

PREVIEW
Low Resolution

Kurt Weill

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

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 figurierten und choralartigen Stellen im Schlußteil fand es keineswegs seine Begleitung. Während zumindest ein früheres Orchesterwerk Weills - die „Sinfonie Nr. 1“ nach Rilkes „Kornett“ - eine öffentliche Aufführung erlebte, bevor Weill die Meisterklasse eintrat, hat er die Sinfonie nie für eine öffentliche Aufführung gegeben. Ihren Wert hat er jedoch nicht unterschätzt; er hat sie zu den wichtigsten Werken seiner Frühzeit. Die Partitur verschwand, wurde aber 25 Jahre später wieder ans Licht. Die erste Aufführung, mit einem reduzierten Material, spielte das Sinfonieorchester der Preussischen Akademie der Künste in Hamburg unter Wilhelm Schüchter im Jahre 1957.

Die Titelseite der Partitur - entfernt von wohlhabenden Familien, die die Partitur während des zweiten Weltkriegs verstreut hatten - wurde im Mittello aus Johannes R. Bechers Festspiel „Arbeit, Bau und Schlacht“ (Aufbruch eines Volkes zu Gott“ (Insel Verlag, Leipzig 1921). In der Sinfonie wird die sozialistische Aktion in Anlehnung an Strindbergs religiöses Drama „Der Stärkere“ ein neues Bild entstehen von einer Welt der Schrecken und Revolution. Die Sinfonie schließt mit einer Vision der Menschheit, die singt und die eroberte Land von Frieden und sozialer Gerechtigkeit. (Drei Jahre später schrieb Becher den Text völlig um, die religiöse Bedeutung wurde eliminiert, und die soziale im orthodox kommunistischen Sinne umgewandelt.) Weill suchte am Ende der Sinfonie von Weill ein „Gebet“ wie aufklingt, das das Werk nur in dem sehr allgemeinen Sinne „sozialistisch“ angesehen werden, als es sich mit den Begehrten von Karl Marx, denen, die in der menschlichen Gesellschaft und religiösem Glauben steht. Die Sinfonie wurde vor 1925 und auch einige nach 1935.

Die Sinfonie des Kammermusikopus 9 von Schönberg, die bei ihrer Entstehung ausschließlich Patersons hat, ein einziger durchlaufender Satz; das Intervall und harmonische Grundelement ist das Intervall der Quarte. Während der Sinfonie und Musik Einflüsse von Liszt und Richard Strauss erkennen, 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 Falschnoten verhältnismäßig klein. Die meisten dieser Fehler und Auslassungen gehen aus dem musikalischen Zusammenhang hervor, einige lassen sich durch Vergleich mit dem Klavierauszug bereinigen. Zweifelhafte Lesarten sind festgehalten.

Bei der Bezeichnung der Streicherpartien neigt Weill zu den Bezeichnungen als Bogenstriche anzudeuten, obwohl er auch in nicht wenigen Fällen Abgesehen von den Korrekturen, die zur Vermeidung von Mißverständnissen notwendig waren, sind in der vorliegenden Ausgabe alle Klaviersätze unange-tastet geblieben und Strichartenbezeichnungen ergänzt worden.

Ein größeres Problem für den Herausgeber stellt sich bei den Stellen dar, die als „Fehler“ in der Komposition oder der Orchestrierung bezeichnet werden müssen. Sollte man „Fehler“ eines jungen Komponisten in einem Werk, das der Nachwelt erhalten, das so viel Reife und echte Inspiration enthält, ohne seine Veröffentlichung als gerechtfertigt erscheint? Und wo zieht man dann die Grenze zu ziehen zwischen diesen „Fehlern“ und den „Fehlern“ der Komponisten, unter denen sich auch eine Reihe anerkannter Meister verzeichnen lassen. Das unglückliche Los eines Schumann, Bruckner und Mussorgski, die in der Welt der Musik als „Fehler“ ausgeliefert waren, die ihre Werke „verbessern“ wollten, was als Warnung auch für den bescheidenen Fall eines jungen Komponisten, der sich in Harmonik, Kontrapunktik und Orchestrierung mit den großen Meistern messen will, die Weill vielleicht schon ein halbes Jahrhundert früher gemacht haben dürfte, muß das Werk eben doch so bleiben. Aber es ist ein Augenmerk zu setzen, wo er Unmögliches vorschreibt. Extrapolationen und idealistische - beide stehen auf einem anderen Blatt; die „Fehler“ des Werkes aus. Deshalb sind auch gewisse Nuancen (die in der Original-Partitur auch der Druckfehler), die rein imaginär sind, in der vorliegenden Partitur weggelassen. Andererseits wurden diejenigen, die verwirren oder offene Fragen über musikalische Intentionen des Komponisten zuwiderlaufen, den Lesern angepasst oder weggelassen.

In den meisten Partituren Weills sind die Schlagzeugstimmen überladen. In den meisten Fällen, den akustischen Gegebenheiten entsprechend, mit Vorsicht behandelt werden. Was die orchestrale Balance im Allgemeinen anbelangt, ist eine Streicherbesetzung von mindestens 50 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^3 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* bezeichnet.

54 - 58 Part. (KA.): Die dynamischen Bezeichnungen dieser Stelle sind häufig ungenügend und unvollständig. Gabeln fehlen offensichtlich in der Hornstimme (vgl. Hornstimme) sowie in der Fagott- und Kontrabaßstimme in der ersten Hälfte von 56. Die *cresc.*-Gabeln sind in der Hornstimme wiederholt nicht in der Bratschen-Verdopplung und in den imitierten imitatorischen Fortführungen in 56 und 57 vorhanden. Die dynamischen Veränderungen. Die Ausgangsdynamik ist in allen Fällen *ff*. Da Weill mit *fff* äußerst sparsam umgeht, sind die meisten dynamischen Einsätze in 57 mit einer *cresc.*-Gabel versehen. Die Dynamik führt zum *ff* führt, scheint es folgerichtig zu sein, die Dynamik nur mit einem *f* zu bezeichnen. Die 2. Violine ist in allen Stimmen *ff* bezeichnet, obwohl das Besondere hier nur für die 1. Violine und die 1. Violinen notwendig ist.

61 Part.: siehe 270 für die 1. Violine. In KA. hat die 1. Violine an dieser Stelle kein A. Vom Herausgeber ist dies nicht bemerkt.

71 Part.: Das Gros der Kontrabässe spielt hier *Frosch spielen*, was aber in dieser Lage nicht sehr schmerzhaft ist.

140 Part.: Solobratsche *f*.

141 - 60 Die 1. Violine wird als der kompositorischen Absicht entsprechend, infrage gestellt. Die Stelle müßte von einer kleineren Violine gespielt werden. Sollte sie weggelassen werden, was die 1. Violine verpflichtet, wäre die korrespondierende Paukenstelle weingleich weniger problematisch ist - ebenfalls weggelassen.

171 Part.: *cresc. poco a poco* einen Takt vorher, KA. in diesem Takt. Die 2. Violine, die dim.-Gabeln in den Streichern vom Herausgeber angefügt; ebenso die empfohlene Hörnerverdoppelung (kleine Noten).

184 Part.: Solobratsche, zweite Note: d^1 ; KA.: dieselbe Note: dis^1 . 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^2 in den Bratschen und der 2. Klarinette und im *Secondo* von KA. findet sich überhaupt kein d^2 . 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^2 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) nicht mit der Partitur übereinstimmen, könnte der ungeschickte Verleger 237 zu 238 zu der Vermutung führen, daß hier eine Seite war, auf der Weill 237 überarbeitet und neu instrumentiert hat. Allerdings findet sich von einer solchen Seite keine Spur.

- 238 Part.: Keine dim.-Gabel für Baßklarinete, Fagotte, Violen, Violen II.
 263 - 7 Part.: Keine dim.-Gabeln für die beiden Horn-Akkorde.
 263 - 4 Nach dem *sf* in den Holzbläsern, 1. Horn, 1. Clarinetten, 1. Celli, 1. Bassen nimmt sich das *p* in 264 seltsam aus, scheint aber nicht auf dem Blatt zu stehen.
 267 Part.: Die letzte Note im Horn ist als cis^2 im Original-Herausgeber in cis^2 geändert.
 270 Die Unstimmigkeiten in dem letzten Takt sprechen von der Situation von 228, erscheinen aber noch härter. Die „störrige Stimme“ jetzt im Horn liegt und sich in die gleiche Richtung bewegt. Auch hier findet sich von einer solchen Seite keine Spur. Schreibfehler in der Part. - diesmal in der Baßklarinete - diese Note mit einem b versehen ist - und wenn man würde ein b setzen, das! bei einem Ohr gehen als das d entgegen findet sich eine oder vielleicht analoge Dissonanz in 270, also nicht aus dem Zusammenhang sich ergebende Lösung. Man hat man dies zu schließen, daß alle drei Situationen, die in Takt 270, 270 und 272, beabsichtigt waren, tragwichtig nach erschaffen wurden.
 280 Die hier im letzten Einfall hat Weill in seinem Streichquartett op. 8 (1904) wieder verwendet. Wenn für beide Stellen die gleiche Partitur beabsichtigt war, dann 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 310 geändert.

292 Part.: Die letzten drei Noten im Kontrabaß haben einen Bogen. Wurde vom Herausgeber in Übereinstimmung mit 310 geändert und analog bei jeder Wiederkehr verfahren.

301 Bögen vom Herausgeber zugefügt.

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

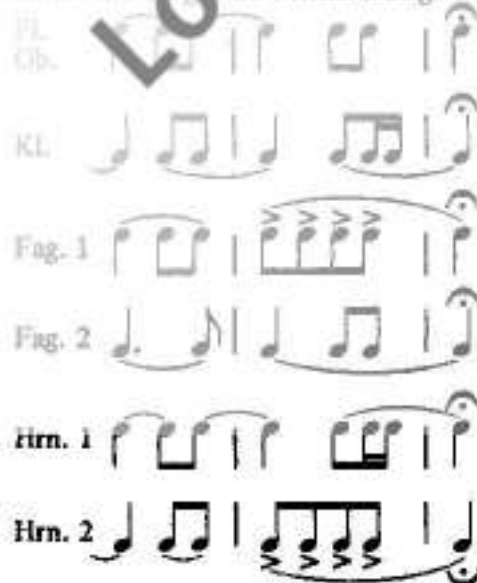
303 Part.: Die Fagott-Noten sind gebogen. Ihre Entsprechungen in op. 8 sind getrennt. Stacc.-Punkte vom Herausgeber in Übereinstimmung mit der Fagott-Stimme (Part. 3).

310 - 13 Part. weist für Horn 1 eine andere Phrasierung auf:



Wurde vom Herausgeber geändert in Übereinstimmung mit Part. 3.

311 enthält 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^2 mit Triller
nach ges^3 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 sorgfältig
395 Der Bogen über der Rolltrommel-Figur wurde vom Herausgeber ent-
fügt, ebenso über Roll- und Baßtrommel im nächsten Takte.
- 410 Part.: Die oberste Kontrabaßnote im ersten Akkord ist nicht gebunden.
- 411 Part.: Die Halben Noten in den Bratschen sind gebunden. Die
auf die Notierung dürfte das ein Fehler sein.
- 417 - 9 Da Weill vergaß, den Schlüssel für die Hörner zu schreiben, wahr-
scheinlich auch übersehen, für Hörner und Trompete die Lage des
Dämpfers vorzuschreiben. Der Dämpfer-Effekt ist an sich nicht undenk-
bar, steht aber im Widerspruch zu dem, was man bei den Violinen
David Drew, im Mai 1968
(aus dem Englischen übertragen von ... Bartles)