum Schluss des A-Teils, in dem er zu einem 2/4-Takt mit dem folgenden Rhythmus wechselt:

380



Das erste Thema erscheint cantusfirmusartig im vierten Horn in den T. 371–378. Es wird anfänglich von folgendem Episodenthema, das aus chromatischen Linien in den B-Klarinetten besteht, begleitet:

Episodenthema 3

T. 371–375

371



Im Particell war diese Passage ursprünglich sprunghafter konzipiert.

371



374



Im Particell ist die Passage eher klaviermäßig konzipiert. Der Phrasierungsbogen ist lang, viel zu lang für Blasinstrumente. Dieses kompositorische Problem gab es schon bei der *Ersten Symphonie* o. op. 59, bei der Krenek schon einmal Passagen komponiert hatte, die nicht zum Orchestrieren geeignet waren. In der Partitur sind sie in einer Form geschrieben, bei der man klare Linien erkennt, die geeigneter für Instrumentenpaare sind. Solche Änderungen belegen, dass Krenek diese Symphonie unter Anleitung eines erfahrenen Lehrers geschrieben hat. Zu diesem Zeitpunkt hatte

er nicht das technische Wissen bzw. Handwerk, ein solch großes Orchesterwerk allein und ohne Anleitung zu schreiben.

Ab T. 375 begleiten Fragmente des ersten Themas in der Es-Klarinette und der kleinen Flöte das Horn weiter.

T. 375–378



Ab T. 379 leitet die Trompete mit den ersten Violinen Teil a des zweiten Themas ein. Die Es-Klarinette folgt ab T. 381 mit den Streichern. Teil a des zweiten Themas führt zu einer Verarbeitung des ersten Themas ab T. 384.

Teil B fängt mit Teil b des zweiten Themas an. Im Particell fehlen die chromatischen Linien sowie „Frage und Antwort“ in den ersten und zweiten Violinen, der kleinen Flöte und der Es-Klarinette, wie sie sich in der Partitur von T. 391–396 finden.



Die Takte wurden ursprünglich nur mit Teil b des zweiten Themas mit Akkorden, aber ohne Begleitfiguren konzipiert. Die chromatische Tonleiter steht im Particell erst ab T. 398 und begleitet das erste Thema in den Hörnern und Streichern. Es geht weiter ab T. 406 mit sechstönigen Gruppierungen der chromatischen Tonleiter, die stufenweise bis zu A¹ aufsteigen.

T. 406–409



Ab T. 408 folgen Gegenbewegungen in den B-Klarinetten, dann ab T. 413 in den Bratschen, ab T. 416 in den zweiten Violinen und ab T. 414 in den ersten Violinen.

Diese Gestaltungsart – Tonleitern mit Gegenbewegungen, die mit anderen Instrumenten ergänzt und konstruiert werden – findet sich bereits im *Ersten Streichquartett* op. 6 im vierten Satz.

Im Teil A¹ wird der Ostinato im Bass auf die oberen Stimmen verlagert: Zunächst erscheint er in den Trompeten bis T. 425, dann ab T. 426 in den Oboen. Eine derartige Verlagerung des Ostinatos von den Bass- zu den oberen Stimmen hat Krenek bereits in den *Sechs Klavierstücken* o. op. 56 vorgenommen. Hier verwendet er dieselbe Technik mit unterschiedlichen Instrumenten. Er erzeugt hierdurch andere Klangfarben, und der Ostinato erhält eine andere Funktion.

Ab T. 435 wechselt das Metrum vom 6/8- zum 2/4-Takt. Die Ostinatofiguren hören in T. 446 auf.

Im Particell des Teils A¹ zeigen sich wiederum Abweichungen von der Partitur. In den Takten 452–453 des Particells fehlen die Läufe in den Holzbläsern und Violinen.

Die Überleitung besteht aus einer Variante des Grundgedankens, die in den ersten Violinen vorgestellt wird

T. 459–463

und des zweiten Themas, das in den beiden Teilen getrennt vorkommt.

Anhand der Abweichungen im Particell kann festgestellt werden, dass Krenek einige Änderungen bezüglich der Orchestrierung – sehr wahrscheinlich unter der Anleitung von Schreker – vorgenommen hat. Es gibt Stellen, die ursprünglich klavierartig gedacht waren, wie etwa die Klarinettenlinien in den Takten 371–375. Aus diesen wurden dann Instrumentenpaare komponiert. Auch zeigen sich Passagen wie die Takte 452–453, die zuerst schlicht komponiert waren und danach dichter orchestriert wurden.

Neu für Kreneks Kompositionen ist das gleichzeitige Auftreten von unterschiedlichen Varianten desselben Themas. Die Themen werden in den verschiedenen Stimmen polyphon verarbeitet.

Die Art des Ostinatos im Teil A erinnert an Bartók.

Die Verlagerung des Ostinatos von den Bassstimmen zu den oberen Stimmen in verschiedene Instrumente bildet die Verfeinerung einer bereits experimentell erworbenen Technik aus Kreneks *Sechs Klavierstücken* o. op. 56.

Der Name des sechsten Satzes *a tempo* deutet auf eine Fortsetzung des vorhergehenden Satzes hin. Im sechsten Satz werden die Themen eins und zwei sowie ein Rahmenmotiv verarbeitet. Das erste Überleitungsthema kommt auch in diesem Satz vor, der in zwei große Teile mit Überleitungen gegliedert werden kann.

A:	T. 469–523
Überleitung:	T. 523–562
B:	T. 563–578
Überleitung:	T. 579–585

Der Satz beginnt im 4/4-Takt. Ein zweitaktiges Ostinato auf H (T. 469)



leitet eine Variante des a-Teils aus dem zweiten Thema ein.

T. 471–474

471



Diese Variante wird von verschiedenen Instrumenten imitiert. Eine Variante des b-Teils aus dem zweiten Thema folgt erst ab T. 485. Diese Variante wird auch verarbeitet.

Ein Teil des ersten Themas tritt in den Takten 491–493 in den Bratschen und im vierten Horn hinzu.

491



An den Schluss des ersten Themas setzt Krenek ab T. 494 eine Variante des b-Teils des zweiten Themas. Das erste Thema wird von der ersten Posaune ab T. 494 imitiert. Ab T. 495 spielen die Flöten und B-Klarinetten diesen Teil des ersten Themas bis T. 501. Zum Schluss des ersten Themas folgt von T. 501–505 auch hier eine Variante des zweiten Themas.

Ab T. 499 tauschen die Instrumente die Themen. Ein Teil des ersten Themas tritt nun in den Streichern auf, während die Hörner eine Variante des a-Teils aus dem zweiten Thema spielen. Das Geschehen in den Instrumenten schmilzt zusammen, und ab T. 503 wird der b-Teil des zweiten Themas aufgegriffen.

Ab T. 506 zeigt sich eine Polymetrik im Satz. Die Klarinetten erfahren einen Taktwechsel zum 12/8-Takt, während die Trompeten, Celli und Kontrabässe im 4/4 Takt verbleiben. Die 12/8-Takte bestehen aus der Variante eines Fragments aus dem ersten Thema.

506



Diese sprunghaften Linien werden in den Takten 506 und 507 unter den Holzbläsern verteilt. Die Variante führt zum b-Teil des zweiten Themas in allen Holzbläsern ab T. 507. Auch das zweite Thema wird mit dieser Variante von den Streichern begleitet. In

den Takten 506 und 507 wird die Variante des ersten Themas von einem Fragment des ersten Themas mit der Trompete, den Celli und den Kontrabässen im 4/4 Takt begleitet.



Die Varianten und die Verarbeitung verlaufen gleichzeitig. Auch werden die Varianten in verschiedene Instrumente und Tonlagen verlagert. Zum Beispiel erklingt der b-Teil des zweiten Themas in den Bassinstrumenten und nicht in den oberen Stimmen, welche in T. 509–511 die Fragmente und deren Variante spielen.

In den T. 516–519 steht in den zweiten Violinen ein Ostinato-g, das rhythmisch von der kleinen Trommel unterstützt wird.

T. 516, 517



Dieses Ostinato g fehlt im Particell.



Der Ostinato g begleitet die chromatisch aufsteigende Linie in den Holzbläsern, die übrigen Streicher wirken wie Verzierungen. Dieser Teil schließt mit hammernden Ostinato-Akkorden.

Der Anfang der Überleitung ähnelt den T. 406–421 im B-Teil des fünften Satzes, nur ist er dichter komponiert. Die Celli treten am Anfang zu den Kontrabässen hinzu, und Krenek sieht hier ein langes Tremolo in der Pauke (ab T. 525) vor. Dann folgen die Bläser und das Fagott, und anschließend spielen die Oboen Tremolos. Ab T. 535 kommt es mit dem Eintritt des ersten Themas in den Trompeten und Posaunen zu einem Höhepunkt. Das Thema wird von Ostinato-Läufen und Triolen in den Streichern und in der Bassklarinette begleitet.

T. 535



Hinzu treten die Ostinato Cs in Oktaven in den Oboen.

T. 535



Dieses Geschehen führt zu Ostinato-Akkorden in den T. 538–541. Dieser Teil der Überleitung schließt mit Tremolos in der kleinen und großen Trommel.

Die T. 543–547 bilden einen ruhigen Teil mit folgender, sich wiederholender Kadenz:

T. 543, 544



Diese sich wiederholende Kadenz ist keine Kadenz im herkömmlichen Sinne. Zwar gibt es einen Quartensprung in der Melodielinie, was eine Dominante-Tonika Verbindung andeutet, aber dies täuscht, denn die Akkorde sind Mischklänge. Es ergibt sich hier eine Überlagerung zweier verschiedener Akkordtypen. Die Bassakkorde sind Quartakkorde, die von übermäßigen Akkorden überlagert werden.

Es folgt ab T. 547 eine Variante des zweiten Rahmenmotivs.

T. 547–549



Das Überleitungsthema erscheint in den T. 556–561, diesmal in den Blechbläsern.

In T. 562–575 setzt Krenek ein Doppelfugato in den Holzbläsern, das aus dem ersten Thema und a-Teil des zweiten Themas gebildet wird.

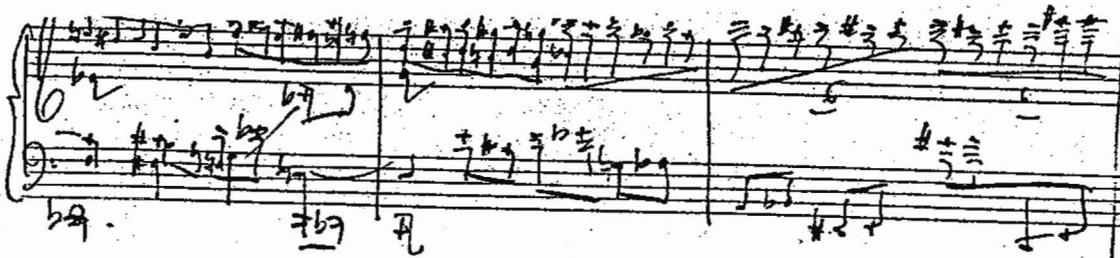
Gleichzeitig sieht Krenek ab T. 566 eine Variante des zweiten Themas vor, die von den Streichern imitiert wird.

T. 566, 567



Ab T. 571 folgen Fragmente des einleitenden Themas in den ersten und zweiten Violinen. Diese Fragmente werden bis T. 579 verarbeitet.

Wiederum lässt sich eine Abweichung im Particell bemerken, denn in diesem fehlen die Tonleiter in der zweiten Flöte in den Takten 574 und 575.



Die Tonleiter wurde offenbar nachträglich hinzugefügt.

Die Überleitung zum siebten Satz schließt mit den Tremolos in den ersten Violinen. Hinzu kommt das Kontrafagott mit einer halben Note des, der ein lang gehaltenes 1C folgt. Im Particell steht „Kf“, was bedeutet, dass Krenek schon zu diesem Zeitpunkt wusste, welches Instrument er hier verwenden wollte.

In T. 585 erscheint das Überleitungsmotiv 1 in den zweiten Violinen, das auch im siebten Satz aufgegriffen wird.

Überleitungsmotiv 1

T. 585



Der sechste Satz ist eine Fortsetzung des fünften. Zusätzlich zur Verarbeitung des ersten und zweiten Themas und ihrer Varianten werden auch das zweite Rahmenmotiv und das einleitende Thema verarbeitet. Krenek benutzt auch Gebilde aus dem fünften Satz, wie etwa die chromatische Tonleiter, bei der er die Instrumentierung verdichtet, um Spannung zu erzeugen.

Im Gegensatz zum fünften Satz verzichtet Krenek auf den Ostinato als einheitliches formbildendes Element. Der sechste Satz fungiert wie eine herkömmliche Durchführung. Krenek verarbeitet Motive und Fragmente, die nicht mal als Motive bezeichnet werden können. Er verarbeitet keine ganzen Themen, wie er in seinen Regerstudien gelernt und wie er sie in der *Ersten Klaviersonate* op. 2 und im *Ersten Streichquartett* o. op. 58 komponiert hat.

Der sechste Satz ist polyphon gestaltet, aber Krenek verwendet auch Akkordbildungen wie Quartsextakkorde, die mit übermäßigen Akkorden übereinander gelagert sind. Auch das Überleitungsthema wird mit Akkorden gestaltet und nicht polyphon konzipiert.

Der sechste Satz kann als Fortsetzung und Steigerung der Spannung in der Durchführung betrachtet werden, welche bereits im fünften Satz begonnen hat.

Der siebte Satz *Adagio*, den Krenek als eingefügten langsamen Teil der Durchführung bezeichnet, kann folgendermaßen gegliedert werden:

A: T. 586–628

Überleitung: T. 629–633

B: T. 634–667

Überleitung: T. 668–682

Aus seinen eigenen Äußerungen wird deutlich, dass dieser langsame Satz als ein Teil innerhalb der Durchführung konzipiert war.

„(...) Denn das Stück bestand wiederum aus einem Satz, wobei ein Scherzo und ein langsamer Satz in die Durchführung des Hauptteils eingearbeitet waren.“³⁹²

Deshalb kann dieser Satz als ein „Bruch“ innerhalb der Durchführung betrachtet werden. Keiner von Kreneks Mitschülern hat einen langsamen Teil in die Durchführung eingefügt, und es war in der Sonatentradition auch nicht üblich, solch einen Teil innerhalb einer Durchführung zu schreiben.

Eine weitere Eigenart dieser Durchführung besteht darin, dass Krenek ein neues Thema hinzufügt, das als endloses Thema bezeichnet werden kann.

Viertes Thema



Dieses Thema wird in den verschiedenen Stimmen imitiert, unter anderem als Variante. So folgt bspw. eine Variante des vierten Themas auf der dritten Taktzahl in der A-Klarinette.

T. 586–592



Die Bratschen folgen ab T. 587 und eine kurze Fassung des Themas erscheint als vierte Stimme in der Bassklarinetten in den T. 592–594. Das Thema wird in den verschiedenen Stimmen weiter verarbeitet. Es kommt zu einem Höhepunkt in den T. 597–601 mit einer Variante des vierten Themas, welches durch langsame Werte rhythmisch verlangsamt wird.

³⁹² Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 302.



Diese Variante wird von einer schnelleren Variante der Variante des ersten Themas begleitet. In den T. 606 bis 620 wird das erste Thema rhythmisch mit verschiedenen Notenwerten verarbeitet. Zum Beispiel setzt Krenek beim ersten Einsatz der Variante des ersten Themas Achtelnoten, dann wird es von einem Fragment des ersten Themas in den ersten Violinen zuerst mit halben Noten, ab T. 615 mit Viertelnoten in der Bassklarinette und den Kontrabässen begleitet. Teil b des zweiten Themas folgt ab T. 622. Aus dieser Schilderung wird deutlich, dass die Themen hier so verarbeitet werden, wie es in einer Durchführung üblich ist.

Im Particell werden zwei Systeme (zwischen den Takten 620 und 621 der Partitur) komplett gestrichen.

Ursprünglich sollte noch ein Teil des ersten Themas in den Bassstimmen hinzugefügt werden, begleitet von einer Ganztonleiter, dann einer chromatischen Tonleiter und nach dem Eintritt des Themas in den Bassstimmen mit einer Variante des Grundgedankens bei den oberen Stimmen in Sequenzen.



Vorgesehen war ein Taktwechsel von 4/4 zu $\frac{3}{4}$, dann 6/4. Durch den Strich ist dieser Abschnitt schlichter, kürzer und kompakter gestaltet worden.

Die erste Überleitung wird aus dem ersten Überleitungsmotiv gestaltet. Das erste Überleitungsmotiv erscheint zuerst in den zwei A-Klarinetten in T. 629, dann in T. 631 in der Bassklarinette. Es wird von den Streichern begleitet. Die Kontrabässe zeichnen eine chromatische Tonleiter von $\sharp H$ bis Cis bzw. durch die ganze Überleitung bis zu Teil B.

Teil B fängt mit einer Variante des ersten Themas an, die in den verschiedenen Instrumenten imitiert und verarbeitet wird.

T. 634–637



Das vierte Thema wird in den Takten 641–655 verarbeitet.

Das erste Thema erscheint ab T. 654 in den Fagotten und im Kontrafagott. Ebenfalls in T. 654 setzt Krenek eine Variante des ersten Themas in Achtelnoten zum Auftakt des dritten Schlags in den Hörnern ein. In T. 655 folgt eine Variante des ersten Themas gleichzeitig in den Oboen und den Streichern. Beide Verarbeitungen des ersten Themas werden dann bis T. 661 gleichzeitig fortgeführt, um in T. 661 beendet zu werden.

Die Materialien aus dem Themenkopf des ersten und vierten Themas bilden die Überleitung zum Achten Satz. Die Überleitung beginnt mit einem Ostinato in den Celli, der aus dem Anfang des vierten Themas gebildet wird.

T. 668



Die zweiten Violinen spielen in T. 670 den folgenden Ostinato, der ebenfalls dem Material des Anfangs aus dem vierten Thema entstammt.



Diese Gestaltungen werden in der Überleitung in den zweiten Violinen und Celli bis zu T. 676 verarbeitet.

Über diesen Gestaltungen liegt das zweite Überleitungsmotiv, das aus einem Fragment des Grundgedankens abgeleitet wird.



Das Motiv ähnelt der Variante des ersten Themas, die bereits im dritten Satz vorkommt (T. 286–293). Diese Variante der Variante setzt Krenek hier gleich in T. 673 in den ersten Violinen an.

Die Ostinatofiguren ändern ihre Gestalt und lösen sich auf. Die Überleitung endet mit absteigenden reinen und übermäßigen Quartan in den verschiedenen Stimmen.

Die Durchführung der *Ersten Symphonie* op. 7 ist eigenartig, denn sie stellt keine Durchführung im traditionellen Sinne dar. Normalerweise ist eine Durchführung Teil eines Satzes, hier jedoch dehnt sie sich über drei Sätze aus. Jeder Satz kann in zwei oder drei Teile untergegliedert werden. Auch werden in einer traditionellen Durchführung nur Themen und Motive verarbeitet, die bereits in der Exposition vorgestellt worden sind. In dieser Symphonie gibt es jedoch keine Exposition, sondern einen Satz, der als Einleitung fungiert und einen rondoartigen zweiten Satz, in dem die Hauptthemen vorgestellt werden. Auch der dritte und vierte Satz stehen nicht in der Sonatenhauptsatzform. Die Themen des Ersten Satzes, von denen erwartet werden könnte, dass sie anstelle von Expositionsthemen weiter verarbeitet würden, verwendet Krenek nicht weiter. Nur das erste, zweite und vierte Thema und das zweite Rahmenmotiv werden in der Durchführung verarbeitet und ein neues

Thema hinzugefügt. Dieses Thema wird wie auch die Themen und Rahmenmotive unterschiedlich verarbeitet.

Neu für Krenek ist die Verwendung der Polymetrik als Verarbeitungstechnik in einer Durchführung. Weitere Besonderheiten dieser Symphonie sind die Verwendung der Polyphonie und das gleichzeitige Auftreten von unterschiedlichen Themen oder Varianten desselben Themas als Verarbeitungstechnik in der Durchführung.

Der Ostinato in der Durchführung hat unterschiedliche Funktionen. In Teil A des fünften Satzes wird er als formbildendes Element benutzt. Hämmernde Ostinatofiguren erzeugen Höhepunkte. Der Ostinato wird mehrmals nicht nur als einleitende Figur, sondern als Schlussgestaltung eingesetzt. Der sogenannte „Basso Ostinato“ wird in die oberen Stimmen verlagert. Auch wird in der Durchführung das Überleitungsthema aus dem Rahmensatz aufgegriffen. Des Weiteren stellt Krenek ein neues Überleitungsmotiv vor, das als Thema fungiert. Ein Novum ist auch die Einführung eines langsamen Teils innerhalb einer Durchführung.

Der achte Satz, den Krenek als *Fuge* bezeichnet, besteht aus drei Teilen mit einer Coda, die als Überleitung fungiert, wobei allerdings nur der erste Teil des Satzes auch tatsächlich eine Fuge ist.

A:	T. 683–784
B:	T. 785–907
C:	T. 908–1012
Coda:	T. 1013–1020

Die Fuge ist eigenartig, weil sie zunächst als eine Art Doppelfuge erscheint. Genauer betrachtet ist dieser Eindruck jedoch falsch, denn das zweite Thema kann eigentlich nicht als solches bezeichnet werden. Das Fugenthema sowie die zweite Gestaltung, die als Fugenthema fungiert, werden in den Celli vorgestellt.

Das eigentliche Fugenthema kann auch als fünftes Thema bezeichnet werden, da es in der Coda wieder aufgegriffen wird.

Fünftes Thema

T. 683–692

683



689



Das Thema tritt nicht alleine auf, sondern wird von den Kontrabässen auf dem ersten Schlag jedes Taktes begleitet. Gleich nach dem Thema folgt die themenartige Gestaltung im Cello, die auch imitiert wird.

T. 693–702

693



Im Particell fehlt T. 696.

Das Thema und die danach folgende Gestaltung werden mit folgendem Motiv verbunden.

Überleitungsmotiv 3

691



Das Thema wie auch das dritte Überleitungsmotiv und die nachfolgende Gestaltung werden als ein in sich geschlossenes Objekt in der Fuge verarbeitet.

Ab T. 724 tritt das dritte Überleitungsmotiv als eigenständige Gestaltung auf und wird weiter verarbeitet. Vorgestellt wird es zuerst von den Flöten (T. 724–726), dann wird es von der ersten Oboe (T. 725–726) und nachfolgend von den ersten Violinen (T. 727–730) aufgegriffen. Das dritte Überleitungsmotiv wird während der Durchführung weiter verarbeitet.

Eine Episode in Form eines Motivs erscheint in den Oboen in T. 721–723.

Episodenmotiv 3

721



Fragmente dieses Episodenmotivs treten als Varianten in den T. 728–733 wieder auf.

Zwischen T. 734–743 begleitet eine Variante des einleitenden Themas in den B-Klarinetten das Fugenthema in den Flöten. Varianten des einleitenden Themas werden in die Durchführung der Fuge eingearbeitet.

Teil B ist der Rahmensatz, allerdings stark erweitert und ausgebaut. Das einleitende Thema wird gleich am Anfang von einer chromatischen Tonleiter begleitet. Das erste Rahmenmotiv wird in den T. 824–832 verarbeitet. Zwischen den T. 833 und 885 werden Fragmente des einleitenden Themas und das erste Rahmenmotiv verarbeitet. Im Gegensatz zum ersten Satz schließt dieser Teil mit Verarbeitungen von Fragmenten des einleitenden Themas.

Teil C führt ein neues Thema ein.

Sechstes Thema

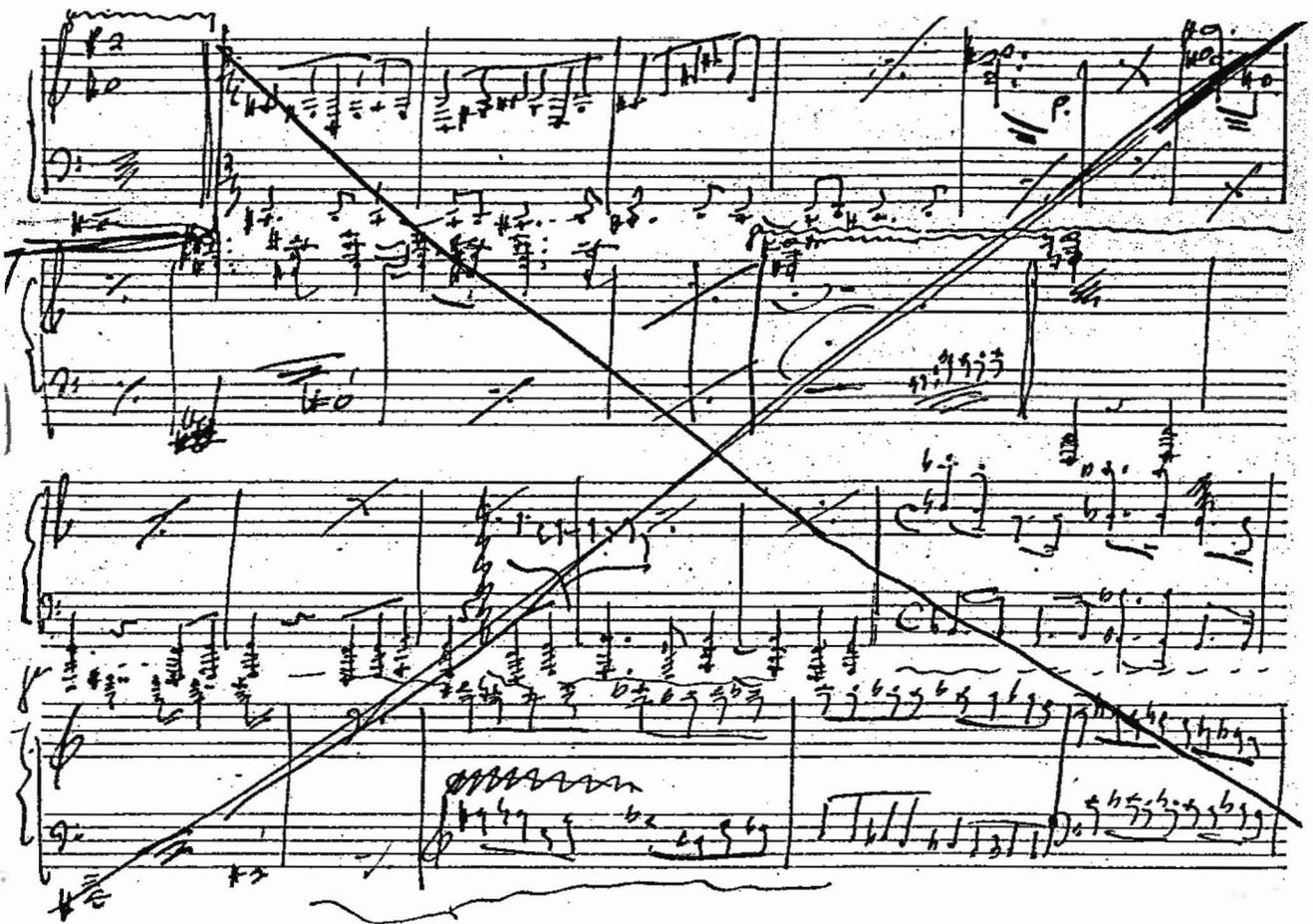
T. 908–910



Das Thema wird verarbeitet und in den T. 932–986 vom ersten Thema begleitet. Hierbei wird das erste Thema verarbeitet und erscheint durch Varianten in Viertelnoten und Achtelnoten schneller. Von T. 986–999 wird das erste Thema von Passagenwerk umspielt. Der Teil schließt mit einer starken Intervallerweiterung, deren Material dem fünften Thema entlehnt wird.

Der letzte Teil *Lento* bildet die Coda und leitet zum nächsten Satz über. Er wird aus dem fünften Thema gestaltet und von Passagenwerk mit vollem Orchester umspielt.

Wie aus dem Particell ersichtlich, hat Krenek den Schluss des achten Satzes zuerst anders konzipiert.



An dieser Stelle hatte er eine Variante des einleitenden Themas mit einer anderen Basslinie vorgesehen. Das *Lento* sollte nicht wie in der Endfassung komplett mit dem Material aus dem fünften Thema gestaltet werden. Vorgesehen war auch ein Taktwechsel zu 4/4. Den grandiosen, schweren Schluss in der Partitur hatte Krenek zunächst nicht beabsichtigt; stattdessen hatte er ursprünglich einen leichten Abschluss komponiert.

Der letzte Satz *Presto* ist das Nachspiel und besteht aus zwei Teilen.

A: T. 1021–1041

B: T. 1042–1062

Coda: T. 1063–1065

Der Anfang des Satzes ist eine Variante des zweiten Rahmenmotivs. Von T. 1024–1041 folgen schnelle Passagen in den Holzbläsern. Ab T. 1030 erscheint die folgende Variante des Grundgedankens dreimal in der Tuba und in den Kontrabässen:

1030



Teil B wird aus dem einleitenden Thema gestaltet. Der Satz schließt ganz ruhig mit den Streichern im 2/4 Takt und mit Pizzicato-Akkorden.

Auf der letzten Seite des Particells lässt sich eine weitere Streichung von 14 Takten zwischen T. 1041 und 1042 der Partitur, d. h. vor Teil B, feststellen.



Der A-Teil sollte ursprünglich länger sein. In den zusätzlich geplanten 14 Takten kommt Krenek's Vorliebe für Übergänge aus chromatischen Linien zum Tragen. Auch hatte er vor, die oben genannte Variante noch dreimal zu wiederholen. Die Streichung ist sehr sinnvoll, da der Übergang an Schlichtheit gewinnt.

VI. Zusammenfassung

Die *Symphonie Nr. 1 op. 7* ist keine Symphonie im traditionellen Sinne. Krenek versucht mit seinen Mitteln, mit der Tradition der Symphonie zu brechen und im Rahmen dieser Gattung etwas Neues zu schaffen. Dabei dienen Bartók und Schönberg als Leitbilder. In seinem Streben, als Nachfolger von Mahler zu gelten, beabsichtigte Krenek die beiden zu übertreffen. Bei der Einschätzung dieses Strebens muss man sich vergegenwärtigen, dass Krenek zu diesem Zeitpunkt die

Dodekaphonie, wie sie die „Zweite Wiener Schule“ praktizierte, nicht gut kannte bzw. verstand, und dass er nur die tonalen Werke von Schönberg geistig durchdrungen hatte.

Um die Gattung der Symphonie nach seinen Vorstellungen zu verändern, hat Krenek formale Aspekte des zweiten Satzes aus Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 (Rahmenmotive) und aus Schönbergs tonalem *Ersten Streichquartett* op. 7 („double-function-form“ – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit) übernommen. Im Gegensatz zu Schönberg und Bartók hat er auf die Sonatenhauptsatzform verzichtet. Krenek baut Bartóks Rahmengestaltungen aus und entwickelt für sich einen Rahmensatz, wozu er seinen ersten Satz nutzt. Diesen Rahmensatz sowie dessen Themen und Motive verwendet er als verbindende Gedanken im Sinne Schönbergs. Der zweite Satz ist ein rondoartiger Satz nach dem Vorbild Bartóks. Hier erst erscheint erstmals das erste Thema. Ähnlich wie in Bartóks zweitem Satz des *Zweiten Quartetts* gewinnt Krenek das Material für das Thema aus dem vorangehenden musikalischen Geschehen. Gleichzeitig übernimmt er aber auch von Schönberg die Technik, neue Themen aus den schon vorgestellten zu entwickeln. Der dritte Satz ist ein langsamer Satz. Das Hauptthema in diesem Satz ist ein endloses Thema, wie er es bei seinen Regerstudien gelernt hat. Krenek bricht hier also nicht vollends mit der Tradition. Der vierte Satz ist ein kontrastierender schneller Satz.

Die Durchführung bei Krenek entspricht nicht dem traditionellen Aufbau. Zwar verarbeitet er Themen, die schon vorgestellt worden sind, aber er dehnt seine Durchführung über drei Sätze aus, wo sie doch herkömmlich nur den Teil eines Satzes bildet. Auch schließt Krenek seine Durchführung mit einem langsamen Satz, der ein eigenes Thema enthält, das wiederum mit den anderen ausgesuchten Themen verarbeitet wird. Insgesamt weicht Krenek bei seinen Verarbeitungen von den Regerstudien ab und verarbeitet nicht ganze Themen, sondern Motive und sogar Fragmente von Themen oder Motiven. Des Weiteren verarbeitet er auch gleichzeitig verschiedene Varianten desselben Themas sowie verschiedener Themen oder Motive. Die Imitation in der Durchführung ist sehr ausgeprägt, und sie beinhaltet fugierte Einsätze wie auch ein Doppelfugato.

Im achten Satz komponiert Krenek eine uneigentliche Doppelfuge, bei dem das zweite Thema eigentlich nicht als solches bezeichnet werden kann. Die zweite Gestaltung verselbstständigt sich am Schluss des Satzes und wird als Thema im homophonen Sinne verwendet. Die Symphonie schließt mit einem Nachspiel, in dem das einleitende Thema aufgegriffen wird.

Formal gesehen, entfernt Krenek sich von den traditionellen Formen und schafft „Mutantenformen“, um dieses Werk zu gestalten und zusammenzuhalten. Die harmonische Sprache der Symphonie ist weder tonal noch atonal, sondern schwebt in einem Zwischenstadium der klanglichen Verhältnisse.

Der Vergleich der Partitur mit dem Particell belegt deutlich Schrekers Einfluss auf die Instrumentation wie auch auf den allgemeinen kompositorischen Prozess. Obwohl Schönberg und Bartók seine Vorbilder waren, wendet Krenek hier das Erlernte an, um etwas Neues zu schaffen. Die *Erste Symphonie* op. 7 war die letzte Komposition, die Krenek unter der Anleitung von Franz Schreker komponierte. Zuvor hatte er mit dem *Ersten Streichquartett* op. 6 ohne die Anleitung seines Lehrers Erfahrungen in der nicht traditionellen harmonischen Schreibweise gesammelt. Die *Erste Symphonie* op. 7 geht darüber hinaus, indem keine bestimmten Tonräume zugrunde liegen. Formal gesehen bricht er nicht nur mit der traditionellen Symphonie, sondern grundsätzlicher mit der spätromantischen Tradition. Dadurch schafft Krenek ein Werk innerhalb der symphonischen Tradition, das etwas völlig Neues darstellt.

ZEHNTES KAPITEL
DER VOLLZUG DES ÜBERGANGS ZUR „FREIEN ATONALITÄT“
IM
ZWEITEN STREICHQUARTETT OP. 8

I. Einleitung

Das *Zweite Streichquartett* op. 8 entstand im Sommer 1921. Krenek besuchte die ersten Donaueschinger Musiktage, wo seine *Serenade* op. 4 aufgeführt wurde. Nach den Musiktagen verbrachte er den Urlaub im Tiroler Hochgebirge bei der Familie Demuth, die ihn eingeladen hatte. Bereits auf der Rückreise nach dem Urlaub fing er im Zug von Tirol nach Wien an, Notizen zum *Zweiten Streichquartett* zu schreiben. Er beendete die Komposition dieses Quartetts im Sommer 1921 in Wien.³⁹³

Das Zweite Streichquartett wurde in Berlin im April 1922 uraufgeführt und vom Havemann Quartett gespielt, dem es gewidmet ist. Es fand mehr Anklang bei der Uraufführung in Berlin als das *Erste Streichquartett* op. 6 in Nürnberg.³⁹⁴

In einem Brief an seine Eltern schreibt Krenek über die Aufführung des *Zweiten Streichquartetts*:

„ (...) Gestern war die Aufführung meines II. Quartetts, ganz hervorragend. Samstag war eine Generalprobe vor geladenen Gästen bei Havemann in Neubabelsberg, ich hatte Demuth und die Anna Mahler mitgenommen, es war sehr nett. Die Aufführung war glänzend, der Erfolg geteilt, nach beiden Richtungen stürmisch (...). Bin auf die Kritik neugierig.“³⁹⁵

In seinen Memoiren beschreibt Krenek das Stück als „extrem modern“ und voll „herber Dissonanzen“. Zu seiner kompositorischen Entwicklung sagt er:

„Was in meinem ersten Quartett [*Streichquartett* op. 6, J. H.] und in meiner Symphonie instinktives Tasten und vorsichtige Ausführung gewesen war, war nun zum bewußten Kalkül geworden. Es mag sein, daß dies als eine Schwäche der Komposition empfunden wurde, aber ich neige dazu, die kühle Aufnahme, die ihr zuteil wurde, der psychischen Reaktion auf meinen früheren Erfolg zuzuschreiben.“³⁹⁶

³⁹³ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 298.

³⁹⁴ Vgl. Saathen.

³⁹⁵ Vgl. Krenek, Brief von 25. 4. 1922, I.N. 115.161.

³⁹⁶ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 311 f.

Beim *Zweiten Streichquartett* verzichtet Krenek auf die einsätzliche Großform – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit – und greift auf die traditionelle dreisätzliche Gesamtform eines Streichquartetts zurück. Er bedient sich zwar nicht der Sonatenhauptsatzform, leitet von ihr aber Mutantenstrukturen wie die Durchführungspassage sowie Hauptteile ab. Eine Durchführung kommt ebenfalls vor, aber nicht im Sinne der Sonatenhauptsatzform. Die Sätze sind streng gegliedert. Im *Zweiten Streichquartett* op. 8 lassen sich mehr thematische Ideen als im *Ersten Streichquartett* op. 6 erkennen. Während im *Ersten Streichquartett* op. 6 das ganze Stück hauptsächlich aus drei Hauptthemen (Motiven) besteht, verwendet Krenek in diesem Streichquartett mehrere Hauptthemen für jeden Teil; Motive und Gestaltungen, die als Themen fungieren und Episoden, die auch verarbeitet werden. Hier kommt Kreneks eigenes Verständnis vom Thema zum Tragen. Wie in der *Ersten Symphonie* op. 7 verwendet er auch im *Zweiten Streichquartett* ein eigenes „Thema“ für die Überleitung.

Die von Schönberg übernommene Technik, fugierte Formen als formbildende Elemente zu benutzen, findet in diesem Streichquartett wie im *Ersten Streichquartett* op. 6 Verwendung. Neu im *Zweiten Streichquartett* op. 8 ist, dass Krenek hier Artur Schnabels Kompositionsstil des linearen Kontrapunktes aufgreift.

In seinen späteren Jahren schreibt Krenek zu diesem Quartett:

„Im selben Jahr geschrieben wie das erste, führt dieses Stück mit beinahe rücksichtsloser Beharrlichkeit den stilistischen Aspekt des früheren Werkes weiter, jedoch mit eigenen Momenten, besonders einer besessenen Tendenz, thematisches Material aus langen Ketten identischer Intervalle zu entwickeln, hauptsächlich Terzen, und so den ganzen Bereich der verfügbaren Stufenleiter zu durchlaufen. Eine starke Dosis Bartók'scher Mentalität zeigt sich ferner durch die häufige Anwendung von langgezogenen Ostinatos. Auf einen ersten gewundenen Satz folgt ein sehr langes, vehementes, fast ‚diabolisches‘ Scherzo, dessen kontrastierende Mittelpartie (Trio) in einer Folge von anhaltenden Seitenstrukturen gipfelt, die in Terzen aufgebaut sind. Die Rekapitulation des Scherzos erweitert spielerisch die vorherrschenden Terzen in Quartan und Quinten. Ein langsamer Satz typischer, nachahmender Manier, führt zu der abschließenden Passacaglia, deren langes Baßthema nicht weniger als vierzehn Male wiederholt wird. Ein richtiger Kraftakt!“³⁹⁷

³⁹⁷ Vgl. Krenek, Vorbemerkungen zu meinen Streichquartetten.

II. Werkanalyse

Den ersten Satz benennt Krenek *Andante sostenuto* und gliedert ihn wie folgt:

- A: T. 1–64
- 1. Überleitung: T. 65–80
- B: T. 81–122
- 2. Überleitung: T. 123–133
- C: T. 134–169
- D: T. 170–194
- 3. Überleitung: T. 194–202
- A¹: T. 203–277

Der erste Satz stellt einen langsamen Satz dar. Das erste Thema bildet eine Art „endloses Thema“, das eigentlich gar kein Thema im herkömmlichen Sinne ist. Es wird mit großen Sprüngen und Schritten gestaltet. Das Auseinanderziehen der Linien und die großen Sprünge, die diese Linien gestalten, verhindern jedweden tonalen Zusammenhang und erzeugen die Atonalität.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff starts at measure 6 and includes the instruction 'simile' above the staff. The third staff starts at measure 11 and ends with a double bar line. The notation features large intervals and chromatic movement, characteristic of atonality.

Von T. 17–22 folgt die erste Terzenkette in der Bratsche.

Diese Terzenkette fungiert nicht nur als eine kontrastierende Linie, sondern als eine Begleitung.

The image shows a single staff of musical notation in violin clef. It starts at measure 17 and ends at measure 22 with a double bar line. The notation consists of a series of chords, each a triad, moving through various intervals, illustrating the 'triad chain' mentioned in the text.

In den T. 31–34 verwendet Krenek im Cello wieder eine lange Kette von aufsteigenden Terzen in Viertelnoten.

31



Diese Terzenkette erscheint als thematisches Material. Dieses kompositorische Mittel schöpft er im zweiten Satz völlig aus.

Die mit der Tempobezeichnung überschriebenen T. 58–64 (*Allegro agitato*) fungieren als eine Überleitung und führen zu der eigentlichen Überleitung.

Teil A ist hauptsächlich im 4/4-Takt geschrieben.

Die Überleitungen haben ein eigenes selbstständiges Thema. Sie wirken zuerst wie eigenständige Teile, bilden aber doch Überleitungen, da sie immer wieder vorkommen und unterschiedliche Teile verbinden. Eine Überleitung, die als ein eigenständiger Teil funktioniert, gibt es in der *Ersten Symphonie* op. 7, und Ansätze hierzu im *Ersten Streichquartett* op. 6 sowie im *Ersten Streichquartett* o. op. 58. Da Krenek dieses kompositorische Stilmittel schon vorher verwendet hat, kann man es als kompositorisches Merkmal seiner Frühwerke betrachten.

Das erste Mal erscheint das Überleitungsthema im 3/2 Takt und besteht aus sechs Takten mit drei Motiven, jeweils in Zweier-Taktgruppen unterteilt. Im Gegensatz zum ersten Thema wird es wie eine singbare Melodie gestaltet. Es bewegt sich teils chromatisch, teils in kleinen Sprüngen.

Überleitungsthema

T. 65–70



Die erste Überleitung ist im 3/2 Takt und 2/2 Takt geschrieben.

Das zweite Thema kommt in Teil B vor.

Zweites Thema

T. 81, 82



Dieses Thema stellt auch kein Thema dar, sondern ist als eine Gestaltung zu beschreiben, die sich aufwärts, dann abwärts mit Sprüngen über eine Oktave ausbreitet. Ich bezeichne diese Gestaltung als ein Thema, da es in einer Durchführungspassage verarbeitet wird. Diese Gestaltung erscheint in den verschiedenen Stimmen bis T. 107.

Zwischen den Takten 116 bis 122 erscheinen wieder lange Ketten von aufsteigenden Terzen im Cello. Diese Terzenketten werden nacheinander wiederholt und führen zur zweiten Überleitung.

T. 116–118



Dieser Teil ist im 6/4-Takt mit einem eingeschobenen 9/4-Takt (T. 93) gehalten.

In der zweiten Überleitung erfolgt der erste Takt des ersten Motivs im 9/4-Takt, aber auf einer anderen Tonstufe. Die beiden Takte des Motivs werden rhythmisch ausgedehnt. T. 124 bis 126 bilden eine Variante des zweiten Taktes des ursprünglichen Motivs und sind im 6/4-Takt gesetzt. Dieser zweite Takt des Motivs wird drei Takte verlängert. Diese Variante des Motivs aus dem Überleitungsthema erfolgt dreimalig, wobei sie das dritte Mal das Fugenthema einleitet.

Teil C ist eine Fuge. Das achttaktige Fugenthema entsteht aus einer Variante des letzten Teils des Motivs aus dem vorangegangenen Überleitungsthema. Es kann somit gewissermaßen als Variante der Variante betrachtet werden.

Drittes Thema – Fugenthema

T. 134–141

Das Fugenthema beginnt nicht allein, sondern wird vom Cello in Achtelnoten begleitet. Das Cello setzt mit dem Fugenthema erst ab T. 153 ein. Es spielt am Schluss der Fuge eine Variante des Fugenthemas (T. 163–168). Hier findet eine Augmentation statt.

Teil D lässt sich als durchführungsartig beschreiben. Er setzt sich aus Terzenketten, einer Verarbeitung des zweiten Themas, eigenständigen Gebilden sowie einer Verarbeitung des Überleitungsthemas, die einen großen Abschnitt des Teils beansprucht, zusammen.

Dieser Teil beginnt in T. 170–173 mit langen Terzenketten auf- und abwärts.

Terzenketten aufwärts

T. 170, 171

Terzenketten auf- und abwärts

T. 173, 174

Es folgt die Verarbeitung des Überleitungsthemas begleitet von Passagenwerk.

T. 174–186

Dieser Teil schließt mit einer Variante des zweiten Themas. Das Metrum setzt mit 9/4 an und schließt, da es das erste Motiv des Überleitungsthemas einführt, im 4/2-Takt.

Die dritte Überleitung beginnt im 4/2-Takt. Das Überleitungsthema wird durch den Taktwechsel verlangsamt. In T. 201 liegt ein Taktwechsel vor, da das erste Thema im 4/4-Takt gehalten ist. Hierdurch wird der erste Teil des Motivs des Überleitungsthemas beschleunigt. Krenek setzt es auftaktig ein und wandelt das Motiv zur Synkope. Die synkopierte Fassung des Motivs aus dem Überleitungsthema begleitet das erste Thema bis zu T. 208.

Die Form des Teils A¹ wird mit dem ersten Thema gestaltet, was durch seine Imitation in den anderen Streichinstrumenten erfolgt. Das Thema erscheint zuerst in der Bratsche und wird nach und nach von den anderen Streichern imitiert: Die erste Violine folgt in T. 213 und das Cello in T. 225. Das Überleitungsthema und das Fugenthema fehlen. Dieser Teil wird später im Zusammenhang mit dem Einfluss Schnabels ausführlich besprochen.

In diesem Satz weist die Konstruktion der Themen ganz andere Merkmale als im *Ersten Streichquartett* op. 6 auf. Das erste Thema ist sehr lang und breitet sich über mehrere Takte aus. Sowohl das erste als auch das zweite Thema sind von großen Intervallsprüngen gekennzeichnet. Die Linien der beiden Themen sind ausgebreitet. Bei einer derartigen Konstruktion der Linie ist eine tonale Begleitung völlig ausgeschlossen, und es ergibt sich die freie Atonalität. Das zweite Thema kann nicht als Thema im herkömmlichen Sinne bezeichnet werden, es handelt sich um eine Gestaltung. Das Überleitungsthema unterscheidet sich vom ersten und zweiten Thema durch seine melodische, singbare Konstruktion. Die Motive des Themas hat Krenek in symmetrisch gegliederten Zweier-Takten komponiert.

Die Überleitungen haben ein und dasselbe Thema, dessen Motive als Varianten aufgegriffen werden. Dabei haben die Überleitungen eine zweifache Funktion, denn sie dienen nicht nur als Überleitungen, sondern als eigenständige Teile. Das Überleitungsthema wird innerhalb einer Durchführungspassage verarbeitet.

Da keine tonale Zusammenhänge im Quartett erscheinen dürfen, benutzt Krenek auch die Rhythmik als Variationstechnik. Eben diese Art der rhythmischen Variante von Motiven benutzt auch Bartók in seinem *Zweiten Streichquartett*.

Krenek führt in diesem Satz den Gebrauch von Terzenketten ein. Er benutzt sie nicht nur als Begleitfiguren, sondern auch als thematisches Material. Die Terzenketten werden zusätzlich in Teil C verarbeitet.

Krenek strukturiert den Satz nicht nur durch eigenständige Themen in jedem Teil, sondern auch durch das Metrum. Teil A ist im 4/4-Takt gehalten, die Überleitungen

und Teil B stehen in einem Sechser-Takt, Teil C wechselt zwischen 6/4 und 9/4, Teil D ist ein 9/4-Takt.

Die Form des zweiten Satzes *Allegro molto* lässt sich mit dem zweiten Satz *Allegro molto capriccioso* in Bartóks *Zweiten Streichquartett*, aber ohne Rahmenmotive, vergleichen. So wie Bartóks zweiter Satz bildet auch dieser ein Scherzo in einer Art Sonatenrondoform.

A:	T. 1–57
B:	T. 57–94
A ¹ :	T. 95–176
C:	T. 177–250
A ² :	T. 251–301
D:	T. 302–521
A ³ :	T. 522–593
Coda:	T. 594–622

Zwar gestaltet Krenek den mittleren Teil ebenso wie Bartók ruhig, aber im Gegensatz zu diesem setzt er in den mittleren Teil (Teil D) ein Trio mit eigenem Thema und anschließend eine groß angelegte Durchführung ein. Abgesehen von Abschnitten des Teils D, die im 3/2-Takt gehalten werden, steht dieser Satz, den Krenek als Scherzo bezeichnet, im 2/2-Takt. Ebenso ist auch Bartóks Scherzo im Zweier-Takt (2/4) gehalten.

Teil A hat zwei Themen. Das erste Thema des Satzes ist tonal. Es wird aus Terzen gestaltet und verbleibt in tonalen Räumen. Anfangend im es-Moll-Raum geht es in Terzen aufwärts bis zu h³.

Erstes Thema

120

1



5



Das zweite Thema, bei dem es sich um ein Motiv handelt, schließt direkt an das erste an. Krenek verwendet hier den für Bartók typischen, rhythmischen Ostinato. Dieser

hämmernde Ostinato zieht sich durch den ganzen Satz hindurch und erfüllt dabei verschiedene Funktionen – teils dient er als eigenständiges Thema, teils als Begleitfigur.

Zweites Thema (Motiv)

T. 9, 10



Dieses Motiv erscheint auch als Variante.

T. 17–19



Eine Kette von absteigenden Terzen liegt zum ersten Mal in diesem Satz in T. 17 und 18 in der ersten Violine und dann in T. 18 und 19 im Cello vor. Ketten von ab- und aufsteigenden Terzen erscheinen in der Bratsche und im Cello in T. 24–28. In den T. 42–51 treten wiederholende Gruppen von absteigenden Terzen als thematisches Material auf. Sie werden vom zweiten Thema im Cello sowie von aufsteigenden Terzenketten in der Bratsche begleitet.

Teil B hat ein neues Thema, das in allen Stimmen imitiert wird.

Drittes Thema

T. 57–63



Von T. 67–94 folgt eine Episode, die aus dem dritten Thema entstanden ist und auch in diesem Teil verarbeitet wird. Sie wird von der Bratsche und vom Cello gespielt.

T. 67–72



Diese Episode und deren Verarbeitung werden von Varianten des zweiten Themas in der ersten Violine (T. 70–73) sowie von Terzenketten in den T. 81–86 begleitet. Teil B schließt mit einer Variante des dritten Themas.

Das erste Thema fängt mit einem As in Teil A¹ an. In den Takten 113 und 114 erscheint das zweite Thema als Frage in der zweiten Violine und folgt als Antwort in Form einer Umkehrung des Themas in der ersten Violine. Ab dem Auftakt zu T. 126–138 sieht Krenek ein Spiel mit einer Kette absteigender Terzen vor. Ab T. 139 folgen aufsteigende Terzen, die sich zu einem Höhepunkt in T. 164 steigern. Eine Variante des zweiten Themas dient als Überleitung zu Teil C (T. 170–176).

Teil C ist eine Fuge. Das Fugenthema hat einen interessanten Aufbau. Es ist lang und kann in drei Teile gegliedert werden. Es beginnt, wie das erste Thema im zweiten Satz, mit aufsteigenden Terzen. Der erste Teil des Fugenthemas besteht aus fünf Takten, der zweite Teil hat fünfeinhalb Takte und besteht aus Halbenoten. Den letzten Teil bildet eine Variante des zweiten Themas.

Viertes Thema – Fugenthema

T. 177–190

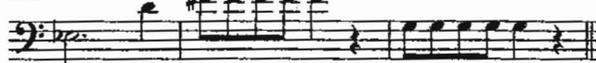
177



182



188

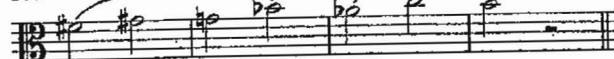


Ab T. 203 kommt das Fugenthema mit absteigenden Terzen auch umgekehrt vor.

203



208



In Teil A² beginnt das erste Thema zwar auf Es und deutet einen es-Moll Akkord an. Weil aber der Auftakt ausfällt, bewegt sich dieser Teil in einem anderen Tonraum. Das zweite Thema tritt als Variante wieder auf, erscheint aber zuerst in der ersten

Violine und nicht, wie am Anfang, im Cello. In den T. 279–301 wird ein Fugato als Überleitung verwendet.

Fünftes Thema – Fugatothema

T. 279–288



Das Thema ist eine asymmetrisch gegliederte Periode, die aus zwei Teilen gestaltet wird. Der erste Teil besteht aus sechs und der zweite aus vier Takten.

Teil D ist eine Art Trio mit anschließender Durchführung. Die Durchführung besteht aus zwei groß angelegten unterschiedlichen Teilen, ähnlich wie in der *Ersten Symphonie* op.7.

Das Triothema lautet wie folgt:

Sechstes Thema

T. 302–309



Das Thema wird als asymmetrische Periode gestaltet und bis T. 366 fortgesponnen. Es folgt eine Überleitung mit einer Gestaltung aus Sprüngen, die über ein Synkopenspiel zwischen Cello und Bratsche in T. 371 sowie absteigenden Quartan ab T. 372 zum andauernden Synkopenspiel zwischen Cello und Bratsche führt. Ab T. 384 begleiten zugefügte Linien weiter das Synkopenspiel zwischen der Bratsche und dem Cello: Zuerst tritt die erste Violine ab T. 384, und beim Auftakt zu T. 397 die zweite Violine hinzu.

Die Durchführung beginnt in T. 391. Sie besteht aus zwei großen Teilen: Der erste Teil dauert von T. 391–476, der zweite von T. 477–521.

Der erste Teil besteht aus der Verarbeitung des Überleitungsthemas aus dem ersten Satz (T. 391–411), einer Verarbeitung des dritten Themas des zweiten Satzes (T. 420–430) sowie einem choralartigen Teil (T. 444–476), der als Überleitung zum zweiten Teil der Durchführung dient.

Die Verarbeitung des Überleitungsthemas aus dem ersten Satz gleicht in ihrer Verarbeitung der Durchführungspassage des ersten Satzes (T. 174–181), allerdings mit einem veränderten Metrum. In dieser Durchführung steht das Überleitungsthema in 2/2-Takt anstelle des 6/4-Taktes. Ebenso weist auch die Verarbeitung des dritten Themas eine Änderung im Metrum auf. In der Durchführung setzt Krenek einen 3/2- anstelle des 2/2-Taktes. Somit ergeben sich in der Verarbeitung rhythmische Verschiebungen.

Der zweite Teil der Durchführung verarbeitet Terzenketten und das fünfte Thema (das Fugathema). Dieser Teil fängt mit absteigenden Terzen in der ersten Violine an, dann setzt die Bratsche ein und das Cello führt nach unten zu 1C . Es folgen absteigende Terzenketten in der ersten Violine ab T. 508. Diese werden von auf- und absteigenden Quartan in den anderen Instrumenten begleitet. In den T. 485–510 erfolgt eine Verarbeitung des fünften Themas (Fugathemas), das Krenek bereits als Überleitung von A^2 zu D eingesetzt hat. Auch die Verarbeitung des Fugathemas wird imitiert. Dieser Abschnitt des D-Teils schließt mit absteigenden Terzenketten in der ersten Violine, die von auf- und absteigenden Quartan sowie der Verarbeitung des Fugathemas begleitet werden.

A^3 beginnt im C-Dur Raum. Das Thema wird variiert, indem es von Quartan anstelle von Terzen gebildet wird. T. 555–571 werden mit aufsteigenden Quartan in allen Stimmen gestaltet. Von T. 578–582 werden die aufsteigenden Quartan von einer Variante des zweiten Themas begleitet.

Die Coda wird mit hämmernden offenen Quinten gestaltet, die aus dem zweiten Thema erwachsen. Sie wechseln sich mit dem ersten Thema ab.

Dieser Satz kann als eine Art Sonatenrondoform mit Scherzocharakter betrachtet werden. Im Mittelteil findet sich ein Trio mit einer Durchführung, die sich aus zwei

groß angelegten Teilen zusammensetzt. Es folgt ein choralartiger Teil, der als Überleitung zwischen den beiden Teilen fungiert.

Im Gegensatz zum ersten Satz sind die Themen des zweiten Satzes eher tonal angelegt, obwohl der Satz aufgrund seiner Harmonisierung als atonal bezeichnet werden muss. Beim zweiten Thema handelt es sich um ein Motiv, das durch seine immer wiederkehrende Erscheinung eine formbildende Funktion erfüllt.

Fugenthema und Fugathema sind interessant gestaltet. Das Fugenthema besteht aus drei Teilen. Der erste Teil ist schnell und fängt mit aufsteigenden Terzen an, der zweite Teil wird verlangsamt, indem er aus halben Noten gebildet wird, und den Schluss des Fugenthemas bildet eine Variante des zweiten Themas. Der Vordersatz des Fugathemas besteht aus Viertelnoten, im Nachsatz findet eine Augmentation durch halbe Noten statt. Somit verwendet Krenek in beiden Themen eine Augmentation durch Halbenoten. Dem Fugathema kommt zusätzlich noch die Funktion eines Überleitungsthemas zu.

Die Ketten von auf- und absteigenden Terzen können als wichtiges kompositorisches Mittel in der Gestaltung des ersten Themas ausgemacht werden, die gleichermaßen als Begleitfigur und thematisches Material in allen Teilen dienen. Auch verwendet Krenek sie als Variante.

Krenk verbessert hier seine Verwendung der Bartók'schen Ostinatotechnik.

Er baut eine Durchführung innerhalb des Trios ein. Dadurch ergibt sich eine Art Sonatenrondoform. Diese ähnelt dem zweiten Satz von Bartóks *Zweitem Streichquartett*, denn ebenso wie Bartók setzt Krenek ein Liedthema ein, woraus sich eine Art Trio ergibt. Des Weiteren komponiert er eine Episode. Die Durchführung ist mit zwei Hauptteilen groß angelegt.

Der dritte Satz *Adagio* besteht aus vier übergeordneten Teilen und einem Nachspiel. Die Teile werden durch Tempobezeichnungen und eine fugierte Form organisiert.

- A: T. 1–22
- B: T. 23–54

C:	T. 55–102
Überleitung:	T. 103-105
D:	T. 106–154
E (Nachspiel):	T. 155–191

Das erste Thema erscheint zunächst in der Bratsche, dann wird es von der zweiten Violine imitiert. In der ersten Violine folgt das Thema in einer umgekehrten Fassung, um dann vom Cello imitiert zu werden.

Erstes Thema



Dieser Satz hat ein Überleitungsmotiv, das als wiederkehrendes Motiv in den Überleitungen fungiert. Das Motiv gestaltet die Überleitung vom *Adagio* zum *Largamento* (T. 13–22) und vom *Largamento* zu Teil C (T. 48–54). In beiden Überleitungen wird das Motiv von der Bratsche eingeführt, nachfolgend von der zweiten und dann von der ersten Violine imitiert.

Überleitungsmotiv

T. 13–15



Der kontrastierende Teil *Largamento* verhält sich von der Spannung her wie eine Art Durchführung. Er besteht aus losen Linien, die z. B. von einem Klangteppich begleitet werden. Als Beleg wird hier der Anfang des Teils im Cello aufgeführt.

T. 23–28



Ein anderes Beispiel ist die Begleitung von Akkorden und Gegenlinien in T. 31–33.



Das erste Thema erscheint auch wieder in T. 34 in der Bratsche und im Cello, wird aber hier nicht imitiert.

Man beachte den rhythmischen Aufbau am Anfang dieses Teils:

Largamento (non accel.)
pp cresc. molto
pp cresc. molto
pp cresc. molto
pp cresc. molto
ff pp
poco a poco cresc. molto
poco a poco cresc. molto
poco a poco cresc. molto
pp
poco a poco cresc. molto

Dieser ähnelt dem Anfang des *Sostenutos* der Durchführung im ersten Satz bei Bartók, denn auch dort findet sich ein rhythmisch aufgebauter Klangteppich.

15 *Sostenuto* (♩ = 126)

A musical score for a section marked "poco a poco". It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 3/8 time and features a complex, polyphonic texture with many overlapping lines. A rehearsal mark "16" is visible at the bottom of the score.

Beim Aufbau der Sätze unterscheiden die beiden Komponisten sich darin, dass Bartók seinen Satz polyphon bzw. rein linear gestaltet, während Krenek die Spannung über die Vertikalebene erzeugt.

In Teil C *sempre adagio* tritt das zweite Thema auf. Streng genommen muss es nicht als Thema im herkömmlichen Sinne, sondern als thematisches Gebilde, das aus Motiven besteht, bezeichnet werden.

Zweites Thema (Gestaltung aus Motiven)

Musical score for the second theme, measures 55-91. It is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is composed of several distinct motifs. Measure numbers 55, 91, and 97 are indicated above the staff.

Das Merkwürdige an diesem Teil ist der Schnitt von T. 56–91. Krenek äußert sich an keiner Stelle, warum er „vide“ in die Partitur geschrieben hat. Das zweite Thema ist durch diesen Schnitt geteilt, es beginnt in T. 55 und wird ab T. 91 fortgeführt.

Teil D ist eine Passacaglia, bei deren Thema es sich wie bei Reger um ein endloses Thema handelt. Es wird nach tonalen Räumen und metrisch in drei Dreiergruppen gegliedert.

Passacagliathema

T. 108–111

Musical score for the Passacaglia theme, measures 108-111. It is written on two staves with bass clefs. The music is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers 108 and 110 are indicated above the staves.

Das Thema tritt zunächst im Cello auf. Über dem Passacagliathema liegen nicht nur selbständige Linien, sondern das Thema selbst erscheint auch in anderen Stimmen, die überdies in anderen Tonräumen komponiert sind. Das Passacagliathema wird in der ersten Violine ab T. 125 vollständig eingeführt, dann wird es in der Bratsche auf der vierten Taktzahl versetzt aufgegriffen. In der zweiten Violine tritt es stückweise auf. Das Thema selber hat tonale Verhältnisse, die aber durch die zugefügten Linien in den anderen Stimmen aufgelöst werden. Die erste Gruppe steht in G-Dur, dann f-Moll, Es-Moll, C-Dur, d vermindert, e-Moll, E übermäßig, dann F-Dur. Den Schluss bildet der Leitton „Cis“ vor dem ersten Ton D.

Das Passacagliathema selbst wird in T. 106 und 107 von einer Variante des zweiten Themas eingeleitet.



Diese Einleitung wird als Schluss der Passacaglia benutzt.

Im Gegensatz zu den Passacaglien bei Max Reger erscheint Kreneks Passacaglia im *Zweiten Streichquartett* nicht in Form eines Themas mit Variationen, sondern als Basso Ostinato. Das Cello spielt das Thema unverändert 14mal hintereinander.

Teil E ist ein Nachspiel. Er wird von der Variante des zweiten Themas gestaltet. Der Beginn ist choralartig mit einer rhythmischen Variante der T. 103–105.

Die rhythmische Variante

T. 155–162

Musical score for measures 155–162. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *p* and a *p* marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *cresc.* marking is present in the first system. A circled measure number '160' is written above the second system, which starts with a *V* (ritardando) marking. The dynamic marking *mf* is used in the second system.

Diese Variante ist eine Augmentation der T. 103–105.

In den T. 173–176 komponiert Krenek eine rhythmische Variante des zweiten Themas in Form einer Diminuation.

Musical score for measures 173–176. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It begins with a circled measure number '173' and a *W* marking. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *cresc. poco a poco* marking is present in the first system. The dynamic marking *p* is used in the first system. A *ff* marking is used in the second system. The tempo marking *(quasi allegro molto)* is present at the bottom left. A *W* marking is also present above the first system.

Der dritte Satz ist gewissermaßen eine Fantasie. Die sich frei entfaltenden musikalischen Ideen der verschiedenen Teile entstammen den drei Hauptthemen. Der Anfang von Teil B ähnelt dem *Sostenuto* in der Durchführung des ersten Satzes in Bartóks *Zweitem Streichquartett*.

Krenek benutzt ein Überleitungsmotiv und geht damit wie in der *Ersten Symphonie* op. 7 vor.

Die Verwendung einer Passacaglia am Ende eines Stückes hat Krenek von Reger übernommen. Nämliches gilt für die endlosen Themen, das Thema im zweiten Teil und das Passacagliathema.

III. Der Einfluss der ersten Fassung von Schnabels *Zweitem Streichquartett* auf Kreneks *Zweites Streichquartett* op. 8

1921 hörte Krenek Schnabels *Erstes* und *Zweites Quartett* (1. Fassung). Beide Quartette beeindruckten ihn sehr; das *Zweite Streichquartett* von Schnabel indes enthielt für ihn neue Anregungen.

„Irgendwann im Herbst wurde mein zweites Quartett in der Berliner Singakademie gespielt von einem Ensemble, dessen Leitung Gustav Havemann hatte (...). Ich habe von diesem Streichquartett nicht viel im Gedächtnis behalten, nur daß ich versuchte, bestimmte Merkmale eines neuen Quartetts von Schnabel nachzuahmen, das mich sehr beeindruckt hatte.“³⁹⁸

Die erste Fassung von Schnabels *Zweitem Streichquartett* entstand zwischen Januar und August 1921. Es ist die erste Komposition, die Schnabel als vorübergehend „hauptberuflicher“ Komponist schrieb, nachdem er sich 1921 für zwei Jahre vom Konzertieren zurückgezogen hatte.³⁹⁹ Das *Zweite Streichquartett* leitete auch eine neue Phase in Schnabels kompositorischer Entwicklung ein: Nun fing er an, linear zu schreiben. Anhand der Entstehungsdaten ist wohl anzunehmen, dass Krenek die Entstehung des Quartetts mitverfolgt hat, obwohl er sich hierzu nicht geäußert hat.

³⁹⁸ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 311.

Das Werk besteht aus drei Sätzen: *Molto adagio*, *So langsam wie möglich* und *Allegro ben moderato e robusto*.

Die Sätze weisen anders als Kreneks *Zweites Streichquartett* keine übergeordnete Form auf. Ihre Struktur ist durch die Entwicklung je eines Themas für die einzelnen Sätze bestimmt.

Molto adagio



So langsam wie möglich



Allegro ben moderato e robusto



Die Entwicklung der Themen ergibt sich aus einer kontrapunktischen Schreibtechnik, die nicht auf der Verwendung von imitatorischen oder festgelegten fugierten Formen wie Fuge, Kanon, Doppelfuge oder Passacaglia beruhen. Schnabels Form des *linearen Kontrapunkts* hängt mit der Technik der motivischen Entwicklung zusammen. Die Themen und deren Motive werden entwickelt und gegen andere Stimmen eingesetzt, die ihrerseits das Thema und seine Motive weiterentwickeln. Das folgende Beispiel vom Anfang des zweiten Satzes zeigt dieses Prinzip deutlich.

³⁹⁹ Vgl. W. Grünzweig, Hg.: Programmbuch zur Ausstellung Artur Schnabel. Musiker *Musician*. 1882–1951, Berlin 2001, S. 65.

erkennbar wird dies im folgenden Beispiel in T. 18–24 aus dem zweiten Satz. Ich verweise auf die erste Violine und das Cello, um den Vorgang zu verdeutlichen. Hier ist klar erkennbar, wie ein Gebilde gegen ein anderes gestaltet wird.

T. 18–24

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '18', shows measures 18-20. The second system, labeled '21', shows measures 21-24. Each system consists of a treble clef staff (Violin I) and a bass clef staff (Cello). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. Brackets and slurs are used to group notes across measures, highlighting the interaction between the two instruments.

Diese Technik übernimmt Krenek in seinem *Zweiten Streichquartett*.

Krenek erinnert sich, dass Schnabel sehr interessiert an Erdmanns und seinen Experimenten gewesen sei. Artur Schnabel hat nie Komposition an einer Hochschule studiert, aber er war auch keinen Autodidakt. Er fing an zu komponieren zur selben Zeit als er anfang, Klavier zu spielen: mit sieben Jahre. Jemand hat seiner Mutter gesagt, dass Schnabel auch Kompositionsunterricht als Begleitfach zum Klavier nehmen muss.⁴⁰⁰ Darauf hin nahm er Kompositionsunterricht bei Eusebius Mandyczewski.⁴⁰¹ Aber seine Studien gingen nicht über die Grundlagen des Kontrapunkts hinaus. Schnabel hat sich nie unter der Leitung eines Lehrers mit Formenlehre oder Instrumentation befasst.⁴⁰² Krenek vermeinte in Schnabels Arbeiten lange Zeit gewisse typische Eigenschaften eines hoch qualifizierten Laien zu erkennen. Dennoch hielt Krenek Schnabels Kompositionen für originell, ungewöhnlich bedeutsam und von hoher technischer Qualität. Obwohl Schnabel nie eine gründliche theoretische Ausbildung genossen hatte, schätzte Krenek sein Urteil als äußerst scharfsinnig und treffend. Schnabel könne, so Krenek, auch sehr klar und

⁴⁰⁰ Vgl. Schnabel, S. 30.

⁴⁰¹ Eusebius Mandyczewski (1857–1929) war ein österreichischer Musikwissenschaftler und Komponist rumänischer Herkunft. Seit 1896 unterrichtete er Musikgeschichte, später Instrumentenkunde, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.

⁴⁰² Vgl. Schnabel, S. 44.

deutlich formulieren.⁴⁰³ Auch im hohen Alter hielt Krenek Schnabels Musik noch immer für eindrucksvoll. Seine Stücke seien sehr interessant, sehr fortschrittlich und selbst für die Maßstäbe der Moderne sehr modern.⁴⁰⁴

Schnabel seinerseits war nicht nur an Kreneks Musik und seiner kompositorischen Entwicklung interessiert, sondern auch an dessen musiktheoretischem und allgemein-musikalischem Wissen und seinen analytischen Fähigkeiten. In Schnabels Nachlass an der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg finden sich sehr viele Artikel Kreneks über Musik. Der Einfluss von Schnabels Musik auf Kreneks Schaffen kann geringer als der von Max Reger, Béla Bartók, Arnold Schönberg oder seinen Lehrer Franz Schreker eingestuft werden, da deren kompositionstechnische Fähigkeiten wesentlich höher waren als die von Artur Schnabel. Aber dies hinderte Krenek nicht, mit Merkmalen von Schnabels Kompositionen zu experimentieren.

Anders als Krenek strebte Schnabel nicht die radikale Loslösung von einer harmonischen Basis an. Krenek zufolge scheute Schnabel die Schönberg'sche „Emanzipation der Dissonanz“. Auf die Frage „Haben Sie in Ihren Kompositionen je das atonal System angewandt?“ antwortete Schnabel Folgendes: „Nicht streng. Ich halte nicht allzu viel davon, sich an irgendein System zu binden.“⁴⁰⁵ Die Kontrapunktik der ersten Fassung des *Zweiten Streichquartetts* von Schnabel entsteht aus Verbindungen von Akkorden, deren Schwerpunkt bei der Spannung der tieferen Intervalle liegt.⁴⁰⁶ Die beiden folgenden Beispiele aus dem ersten Satz mögen dies verdeutlichen.

⁴⁰³ Vgl. Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 252.

⁴⁰⁴ Vgl. Schnelting, S. 56.

⁴⁰⁵ Vgl. Schnabel, S. 215.

⁴⁰⁶ Vgl. E. Krenek: *On Artur Schnabels Compositions*, in: Artur Schnabel. *Musiker Musician 1882–1951*, Hg. v. Werner Grünzweig, Berlin 2001, S. 47 f.

Beispiel Nr. 1

T. 1-5

Das erste Lied (aus dem Manuskript) / *Das erste Quartett* / *Verbreitungszellen*
takt- und systemweise

das erste Quartett (Molto Allegro)

D-Saite
arco
G-Saite
mf
mp
molto mosso
mehr Ausdruck
V. I
V. II
Viola
Cello/Bass

Beispiel Nr. 2

T. 27-39

nicht nachlassen
arco mf
arco h.
mf
f
sehr ausdrucksvoll
e.z.
V. I
V. II
Viola
Cello/Bass

Wenn die Hauptschläge durch Akkorde skizziert werden, ergibt sich folgendes Bild:

Beispiel Nr. 1

T. 1–5



Beispiel Nr. 2

T. 27–39

Musical score for Example 2, measures 27-39. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is characterized by chromatic movement and complex harmonic structures. The score is divided into two systems, with measures 27-34 in the first system and measures 35-39 in the second system.

Das Streichquartett wird durch die chromatisch bewegten Linien der Themen zwar zwangsläufig atonal, aber durch den Kontrapunkt aus Akkordverbindungen sind die Dissonanzen nicht so radikal.

Kreneks Kritik an Schnabels *Zweitem Streichquartett* richtet sich auf Schnabels sehr komplizierte Art, seine Musik darzulegen. Krenek meinte, dass Schnabel es grundsätzlich versäumt habe, diese Komposition in einer klaren, strengen Form darzulegen. Die Entwicklung der Themen und ihre Beziehungen untereinander seien gut gelungen, aber es gebe ein Problem mit der Form, denn die Kompositionen seien zu dicht komponiert. Schnabel meinte, so Krenek, große und weite Formen komponieren zu müssen, um seine musikalischen Ideen zu formulieren, wobei kleinere, kompakte Formen für das Streichquartett geeigneter wären.

„... It seems to us that while Schnabel succeeded beautifully in creating unity in variety, he went too far in his desire for concentration by overlooking the necessity for clear articulation. If he was striving for concentration, which we assume to be the case, he decided that condensation was the most efficient vehicle. This procedure implies that various phases of a musical process are superimposed onto each other, telescoped, as it were. If this may be acceptable as a means toward achieving concentration, it would recommend itself most readily for small, tightly packed musical forms. But Schnabel never abandoned his propensity for the vast, expansive

and frequently even rambling structures of classical and romantic music. It is interesting that clear articulation, which was one of the outstanding and nearly unsurpassed accomplishments of Schnabel as a performer, should be a permanent problem in writing music.⁴⁰⁷

Trotz aller Kritik, und obwohl Schnabel eine andere Art des linearen Kontrapunktes verwendete und seine Hinwendung zur Atonalität nicht so radikal ausfällt, hat Krenek die Verwendung von kontrapunktischen Linien, die aus einem Thema heraus und nicht aus fugierten Formen entwickelt werden, von Schnabel übernommen. In allen Sätzen benutzt er diese für ihn neue Technik.

Solche Linien werden schon gleich im ersten Satz des *Zweiten Streichquartetts* in Teil A in der ersten Violine von T. 15–28 und in der Bratsche von T. 17–32 erkennbar. In Teil C begleitet auch folgende Episode (T. 84–88) als kontrapunktische Line das zweite Thema.

Episode 1



Dann, ab T. 95 wird das Thema von folgender Episode begleitet.

Episode 2

T. 95–100



Diese Episode wird in anderen Stimmen imitiert und verarbeitet.

Ab T. 107 folgt eine Variante der zweiten Hälfte aus der ersten Episode in den T. 84–88.



⁴⁰⁷ Vgl. Krenek, *On Schnabel's Compositions*, S. 48.

Am Ende des Satzes in A¹ sind die beigefügten, fließenden Linien zu erkennen, die das erste Thema in der zweiten Violine begleiten.

T. 213–217

213

216

Ich möchte hier das Beispiel einer solchen Linie im Cello in T. 217–224 zeigen.

R

Es folgt eine Linie in der ersten Violine von T. 225–243.

T. 225–232

225

228

Im zweiten Satz wird auch das Trio auf diese Weise gestaltet. Das Thema wird von frei gestalteten Linien begleitet.

L'istesso tempo (p=p)

f espress.

305

In den Teilen *Adagio* und *Largamento* im dritten Satz wird ebenfalls mit diesem Prinzip gearbeitet. Im Beispiel des *Adagio* erscheint eine hinzugefügte Linie in T. 7 und 8 in der zweiten Violine. Diese Linie wird von der ersten Violine in T. 9 fortgeführt.

T. 7-9

The image shows a musical score for measures 7-9. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains a melodic line with various dynamics: *ff* (fortissimo), *dim* (diminuendo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics *ff* and *dim*. There are also some rests and accidentals throughout the score.

Besonders interessant ist Kreneks Verwendung dieser Technik in der Passacaglia. Das Passacagliathema ist ein endloses Thema, das 14mal im Cello wiederholt wird. Nachdem das Passacagliathema in den verschiedenen Stimmen in Erscheinung tritt, wird es in allen Stimmen von Linien, die sich aus Triolen zusammensetzen, in T. 133 – 138 begleitet. Ab T. 139 erscheinen nach der Umkehrung des ersten Teils des Themas Sechzehntelfiguren. Diese werden ab T. 140 von Triolenlinien in der zweiten Violine und zusätzlich von Achtelfiguren in der Bratsche bis zum Ende von T. 141 begleitet. Ab T. 143–145 (*Allegro Moderato*) spielen alle Stimmen ab- und aufsteigende Terzenketten als Begleitung zum Passacagliathema. Zunächst verwendet Krenek Achtel, dann ändern sich die Terzenketten rhythmisch und werden zu Sechzehnteln. Ab *Molto Largamento* begleiten die Stimmen das Thema mit einer Linie teils in Schritten, teils in Sprüngen bis T. 152.

IV. Zusammenfassung

Abgesehen von einigen Motiven als Themenersatz kehrt Krenek im *Streichquartett Nr. 2* op. 8 zur Verwendung von langen ausgearbeiteten Themen zurück. Auffallend ist auch seine Verwendung von Terzen- und Quartettenketten als zusätzliches thematisches Material. Weiterhin werden Themen auch aus schon vorgegebenen Motiven anderer Themen entwickelt.

Krenek verwendet ein Überleitungsthema wie im *Ersten Streichquartett* op. 58, im *Ersten Streichquartett* op. 6 und der *Ersten Symphonie* op. 7, aber im Gegensatz zu diesen wird es wie das Thema einer Exposition aus einem Satz in der

Sonatenhauptform verarbeitet. Außergewöhnlich ist auch, dass das Überleitungsthema aus dem ersten Satz nicht nur innerhalb des Satzes, sondern auch im zweiten Satz verarbeitet wird. Die Überleitung mit einem eigenständigen Thema etabliert sich als kompositorisches Stilmittel in diesem Werk.

Wie in der *Ersten Symphonie* op. 7 verwendet Krenek auch hier ein Überleitungsmotiv im dritten Satz. Jeder Teil ist durch eigene Themen gekennzeichnet. Krenek verzichtet auf die Großform der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit und kehrt wieder zu der traditionellen, getrennt dreisätzigen Form eines Streichquartetts zurück.

Fugierte Formen wie Fuge, Fugato und Passacaglia werden weiterhin als formbildende Elemente benutzt. Im Vergleich zum *Ersten Streichquartett* op. 6 sind die Themen der fugierten Formen allerdings recht lang.

Der Fugato wird als Überleitung verwendet.

Des Weiteren setzt Krenek durchführungsartige Teile sowie eine Durchführung im zweiten Satz ein, obwohl keine Sonatenhauptsatzform vorliegt. Auf diese Weise entwickelt sich dieser rondoartige Satz zu einer Art Sonatenrondoform.

Motive, die als Themen verwendet sind, werden wie auch im *Ersten Streichquartett* op. 6 variiert. Die Variationstechnik wird in diesem Streichquartett völlig ausgeschöpft, ja sogar die Varianten werden wiederum variiert. Krenek verwendet hier die Technik der rhythmischen Variation von Motiven.

Obwohl bestimmte Themen tonal angelegt sind, ergibt sich aus den zusammengefügt eigenständigen Linien, die keinen harmonischen Bezug haben, die Atonalität. In diesem Streichquartett wird Bartóks Ostinatotechnik verbessert und verfeinert. Der Einfluss von Reger ist immer noch vorhanden, was sich anhand der langen Themen und der Verwendung einer fugierten Form am Schluss eines Satzes belegen lässt.

Neu für Krenek ist die Verwendung von kontrapunktischen Linien, die aus einem Thema heraus gewonnen und nicht fugierten Formen entnommen werden. Diese Technik hat Krenek Schnabels *Zweitem Streichquartett* entlehnt.

ELFTES KAPITEL SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Die kompositorische Entwicklung Kreneks in seinen jungen Jahren wird durch das Beibehalten tonaler Elemente und festgelegter Formen gekennzeichnet. Durch die Verbindung von unterschiedlichen tonalen Elementen, die gleichzeitig eingesetzt werden, und die Verwandlung traditioneller Formen zu Mutantenformtypen wird der Übergang von der Tonalität zur freien Atonalität vollzogen.

Obwohl Krenek schon in seinen jungen Jahren bekannt geworden ist, war er gleichzeitig aufgrund seines Alters sehr offen für verschiedene Einflüsse und sog alles auf, was ihm seine Umgebung zu bieten hatte. Kompositorisch wie musikalisch war er in Wien von Béla Bartók, Arnold Schönberg und vor allem von seinem Lehrer Franz Schreker beeinflusst worden. Die musiktheoretische Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* von Ernst Kurth hat einen lebenslangen Einfluss auf sein musikalisches Denken ausgeübt.

In Berlin kam der Einfluss von Ferruccio Busoni, Artur Schnabel und Eduard Erdmann hinzu. Insbesondere die moralische Unterstützung von Artur Schnabel und Eduard Erdmann hat Krenek ermutigt, seine musikalischen Experimente zu wagen.

Die Beziehung zwischen Krenek und Busoni kann als zwiespältig bezeichnet werden. Busonis intellektuelle Ideen haben sicherlich Einfluss auf den jungen Krenek in Bezug auf seine Opernkompositionen ausgeübt, wie dem entsprechenden Kapitel in Kreneks Autobiografie zu entnehmen ist. Ansonsten aber zeigte Krenek keine Hochachtung für Busonis Musik. Seiner Meinung nach besaß sie weder den Einfallsreichtum noch die visionäre Kraft seiner Prosa. Busoni seinerseits billigte Kreneks Nachmittagsbesuche zum „Schwarzen Kaffee“, aber er zeigte keinerlei Wertschätzung für Kreneks Musik und ignorierte prinzipiell auch die meisten Schüler Schrekers. In Bezug auf Eduard Erdmann, der ein guter Freund von Krenek war und diesen sehr beeinflusste, missachtete Busoni sowohl dessen Spielweise als auch die Kompositionen.

Obwohl auch Franz Schreker an Kreneks Experimenten interessiert war – Schreker war grundsätzlich an der kompositorischen Entwicklung all seiner Schüler interessiert –, besaß Krenek diesbezüglich kein Vertrauen zu seinem Lehrer. Ein Vergleich mit den Arbeiten der anderen Schüler in der Kompositionsklasse zeigt, dass Schreker sehr wohl progressive Musikrichtungen seiner Zeit und andere Denkweisen akzeptierte und unterstützte, sofern das kompositorische Handwerk stimmte. Franz Schreker war sicher nicht so gebildet wie Krenek und nicht unbedingt sehr „intellektuell“, aber ein derart beschränktes und intolerantes Denken, wie Krenek ihm bescheinigt, lässt sich ihm wohl nicht nachsagen.

Auch Hermann Scherchen war ein Mentor und Lehrer für Krenek und half ihm beruflich weiterzukommen, indem er Werke von ihm aufführte. Krenek besuchte seine Vorlesungen für neue Musik an der Hochschule, was dazu beitrug, sein Verständnis für die moderne Musik zu vertiefen.

Allerdings liegen die Wurzeln für das erste und zweite Streichquartett op. 6 und op. 8 wie auch für die *Erste Symphonie* op. 7 schon in Wien, denn an den *Sechs Klavierstücken* o. op. 56 und dem *Ersten Streichquartett* o. op. 58 wird eindeutig erkennbar, dass wesentliche Merkmale ihres Kompositionsstils bereits in Wien vorweggenommen wurden. Der Erfolg dieser Entwicklung jedoch liegt im strengen Unterricht in Kontrapunkt und Komposition unter der Anleitung von Franz Schreker begründet.

Zunächst hatte Krenek bei Schreker eine gründliche Ausbildung in Kontrapunkt genossen. Schreker vermittelte Krenek alle fünf Arten des modalen Kontrapunkts einschließlich des Doppelkontrapunkts und des zwei-, drei- und vierstimmigen Kanons. Der Unterricht basierte auf einer von Schreker modernisierten Fassung der Fux'schen Regeln, die die Verbindung des alten Stils mit der zeitgenössischen modernen Kompositionsästhetik verständlicher und zugänglicher machte. Die Schüler von Schreker waren dafür bekannt, dass sie in der Lage waren, moderne Fugen zu schreiben. Umso strenger der modale Kontrapunkt unterrichtet wurde, desto freier wurde der Unterricht im Bachschen Kontrapunkt gestaltet. Im Rahmen des hierauf bezogenen Unterrichts hielt Krenek Schrekers Kritik des Bach'schen Kontrapunkts für oberflächlich und sehr subjektiv. Da Krenek Schrekers Unterweisungen im Bach'schen Kontrapunkt nicht mochte und nicht immer verstand,

war er umso aufgeschlossener für Kurths theoretische Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. In diesem Buch fand er die Erklärungen, die für ihn in Bezug auf den Bach'schen Kontrapunkt verständlicher waren.

Nach dem Kontrapunktkurs folgte der Kompositionsunterricht. Hier erlernte Krenek die Modulation sowie eine musikalische, harmonische und motivische Analyse. Die Kompositionen wurden in historischer Perspektive besprochen und nachfolgend wurden Veränderungen im Umriss, in der Harmonik und der Motivbildung untersucht sowie die kompositorische Behandlung der Melodie besprochen. Nach Schrekers Lehrplan komponierte Krenek dabei zunächst zwei- und dreiteilige Liedformen. Danach folgten das Präludium, die Fuge und andere imitatorische Formen, das Scherzo, das Rondo, die Variation und anschließend die Sonatenhauptsatzform. Bestimmte Techniken wie der Basso Ostinato und die motivische Entwicklung wurden sehr intensiv studiert. Es ist wohl anzunehmen, dass Kreneks Vorliebe, fugierte Formen als formbildende Elemente zu verwenden, unter anderem auf Schrekers Unterricht zurückgeführt werden können. Schreker ermutigte seine Schüler, andere Einflüsse aufzunehmen und stellte sich auch nicht gegen die Arbeit mit anderen Lehrern. Vielmehr sah er dies als Bereicherung und Chance zur Weiterentwicklung für seine Schüler an.

Obwohl die Sonate sich am Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Krise befand, bildete das Sonatenformdenken einen integralen Bestandteil des Formbewusstseins. Alle Schüler Schrekers mussten Instrumentalsonaten, Streichquartette, Symphonien und dgl. im traditionellen Verständnis der Sonate des 18. und 19. Jahrhunderts schreiben.

Bei den Schülern in Schrekers Kompositionsklasse war für den ersten Satz dieses Typus die Sonatenhauptsatzform obligatorisch, der zweite Satz musste eine dreiteilige Form bilden und der dritte Satz in der Sonatenrondoform stehen. Die Schüler durften ihre Kreativität und Originalität durch andere Gestaltungen innerhalb der vorgegebenen Formen demonstrieren. Aber interessanterweise hat Schreker weder die einsätzig große Form wie Liszt's *Klaviersonate in h-Moll* noch Schönbergs *Streichquartett in d-Moll op. 7* im Unterricht behandelt. Während des Studiums musste Krenek eine Sonate, ein Streichquartett und am Schluss des Studiums, um das Orchestrieren zu lernen, eine Symphonie schreiben.

Max Reger und Richard Strauss waren in dieser Zeit das Vorbild für die musikalische Moderne an der K. K. Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien. In Schrekers Unterricht wurden der Impressionismus und die Klangfarbenlehre nicht so wichtig genommen, obwohl einige Schüler in diesen ästhetischen Stilen komponierten. Schönberg wurde gar nicht analysiert. Obwohl Schreker Schönberg hoch schätzte, meinte er, dass dessen Werke viel zu kompliziert für den Unterricht seien.

Kreneks *Erste Klaviersonate* op. 2 zeigt eindeutig den Einfluss von Max Reger. Erkennbar wird dieser in der Struktur der Sonate mit dem ersten Satz in der Sonatenhauptsatzform, einem langsamen dreiteiligen Satz in der Mitte und dem letzten Satz in der Sonatenrondoform. Die Klaviersonate zeigt vielfache Merkmale des Reger'schen Schreibstils wie die Verwendung endloser Themen, die chromatische Führung der Basslinie in Sekunden und den Durchführungscharakter der Exposition. Die Durchführung selbst wird teilweise mit ganzen Themen anstelle von Motiven verarbeitet, wodurch ihr Charakter als Durchführung verwischt wird. In der Reprise vollzieht Krenek längere dynamische Entwicklungen – ein Merkmal, das auch für Reger typisch ist.

Wenn die Sonaten der anderen Schüler der Klasse – Rosenstock, Grosz, Hába und Rathaus – mit Kreneks Sonate verglichen werden, ist deutlich zu erkennen, dass Schreker den ästhetischen Vorstellungen seiner Schüler freien Lauf gelassen hat, auch wenn er Regers Werke in der Analyse besonders berücksichtigte.

Durch Schrekers Einsatz erhielt Krenek bereits mit neunzehn Jahre einen Vertrag mit dem renommierten Verlag Universal Edition, und seine Werke wurden von diesem über Jahre verlegt.

Kurths Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, die Krenek aufgrund einer Kritik von Paul Bekker, die am 27. März 1918 in der Frankfurter Handels- und Börsenzeitung unter dem Titel *Kontrapunkt und Neuzeit* erschienen war, gelesen hatte, beeinflusste Kreneks musikalische und kompositorische Denkweise lebenslang. Das *Erste Streichquartett* op. 6 ist ein repräsentatives Beispiel für die

Anwendung von Kurths Vorstellungen. In diesem Werk macht sich Krenek Kurths Ideen als Anreiz zu einer neuartigen Entwicklung von Themen zunutze und orientiert sich an Kurths Konzept von Linearität, indem er die lineare Technik als Mittel zur Ablösung von der Tonalität aufgreift. Allerdings war Kurth selbst entsetzt über den „Missbrauch“ des Begriffs „linearer Kontrapunkt“ und die Fremdverwendung seiner Ideen für die Atonalität, da er diesen Begriff nur im Zusammenhang mit der Tonalität verstanden wissen wollte.

In den *Sechs Klavierstücken* o. op. 56, die Krenek im Februar 1920 komponiert hat, werden die Anfänge „einer neuen Art des Komponierens“ erkennbar, obwohl Krenek immer noch stark von seinen Regerstudien geprägt ist. Schon in diesen Stücken experimentiert er mit einem neuen Verständnis vom Thema, indem er ein Stück nur aus Motiven gestaltet und Motive anstelle von Themen als Varianten verwendet (*Préambule*). Er schreibt ein Stück, das thematisch auf Quartensprüngen basiert, und versucht sich an der Polyrythmik (*Epigramm*). Die Verwendung von klaren linearen Strukturen in der *Arabeske* und der *Linie* ist sehr wahrscheinlich auf das Studium des Buches *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* zurückzuführen. Krenek verlagert den „Basso Ostinato“ in die oberen Stimmen (*Epigramm*). Er benutzt keine Vorzeichen in diesen Stücken, und die Verwendung der chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden ist noch stärker ausgeprägt als in der *Ersten Klaviersonate*. Auffallend ist, dass Krenek seine Experimente mit kleinen Formen angefangen hat.

Die nächste Phase seines Versuchs, sich kompositorisch neu zu definieren, lässt sich in Kreneks *Erstem Streichquartett* o. op. 58 erkennen, das er außerhalb des Unterrichts für einen Wettbewerb geschrieben hat. Als Datum der Fertigstellung ist der 5. Mai 1920 angegeben. Das ist drei Monate nach den *Sechs Klavierstücken*. Krenek selbst stuft dieses Werk als unbedeutend ein. Der Einfluss seiner Regerstudien bleibt hier noch in der Gestaltung der Exposition, der chromatischen Führung der Basslinie in Sekunden, der harmonischen Sprache überhaupt und in der Verwendung einer Fuge am Ende des Stückes erhalten. Aber das eigenständige Studium von Schönbergs *Erstem Streichquartett in d-Moll* op. 7 und Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 ist eindeutig erkennbar, obwohl die Verwendung dieser neuen Elemente nicht ausgereift ist. Folgende Merkmale hat Krenek von Schönberg übernommen:

- 1) Die Großform – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit,
- 2) den verbindenden Gedanken (the unifying idea),
- 3) die Gliederung der Durchführung in klar erkennbare Teile,
- 4) die Verwendung polyphoner Formen und die Imitation als formbildendes Element,
- 5) die blockartige Zusammenfassung von Einzelstimmen zu Stimmpaaren,
- 6) geteilte Orgelpunkte in den Einzelinstrumenten,
- 7) die häufige Verwendung von Tremolos.

Von Bartók hat Krenek die Formgebung des zweiten Satzes aus dem *Zweiten Streichquartett* op. 17 übernommen. Er verwendet eine rondoartige Form für seinen dritten Satz anstelle der Sonatenrondoform, die er in der Kompositionsklasse erlernt hat und die alle Schüler verwenden. Krenek experimentiert mit der Polyrythmik, und er integriert Bartóks Ostinatotechnik in sein Streichquartett.

Neuartig ist auch die Verwendung eines neuen Themas für die Überleitungen. Krenek komponiert ein Überleitungsthema von der Exposition zur Durchführung und verwendet eine Variante dieses Themas für die Überleitung zum zweiten Satz.

Die Untersuchung der *Sechs Klavierstücke* o. op. 56 und des *Ersten Streichquartetts* o. op. 58 widerlegt Kreneks Behauptung, er habe erst mit dem *Ersten Streichquartett* op. 6 angefangen, neue kompositorische Wege zu gehen.

Krenek verließ Wien und zog um den 1. Dezember 1920 nach Berlin. Mit diesem Umzug beginnt ein neues Kapitel in seiner kompositorischen Entwicklung. Das *Erste Streichquartett* op. 6 wurde in Berlin und außerhalb des regulären Kompositionsunterrichts geschrieben. Mit diesem Werk entfernt er sich langsam von der Tonalität. Erkennbar wird zwar ein übergeordneter D-Tonraum, aber es gibt keine Tonika-Dominante Verhältnisse mehr. Wiederum übernimmt Krenek die einsätzig große Form. Als Vorlage benutzte er Beethovens *Streichquartett in cis-Moll* op. 131. Krenek führt die Veränderung des Begriffs „Thema“ in diesem Streichquartett weiter. In diesem Streichquartett liegen keine Themen im herkömmlichen Sinne vor, sondern das Streichquartett wird aus bloßen Motiven gestaltet. Die Technik, Motive als Themenersatz einzusetzen und aus diesen Motiven Varianten zu gestalten, ist ein

Charakteristikum des *Zweiten Streichquartetts* op. 17 von Béla Bartók. Krenek hat dieses Merkmal von ihm übernommen.

Das Streichquartett besteht aus drei sogenannten Hauptthemen oder Motiven, aus denen alle andere Themen und Tongruppen entwickelt werden. Erneut verwendet Krenek ein Überleitungsthema wie im *Ersten Streichquartett* o.op. 58, neu ist jedoch die Häufigkeit des Erscheinens eines Überleitungsthemas. Man erkennt die Überleitung innerhalb der Sätze anhand des immer wiederkehrenden Themas im *Ersten Streichquartett* op. 6. Das Überleitungsthema als solches fungiert von nun an in seinen folgenden Werken als „verbindender Gedanke“.

Neu für Krenek ist die auch Herausbildung eines Themas aus vorher verwendetem Material. Das zwölfte Thema ist eine Umbildung des dritten Themas und verwandt mit dem vierten Thema des *Streichquartetts*. Diese Art, ein Thema umzubilden und ein neues daraus zu entwickeln, ist eindeutig von Kreneks privatem Studium des *Ersten Streichquartetts* op. 7 von Schönberg beeinflusst.

Krenek verwendet in diesem Werk auch Bartóks Ostinatostil. Ebenso übernimmt er auch dessen Verwendung von Polyphonie, in der die funktionelle Harmonie keine Rolle mehr spielt. Wie Bartók vermittelt auch Krenek den Eindruck, sich trotz fehlender Tonalität in einem vordefinierten Tonraum zu bewegen.

Obwohl Krenek beteuert, in diesen Jahren Schönbergs Werke nicht gekannt zu haben, sind dessen Einflüsse im *Ersten Streichquartett* op. 6 nicht zu verkennen. Insbesondere gilt dies für die Verwendung der Großform und des verbindenden Gedankens, bei dem das ganze Stück lediglich aus den drei Hauptthemen gestaltet wird. Der von Krenek selbst angegebene Rekurs auf Beethovens *Streichquartett in cis-Moll* op. 131 verliert angesichts der vielen Einflüsse von Schönberg und Bartók an Bedeutung. Somit kann die Verwendung von Beethovens Streichquartett als loses Formgerüst betrachtet werden.

Die *Erste Symphonie* op. 7, die Krenek für die Kompositionsklasse komponierte, um das Orchestrieren zu lernen, verbindet und vereinigt die kompositorischen Techniken, mit denen er schon in den ersten beiden Streichquartetten experimentiert

hat. Von Schönberg übernimmt er die Großform, die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit und dessen Ansatz, bereits vorgestellte Themen innerhalb eines Werkes neu als Varianten zu gestalten.

Kreneks Nutzung von Rahmengestaltungen und ihrer Variante als zusätzliche formbildende Elemente kann auf Bartók zurückgeführt werden. So ist der erste Satz als Einleitung zu verstehen und kann als Rahmensatz bezeichnet werden, der in der Symphonie immer wieder aufgegriffen wird. Schreker hat augenscheinlich gebilligt, dass Krenek mit dem selbstständig angeeigneten, neuen Wissen operierte, denn er stufte diese Symphonie als eine gute Komposition ein.

Das Verständnis vom Thema unterliegt bei Krenek in diesem Werk einem erneuten Wandel. Jeder Satz besteht aus mehreren Themen, Motiven und Episoden. Die Entstehung des ersten Themas in diesem Werk unterscheidet sich von den zuvor komponierten Werken. Es erscheint zum ersten Mal im zweiten Satz und wird aus dem vorherigen Geschehen heraus gebildet. Auffallend sind die verschiedenen Thementypen. Neben den endlosen Themen, die Krenek bereits in seinen Regerstudien gelernt hatte, verwendet er Motive, die die Funktion eines Themas einnehmen, aber auch Gestaltungen, die weder als Themen noch als Motive bezeichnet werden können. Der Themenbegriff im herkömmlichen Sinne wird hier aufgelöst. Im Gegensatz zum *Ersten Streichquartett* op. 6 gibt es mehrere Themen und Motive innerhalb des Werkes. Auch finden sich, wie bei Bartók, Rahmenmotive und Episoden. Das Motiv hat in dieser Symphonie noch eine zusätzliche Funktion und dient auch als Thema für eine Überleitung. Somit gibt es in dieser Symphonie nicht nur ein Überleitungsthema, sondern auch noch ein Überleitungsmotiv.

Von Schönberg übernimmt Krenek auch in dieser Symphonie die Technik der Umbildung von schon gegebenen Themen, wobei er aus diesem Material vollends neue Themen schafft, die in anderen Sätzen erscheinen. Schon beim zweiten Thema wird diese Methode deutlich.

Die Großform – die double-function-form – die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, die eine große Sonatenhauptsatzform ist, verweist auf den Höhepunkt der spätromantischen Tradition. Auf dem Weg zur freien Atonalität übernimmt Krenek

dieses Prinzip und verwandelt die etablierte Form in eine Mutantenform, bei der lediglich Teile der Sonatenhauptsatzform übrig bleiben. Harmonisch gesehen, liegen keine Tonika-Dominante Verhältnisse mehr vor, da es nur Tonräume und keine Tonarten mehr gibt. Die horizontalen gewinnen gegenüber den vertikalen Verhältnissen an Bedeutung. Die einzelnen Linien werden wichtiger, während die akkordlichen Verhältnisse zunehmend irrelevant werden. Die thematische und motivische Entwicklung gewinnen eine allumfassende Bedeutung. So wird zum Beispiel das Fugenthema im letzten Satz nicht nur als Fugenthema behandelt, sondern fungiert am Ende des Satzes als eigenständiges Thema, das zum nächsten Satz überleitet. Durch die zunehmende Bedeutung der thematischen und motivischen Entwicklung sind die Exposition und Reprise der Sonatenhauptsatzform überflüssig geworden. Nur die Durchführung hat Krenek von der Sonatenhauptsatzform übernommen. Sie breitet sich über drei Sätze mit groß angelegten Teilen aus. Voneinander abzugrenzen sind zwei schnelle und ein langsamer Teil. In der Durchführung verarbeitet Krenek das erste und zweite Thema sowie das zweite Rahmenmotiv. Im langsamen Teil der Durchführung wird noch ein Thema beigefügt, das auch verarbeitet wird.

Krenek verwendet kompakte zwei- und dreiteilige Formen für seine Sätze. Das Rondo verliert seine herkömmliche Form und wird hin zu einer Mutantenform nach dem Vorbild von Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 verändert. In der *Ersten Symphonie* op. 7 werden traditionelle Formen zu Mutantenformen. Krenek verbindet in diesem Werk die kompositorischen Merkmale seiner Regerstudien mit neu erworbenen Erkenntnissen.

Das *Zweite Streichquartett* op. 8 bildet die kompositorische Zusammenfassung in der musikalischen Entwicklung Kreneks von 1919 bis 1921 und mündet in der freien Atonalität.

Zwar verzichtet Krenek auf die Großform und kehrt zu der allgemeinen dreisätzigen Form einer Sonate zurück, jedoch sind viele Merkmale seines Stils dieser Periode, mit denen er in der *Ersten Symphonie* op. 7 experimentiert hat, in diesem Quartett fein ausgearbeitet. In diesem Werk kumulieren Kreneks Regerstudien bei Schreker, das eigene Studium von Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 und das erweiterte

Wissen über Schönbergs *Erstes Streichquartett* op. 7, das Krenek in Hermann Scherchens Vorlesungen über neue Musik erworben hat. Neu ist bei Krenek der Rückgriff auf Schnabels Art des linearen Kontrapunkts, die mit einer kontrapunktischen Schreibtechnik der motivischen Entwicklung zusammenhängt. Aus schon gegebenen Themen entstehen neue Linien, die die Themen begleiten und selbst wiederum verarbeitet werden. Kreneks Wandel in seinem Verständnis vom „Thema“ wird noch weiter vorangetrieben. Das erste Thema im ersten Satz ist eine Art endloses Thema, auf das der Begriff im herkömmlichen Sinne nicht mehr angewendet werden kann. Die Spreizung und die großen Sprünge verhindern nicht nur jedweden tonalen Zusammenhang, sondern verunmöglichen auch die Bildung einer zusammenhängenden Linie, die als Thema bezeichnet werden könnte. Terz- und Quartketten werden als thematisches Material benutzt, sprunghafte Gestaltungen wie das zweite Thema im ersten Satz fungieren als Thema. Krenek komponiert ein Überleitungsthema wie auch ein Überleitungsmotiv. Neu ist, dass Krenek das Überleitungsthema vom ersten Satz auch in der Durchführung im zweiten Satz (obwohl er auf die einsätzig große Form verzichtet) verarbeitet. Motive dienen auch in diesem Streichquartett als Thema.

Interessant ist das zweite Thema im letzten Satz. Auch hier lässt sich besser von einer Gestaltung aus Motiven sprechen.

Die tonale Gestaltung des Passacagliathemas ist bemerkenswert. Dadurch, dass es in verschiedenen Tonräumen komponiert wird, ist jegliche Tonart zerstört. Themen entstehen auch aus Varianten eines Motivs, bspw. das dritte Thema (das Fugenthema) im ersten Satz.

Formal gesehen werden wie in der *ersten Symphonie* op. 7 die Durchführung und das Rondo zu Mutantenformen umgestaltet. Im ersten Satz setzt Krenek eine Durchführungspassage und im zweiten Satz eine zweiteilige groß angelegte Durchführung innerhalb eines Trios ein. Diese Formstruktur ist mit den 5., 6. und 7. Sätzen der *Ersten Symphonie* op. 7, die als Durchführung bezeichnet wurden, zu vergleichen. Ein Unterschied liegt jedoch darin, dass im *Zweiten Streichquartett* die Durchführung den Teil eines Trios bildet.

Der zweite Satz, der in einer Art Sonatenrondoform komponiert ist, lässt sich mit dem zweiten Satz von Bartóks *Zweitem Streichquartett* op. 17 vergleichen. Diesen hatte Krenek bereits als Vorlage für die drei Streichquartette und die *Erste Symphonie* op. 7 verwendet.

Als Variationstechnik benutzt Krenek auch die Rhythmik und greift auch damit auf Bartóks rhythmische Varianten in dessen *Zweitem Streichquartett* zurück. Wie auch in Kreneks anderen Streichquartetten orientiert sich Krenek in der *Ersten Symphonie* op. 7 an Bartóks Ostinatotechnik, aber ihre Verwendung wird verfeinert. Neu für Krenek ist auch die Komposition von rhythmisch aufgebauten Klangteppichen, wie sie im dritten Satz des Streichquartetts erscheinen. Auch dieses Merkmal hat er von Bartók übernommen.

Das *Zweite Streichquartett* op. 8 bildet eine gelungene Synthese ganz unterschiedlicher kompositorischen Richtungen von der Spätromantik bis zur damaligen Moderne. Unter Kreneks Mitschülern war bekannt, dass er fünf bis zehn Übungen schrieb, um ein Problem zu lösen, wo seine Klassenkameraden sich auf „eine“ Übung beschränkten. Aus dieser Perspektive wird deutlich, warum Krenek drei Streichquartette und eine Symphonie komponiert hat, um die neuen Merkmale, die er sich angeeignet hatte, auszuarbeiten. Mit jedem Werk hat er seine handwerklichen Fähigkeiten im Umgang mit neuen stilistischen Merkmalen kompositorisch verbessert. Op. 9 sind Lieder, und sein nächstes großes Werk ist das *Erste Concerto grosso*, das die neoklassizistische Periode einleitet. Das *Zweite Streichquartett* op. 8 bildet den Höhepunkt einer Entwicklung, die mit der freien Atonalität endet.

LITERATURVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGEN

AdK	Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg
UE	Universal Edition
W-Gm	Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde
W-N	Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung
W-St-KA	Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Musiksammlung; Krenek Archiv
W-St-H	Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftenabteilung
W-U	Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

I. PRIMÄRQUELLEN

a. Verwendete Notenausgaben zu Kreneks Werken

Vierstimmige phrygische Fuge v. 12.4. 1917
Autograph (W-Gm)

Vierstimmige dorische Doppelfuge v. 15. 4. 1917
Autograph (W-Gm)

Dreistimmige Fuge in c-Moll o. op.37
Autograph (W-St-KA: MH 10453/c)

Dreistimmige Fuge in C-Dur o. op.39
Autograph (W-St-KA: MH 10457/c)

Sechs Klavierstücke o. op.56
Autograph (W-St-KA: MH 10468/c)

Erstes Streichquartett in D-Dur o. op. 58
Partitur, Autograph (W-St-KA: MH 10467/c)

Erste Symphonie in d-Moll o. op. 59
Particell, Autograph (W-St-KA: MH 10464)

Doppelfuge op.1a für Klavier
Autograph (W-St-KA: MH 10289/c)

Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2, Wien: Universal Edition 1921 (UE 6496)
Autograph (W-St-KA: MH 10290/c)

Erstes Streichquartett op. 6, Wien: Universal Edition 1922 (UE 7080/Philharmonia 397)
Partitur, Autograph (W-N: L1 UE 647)

Erste Symphonie op. 7, Wien: Universal Edition 1977 (UE 17184 – Leihgabe)
Particell, Autograph (W-N: Mus. Hs. 41.734)

Zweites Streichquartett op. 8, Frankfurt am Main: Musikverlag Hermann Assmann 1978 (H.A.F. 7826)

Im Spiegel op. 9,1, Wien: Universal Edition 1924 (UE 6005)

b. Selbstständige Publikationen

Streichquartett in einem Satz, in: Allgemeine Musikzeitung, Jg. 4 H 23/24. Berlin 1921, S. 405, 407.

Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique. New York 1940.

Selbstdarstellung. Zürich 1948.

Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century. New York 1958.

From a Composer, in: The Piano Quarterly, Vol. 84, 1971-72, S. 44.

Vorbemerkungen zu meinen Streichquartetten, in: Beiheft zu CD Aufnahmen der gesamten Streichquartette von Sonare-Quartett. Detmold 1992.

Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Hamburg 1998.

On Artur Schnabel's Compositions, in: *Programmbuch zur Ausstellung Artur Schnabel Musiker Musician 1882–1951*, Hg. v. Werner Grünzweig. Berlin 2001, S. 39 – 56.

c. Kreneks Briefe an seinen Eltern

Brief v. 26. 6. 1921 (W-St-H: I.N. 115.124)

Brief v. 29. 11. 1921 (W-St-H: I.N. 115.183)

Brief v. 28. 2. 1922 (W-St-H: I.N. 115. 170)

Brief v. 18. 3. 1922 (W-St-H: I.N. 115.167)

Brief v. 8. 3. 1922 (W-St-H: I.N. 115.169)

Brief v. 25. 4. 1922 (W-St-H: I.N. 115.161)

d. Verwendete Notenausgaben von Werken anderer Komponisten

Bartók, Béla: Streichquartett Nr. 2 op. 17, Wien: Universal Edition 1948 (UE 6371/ Philharmonia 202)

Beethoven, Ludwig von: Streichquartett Nr. 14 in cis-Moll op. 131, Leipzig: Ernst Eulenburg Musik Verlag (E.E. 1102)

Grosz, Wilhelm: Sonate für Violine und Klavier op. 6, Wien: Universal Edition 1925 (UE 6321)

- Hába, Alois: Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3, Wien: Universal Edition 1919 (UE 5543)
- Rathaus, Karol: Sonate Nr. 1 für Klavier op. 2, Wien: Universal Edition 1921 (UE 6933)
- Reger, Max: Basso Ostinato op. 69, 3, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1966 (Max Reger Gesamtausgabe – M-R. 17)
- Reger, Max: Arabeske op. 82 Bd. IV, 4, Berlin: Edition Bote und Bock 1933 (B&B 18014)
- Reger, Max: Basso Ostinato, op. 129, 6, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (Max Reger Gesamtausgabe – M. R. 18)
- Rosenstock, Josef: Sonate Nr. 1 für Klavier op. 3, Wien: Universal Edition 1919 (UE 5542)
- Schnabel, Artur: Zweites Streichquartett – 1. Fassung
Partitur, Autograph (AdK: Artur Schnabel Archiv Nr. 95)
- Schönberg, Arnold: Erstes Streichquartett in d-Moll op. 7, Berlin: Verlag Dreililien (624) (UE 3665)
- Schreker, Franz: Der Ferne Klang (Klavierauszug), Wien: Universal Edition 1992 (Nachdruck) (UE 3096)
- Seeling, Carl, Hg.: Grotresken-Album, Wien: Universal Edition 1921 (UE 6567)

e. Publikationen anderer Autoren

- Bellermann, Heinrich: *Der Contrapunkt*. 4. Aufl. Berlin 1901.
- Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*. Hildesheim 1974. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742.
- Hába, Alois: *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*. Düsseldorf 1971.
- Hába, Alois: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. München 1994.
- Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und der Metrik; Zur Theorie der Musik*. 2. Aufl. Leipzig 1873.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 5. Aufl. Braunschweig 1896.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 Bde. Hildesheim 1969. Nachdruck.

Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Studienausgabe, Hg. v. Jo Wilhelm Siebert. Hannover 2007.

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 2. Aufl. Berlin 1922.

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. 3. Aufl. Bern 1948.

Oettingen, Arthur von: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*. Dorpat 1866.

Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie Reduite à ses principes naturels*. Paris 1992. Nachdruck der Ausgabe Paris Ballard 1722.

Schnabel, Artur: *Aus dir wird nie ein Pianist*, Hg. v. Werner Grünzweig und Lynn Matheson. Hofheim 2009.

Schönberg, Arnold: *Analyse des 1. Streichquartetts op. 7*, in: *Die Musik*, Bd. 23 H 6/3 1907, S. 332–334.

Schönberg, Arnold: *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten. 1949*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Hg. v. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main 1976, S. 404–436.

Schönberg, Arnold: *Linear Counterpoint, 1931*, in: *Style and Idea*. London 1974, S. 289–295.

Sechter, Simon: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. 3 Bde. Leipzig 1853.

f. Schriftverkehr zwischen der Universal Edition, dem
Deutschösterreichischen Staatsamt für Unterricht,
und der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst und
anschließender Vertragsentwurf zwischen der Universal Edition und der
K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst

- | | |
|----------------|--|
| 19. Juni 1918 | Brief der Universal Edition an die K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst
(W-U) |
| 23. Nov. 1918 | Brief vom Deutschösterreichisches Staatsamt für Unterricht an die K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst
(W-U) |
| 15. April 1919 | Brief von der Universal Edition an das Deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht
(W-U) |

7. April 1919 Vertragsentwurf zwischen der Universal Edition und der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst (W-U)

g. Notizen und Übungen der Schreckerschüler über die Kontrapunkt- und Kompositionsklasse

Heller, Hans:

Diktat von Prof. Franz Schreker
Textmanuskript (AdK: Hans Heller Archiv Nr. 172)

Kontrapunktübungen
Manuskript (AdK: Hans Heller Archiv Nr. 173)

Petyrek, Felix:

Aufzeichnungen und Skizzen zu musikalischem Unterricht
Textmanuskripte mit Notendarstellungen (W-Gm: Petyrek Nachlass – Karton XII)

Heft über den Kontrapunkt für den Unterricht
Textmanuskript (W-Gm: Petyrek Nachlass – Karton XII)

h. Sonstige Primärquellen

Scherchen, Hermann: *Hermann Scherchen und der Kampf um die neue Musik. In Briefen an Frau Gustel: Entwicklung seines musikalisch-kuenstlerischen Denkens und seiner Arbeitsweise.*

Textmanuskript (AdK: Scherchen Archiv Nr. 1149)

Staatsakademie für Musik und Kunst in Wien: Schulstatuten 1920. I. und II. Teil (W-U)

Statuten der K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien. 1914 (W-U)

II. SEKUNDÄRLITERATUR

Adreska, Jan: *Der Nachlaß Alois Hába*, in: *Gedanken zu Alois Hába*, hg. v. Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thies. Anif/Salzburg 1996, S. 101, 102.

Arntz, Michael: „Nehmen Sie Riemann ernst?“ *Zur Bedeutung Riemanns für die Emanzipation der Musik*, in: *Hugo Riemann (1849–1919) Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hg. v. Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 9–16.

- Babs, Julius und Willy Handl: *Wien und Berlin :Vergleichende Kulturgeschichte der beiden deutschen Hauptstädte*. Berlin 1926.
- Benary, Peter: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1961.
- Bitter, Christof und Manfred Schlosser: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Darmstadt 1968.
- Blume, Friedrich: *Hermann Abert und die Musikwissenschaft*, in: *Gedenkschrift für Hermann Abert*. Halle 1928, S. 18–30.
- Böggemann, Markus: *Josef Rosenstock*, in: *Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente*, hg. v. Dietmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach. Berlin 2005, S. 102–105.
- Böß, Gustav, Oberbürgermeister, Hg.: *Die Not in Berlin. Tatsachen und Zahlen*. Berlin 1923.
- Boestfleisch, Rainer: *Arnold Schönbergs frühe Kammermusik. Studien unter besonderer Berücksichtigung der ersten beiden Streichquartette*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.
- Brockhaus Enzyklopädie*. Bde. 2,3 & 27, 21. Aufl. Leipzig/Mannheim 2006.
- Busoni, Ferruccio: *Fünfundzwanzig Busonibriefe an Gisella Selden-Goth*. Wien/Leipzig/Zürich 1937.
- Cerny, Jaromir; Klaus Döge, Undine Wagner: *Vítězslav Novák*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hg. v. Ludwig Finscher. 2. Ausgabe. Personenteil. Bd. 12. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Weimar 2004, S. 1218–1221.
- Christensen, Thomas: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge, England 1993.
- Christensen, Thomas: Jean-Philippe Rameau, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 20, Ed. by Stanley Sadie, 2nd Ed. London 2001, S. 778–806.
- Csipák, Károly: *Franz Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der „Königlich Akademischen Hochschule für Musik in Berlin“*, in: *Schreker Symposium*, Hg. v. Elmar Budde und Rudolf Stephan. Berlin 1980, S. 74–82.
- Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht, Hg.: *Brockhaus Riemann Musiklexikon Bde. 1 & 2*. Wiesbaden/Mainz 1979.
- Denecke, Heinz-Ludwig: *Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, historisch und systematisch dargestellt*. Diss. Universität Kiel 1937.
- Denecke, Heinz-Ludwig: *Max Regers Sonatenform in ihrer Entwicklung*, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*. Braunschweig 1939, S. 26–32.

Dirksen, Pieter: *Die Toccata nach 1750*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 9, hg.v. Ludwig Finscher. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Weimar 1998, S. 599–611.

Dümling, Albrecht: „*Die Kunst dem Volke*“. *Kestenberg als Konzertveranstalter an der Freien Volksbühne*, in: *Leo Kenstenberg. Musik Pädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, hg. v. Susanne Fontaine, Ulrich Mahlert, Dietmar Schenk, Theda Weber-Lucks. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 29–46.

Eggebrecht, Hans Heinrich, Hg.: *Riemann Lexikon*. Sachteil. Mainz 1967,

Fladt, Hartmut: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks*. München 1974.

Flesch, Carl: *Erinnerung eines Geigers*. Freiburg i. Br./Zürich 1960.

Geiger, Friedrich: *Busonis Erben. Wirkungsgeschichte und nationalsozialistische Komponistenverfolgung*, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Hg. v. Albrecht Riethmüller und Hyesui Schin. Wiesbaden (Stuttgart) 2004, S. 243–256.

Gervink, Manuel: *Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*. Regensburg 1984.

Gieseler, Walter: *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Textteile*. Celle 1996.

Goldbach, Karl Traugott: *Die musiktheoretische Lehre der Naturwissenschaftler Arthur von Oettingen und Wilhelm Ostwald an der Universität Dorpat*, in: *Universität und Musik im Ostseeraum*, hg. v. Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck, Walter Werbeck und Lutz Winkler. Berlin 2009, S. 217–240.

Grabner, Hermann: *Allgemeine Musiklehre*. 5. Aufl. Kassel/Basel/London 1984.

Grabner, Hermann: *Regers Harmonik*. 2. Aufl. Wiesbaden 1961.

Grote, Adalbert: *Robert Fuchs. Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers*. München/Salzburg 1994.

Gruhn, Wilfried: *Leo Kestenberg 1882–1962. Kosmopolit und Visionär*, in: *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, hg. v. Susanne Fontaine, Ulrich Mahlert, Dietmar Schenk, Theda Weber-Lucks. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 11–26.

Grünzweig, Werner: *Hans Heller*, in: *Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente*, hg. v. Dietmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach. Berlin 2005, S. 46–49.

Grünzweig, Werner, Hg.: *Programmbuch zur Ausstellung Artur Schnabel. Musiker Musician 1882–1951*. Berlin 2001.

- Gurlitt, Willibald, Hg.: *Riemann Lexikon*. Personenteil. Mainz 1959.
- Hahn, Peter: *Bauhaus und Musik*, in: *Die musikalische Avantgarde*. Programmheft. Sechs Kammerkonzerte im Bauhaus-Archiv. 17–21 Januar 1990. Hg. v. Stefan Wolpe. Berlin 1990, S. 4–6.
- Haimo, Ethan: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town/Singapore/São Paulo 2006.
- Harders-Wuthenow, Frank: *Franz Schreker in Berlin*, in: *Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge/Grenzklänge*. Wien 2004, S. 51–59.
- Hilmar, Ernst, Hg.: *Ernst Krenek*. Katalog zur Ausstellung der Stadt- und Landesbibliothek und Historischen Museum der Stadt Wien. Wien 1982.
- Hoffmann, Rudolf Stephan: *Franz Schreker*. Leipzig 1921.
- Isaacs, Reginald R.: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Bd. 1. Berlin 1983.
- Jorgenson, Dale A.: *Moritz Hauptmann of Leipzig*. Lewiston/Queenston 1986.
- Kändler, Klaus; Helga Karowelski und Ilse Siebert, Hg.: *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin. 1918–1933*. Berlin 1987.
- Kárpáti, János: *Bartók's String Quartets*. Budapest 1967.
- Kestenberg, Leo: *Musikerziehung und Musikpflege*. Leipzig 1921.
- Kliemann, Helga: *Die Novembergruppe*. Berlin 1969.
- Kravitt, Edward F.: *Ludwig Thuille*, in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* Vol. 25 Hg. v. Stanley Sadie 2nd Edition London 2001, S. 630–636.
- Krebs, Wolfgang: *Innere Dynamik und Energetik in Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*. Tutzing 1998.
- Lendavi, Erno: *Formübersicht des Zweiten Streichquartetts von Béla Bartók*, in: *Philharmonia Partitur*. New York 1948.
- Levitz, Tamara: *Teaching New Classicality. Busoni's Master Class in Composition, 1921 – 1924*. Diss. University of Rochester, Eastman School of Music. Rochester, New York 1994.
- Levitz, Tamara: *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1996.
- Lucchesi, Joachim, Hg.: *Hermann Scherchen. Werke und Briefe*. Bd. 1 Berlin 1991.
- Mach, Ernst: *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie*. Vaduz/Liechtenstein 1985. Reprint der Ausgabe von 1866.

Mahn, Lisa: *Felix Petyrek: Lebensbild eines „vergessenen“ Komponisten*. Tutzing 1998.

Mahn, Lisa: *Felix Petyrek*, in: *Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente*, hg. V. Deitmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach. Berlin 2005, S. 93–97.

Messing, Scott: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Michigan/London 1988.

Münnich, Richard: *Von der Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf*, in: *Riemann Festschrift*, Tutzing 1965, S. 60–76.

Neuwirth, Gösta: *Franz Schreker*. Wien 1959.

Ottner, Carmen: *Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien: Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Wien 2000.

Petersen, Peter: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*. Hamburg 1971.

Petyrek, Felix: *Franz Schreker als Lehrer*. Aus dem Nachlass vom Felix Petyrek. Karton XII.

Pischner, Hans: *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Denkens*. Leipzig 1967.

Pütz, Werner: *Studium zum Streichquartettschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern*. Regensburg 1968.

Rechenberg, Helmut: *Hermann von Helmholtz. Bilder seines Lebens und Wirkens*. Weinheim/New York/Basel/Cambridge/Tokyo 1994.

Riemann, Hugo: *Grundriß der Musikwissenschaft*. Leipzig 1919.

Rosenthal, Albi: *Werner Wolffheim*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hg. v. Friedrich Blume. Personenteil. Bd. 14. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1968, S. 823, 824.

Rummenhüller, Peter: *Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*. Wiesbaden 1963.

Rummenhüller, Peter: *Musikalisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*. Regensburg 1967.

Ruoff, Michael: *Hermann von Helmholtz*. Paderborn 2008.

Searchinger, Cesar: *Artur Schnabel. A Biography*. London 1957.

Saathen, Friedrich: *Profil Ernst Kreneks – seinen acht Streichquartetten nach gezeichnet*, in: Beiheft zu CD Aufnahmen der gesamten Streichquartette von Sonare-Quartet. Detmold 1992.

Sarkar, Peter: *Karol Rathaus*, in: *Franz Schrekers Schüler in Berlin. Biographische Beiträge und Dokumente*, hg. v. Dietmar Schenk, Markus Böggemann und Rainer Cadenbach. Berlin 2005, S. 98–102.

Schenk, Dietmar: *Franz Schreker als Hochschuldirektor. Representant der Weimarer Republik?*, in: *Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge/Grenzklänge*. Wien 2004, S. 41–51

Schlüssler, Martin: *Karol Rathaus*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Wien 2000.

Schnelting, Karl B.: Hg.: *Zeugen des Jahrhunderts. Porträts aus dem Musikerleben. Hans Heinz Stuckenschmidt. Ernst Krenek. Rolf Liebermann*. Frankfurt am Main 1987.

Schollum, Robert: *Die Wiener Schule. Schönberg – Berg – Webern. Entwicklung und Ereignis*. Wien 1969.

Schrader, Bärbel und Jürgen Schebera: *Kunstmropole Berlin 1918–1933: die Kunststadt in der Novemberrevolution; die „goldenen“ Zwanziger; die Kunststadt in der Krise. Dokumente und Selbstzeugnisse*. Berlin/Weimar 1987.

Sievers, Gerd: *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*. Wiesbaden 1967.

Somfai, László: *Béla Bartók*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher. Personenteil. Bd.2. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1999, S. 341–402.

Spiero, Heinrich: *Berlin in Geschichte und Kunst*. München/Berlin 1928.

Stefan, Paul: *Neue Musik und Wien*. Leipzig/Wien/Zürich 1921.

Stein, Fritz: *Max Reger*. Potsdam 1939.

Stephan, Rudolf: *Max Regers Kunst im 20. Jahrhundert. Über Herkunft und Wirkung*, in: *Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen*, hg. v. Albrecht Riethmüller. Laaber 1996, S. 37–64.

Stewart, John L.: *Ernst Krenek. The Man and His Music*. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991

Stockmeier, Wolfgang: *Musikalische Formprinzipien*. Köln 1971.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Musik im Bauhaus*. Berlin 1979.

Suchoff, Benjamin: *Béla Bartók. Life and Work*. Lanham, Maryland/London 2001.

Tanneberger, Nancy: *Leo Kestenbergs Begegnung mit bildenden Künstlern*, in: *Leo Kestenberg Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 47–68.

Tittel, Ernst: *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Hg. v. Martin Vogel. Regensburg 1966, S. 166–201.

Traimer, Roswitha: *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen Sechs Streichquartetten*. Regensburg 1956.

Vyslouzil, Jiri: *Alois Hába. Život a dílo*. Praha 1974.

Vyslouzil, Jiri: Alois Hába, in: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 25 Ed. by Stanley Sadie 2nd London 2001, S. 630–633.

Wahl, Volker: *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts. 1919–1926*. Köln/Weimar/Wien 2009.

Wason, Robert W: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor, Michigan 1984.

Weck, Ursula: *Grete von Zieritz im Gespräch*, in: *Grete von Zieritz. Komponistenportrait-Werkverzeichnis.*, Hg. v. Ursula Stürzbecher. Berlin 1989, S. 7–14.

Wellesz, Egon: *Arnold Schönberg*. Wilhelmshaven/Larvano/Amsterdam 1985. (Neuausgabe)

Wilske, Hermann: *Max Reger. Zur Rezeption seiner Zeit*. Wiesbaden 1995.

Wirth, Helmut: *Max Reger in Selbstzeugnisse und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1971.

Wörner, Karl H.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*. Regensburg 1969.

Zeleny, Walter: *Die historische Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter*. Tutzing 1979.

Zibaso, Magali: *Franz Schrekers Bühnenwerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analysen seiner Opern*. Saarbrücken 1999.

III. REZENSIONEN, ZEITSCHRIFT- UND ZEITUNGSARTIKEL

Bekker, Paul: *Kontrapunkt und Neuzeit*, in: Frankfurter Handels- und Börsenzeitung. 62. Jg. Nr. 85, 27. März 1918, S. 1.

Borris, Siegfried: *Die Krise der Sonate im 20. Jahrhundert*, in: *Musa. Mens. Music.* Hg. v. Institut für Musikwissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin. Leipzig 1969, S. 361–378.

Frisch, Walter: *Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's D minor Quartet op. 7*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41 1988, S. 292–295.

Gradenwitz, Peter: *The Idiom and Development in Schoenberg's Quartets*, in: *Music and Letters*, Vol. 26 1945, S. 123–142.

Grosz, Wilhelm: *Aus Schrekers Schule*, in: *Musikblätter des Anbruch* Jg. 4 H 1, 1922, S. 49–52.

Hoffmann, Rudolph Stephan: *Wilhelm Grosz*, in: *Musikblätter des Anbruch* Jg. 4 H 7/8 1922, S. 114, 115.

Kunze, Stefan: *Klassiker Rezeption in den Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*. Bd. 2 Hg. v. Kurt Fischer, Stefan Kunze, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch. Stuttgart 1978, S. 143–164.

Lucchesi, Joachim: *Einsatz für die „junge“ Kunst*, in: *Musik und Gesellschaft* Jg. 37, 1, Berlin 1987, S. 18–22.

Michael, Frank: *Anmerkung zu Bartóks Variationstechnik*, in: *Österreichische Musikzeitung* Jg. 36 1981, S. 303–310.

Riemann, Hugo: *Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen*, in: *Zeitung für Musikwissenschaft* 1. Jg. H 1, Leipzig 1918, S. 26–39.

Scherchen, Hermann: *Das neue Fuehrertum in der Musik*, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 313, 25.5. 1920.

Getipptes Manuskript (AdK: Scherchen Archiv 1027)

Schibli, Sigfried: *Ein Stück praktisch gewordener Ideologie. Zum Problem der komplexen einsätzigen Form in Frühwerken Arnold Schönbergs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31. Jg. 1984, S. 272–294.

Schmid, Erich: *Studie über Schönbergs Streichquartette*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Gazette Musicale Suisse*. Jg. 74 Vol. 1 1932, S. 1–8.

Szmolyan, Walter: *Die Konzerte des Wiener Schönberg Vereins*, in *Musikkonzepte* Bd. 36, Hg. v. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehns. München 1984, S. 101–114.

Curriculum Vitae

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

Curriculum Vitae

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten