

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 24 (2004)

Artikel: Ein erfolgreicher "Fehlschlag" : Hans Werner Henzes Erste Sinfonie (1947) und ihre revidierten Fassungen (1963/1991)
Autor: Weissbarth, Claudia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835195>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein erfolgreicher «Fehlschlag»: Hans Werner Henzes *Erste Sinfonie* (1947) und ihre revidierten Fassungen (1963/1991)¹

Claudia Weissbarth (Basel)

Hans Werner Henzes *Erste Sinfonie* (1947) wurde in der Nachkriegszeit äußerst positiv aufgenommen und hat die Laufbahn des damals 21jährigen als «Hoffnungsvollsten aus dem deutschen Komponistennachwuchs»² deutlich begünstigt. Um so mehr erstaunt es zunächst, dass der Komponist das Werk 1963 in einer «Reinigungswelle»³ seiner Werke als «reinen Fehlschlag» verworfen und eine Neufassung kreiert hat, «wie wenn ein Lehrer seinen Schüler helfend korrigiert.»⁴ Die 1963 vollkommen neu gestaltete Sinfonie war am 9. April 1964 zu hören, beim ersten von zwei Konzertabenden der Berliner Philharmoniker, an denen Henze sein sinfonisches Gesamtwerk selbst dirigierte⁵ und damit jeweils zweieinhalbtausend Menschen anlockte.⁶ 1991 brachte Henze bei den Proben für eine Aufführung der *Ersten Sinfonie*

- 1 Der vorliegende Text basiert auf den Ergebnissen meiner Lizentiatsarbeit zum Thema «Henzes Auffassung der Sinfonie: Vergleichende Betrachtungen der *Ersten Sinfonie* 1947/1963 (1991) und seiner Schriften», vorgelegt bei Frau Prof. Dr. Anne C. Shreffler, Universität Basel, 2000. Aufgrund der vielen handschriftlicher Ergänzungen und Korrekturen durch den Komponisten Hans Werner Henze selbst wurde die Lizentiatsarbeit nachträglich von mir überarbeitet und mit dem von Henze vorgeschlagenen Titel «Hans Werner Henze und die Sinfonik. Vergleichende Betrachtungen zur *Ersten Sinfonie* 1947/1963 (1991) und zu seinen Schriften» (Überarbeitete Fassung), Basel 2001, betitelt. An dieser Stelle möchte ich mich nochmals herzlich bei Herrn Prof. Hans Werner Henze für die Durchsicht und gründliche Korrektur meiner Lizentiatsarbeit bedanken.
- 2 Heinz Joachim, «Jüngste Sinfonik. H. W. Henze-Uraufführung in Bad Pyrmont», in: *Die Welt* (28.8.1948).
- 3 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 92. Henze erwähnt in seiner Autobiographie zwei Reinigungswellen seiner Werke: eine im Sommer 1963 und eine anlässlich der Erstellung seines Werkverzeichnisses 1993–1996.
- 4 Henze, «Über Instrumentalkomposition», in: ders., *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. v. Jens Brockmeier, München 1984, S. 103.
- 5 Henze verband inzwischen mit den Berliner Philharmonikern eine schon über längere Zeit dauernde Zusammenarbeit, die zu einem ersten Höhepunkt dadurch gelangte, dass Henze am 9. und am 12. April 1964 alle seine fünf Sinfonien aufführen konnte.
- 6 Rudolf Stephan, «Henzes Sinfonien. Zu zwei Konzertabenden der Berliner Symphoniker», in: *Süddeutsche Zeitung München* (17.4.1964).

mit den Berliner Philharmonikern kleinere «weitere Retuschen und sonstige Verbesserungen an»⁷, welche die Instrumentation betreffen⁸, aber erst später in das Material eingearbeitet worden sind.⁹

Die Erstfassung der *Ersten Sinfonie* wurde von Henze am Ende des Jahres 1946 komponiert,¹⁰ während er noch bei Wolfgang Fortner studierte. Auf der Partiturreinschrift ist «januar 1947» vermerkt. Das Manuskript der Erstfassung mit dem Titel «Sinfonie Nr. 1 für acht bläser, streicher und schlagzeug» befindet sich als Reinschrift der vollständigen Partitur in der Paul Sacher Stiftung in Basel (im Folgenden PSS)¹¹; es wurde 1963 von Henze genauso wie die gedruckte Partitur mit Dirigiereintragungen von Wolfgang Fortner aus dem Jahr 1948 zurückgezogen. Zu den Beständen der Fassungen in der PSS, Sammlung Hans Werner Henze¹², zählt ferner ein Skizzenblatt mit dem Vermerk «Materialien zur Neuschrift der 1. Symph» (siehe Bsp.1), welches sich als Bindeglied zwischen den Randsätzen der einzelnen Fassungen herausgestellt hat.¹³ Zu den verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* liegen in der PSS folgende Quellen vor:

Sinfonie Nr. 1 (Orch; 1947; 1. Fassung; zurückgezogen)

– Partitur (Reinschrift mit Korrekturen von Hans Werner Henze, Dirigiereintragungen von fremder Hand und Verlageeintragungen) Depositum *Schott Musik International* (Mainz) 80 S.

– Partitur (Musikdruck aus dem Jahr 1948 mit hss. Eintragungen von Hans Werner Henze und Dirigiereintragungen von Wolfgang Fortner?). Henze vermerkt auf der ersten Partiturseite: «höchstwahrscheinlich Wolfgang Fortners Dirigierpartitur bei der Uraufführung, Bad Pyrmont 1948–». Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer BSS 37253.

7 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

8 Vgl. Henze, *Reiselieder*, S. 573.

9 Vgl. Henze, *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis 1946–1996*, Mainz etc. 1996, S. 208.

10 Siehe dazu Paul Sacher Stiftung, Brief an René Leibowitz vom 4.10.1948, Sammlung René Leibowitz.

11 An dieser Stelle möchte ich einen herzlichen Dank an die Paul Sacher Stiftung Basel (PSS) aussprechen, die mir den Zugang zur Henze-Sammlung ermöglichte, insbesondere Tina Kilvio-Tüscher und Ingrid Westen für ihre freundliche Hilfe und Ulrich Mosch für seine sachkundigen Ratschläge.

12 Siehe dazu: *Sammlung Hans Werner Henze: Musikmanuskripte* (=Inventare der Paul Sacher Stiftung 23). Wissenschaftliche Bearbeitung Ulrich Mosch; Bibliothekarische Bearbeitung Tina Kilvio Tüscher, Mainz 2003.

13 Da Henze im Sommer 1963 seine Sinfonien anlässlich der Gesamteinspielung mit den Berliner Philharmonikern gründlich revidierte, nimmt man an, dass es aus dem Jahr 1963 stammt. Auf der Rückseite des Skizzenblattes befinden sich ausserdem Skizzen zu *Being Beautous*, einer weiteren Komposition aus dem Jahr 1963.

Der Aufdruck «7» weist auf mögliche weitere Exemplare hin. Die Stückzahl dieser Partitur ist jedoch laut Auskunft durch den Schott-Verlag nicht zu ermitteln. (Schriftliche Auskunft vom 17.6.2003 durch Frau Monika Motzko-Dollmann).

Sinfonie Nr. 1 (klOrch 1947/1963; 2. Fassung)¹⁴

- Skizzen (1 S., mit 1 S. Skizzen von *Being Beauteous*)
- 1. Sinfonie (1947) Neufassung 1963 für Kammerorchester; Studien-Partitur Schott ED 5036, Mainz 1964.

Sinfonie Nr. 1 (klOrch 1947/1963; 2. Fassung, rev.1991)

- Orchester-Partitur (Musikdruck der Fassung 1963 mit hss. Korrekturen für die revidierte Fassung und Dirigiereintragen), Mainz 1964. Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer 41025. Vermerk Henzes: «Dirigierpart. HWH mit Revisionen 1991 (Bl. Phil.)»
- Partitur (Musikdruck der Revidierten Fassung mit hss. Korrekturen aus dem Jahr 1992), Mainz 1992. Der Druck trägt bei Schott die Plattennummer 47584 und einen Stempel vom 7.8.1992. Vermerk Henzes: «Autorenkorrektur»
- 1. Sinfonie Revidierte Fassung (1991). Dirigier- und Studienpartitur Schott ED 8118, Mainz 1992.

Der detaillierte Vergleich der beiden Fassungen bietet einen Einblick in Henzes kompositorische Frühzeit sowie in seine weitere Entwicklung. In der Tat lehnt sich die Erstfassung als «Jugendwerk» noch stark an Henzes neoklassizistische Vorbilder Strawinsky und Hindemith¹⁵ an, wohingegen die Revision von 1963 seinem späten reiferen Kompositionsstil entspricht.

Die Komposition hätte im Jahr 1947 unter der Leitung von Hermann Scherchen anlässlich der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik vollständig uraufgeführt werden sollen. Da die Orchesterstimmen weitgehend unlesbar waren, beschloss Scherchen «nur den zweiten, langsamen Satz zu spielen, um nicht weitere Probenzeit zu verlieren.»¹⁶ Dieser Satz bekam

14 Die Partitur der Neufassung von 1963, die bis vor kurzem als verschollen galt, wird demnächst vom Schott-Verlag der Paul Sacher Stiftung Basel als Depositum übergeben.

15 Bereits ein Jahr vor der Komposition der *Ersten Sinfonie* schrieb Henze in Darmstadt das Wolfgang Fortner gewidmete *Kranichsteiner Kammerkonzert*, welches gemäss Giselher Schubert «im Stile der *Spielmusiken op. 44 Nr. 4* oder *op. 45* (1927–29) gehalten» ist und eine «neobarocke» Faktur» trägt, vgl. Giselher Schubert, «Erste Schritte. Henzes Frühwerk», in: Dieter Rexroth (Hrsg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz 1986, S. 40.

16 Henze, *Reiseliieder*, S. 92.

innerhalb der Ferienkurse einen Ehrenplatz, indem er in das Festkonzert vom 27.7.1947 aufgenommen wurde, das den Abschluss der Ferienkurse bildete. Henze erntete grosse Anerkennung für «die zarte, aber starke Lyrik des langsamen Satzes seiner Sinfonie.»¹⁷ Ein Jahr später, am 25.8.1948, wurde dann die vollständige *Erste Sinfonie* unter der Leitung von Wolfgang Fortner auf den internationalen Musikwochen in Bad Pyrmont uraufgeführt.¹⁸ Zahlreiche Presseberichte zeugen vom Erfolg der Uraufführung der Erstfassung¹⁹, z.B. wurde das Werk als «eine erfreuliche Leistung, die den jungen Komponisten eine vielversprechende Zukunft erhoffen lässt»²⁰ und als «sehr bemerkenswerter Talentbeweis»²¹ gelobt. Die Interpretation des Werks durch Fortner wurde jedoch kritisiert: «Besonders darunter zu leiden hatte der junge Hans Werner Henze (Jahrgang 1926), dessen erste Sinfonie (Uraufführung) mässig vorbereitet war, so dass man nur einen halben Eindruck von diesem talentvollen Stück erhielt.»²² Schon bei der Uraufführung bemerkte Heinrich Sievers, dass sich dieses Werk formal «an überkommene Vorbilder» hält, jedoch durch «intensive Komprimierung der thematischen Arbeit» fesselt.²³ Die *Erste Sinfonie* wurde ferner von Heinz Joachim als «Divertimento im Geiste der alten Spielmusik, wenn auch durchaus moderner Haltung»²⁴ aufgenommen, was auf den Einfluss der Musik Hindemiths auf Henze hinweist, genauso aber hörten Erich Limmert und Klaus Wagner den Einfluss Strawinskys aus der Komposition heraus.²⁵

Es stellt sich also die Frage, was Henze dazu veranlasst hat, die Sinfonie später als Fehlschlag zu bezeichnen, obwohl diese grossen Anklang beim Publikum fand und auch von der Presse positiv aufgenommen wurde. Gemäss der Autobiographie, die Henze rund vierzig Jahre später geschrieben hat,

17 Heinrich Sievers, «Melos berichtet. Treffpunkt Kranichstein», in: *Melos* 14 (1946/47), S. 341.

18 Vgl. Programmblatt der Uraufführung der *Ersten Sinfonie*: «Wohin gehe ich heute?». Veranstaltungen in der Zeit vom 22. bis 29. August 1948, Stadtarchiv Bad Pyrmont.

19 Dank der freundlichen Unterstützung des Stadtarchivars von Bad Pyrmont, Herrn Werner Zastro, gelangte ich an umfangreiches Pressematerial.

20 Sievers, «Musikfeste mit neuer Musik. Internationale Musikwochen in Bad Pyrmont», in: *Melos* 15 (1948), S. 312.

21 Klaus Wagner, «Gesellenprüfung und Meisterstück. Wolfgang Fortner dirigiert in Bad Pyrmont», in: *Abendpost*, S. 4 (ohne Datum).

22 Erich Limmert, «Taschner spielt Fortner – Internationale Musikwochen Pyrmont» in: *Hannoversche Presse* (28.8.1948).

23 Sievers, «Musikfeste», S. 312.

24 Heinz Joachim, «Jüngste Sinfonik. H. W. Henze-Uraufführung in Bad Pyrmont», in: *Die Welt* (28.8.1948).

25 Vgl. Wagner, «Gesellenprüfung» und Limmert, «Taschner».

begann er bereits bei der Probe, sich «der Schwächen und Unzulänglichkeiten dieser nicht durchdachten, leichtsinnigen und infantilen Komposition»²⁶ bewusst zu werden und Beschlüsse über deren Zukunft zu fassen. In einem Brief an René Leibowitz aus dem Jahr 1948 bedauert Henze jedoch nur die schlechte Qualität der Aufführung unter der Leitung von Fortner: «letzterem missglückte leider meine sinfonie ein wenig, dennoch war es ein erfolg, dieses stück habe ich ende 1946 geschrieben, ich mag es aber jetzt noch, weil es so unbefangen ist und so direkt, ich fürchte, diese eigenschaften verloren zu haben, seit ich verschiedenen eindrücken und beeinflussungen unterlegen bin.»²⁷ Zu diesem Zeitpunkt studierte Henze bereits die Zwölftonmethode bei Leibowitz, wovon fünf Briefe aus dem Jahr 1948 zeugen.²⁸ In diesem Brief an Leibowitz sieht also Henze im Jahre 1948 die Unbefangenheit²⁹ seiner Komposition noch positiv an, während er sie später als leichtsinnig und infantil bezeichnet.³⁰

Die Erstfassung von 1947 ist in ihrem formalen Aufbau klar strukturiert und wirkt handwerklich kompetent und durchdacht. Der formale Ablauf ist traditionell, gliedert sich in vier Sätze unterschiedlichen Charakters und knüpft mit einer Sonatenhauptsatzform, einem langsamen Satz in erweiterter Liedform, einem Scherzo mit da-Capo-Form und einem Variationssatz mit klar abgegrenzten Variationen an die klassisch-romantische Tradition der Sinfonie an. Der vierte Satz weist überdies Bezüge zum strengen vierstimmigen Satz auf,³¹ und in seiner Satzweise werden Ostinato- und Imitationstechniken verwendet, wie sie in barocken Instrumentalsätzen geläufig waren. Er zeigt auch Strawinsky-Anklang im Rhythmus, indem verschiedene Ostinati überlagert werden, und erinnert in den Schlussvariationen an Ballete von Strawinsky wie *Le sacre du printemps*. Im zweiten Satz hat bereits Giselher Schubert mögliche thematische Bezüge zu der *Kammermusik Nr. 2*

26 Henze, *Reiselieder* S. 99.

27 Brief an René Leibowitz vom 4.10.1948, PSS, Sammlung Leibowitz.

28 In fünf Briefen an Leibowitz ist Henzes damalige Begeisterung für die Zwölftonmethode belegt, PSS, Sammlung Leibowitz. Henze hatte 1948 während der Ferienkurse (17.7.–1.8.1948) durch Leibowitz eine gründliche Einführung in die Zwölftonmethode erfahren und ausserdem bei Joseph Rufer Unterricht genommen.

29 Henze zählt die *Erste Sinfonie* zu den Stücken, die «von der Dodekaphonie noch nichts wussten», vgl. Henze, *Reiselieder*, S. 91.

30 Vgl. ebda, S. 99.

31 Möglicherweise diente als Vorlage für den Beginn des 1. Themas (T.1/2) der Anfang aus Giovanni Palestrinas Motette *Ad te levavi oculos meos*, welcher im Kontrapunktlehrbuch von Knud Jeppesen abgedruckt ist. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Fortner dieses Lehrwerk in seinem Unterricht verwendet haben könnte. Vgl. Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1935/1963, S. 67.

von Hindemith aufgezeigt³², im ersten Satz finden sich meiner Ansicht nach Anklänge an die Komposition *Nobilissima Visione*.³³ Der langsame zweite Satz, ein Notturmo, das Henze als einzigen Satz in die Neufassung übernommen hat, verweist mit seinem stimmungsvollen Holzbläsersatz bereits auf den späteren Henze.

Die zwei Fassungen wirken zunächst wie grundverschiedene Kompositionen, die kaum einen Berührungspunkt aufweisen.³⁴ In der Neufassung reduziert der Komponist die Anzahl der Sätze von vier auf drei, indem er den dritten und den vierten Satz zu einem einzigen zusammenzieht. Auch wirkt die Neufassung, in welcher Henze das Orchester wesentlich reduziert hat, viel filigraner und zarter; auch ist beispielsweise der Kopfsatz, welcher in der Erstfassung mit «Allegro con brio» bezeichnet ist, in der Neufassung als «Allegretto con grazia» vorzutragen. Formal orientiert sich Henze in der Neufassung an der Sonatenhauptsatzform, wobei er aber in der Reprise die Themen in umgekehrter Reihenfolge aufnimmt, sodass eine symmetrieähnliche Anlage entsteht. Die Erstfassung der Sinfonie und die Neufassung für Kammerorchester von 1963 unterscheiden sich vor allem dadurch, dass die Erstfassung, die noch unter dem Einfluss von Wolfgang Fortner entstand, sich auf neoklassizistische Vorbilder stützt und stark vom Einfluss Hindemiths und Strawinskys geprägt ist. In der Neufassung orientiert sich Henze zwar weiterhin an seinem Vorbild Strawinsky, es ist aber eine Distanz zur Hindemith'schen Kompositionsweise erkennbar, mit der Folge eines stärker persönlich geprägten Kompositionsstils. Dieser artikuliert sich einerseits in der Kontrapunktik horizontaler Linien und rhythmisch akzentuierter Passagen, enthält andererseits auch über weite Strecken lange kantable Phrasen mit grossem Ambitus, die in melodischen und rhythmischen Varianten durch die Instrumente wandern. Zwischen dem ersten und dem dritten Satz der Neufassung und den entsprechenden Sätzen der Erstfassung bestehen nur strukturelle und motivische Beziehungen, da Henze das musikalische Material vollkommen neu anordnet und nur «rhythmische, harmonische und melodische Zellen aus der Urfassung darin geblieben»³⁵ sind.

32 Giselher Schubert, «Erste Schritte», S. 42 f. Ein Zusammenhang ist meiner Meinung nach aber schon aus dem Grunde möglich, da Henze sich in seiner Studienzeit bei Fortner intensiv mit Hindemith beschäftigte.

33 Vgl. Henze, 1. Satz (1947), T. 52–55, und Paul Hindemith, *Nobilissima Visione*, 2. Satz, Marsch und Pastorale, T. 1–4.

34 Mit den verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* Henzes auch unter Einbeziehung des Skizzenmaterials beschäftigt sich auch die Dissertation von Benedikt Vennefrohne (Universität Münster): *Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichtliche und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik*. (Druck in Vorbereitung).

35 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

Reihentechnik und Bearbeitung

Zu Henzes neuer Tonsprache in der Fassung von 1963 gehört eine eigenwillige, freizügige Handhabung der Reihentechnik. Auf dem Skizzenblatt von etwa 1963 (vgl. Bsp. 1), das Henze mit «Materialien zur Neuschrift» kennzeichnet, notiert er Tonreihen, Akkordverbindungen und motivisches Material aus der Erstfassung. Dieses Skizzenblatt ist insofern interessant, als Henze sich 1963 längst als Antiserialist bekannt und die Autorität der Zwölftonmethode in Frage gestellt hatte.³⁶ Dies deckt sich mit meinen analytischen Erkenntnissen über die Neufassung der *Ersten Sinfonie*, in welcher der Komponist Reihentechnik zwar anwendet, sich aber den Regeln der Schönbergsschule nicht unterwirft. Auf eigenwillige Weise belebt und transmutiert Henze Tonreihen, die auf dem Skizzenblatt notiert sind. Gerade diese Widersprüche spiegeln sein gespaltenes Verhältnis zur Dodekaphonie. Die Inkonsequenz, mit welcher Henze die Reihentechnik verwendet, lässt diese mehr zum Experimentierfeld als zum Ordnungsprinzip werden, sodass sich möglicherweise daraus auf eine Protesthaltung gegen strengen Serialismus schliessen lässt.³⁷

Das Skizzenblatt (Bsp.1) ist in die mit 1.) A, B, C, D und III a) und b) bezeichneten Segmente aufgeteilt. Die Segmente 1.) A, D, III a) und b) sind Tonreihen, deren Material aus Themen der Erstfassung gewonnen ist. Henze wandelt die Melodietöne aus Themen des ersten und des vierten Satzes der Erstfassung in Tonreihen um. Diese Tonreihen bilden das Material für Themen des ersten und des dritten Satzes in der Neufassung. Bei Segment B und C extrahiert Henze motivisches Material aus der Erstfassung, das in Segment B analytisch in Form von Akkorden notiert ist. Reihe D ist aus dem vierten Thema der Erstfassung gewonnen, wird aber im vierten Thema der Neufassung transponiert und nur bruchstückhaft verwendet.³⁸ Ferner notiert Henze auf dem Skizzenblatt noch eine Akkordverbindung, die keine Bezeichnung trägt. Diese Zusammenstellung enthält kein Material aus dem zweiten Satz, da dieser in der Neufassung weitgehend unverändert bleibt.

36 Vgl. Henze, «Neue Musik ist gar nicht neu», in: *Melos* 27 (1960), S. 60.

37 Vgl. Markus Bruderreck, «Harmonik und Reihenstrukturen im Triptychon der *Streichquartette Nr. 3–5* von Hans Werner Henze», in: *Musiktheorie*, Jg.15, Heft 1, 2000, S. 56.

38 Auch Bruderreck kam bei der Untersuchung der Reihen in Henzes Streichquartetten zu vergleichbaren Resultaten: «Henze verarbeitet sie höchst inkonsequent, transponiert sie unvollständig und fragmentarisch oder zitiert sie bruchstückhaft»; vgl. Bruderreck, ebda., S. 47.

Beispiel 1

1.) 1. Symphonie

A PITCH: E \flat

B

C

D

III a)

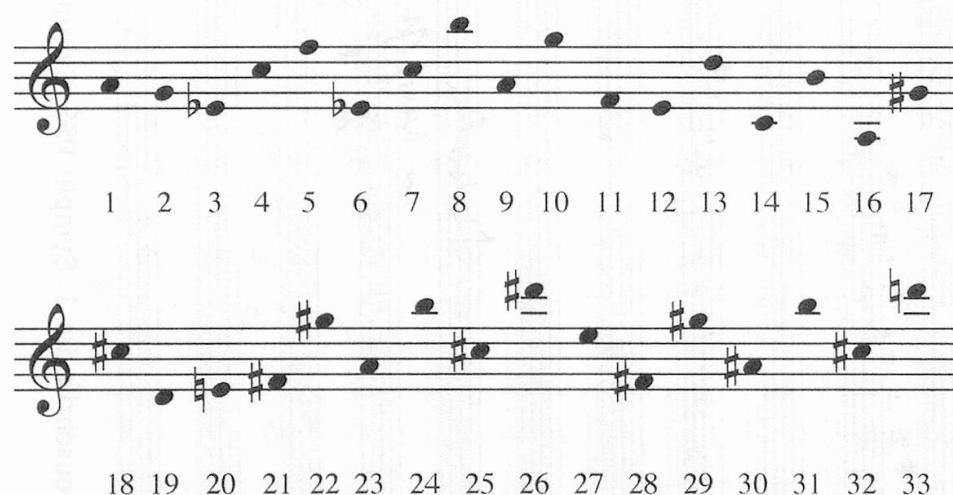
Inv.

Handwritten musical score for the first symphony by Hans Werner Henze. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are handwritten annotations in the left margin, including 'INV.' and 'D.' with musical diagrams. In the right margin, there is a handwritten note: 'Materialien zur Neuschrift der 1. Symph.'

Reproduktion des Skizzenblattes: Hans Werner Henze, Materialien zur Neuschrift der 1. Symph; PSS, Sammlung Henze (mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel).

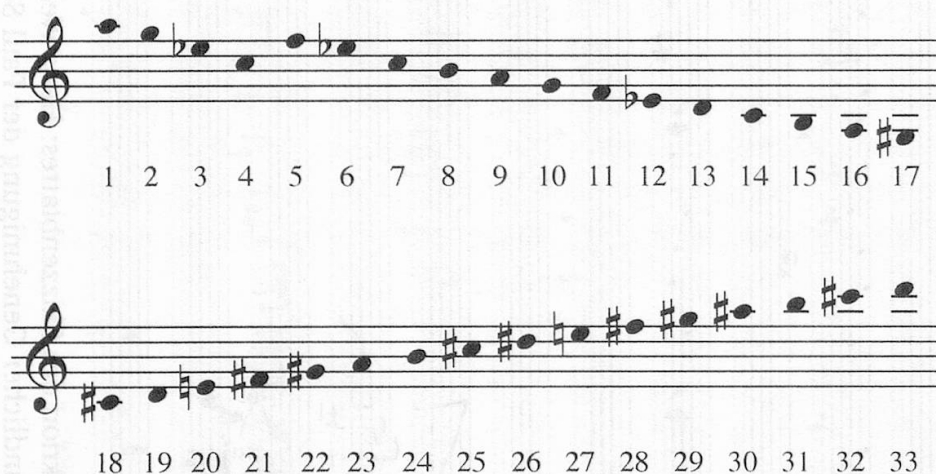
Die Tonreihen auf dem Skizzenblatt sind keine Zwölftonreihen, sie sind mehrfach länger und enthalten bis zu 34 Töne. Zwangsläufig werden in diesen Reihen einzelne Töne wiederholt, hingegen werden andere ausgespart.

Beispiel 2a: Reihe 1. A.



In Reihe 1. A sind alle 12 Töne enthalten. Die Reihe enthält aber in sich den c-moll Dreiklang (Ton 2–4), die Tonfolge der diatonischen Tonleitern c-moll mit erhöhtem sechsten und siebten Skalenton (Ton 7–14) und E-Dur (Ton 20–27), das sich durch das Hinzutreten des Ais (Ton 30) nach Fis-Dur (Ton 28–32) mit erniedrigter sechster Stufe (Ton 33) wendet. Innerhalb der Reihe dominiert der Sekundschritt, wenn man die Reihe in enger Lage notiert.

Beispiel 2b: Reihe 1. A in enger Lage.



Die enge Lage entspricht ungefähr der Anordnung im ersten Thema der Urfassung: ein lineares quasi tonales Thema, das aus dem neoklassizistischen Geist der späten vierziger Jahre heraus erfunden wurde (siehe Beispiel 3a). In der Version auf dem Skizzenblatt verfremdet Henze diesen Charakter, indem er einige Töne durch Oktavversetzung aus der Linie herausreißt. Die

Reihen klingen in der Neufassung anders und unterscheiden sich in Tonhöhe und Phrasierung, basieren aber auf der gleichen Grundlage. Im ersten Thema der Neufassung werden die Reihentöne auf verschiedene Stimmen verteilt (siehe Beispiel 3 b), das Material bleibt also immer noch Material des Hauptthemas. Zum Vorgehen Henzes lässt sich aber bemerken, dass die Reihen in den Themen der Neufassung nie genau in der Oktavlage verwendet werden, wie sie auf dem Skizzenblatt notiert sind, sodass der Entwurf nicht wörtlich in die Sinfonie übernommen wird. Es ist in der Neufassung keine durchgehende melodische Linie, sondern eine Aneinanderreihung von motivischen Einheiten mit Sprüngen in den verschiedenen Instrumenten erkennbar, die einzeln filigran und legato vorgetragen werden und dadurch im Kontrast zur Einleitung der Erstfassung stehen. Das so entstandene Thema ist auf verschiedene Instrumente verteilt, und es sind kleine motivische Einheiten erkennbar. Henze erzielt dadurch die Wirkung einer expressiven Melodie, die auf der einen Seite im legato geführt und auf der anderen Seite durch grosse Intervalle gespreizt wird. Durch Überbindungen einzelner Noten über die Taktstriche hinweg werden im Gegensatz zur rhythmisch prägnanten, marschmässigen Erstfassung die Taktenschwerpunkte verschleiert.

Beispiel 3a: 1. Satz (1947), 1. Thema, Takte 1–8.

Kl. Flöte

Violinen

Kl. Flöte / Klar. in Es / Ob. in Oktaven

ff

1 (1) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Kl. Flöte

sff

13 14 15 16 17 18 19 20 (20) 21

Violine I / Viola in Oktaven

(21) 22 23 24 25 26/27 28 29 30 31 32 33

Beispiel 3b: 1. Satz (1963), 1. Thema, Takt 1–19.

Die Wiederholungen einzelner Reihensegmente sind durch Klammern gekennzeichnet.

The musical score is organized into five staves, each representing a different instrument. The top staff is for the snare drum (Pauke), followed by the harp (Harfe), cello/bass (Celli/Bässe), oboe (Oboe), and flute (Flöte). The bottom staff is for the English horn (Englischhorn) and alto flute (Altflöte). The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat. Brackets above the notes indicate repeated segments of the series. The measures are numbered 1 through 33, with some measures containing multiple measures of music.

Die Analyse des dritten Satzes der Neufassung zeigt, dass Henze in der Verwendung der Reihe stark variiert. Der dritte Satz der Neufassung variiert ein Thema, das aus Tönen der Reihe III a gebildet ist. Die Reihe kommt neun Mal vor, womit eine Analogie zum vierten Satz der Erstfassung mit Thema und acht Variationen geschaffen ist. Henze bildet dabei aus den Tönen des ersten Themas des vierten Satzes die Reihe III a (siehe Bsp. 4), indem er diese Abfolge von E nach As transponiert. Die Töne des Themas werden teilweise in eine andere Lage gesetzt, in der Neufassung ist eine

Tendenz zu grösseren Intervallen erkennbar. Das Thema tritt jedoch im Verlauf des Satzes immer fragmentarischer auf. Auch der Ambitus der Reihe wird bei einigen Variationen erweitert. Henze verwendet nur einzelne Transpositionen der Reihen, so die Reihen G 0, G 2, G 4, G 5, G 7 und G 11.³⁹ Die folgenden Beispiele belegen Henzes eigenwilligen Umgang mit der Reihe. Zum ersten Mal erscheint das Thema in der Harfe, in der älteren Fassung von 1947 war es noch in der Flöte. Im Folgenden zuerst der entsprechende Ausschnitt aus der früheren Fassung (Bsp. 4), gleich anschliessend die Version von 1963 (Bsp. 5).

Beispiel 4: 4. Satz (1947), 1. Thema; dazu Reihe IIIa (G0) in der Fassung des Skizzenblattes.

Flöte
(Thema)

Reihe IIIa
(G0)

3

5

39 Die Transpositionsstufen der Reihen bezeichne ich mit den Zahlen 0–11 gemäss dem ersten Ton in der Grundreihe (G 0, G 1 etc.).

Beispiel 5: 3. Satz (1963), Thema Harfe (Reihe IIIa/GO),
Takte 10–22.

Wiederholungen innerhalb des Reihenablaufs sind in Klammern gesetzt.

Harfe

10 1/2 1/2 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (7)

1/- 2/7 2/-

15 2 3 4 5 9 10) 11 12 (10 12) 13 14 15 16

1/- 1 1(10) 13

18 17 18 19 20 (10 12 13) 14 15 16 17 18

- 1(10) 13 1

20 19/21 20) 22 23/25 24 (16) 1 2 3 5 6

7 -

Beim zweiten Erscheinen des Themas in der Viola (Takt 25–32) in der Transposition G 7 verfährt Henze ähnlich wie mit G O, indem er vereinzelt Töne umstellt oder herauslöst. In dieser Reihe sind noch alle Töne vorhanden. Beim anschliessenden Thema (G 5) in der Violine 1 (Takt 33–41) verwendet Henze nur die Töne 2–10 in direkter Folge (Takt 34–36), es schliessen sich einzelne, sporadisch auftretende Reihentöne an, die mit reihenfremdem Material durchsetzt sind. Die Reihe beginnt sich «auflösen».

Beispiel 6a: Reihe IIIa (G5).



Beispiel 6b: 3. Satz 1963), Thema Violine (Reihe IIIa/G5), Takt 33–41.

Ab Takt 38 lassen sich Einzeltöne der Reihe nur noch an den Hochpunkten der melodischen Linie feststellen. Mit zunehmendem Auflösungsprozess wird die Zuordnung zur Reihe immer fraglicher. Diese Töne sind mit "·" gekennzeichnet.

33 dolce p mp p

2 3 4 5 6 7 8

36 Sequenz von 9/10 Sequenz von 12/13

9 10 11 12 13 16 19 20

40 f

21 22 "24" "20" "22" "20"

«Cantabilità»

Henze selbst weist darauf hin, dass es in seinen Instrumentalkompositionen «überall Wechselspiele zwischen Kontrapunktik und akkordlich gestützter Cantabilità»⁴⁰ gibt. Der Begriff «Cantabilità» dürfte auf die Tendenz zu immer längeren Phrasen mit lyrischem Charakter zielen. Auch erwähnt der Komponist, dass sich in den ersten Veröffentlichungen «eher zufällig hier und da etwas von dem Lyrismus der späteren Stücke» findet⁴¹. Bereits ein frühes Beispiel für die «Cantabilità», welche ansatzweise schon in der Erstfassung erscheint und dann die Neufassung noch stärker prägt, ist das zweite Thema im ersten Satz der Erstfassung. Die korrespondierenden Stellen sind im dreistimmigen Satz gesetzt; hinzu kommt, dass beide in leiser Dynamik gehalten sind.⁴²

Beispiel 7a: 1. Satz (1947).

Beginn des 2. Themas, Takte 18–22 (klingend notiert).



Beispiel 7b: 1. Satz (1963).

Beginn des 2. Themas, Takte 24–31.

Violinen I/2, Viola

24 *arco*

pp

29

40 Henze, «Über Instrumentalkomposition», S. 102.

41 Henze, «Erste Werke», ebda, S. 25.

42 Vgl. hierzu auch 1. Satz (1947), T. 141 ff.

Noch kantabler und lyrischer wirkt der mit «Notturmo» überschriebene zweite Satz, da er weitgehend im piano gehalten ist, sehr lange melodische Bögen enthält, und im Kontrast zu dem pulsierenden ersten Satz steht. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Schlagzeuggruppe im zweiten Satz pausiert. Henze notiert in seiner Autobiographie, dass es im langsamen Satz der Neufassung von 1963 «so gut wie gar keine Änderungen»⁴³ gab. Die wenigen Anpassungen in der Neufassung beziehen sich auf Details wie kleine Änderungen in der Instrumentation, Verlängerung der Phrasen und Veränderung einzelner Noten. Henze setzt im zweiten Satz in der Fassung von 1963 zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen, welche die Phrasen verlängern, und gruppiert melodische Zellen anders. Diese Veränderung lässt sich wiederum als Etablierung von grösseren melodischen Linien interpretieren. Der Anfang des zweiten Satzes ist eine der wenigen Stellen der *Ersten Sinfonie*, die Henze auch in der Revidierten Fassung von 1991 in der Dynamik und Phrasierung nochmals verändert hat, indem er weitere zusätzliche Legatobögen und dynamische Zeichen gesetzt hat. Ausserdem hat Henze einzelne Instrumente in der Textur verändert, z.B. wurde im dritten Satz in Takt 38–41 die Celesta eingefügt. Die Melodieführung, der formale Aufbau und die dynamische Spannbreite des zweiten Satzes bleiben innerhalb der drei Fassungen gleich.

Beispiel 8: Zusätzliche Legatobögen im 2. Satz (1963/1991), Takte 7–11.

Kopie aus der Revidierten Fassung (1991) mit freundlicher Genehmigung Schott Musik International, Mainz.

Zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen von 1963:

Zusätzliche dynamische Zeichen und Legatobögen von 1991:

The image shows a musical score for five instruments: Cor. (Cor Anglais), Viol. (Violins), Via. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is divided into two systems, representing the 1963 and 1991 versions of the music. The 1963 version (top) shows dynamics like *pp* and *p*. The 1991 version (bottom) shows additional dynamics like *p*, *pp*, and *p¹*, and longer legato lines. The 1991 version also includes the instruction *con sord.* for the Viola and *unitt* for the Violins.

43 Henze, *Reiselieder*, S. 92.

Sogar im motorischen Schlusssatz der Neufassung lässt Henze das Thema kantabel vortragen, so sind beispielsweise die Themeneinsätze der Viola (Takt 25) mit «p cant» oder der Violine mit «p dolce» (siehe Bsp. 6) bezeichnet. Diese kantablen Phrasen stehen im Kontrast zu den rhythmisch pulsierenden Einwürfen der Bläser, die an die Tonsprache Strawinskys erinnern.

Henze und Strawinskys Klangwelt

Man mag sich fragen, warum Henze gerade den zweiten Satz ohne grosse Änderungen belassen hat. Ein Grund könnte darin bestehen, dass der harmonische Aufbau der Tonsprache der klassizistischen Phase Strawinskys nahekommt. Henzes Begeisterung für Strawinsky hat sehr lange angehalten. Bei der Analyse der verschiedenen Fassungen der *Ersten Sinfonie* haben sich in harmonischer und rhythmischer Hinsicht so viele Gemeinsamkeiten mit der Tonsprache Strawinskys ergeben, dass es angebracht ist, das Verhältnis zwischen den beiden Komponisten zu beleuchten. Die Forschung ist bisher nur selten hierauf eingegangen.⁴⁴ Henze selbst erwähnt in seiner Autobiographie oftmals, wie sehr ihn vor allem die Musik aus der klassizistischen Periode Strawinskys fasziniert hat und «auch heute noch begeistert.»⁴⁵ Die Begeisterung des jungen Henze für Strawinskys Orchesterwerke entstand zunächst vor allem durch den Höreindruck von dessen Werken.⁴⁶ Noten waren damals nur schwer zugänglich. Henze analysierte jedoch gemäss Peter Cahn⁴⁷ im Jahr 1946 und 1947 bei den Kompositionskursen von Wolfgang Fortner während der Darmstädter Ferienkurse neben Werken von Hindemith auch Werke von Strawinsky, darunter das *Duo concertante* und die *Sonate für zwei Klaviere*, die er zusammen mit seinem Studienkollegen Hans Zehden⁴⁸ am 27. Juli 1947 in einem internationalen Schlosskonzert, einem Konzert im Rahmen einer Baumeister-Ausstellung in Heidelberg, als Deutsche Erst-

44 Geitel erwähnt in seiner Biographie mehrmals Henzes Bewunderung für die Musik Strawinskys, Krellmann schreibt sogar, Henzes stilistische Grundhaltung sei von «bekenntnishafter Verehrung zu Strawinsky getragen», vgl. Klaus Geitel, *Hans Werner Henze*, Berlin 1968, S. 32–34, bzw. Hanspeter Krellmann, «Heute noch Sinfonien...», in: Rexroth, *Henze*, S. 236.

45 Henze, *Reiselieder*, S. 77.

46 Geitel, *Henze*, S. 33.

47 Peter Cahn, «Wolfgang Fortners Kompositionskurse in Darmstadt (1947–1951)», in: Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart 1996, S. 38.

48 Henze hatte den Komponisten Hans Zehden 1946 bei Fortners erstem Kompositionskurs auf Schloss Kranichstein kennengelernt. Beide waren zu diesem Zeitpunkt Fortners Privatschüler und studierten anschliessend in dessen Kompositionsklasse, vgl. Cahn, *Fortners Kompositionskurse*, S. 38.

aufführung interpretierte.⁴⁹ Dies ist für die Analyse der Erstfassung der *Ersten Sinfonie* sehr interessant, da deren Entstehung in den Zeitraum zwischen den Ferienkursen 1946 und 1947 fällt. Ab dem Jahr 1954 bestand ein enger persönlicher Kontakt zwischen Henze und Strawinsky, der auch durch Mitteilungen von Strawinsky an Henze dokumentiert ist.⁵⁰ Im Jahre 1956 widmete Henze Strawinsky die Partitur der Oper *Der Prinz von Homburg*, wofür sich Strawinsky mit überschwänglichen Worten bedankte⁵¹. Im Jahre 1961, zwei Jahre vor der Neufassung der *Ersten Sinfonie*, sandte Strawinsky Henze ein Telegramm mit Glückwünschen für die «Elegia per giovani amanti»⁵². Auch Klaus Geitel spricht in seiner Monographie über Henze öfter von dessen Bewunderung für Strawinsky und zieht sogar direkte Quervergleiche zwischen Henzes *Zweiter* bzw. *Dritter Sinfonie* und Strawinskys *Symphony in three movements*.⁵³

Es fällt auf, dass gewisse charakteristische Wendungen Strawinskys sich bereits auf Henzes *Erste Sinfonie* ausgewirkt haben. Sowohl bei Henze als auch bei Strawinsky findet man häufig insistierende melodische Pendelbewegungen einzelner Melodietöne oder ganzer Akkorde. Als Beispiel dafür sei der Schluss der *Symphonie à vents* von Strawinsky aus dem Jahr 1920 (revidiert 1945–1947) dem Anfang des zweiten Satzes gegenübergestellt, in dem ebenfalls die Bläser dominieren (vgl. Bsp. 10). Beide Stellen bestehen aus Akkorden, die sich ausschliesslich aus Tönen der zugrundeliegenden Skala zusammensetzen und die man mittels Terzsichtung bestimmten Stufen dieser Skala zuordnen kann. Strawinsky schärft diese Akkorde durch zusätzliche harmoniefremde Töne. Durch Schichtung und strukturierende Instrumentation können mehrere tonale Zentren herausklingen. Die Melodie der Einleitung des zweiten Satzes bei Henze bewegt sich in den Bläserstimmen in Takt 1–4 in einer Pendelbewegung zwischen zwei Akkorden (Akkord A und B), die eine grosse Sekunde auseinanderliegen.

49 Handschriftliche Ergänzung Henzes, Korrektur meiner Lizentiatsarbeit durch den Komponisten.

50 PSS, Sammlungen Henze und Strawinsky.

51 Handschriftliche Notiz von Strawinsky an Henze vom 29.6.1960, PSS, Sammlung Strawinsky.

52 Telegramm von Strawinsky an Henze aus West Hollywood, California vom 20.5.1961, PSS, Sammlung Strawinsky. Rückseite: «Igor Strawinsky, telegramma d'auguro per le prime mondiali di «Elegia per giovani amanti»» (Vermerk Henzes).

53 Geitel, *Henze*, S. 33.

Beispiel 9: 2. Satz (1947/1963), Takte 1–6.

Gegenbewegung der Akkordgruppen I und II. Es entstehen die Klänge A und B.

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first staff is for Flute, Oboe, and Clarinet (I); the second for English Horn (1947 Fagott) and Horn 1; Horn 2 (1947 Posaune) (II); and the third for Cello and Bass (Celli Bässe). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The score is divided into two systems, A and B, with measures 1-3 and 4-6 respectively. The first system (A) shows measures 1-3, and the second system (B) shows measures 4-6. The score features complex chordal textures with many intervals of a second (dyads) and triplets. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Die Sekunde wird in diesem Satz vor allen anderen Intervallen bevorzugt und ist während des ganzen Satzes präsent. Die Sekunde ist das eröffnende Intervall der Reihe 1.a und dominiert die ersten Takte des ersten Satzes (1947 und 1963) sowie ebenso grosse Klangflächen im dritten Satz in der Neufassung. Es sei nebenbei bemerkt, dass die ganze Sinfonie von Zentraltönen bestimmt ist, die eine Sekunde auseinanderliegen. Das charakteristische

Intervall ist somit eine der «Zellen», die nach Henzes eigener Aussage von der ursprünglichen Musik aus dem Jahr 1947 übrig geblieben sind.⁵⁴

Die Anfangsakkorde der Bläser lassen sich in zwei Schichten gliedern, die beginnend mit B-Dur und c-moll sich exakt spiegelbildlich bewegen. Diese zwei Gruppen stellen mit den Anfangsdreiklängen B-Dur und c-moll auch die Bausteine des ersten Akkordes dar. Aufgrund des Liegetons B in den Celli und Bässen kann dieser erste Akkord als Tonikaklang in B mit hohem subdominantischem Anteil (c-moll bzw. II. Stufe) verstanden werden. Die Akkorde A und B repräsentieren im Prinzip die B-Dur Kadenz, werden aber durch den wechselnden Bass je anders harmonisch beleuchtet. Sie treten insgesamt dreimal auf: in der Einleitung (Takt 1–6), verkürzt in der Mitte (Takt 39/40) und ausführlich in der Coda (Takt 62–72). Dadurch erhält der Satz eine tonale Orientierung auf B-Dur hin.

Beispiel 10a: Henze, 2. Satz (1947/1963), Takte 1/2.

Deutungsmöglichkeit der Akkorde A und B.

Gruppen I u. II

Gruppen I u. II

Harmonische Deutung:

I	9-11-13	oder	II	7-9-11	I	7-9-11
				über Orgelpunkt B		

Beispiel 10b: Schluss der Bläusersinfonie von Strawinsky, Ziff. 74/75.

Harmonisches Schema. Die ausgefüllten Notenköpfe bezeichnen die in den beiden Dreiklangsschichten nicht erfassten «harmonie-fremden» Töne.

Ziff. 74

Ziff. 75

Flöten, Oboen, Klarinetten, Trompeten, Hörner

Posaunen, Fagotte, Tuba

54 Henze, *Reiselieder*, S.92.

Die einzelne Pendelbewegung in den hohen Bläsern bei Strawinsky (Ziffer 74/75) hat motivische Bedeutung. Sie kommt im Stück mehrmals vor und bildet den Schluss. Strawinsky betont jedoch in der Instrumentation weniger als Henze den Terzaufbau, sondern versucht, Sekund- und Quartintervalle hervorzuheben, sodass der Klang etwas rauher wirkt. Zu dem e-moll Akkord, der über drei Oktaven verteilt ist, tritt der Ton A hinzu. Während sich bei Henze der zusätzliche Bass zunehmend von der Ausgangstonart B-Dur entfernt und damit die Bedeutung der darüberliegenden Akkorde nach und nach verschleiert, trägt der Bass bei Strawinsky die leitereigenen Stufen III, II, I und bekräftigt abschliessend das tonale Zentrum C.

In den Randsätzen der Erstfassung und der Neufassung verwendet Henze rhythmische Überlagerungen, die immer wieder an einzelne Stellen aus Balletten Strawinskys erinnern. Dies geschieht etwa, indem Henze in beiden Fassungen Ostinati und rhythmische Einwürfe verwendet, die oft Betonungen gegen die Taktschwerpunkte enthalten. Bei Strawinsky wirken diese rhythmischen Überlagerungen häufig noch extremer, da sie zusätzlich mit Taktwechseln verbunden sind. Die Instrumentation bei Henze wie Strawinsky zeichnet sich durch blockweisen Einsatz der Instrumentengruppen aus. Diese Orientierung an Strawinsky ist mehr als nur blosse Kopie: In Henzes Personalstil wechselt sich eine «Cantabilità» mit strawinskyähnlichen Passagen ab, bildet dazu gleichsam den Gegenpol, sodass in der Neufassung bei Henze vor allem in den Randsätzen starke Kontraste zwischen Streicherkanilenen und strahlenden Blechbläserpassagen entstehen.

Schluss

Auch nach einer eingehenden Analyse der beiden Fassungen bleibt die Frage offen, warum Henze die Erstfassung als «reinen Fehlschlag» bezeichnet hat. Es liegt nahe, dass es dem Komponisten bei der Überarbeitung der *Ersten Sinfonie* weniger um die Verbesserung der kompositorischen Substanz, als um eine Veränderung im Sinne einer stilistischen Neuorientierung ging. Henze hat aber doch der Erstfassung insofern Rechnung getragen, als er diese überhaupt als überarbeitenswert betrachtete. In der Erstfassung zeigen sich wesentlich mehr klassizistische Elemente als in der Neufassung, so sind im ersten Satz der Erstfassung noch die für die Sonatenhauptsatzform typischen Themenkontraste vorhanden, in der Neufassung jedoch aufgehoben. Obwohl Henze in der Neufassung bei der Sonatenhauptsatzform bleibt, vermag er diese mit vollkommen anderen Mitteln klanglich zu gestalten. Es entfallen die spielmusikenhaften, marschmässigen Themen der Erstfassung, metrische Strukturen sind weniger fasslich und disparater; ferner klingen alle drei Sätze leise aus. Die Analyse des Skizzenblattes hat

formale Zusammenhänge zwischen der Erstfassung und der Neufassung deutlich gemacht. Die Erstfassung, die Henzes ersten grossen Erfolg darstellte, wird vom Komponisten 16 Jahre später reflektiert und analysiert, wobei die Themen lediglich als Tonreihen wiederkehren, aus denen neue thematische Gestalten gewonnen werden. Henze wendet bei der Neufassung ein Verfahren mit Tonreihen, das aus der Dodekaphonie stammt, auf eine Komposition an, die noch ohne Kenntnis dieser Kompositionstechnik entstanden war, zeigt aber durch seine freie Handhabung dieser Technik, wie weit er von der strengen Zwölftonmethode entfernt ist. Die von Henze selbst immer wieder angesprochene «Cantabilità» zeigt sich deutlich in der Neufassung: Sie weist gegenüber der Erstfassung weitaus mehr lange lyrische Phrasen im piano auf. Die «Cantabilità» entsteht gleichsam aus dem «Zusammenleimen» von Tönen, die durch grosse Intervallabstände auseinanderstreben wollen: Henze zerreisst das ursprüngliche Material bewusst, um es dann aber mit grossen Legatobogen wieder zu «kitten». Aus diesem Widerspruch resultiert die Expressivität der Linien. Das Ergebnis ist eine kurze, leichte Sinfonie – eher im Stil einer Sinfonietta –, in welcher der Komponist durch filigranere Kompositionsweise und Transparenz seine gewonnene Erfahrung in der Instrumentation und Phrasierung zeigt.

Die Musik einer gänzlich anderen Kultur auf Ausdrucks- und Bedeutungsebene hin untersucht. Die Gefahr, die Dinge vollkommen falsch in den Griff zu bekommen, ist wesentlich grösser, als wenn er sein Objekt aus dem eigenen Kulturbereich wählt. Das schwierigste Problem sind für ihn zunächst Kategorien, in denen man über Musik nachdenkt, schon «Musik» an sich ist ein Konzept, das ganz aus griechischem und europäisch-mittelalterlichem Denken herausgewachsen ist und das durchaus nicht die Weltgeltung hat, die ihm jeder Musikliebhaber und unerschwinglich sogar auch mancher Musikwissenschaftler zuschreibt. Nicht anders verhält es sich mit den Begriffen «Ton», «Klang», «Rhythmus» u. dgl., mit denen man operieren muss, um sich technisch über Musik auszudrücken. Ein sorgfältiges Nachdenken über diese Termini in ihrer Anwendbarkeit auf aussereuropäische Musik könnte einen schnell zur oben erwähnten Kapitulation bringen, wenn wir es uns grundsätzlich heute noch leisten könnten, unsere Sinne vor Dingen zu verschliessen, die uns nicht schon in die Wiege gelegt sind. Wer sich also als Experte auf aussereuropäische Kunst-Inhalte einlässt, muss wissen, dass es ohne Kompromisse im Begreifen und Beschreiben nicht geht, und es bleibt ihm nicht viel anderes übrig, als auf der Hut zu sein, damit die intendierten Schritte von der eigenen in die andere Kultur nicht

1. Der Betrag geht zurück auf einen Vortrag, den Silvio Guignard im Rahmen der SMC am 7. Februar 2001 in Basel und am 8. Februar 2001 in Zürich hielt.

