

Krenek: *Sinfonie* (1921)

in einem Satz  
in one movement

Nach Autographen revidiert von  
Edited from the autographs by  
David Drew

Studienpartitur  
ED 5937

**PREVIEW**  
Low Resolution

PREVIEW  
Low Resolution

## VORWORT

Das Manuskript der Partitur trägt das Datum „April-Juni 1921“. Das legt die Vermutung nahe, daß die Sinfonie, deren Vollendung Weill seinen Eltern am 10. Dezember 1920 meldete, mit diesem Werk nichts zu tun hatte, oder zumindest so wenig, daß er es nicht für notwendig hielt, auf sie in seiner Datierung vom Jahre 1921 hinzuweisen. Die „Sinfonie Nr. 0“ ist spurlos verschwunden. Ihre Nachfolgerin ist das erste wichtige Ergebnis der drei Jahre, die Weill in Busonis Meisterklasse für Komposition an der Preussischen Akademie der Künste verbrachte. Das Werk entstand nicht unter Busonis unmittelbarer Aufsicht; mit Ausnahme der fanfarenartigen und choralartigen Stellen im Schlußteil fand es keineswegs seine Durchsetzung. Während zumindest ein früheres Orchesterwerk Weills - die „Sinfonie Nr. 1“ nach Rilkes „Kornett“ - eine öffentliche Aufführung erlebte, die Weill in die Meisterklasse eintrat, hat er die Sinfonie nie für eine öffentliche Aufführung gegeben. Ihren Wert hat er jedoch nicht unterschätzt; er hat sie in seinen zehn wichtigsten Werken seiner Frühzeit. Die Partitur verschwand und wurde 25 Jahre später wieder ans Licht. Die erste Aufführung, mit einem erweiterten Material, spielte das Sinfonieorchester des Norddeutschen Radios in Hamburg unter Wilhelm Schüchter im Jahre 1957.

Die Titelseite der Partitur - entfernt wohlhabende Zeitung, die die Partitur während des zweiten Weltkriegs verlor - hat einen kleinen Mottotext aus Johannes R. Bechers Festspiel „Arbeit, Bau, Friede“: „Der Aufbruch eines Volkes zu Gott“ (Insel Verlag, Leipzig 1923). In einer sozialistisch-idealistischen Aktion in Anlehnung an Strindbergs religiöses Drama „Die Heilige Blut“ entsteht ein idealisiertes Bild erstehen von einer Welt der Schrein, der Arbeit und Revolution. Es schließt mit einer Vision der Menschen, die Frieden und Arbeit singt und ein geheiltes Land von Frieden und sozialem Gerechtigkeit. (Vier Jahre später schrieb Becher den Text völlig um: eine religiöse Botschaft wurde eliminiert, und die soziale im orthodox kommunistischen Sinn wurde verstärkt.) Wenn auch am Ende der Sinfonie von Weill eine Art Heiligtum als Auflösung steht, so ist das Werk nur in dem sehr allgemeinen Sinn sozialistisch angesehen werden, als es sich mit den Problemen von Krieg und Frieden, dem sozialen Gesellschaft und religiösem Glauben stellt. Ganz ähnliche Werke Weills vor 1925 und auch einige nach 1935 zeigen ebenfalls religiöse Züge gemein.

Die Partitur ist nach dem Klangmuster der Sinfonie opus 9 von Schönberg, die bei ihrer Entstehung wahrscheinlich Patenkind war, hat, ein einziger durchlaufender Satz; das ist melodic und harmonisch. Grundelement ist das Intervall der Quarte. Wahrscheinlich und nachweisbar Einflüsse von Liszt und Richard Strauss erkennbar, ebenso steht der musikalische Ausdruck im Zeichen Mahlers.

## REVISIONSBERICHT

1. Manuskript der Partitur (Part.), im Nachlaß von Weill. Es fehlt die Titelseite.
2. Teil eines vierhändigen Klavierauszuges (KA.), ebenfalls im Nachlaß Weills. Es fehlen die Titelseite und wahrscheinlich die zweite von zwei Lagen von Manuskriptseiten. *Primo* und *Secondo* sind auf gegenüberliegenden Seiten geschrieben und vollständig bis einschließlich Takt 217. Die *Secondo*-Stimme läuft auf der letzten linken Seite bis Takt 239.

Die Manuskript-Partitur konfrontiert den Herausgeber mit vielen Problemen, wie sie sich immer dann ergeben, wenn eine Partitur nie dem Test einer öffentlichen Aufführung unterworfen worden ist, zudem noch eine Partitur, die ein junger

Komponist geschrieben hat, dessen schöpferische Ambitionen über seine praktische Erfahrung hinausgingen und der - in der Situation des Jahres 1921 - sehr wenig Hoffnung gehabt haben muß, sein Werk jemals aufgeführt zu hören. Obwohl sich ein paar kleinere Korrekturen und eine neu instrumentierte Passage finden, deutet nichts darauf hin, daß der Komponist seine Partitur mit einem Blick auf eine konsequente und genaue Notation durchgesehen hat. Der Klavierauszug, soweit er vorhanden ist, neigt zu größerer Genauigkeit, wohl deshalb, weil er für eine Aufführung (bei einem der regelmäßig in Busonis Haus veranstalteten Privatkonzerte) verfertigt worden war. Die Anzahl der in der Manuskript-Partitur fehlenden Versetzungszeichen ist sehr groß, die der falschen Noten oder Tönen verhältnismäßig klein. Die meisten dieser Fehler und Auslassungen gehen aus dem musikalischen Zusammenhang hervor, einige lassen sich leicht mit dem Klavierauszug bereinigen. Zweifelhafte Lesarten sind ebenfalls festgehalten.

Bei der Bezeichnung der Streicherpartien neigt Weill dazu, Bogenstriche einzutragen, als Bogenstriche anzudeuten, obwohl er auch davon nicht überzeugt ist. Abgesehen von den Korrekturen, die zur Vermeidung von Fehlerquellen notwendig waren, sind in der vorliegenden Ausgabe viele Fehler und Auslassungen unangestastet geblieben und Strichartenbezeichnungen sind ebenfalls ausgelassen.

Ein größeres Problem für den Herausgeber sind die Fehler, die es zu bezeichnen fallen, die als „Fehler“ in der Komposition oder den Korrekturen vorkommen müssen. Sollte man „Fehler“ eines jungen Komponisten in einer so großen Nachwelt erhalten, das so viel Reife und echte Individualität in einer so jungen Veröffentlichung als gerechtfertigt erscheint? Und was nicht zuletzt die Grenze zu ziehen zwischen diesen „Fehlern“ und den „Fehlern“ der Komponisten unter denen sich auch eine Reihe auffallender Fehler befinden. Das unglaubliche Los eines Schumann, Bruckner und Missorgi, das zusammen mit den ausgeliefert waren, die ihre Werke „verbauen“ und ebenso als Werke auch für den bescheidenen Fan zu lieben sind, zeigt sich in Harmonik, Kontrapunktik und Orchestrierung. Es kann sein, daß sie Dinge tun, die Weill vielleicht schon ein Jahr später geändert hätte. Zuletzt muß das Werk eben doch so bespielt werden, wie es vorgenommen wurde, wo er Unmögliches vorschreibt. Es kann sein, daß die idealistische - wie sie stehen auf einem anderen Blatt; sie sind nicht auf dem Blatt des Werkes aus. Deshalb sind auch gewisse Nuancen (die man nicht nach der Druckfassung) die rein imaginär sind, in der vorliegenden Partitur verblieben. Andererseits wurden diejenigen, die verwirren oder ablenken, den musikalischen Intentionen des Komponisten zuwiderlaufen, dennoch angepaßt oder weggelassen.

In den meisten Partituren Weills sind die Schlagzeugstimmen überladen und ungewöhnlich, den akustischen Gegebenheiten entsprechend, mit Vorsicht behandelt werden. Was die orchestrale Balance im Allgemeinen anbelangt, ist eine Streicherbesetzung von mindestens 30 Spielern erforderlich; darüberhinaus empfiehlt der Herausgeber, die Anzahl der Hörner von zwei auf vier zu verdoppeln. Weitere Empfehlungen sind nachstehend aufgeführt, soweit sie nicht in der Partitur durch eckige Klammern oder andere Mittel gekennzeichnet sind. Eingeklammerte Bezeichnungen sind Zusätze und nicht Alternativvorschläge.

**Takt 11 Part. : Ein Bindebogen über den vier Noten von Posaune und Kontrabässen. Die Kontrabass-Triole trägt die Bezeichnung stacc. In der Partitur steht der Hinweis sehr ruhig über und unter den Violinen in der**

zweiten Hälfte des Taktes und steht über den übergebundenen Noten. In KA. steht *sehr ruhig* unter den übergebundenen Noten; die dim.-Gabel fehlt natürlich.

- 12 Part.: Die Halbe Note ist *f*.  
16 Part., KA.: *cresc. poco a poco* beginnt einen Takt früher.  
21 Part., KA.: kein *b* vor *d<sup>3</sup>* im zweiten Sechzehntel der Harmoniestimmen.  
31 Part.: Violinen, Bratschen und Celli setzen *f* ein. Kontrabässe ohne dynamische Bezeichnung.  
34 Part.: Flöte *pp*.  
49 Part.: Nur ein Fagott.  
50 Part.: Die Quintole der 1. Violinen ist nur mit *f* beschriftet.  
54 - 58 Part. (KA.): Die dynamischen Bezeichnungen dieses Abschnitts sind fragmentarisch, unvollständig und widersprüchlich. Gabeln fehlen offensichtlich in der 1. Klarinette und in der Hornstimme (vgl. Hornstimme) sowie in der Bass- und Bratschentextur. In der 2. Klarinette fehlen sie in der ersten Hälfte von 56. Die *cresc.-Gabeln* in der 1. Klarinette und im Horn sind wiederholt sich nicht in der Bratschen-Verdopplung. Auch die imitatorischen Fortführungen in 56 und 57 erfahren keine dynamischen Veränderungen. Die Ausgangs-Akkordtextur ist allenfalls in 56 *f*. Da Weill mit *fff* äußerst sparsam umgeht und die Akkordtexturen keinen Einsatz in 57 mit einer *cresc.-Gabel* versehen, sondern direkt zum *ff(f)* führt, scheint es folgerichtig zu sein, die dynamik nur mit einem *f* zu bezeichnen. Die 2. Klarinette ist in allen Stimmen *ff* bezeichnet, obwohl dies bestimmt nicht für die 1. Klarinette und die 1. Violinen notwendig ist.  
61 Part.: siehe 12. A für die 1. Klarinette. KA. hat an dieser Stelle kein A. Vom Herausgeber ist dies korrigiert.  
71 Part.: Das Gros der Stimmen verzweigt sich in einen Frosch spielen, was aber in dieser Lesart des Herausgebers als Fehler erheblich ist.  
140 Part.: Solobratsche, zweite Note: *d<sup>1</sup>*; KA.: dieselbe Note: *dis<sup>1</sup>*. Vgl. 143, wo Part. und KA. übereinstimmen.  
141 - 60 Die hier festgehaltene Lesart der zweiten Note in der Trompete wird, als der kompositorischen Abrechnung nach, infrage gestellt. Die Stelle müßte von einer kleinen Note abgespielt werden. Sollte sie weggelassen werden, was von Weill wahrscheinlich empfohlen wurde, wäre die korrespondierende Paukenstelle unverändert. Ein gleiches Problem ist weniger problematisch ist - ebenfalls weggelassen.  
161 Part.: Siehe 140. Vgl. hierzu das *cresc. poco a poco* einen Takt vorher, KA. in diesem Takt. Die 1. Klarinette und die 1. Violinen haben dim.-Gabeln in den Streichern vom Herausgeber überfliegt; ebenso die empfohlene Hörnerverdoppelung (kleine Noten).  
162 Part.: Solobratsche, zweite Note: *d<sup>1</sup>*; KA.: dieselbe Note: *dis<sup>1</sup>*. Vgl. 143, wo Part. und KA. übereinstimmen.  
228 Die hier festgehaltene Lesart der dritten Note in der 2. Klarinette entspricht Part. und KA. In Part. ist das *b* vor der letzten Note der Cellostimme irrtümlicherweise weggelassen worden.  
Vgl. hierzu den Kommentar des Herausgebers zu 270 und 272.  
235 Die Harmonik des *f*-Akkords ist problematisch. Part. enthält kein Vorzeichen vor dem *d<sup>2</sup>* in den Bratschen und der 2. Klarinette und im *Secondo* von KA. Findet sich überhaupt kein *d<sup>2</sup>*. Die Möglichkeit, daß Weill ein *des* beabsichtigt haben könnte, schließt die Textur der Stimmführung in 228 aus. Die weitere Möglichkeit, daß das *e* in den tiefen Streichern ein *es* sein sollte, steht im Widerspruch zu Part. und KA., wo

die Sechzehntelfigur mit einem eindeutigen e (Sechzehntel) endet; das wird durch die gleiche Notierung (nur Part.) im Paralleltakt 287 bestätigt.

- 237 Part.: Kein Vorzeichen für das c<sup>2</sup> in den Oboen und 3. Violinen. KA. *secondo* enthält diese Partie nicht, er gibt aber die folgende Variante der zweistimmigen Figur wieder, die in Hörnern, 2. Bratschen und 1. Celli erscheint:



Da die Takte 238-9 KA. (primo-Stimme fehlt) mit den Tischen der Partitur übereinstimmen, könnte der ungeschickte Weill 237 zu 238 zu der Vermutung führen, daß hier ein Fehler war, auf der Weill 237 überarbeitet und noch korrigiert hat. Allerdings findet sich von einer solchen Seite keine Spur.

- 238 Part.: Keine dim.-Gabel für Baßklarinette, Fagott, 2. Bassklarinette.

- 263 - 7 Part.: Keine dim.-Gabeln für die tiefen Akkorde.

- 263 - 4 Nach dem *sf* in den Holzbläsern, scheint sich das *p* in 264 seltsam aus, scheint aber so zu sein.

- 267 Part.: Die letzte Note im Takt 267 ist als *p* in cis<sup>2</sup> Hörer in cis<sup>2</sup> geändert.

- 270 Die Unstimmigkeiten in dem 270. Takt entsprechen der Situation von 228, erscheinen aber noch höher. „unstimmige Stufen“ jetzt im Horn liegt und sich bei Abwegen in die Richtung begeben. Auch hier findet sich wieder ein offener 270. „unstimmiges“ Intervall in der Part. - diesmal in der Basslinie. Da die Note mit einem o versehen ist - und was für würde das bedeuten, daß beißt im Ohr gehen als das d<sup>1</sup> - gegen 267 oder 271 oder vielleicht analoge Dissonanz in 272. Es steht also aus dem Zusammenhang sich ergebende Lösung. Daß 270. hat man das zu schließen, daß alle drei Situationen, die in Takt 270 und 272, beabsichtigt waren, ergründen mögen.

- 289 Der folgenden Einfall hat Weill in seinem Streichquartett op. 8 (1919) wieder verwendet. Wenn für beide Stellen die gleiche Bezeichnung beabsichtigt werden sollte diese hier folgendermaßen be-

Allerdings ist die Stelle aus dem Quartett in der Weise umgeschrieben worden, daß sie als Achtelbewegung erscheint, und sie hat die Bezeichnung *andante non troppo* erhalten. Im Hinblick darauf und die unter-

schiedlichen Bezeichnungen *Ruhig, ohne Leidenschaft* und *deciso*, sieht es so aus, als ob Weill die beiden Stellen nicht als identisch auffaßte. Deshalb wurde die Phrasierung in der Partitur - wenn sie auch seltsam anmutet - im Prinzip beibehalten.

291 Part. phrasiert wie folgt:



Die Phrasierung wurde vom Herausgeber in Übereinstimmung mit Part. geändert.

292 Part.: Die letzten drei Noten im Kontrabass haben einen Bogen. Wurde vom Herausgeber in Übereinstimmung mit Part. geändert und analog bei jeder Wiederkehr verfahren.

301 Bögen vom Herausgeber zugefügt.

302 - 17 Das Choralthema hat Weill in op. 8 wiederholt. In der Partitur sollte die erste cresc.-Gabel auf dem zweiten Taktteil von 302 stehen und die erste dim.-Gabel auf dem ersten Taktteil von 303. Es sollte auch das cresc. in 314 zum *mf* führen. In 306 und 307 sollte die Gabel haben.

303 Part.: Die Fagott-Noten sind gebogen. Die Phrasierungen in op. 8 sind getrennt. Stacc.-Punkte vom Herausgeber zugefügt. In Übereinstimmung mit der Fagott-Stimme in Part.

310 - 13 Part. weist für Hörer auf die Phrasierung auf:



... vom Herausgeber geändert in Übereinstimmung mit Part.

Entsprechend ist die folgende Phrasierung:



Phrasierung vom Herausgeber geändert in Übereinstimmung mit Part. 354 - 6.

318 Part.: Die ersten drei Noten in den Celli haben nur einen Bindebogen; ebenso die ersten drei Noten in den Kontrabässen in 319.

375 Part.: Die 1. Flötenstimme wurde vom Komponisten unvollständig und unleserlich korrigiert. Beide Halben Noten dürften ein fes<sup>2</sup> mit Triller nach ges<sup>3</sup> sein. Die vorliegende Lesart wäre vorzuziehen.

388 Part.: Fagotte, Posaune, Celli und Kontrabässe haben einen einzigen Bindebogen, der sich von der ersten Note dieses bis zur ersten Note des nächsten Taktes erstreckt. Die Striche sind vom Herausgeber unvollständig.

395 Der Bogen über der Rollfrommel-Figur wurde vom Herausgeber unvollständig, ebenso über Roll- und Baßtrommel im nächsten Takt.

410 Part.: Die oberste Kontrabaßnote im ersten Akkord ist unvollständig.

411 Part.: Die Halben Noten in den Bratschen sind gebunden. Ihre Lesart auf die Notierung dürfte das ein Fehler sein.

417 - 9 Da Weill vergaß, den Schlüssel für die vierter zu schreiben, mußte wahrscheinlich auch übersehen, für Hörner und Trompete den Schlüssel des Dämpfer vorzuschreiben. Der Dämpfereffekt ist ansonsten undenkbar, steht aber im Widerspruch zu den Anweisungen der Violinen.

David Drew, im Mai 1968

(aus dem Englischen übertragen von W. Hartleben)