

**«Ruhig ging der Strom, voller Farben ...»
Zur Genese des einleitenden Hornquartetts im Finale
von Hans Werner Henzes *Sinfonia N. 9***

von Benedikt Vennefrohne

Die Einleitung zum «Die Rettung» überschriebenen siebten Satz von Hans Werner Henzes *Sinfonia N. 9* (1995–97) in der Besetzung mit solistischem Hornquartett ist in höchstem Maße ungewöhnlich. In Henzes gesamtem, an orchestralen Einfällen nicht eben armen Werk finden sich kaum parallele Stellen.¹ Ebenso ungewöhnlich erscheint aber auch, im Vergleich mit vielen anderen Skizzen Henzes, der Kompositionsprozeß dieser in ihrer endgültigen Gestalt neunzehn Takte umfassenden Einleitung. Im folgenden soll daher an einigen Beispielen die Genese dieser Takte nachgezeichnet werden.

Nachdem Henze bereits zwischen Januar und März 1995 die ersten drei Sätze im Particell notiert hatte, scheint er in der Folge zunächst einen Teil des fünften Satzes, dann aber den Finalsatz «NR. 7 Die Rettung» skizziert zu haben.² Schon die erste im Particell festgehaltene Schicht – in der älteren Kompositionslehre wäre sie der «inventio» zugeordnet worden – enthält den vierstimmigen Kernsatz mit dem Zusatz «Hornquartett»³ (siehe *Abbildungen 1* und *2*); deutlich erkennbar auch, daß Henzes Komponieren seinen Ausgang von der Oberstimmenmelodie nimmt, die bereits in diesem ersten Stadium differenzierte Angaben zu Dynamik und Phrasierung enthält. Die drei Unterstimmen ergänzen den Satz in freiem Kontrapunkt mit einer für Henze typischen Chromatik.⁴ Höchst ungewöhnlich indes ist, daß Henze, bei dem auf den ersten Kompositionsentwurf meist schon die endgültige Reinschrift folgt, unter dieser ersten Niederschrift einen zweiten, veränderten Satzentwurf notiert. Nur wenige Skizzen Henzes geben so eindrücklich Auskunft über die Mühen der «elaboratio», über das Streichen, das Überschreiben und das erneute Beginnen, wie das Particell zu seiner *Sinfonia N. 9*.

Die zweite, vermutlich in zeitlicher Nähe zur ersten Niederschrift entstandene Fassung bestätigt Henzes ursprüngliche Idee eines Hornquartetts mit der typischen Verteilung der hohen Stimmen für das erste und dritte, der tiefen für das zweite und vierte Horn. Darüber hinaus enthält sie aber vor allem Veränderungen harmonischer und rhythmisch-metrischer Art.

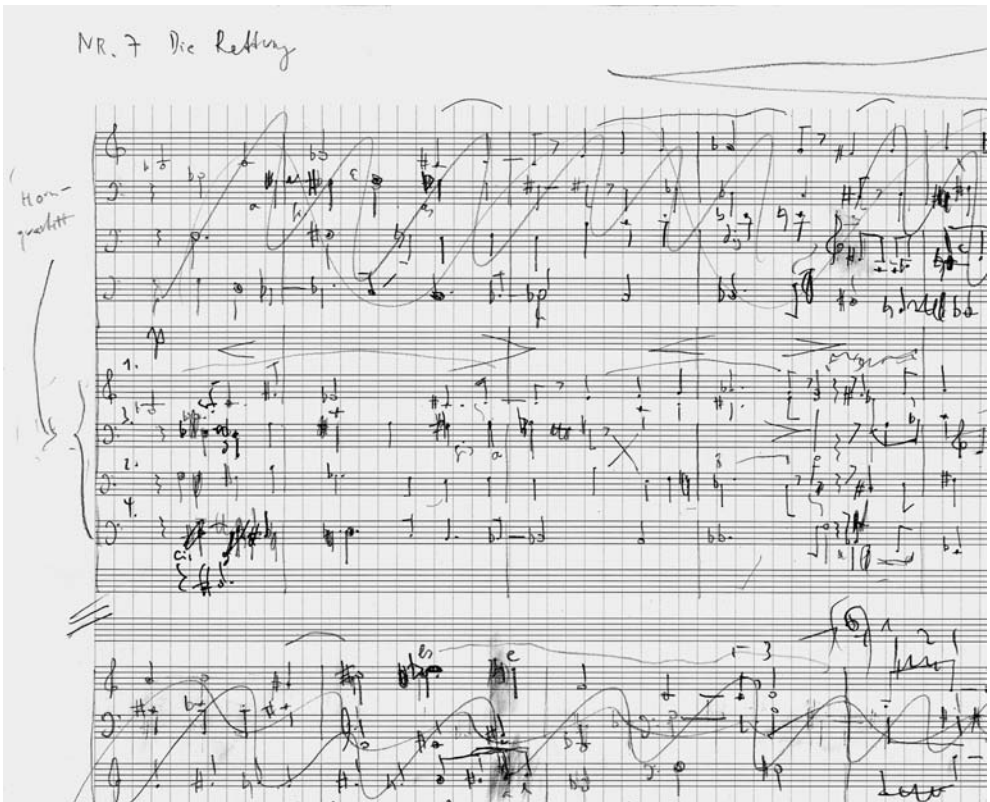


Abbildung 1: Hans Werner Henze, *Sinfonia N. 9* (1995–97). Particellentwurf zu Satz 7, «Die Rettung», S. 1, Ausschnitt links (Sammlung Hans Werner Henze).

Dennoch zeigt auch die sehr viel später in Angriff genommene Partiturreinschrift, trotz der vorausgegangenen gravierenden Eingriffe in das musikalische Gefüge, noch starke Bearbeitungsspuren. Zwei ausgewählte Beispiele sollen die Intentionen des Komponisten bei der Ausarbeitung erläutern.

Beispiel 1a zeigt Henzes ursprüngliche Version des ersten Taktes.⁵ Offensichtlich spielte zunächst die linear kontrapunktische Gegenbewegung der Unterstimmen eine größere Rolle als die harmonische Gestaltung des Satzes, wie besonders der aus dem einstimmigen *b* der beiden hohen Hörner erwachsende Beginn zeigt. Tonalität erscheint in dem g-Moll zu Beginn und dem F-Dur-Akkord mit kleiner Sexte im Baß (oder Des⁷⁺) auf der letzten Taktzählzeit. Im zweiten Entwurf hingegen (*Beispiel 1b*) löst Henze die Bewegung des vierten Horns zugunsten der bewegteren Mittelstimmen auf. Er verwandelt aber auch, über dem liegenden Baß *cis*, den Eingangsakkord der ersten Fassung in einen Es-Dur-Akkord und «moduliert» über D⁷-Dur und ein kurz aufscheinendes fis-Moll in den spannungsreicheren verminderten Akkord im zweiten Takt.

A musical score for 'Particellentwurf, 1. Fassung'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves are in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The third staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The fourth staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note.

a) Particellentwurf, 1. Fassung

A musical score for 'Particellentwurf, 2. Fassung'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves are in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The third staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The fourth staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note.

b) Particellentwurf, 2. Fassung

A musical score for 'Partiturreinschrift'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves are in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a metronome marking of 76. The dynamic is marked 'p'. The first staff contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The second staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The third staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note. The fourth staff has a bass line with a quarter rest, a half note, and a quarter note.

c) Partiturreinschrift

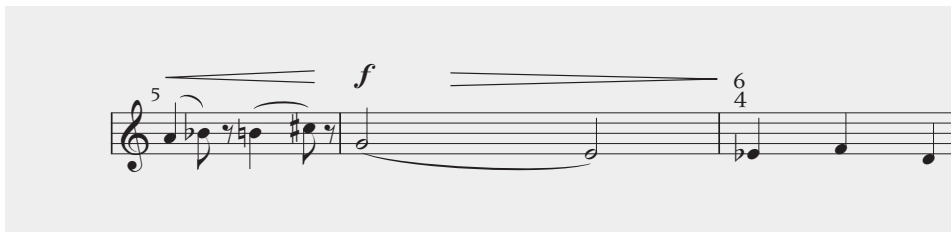
Beispiel 1: Transkription der Takte 1–2 von Satz 7.



Abbildung 2: Hans Werner Henze, *Sinfonia N. 9* (1995–97). Particellentwurf zu Satz 7, «Die Rettung», S. 1, Ausschnitt rechts (Sammlung Hans Werner Henze).

In der zwei Jahre später entstandenen Reinschrift (*Beispiel 1c*) ist auch diese Vorgabe umgearbeitet. Henze erweitert den Satz nicht nur in rhythmischer Hinsicht durch die Überlagerung der binären melodischen Struktur mit ternären Unterteilungen in den Unterstimmen, sondern er lässt dem B-Dur-Sekundakkord über dem Liegeton *d* verminderte Septakkorde sowie C-Dur- und c-Moll-Dreiklänge folgen. Die drei Unterstimmen bewegen sich dabei ausschließlich in Halbtonschritten. Mit dieser veränderten Stimmführung und durch den gezielten Einsatz dissonierender Klänge verbinden sich lineare Kontrapunktik, verfremdete Tonalität und die rhythmische Überlagerung konkurrierender Metren schließlich zu einer verdichteten Textur, die den vom Chor besungenen «Farben»-Reichtum klang-metaphorisch – in Henzes Sinne zeichenhaft – umsetzt. In einer letzten Marginalie hatte Henze im Particell zu diesem Takt vermerkt: «im chorsatz / aber auch im [...]⁶ lange Noten, die sich farblich / verwandeln.»

Schon zur Grundidee des siebten Satzes gehört die differenziert notierte Melodie des ersten Horns. Sie erreicht in ihrer Spannungskurve über einen



a) Particellentwurf, 1. Fassung



b) Particellentwurf, 2. Fassung



c) Partiturreinschrift

Beispiel 2: Transkription der Takte 5ff. von Satz 7.

chromatischen Anstieg ein erstes Phrasenziel in Takt 6 (*Beispiel 2a* und *Abbildung 2*), bevor Henze mit einem Taktwechsel zum $6/4$ -Takt eine zweite Melodiephrase einleitet. Der Vergleich mit den beiden späteren Fassungen dieses Melodieausschnitts (*Beispiele 2b* und *2c*) zeigt Henzes Bemühen um eine flexiblere Gestaltung der rhythmischen Qualitäten dieser Melodie und die Suche nach organischer Verschränkung ihrer Phrasenenden und -anfänge. Henze verzichtet nun auf die konventionelle, dabei statische Abphrasierung durch die beiden halben Noten, wodurch der Beginn des neuen Melodiebogens mit dem nunmehr veränderten melodischen Abstieg zusammenfällt. Auffällig ist aber des Weiteren, wie Henze dem melodischen Fluß – die Takte 1–5 bleiben nahezu unverändert – mit Taktwechseln zwischen den von ihm bevorzugten kombinierten Taktarten ein neues Gesicht gibt. Sparsam geht er dabei vor im Gebrauch dynamischer Mittel (*Beispiel 2c*), schafft statt dessen Ruhepunkte durch kurze Zäsuren und kleingliedrig gestaltete Phrasierungsbögen.



Neben der rhythmischen Verdichtung des vierstimmigen Satzes gewinnt auch die metrische Taktorganisation durch die Überarbeitungen an Kontur. Drei $\frac{7}{8}$ -Takte hatte Henze ursprünglich im zweiten Entwurf vorgesehen. Jan Müller-Wieland, der auf die Bedeutung der Zahl Sieben gerade für Henzes seit seiner *Symphonie Nr. 7* entstandene Werke hinweist, betont ausdrücklich auch, wie «metrisch» und «rhythmisch [...] bedeutsam»⁷ Siebenerkonstellationen für Henze geworden waren. Vermutlich wollte Henze in der Endfassung der Einleitung eine für ihn zeichenhaft gewordene Konnotation zum unruhigen $\frac{7}{8}$ -Takt vermeiden⁸ – denn obwohl er in der Reinschrift nicht auf kombinierte Taktarten wie den $\frac{5}{8}$ -Takt verzichtet, vermeidet er jegliche Andeutung einer metrischen Unruhe im $\frac{7}{8}$ -Takt. Erst nach Einleitung und nachfolgendem Choreinsatz, nachdem also die Musik durch das Zusammengehen mit dem Text eine andere Richtung eingeschlagen hat, verwendet er wieder diese Taktart.

In dem von Henze gemeinsam mit Jens Brockmeier erarbeiteten Aufsatz zur Exposition der Neunten Symphonie Beethovens kommen die beiden Autoren unter anderem zu dem Ergebnis, daß ein «thematischer Gegenstand der Neunten [...] die Verarbeitung der Erfahrungen kompositorischer *Arbeit* selbst» sei.⁹ Mit dem einleitenden Hornquartett schafft Henze im Finale seiner *Sinfonia N. 9* zunächst für neunzehn Takte eine Atmosphäre naturhafter Ruhe; nicht die Erfahrung kompositorischer Arbeit ist der thematische Vorwurf, sondern die Ruhe des rettenden Stromes, die vom Chor mit den Worten «Ruhig ging der Strom, voller Farben» (ab T. 947) besungen wird.¹⁰ Wie sehr dieser – schon in der «inventio» festgehaltenen – der Einleitung zugrundeliegenden Idee die «Erfahrungen kompositorischer Arbeit» aber im Kompositionsprozeß vorgelagert sind, zeigen die Beobachtungen an den verschiedenen Entwurfsstadien. Sie demonstrieren auch in einer für Henze ungewöhnlichen Weise die Intensität der «elaboratio» dieser Takte.

¹ Vgl. aber beispielsweise *Der junge Lord* (1. Akt, 1. Bild, T. 458–468).

² Datierungen im Particell sowie Beobachtungen an den verschiedenen Papiersorten legen diese zeitliche Reihenfolge nahe. Auf die sehr komplexe interne Chronologie des insgesamt 116 Seiten umfassenden Skizzenkonvoluts der *Sinfonia N. 9* kann hier allerdings nicht näher eingegangen werden.

³ Vor dem Hintergrund, daß Henze in dieser Sinfonie sechs Hörner besetzt, gewinnt für die Interpretation nicht nur die gewünschte Klangfarbe an Bedeutung, sondern auch die Beschränkung auf ein Quartett.

⁴ Erinnert sei an eine Äußerung Henzes, daß «der Weg von Wagners ›Tristan‹ zu Mahler und Schönberg noch lange nicht ausgeschritten» sei; zitiert nach «Tradition und Kulturerbe (1966). Aus einem Gespräch mit Klaus Geitel», in: Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, erweiterte Neuauflage, hrsg. von Jens Brockmeier, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, S. 114–117, das Zitat S. 116.

⁵ Es sei darauf hingewiesen, daß die angegebenen Notenbeispiele nur Momentaufnahmen aus einem vielschichtigen Kompositionsprozeß sind. Die Schreibspuren (vgl. *Abbildungen 1* und *2*) zeigen, daß auch innerhalb der Schichten noch mehrere Arbeitsprozesse auszumachen sind.

⁶ Mögliche Lesart «cor 4».

⁷ Jan Müller-Wieland, «Henzes ›Enkel‹ – im Fokus des Widerständigen. Ansichten zu Henzes 9. Sinfonie», in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott 2002, S. 89–98, das Zitat S. 91.

⁸ Über Henzes Verständnis von musikalisch-sprachlichen Zeichen Substantielles zu sagen muß anderen Untersuchungen vorbehalten bleiben. Interessant ist, daß er gerade im Zusammenhang mit Beethovens «Neunter» einige seiner differenziertesten Überlegungen zu diesem ihn stark bewegenden künstlerischen Problem anstellt; vgl. Jens Brockmeier und Hans Werner Henze, «Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit. Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens», in: *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, hrsg. von Hans Werner Henze, Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 333–365.

⁹ Ebd., S. 361.

¹⁰ Es scheint nicht übertrieben, diesen nuanciert-farbigen Hornsatz als Anspielung auf Richard Wagners *Rheingold*-Vorspiel zu sehen, auch wenn Jan Müller-Wieland der Meinung ist, es sei «kein *Rheingold* [...] zu spüren» («Henzes ›Enkel‹», siehe Anm. 7,

S. 95). Henze umgeht zwar das ungetrübte Es-Dur Wagners, arbeitet aber dennoch mit zahlreichen vertrauten Chiffren und Assoziationen – nicht zuletzt handelt es sich bei dem rettenden Strom um den Rhein. Auch in seiner Filmmusik und der Konzertsuite *Katharina Blum* (1975) hatte er mit dem *Rheingold*-Zitat im ersten und siebten Satz «Der vergiftete Strom» auf den Rhein angespielt.

Korrigenda

Zum Text von Julia Kreinin, «To Arrest the Process: Moving Clusters by György Ligeti and Witold Lutosławski», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 15 (2002), S. 36–41.

Durch ein bedauerliches Versehen wurden die Abbildungen zu *Example 2* (S. 38) und *Example 4* (S. 40) vertauscht. Die S. 38 abgedruckte Legende zu *Example 2* bezieht sich recte auf die Abbildung S. 40; die S. 40 abgedruckte Legende zu *Example 4* bezieht sich recte auf die Abbildung S. 38.

Des weiteren entfällt der Abschnitt von S. 36, 2. Absatz, Zeile 9 («His later comment ...»), bis S. 37, 1. Absatz, Zeile 1 («... termed a 'chromatic cluster.'»), da er sich nicht auf die im Notenbeispiel wiedergegebene Passage (*Example 1*, S. 37), sondern auf die Takte 781ff. in György Ligetis Erstem Streichquartett bezieht.