

HARVARD UNIVERSITY • DEPARTMENT OF MUSIC

MUSIC BUILDING

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138, USA

Tel: 617-495-2791 • Fax: 617-496-8081

**DEPARTMENT OF MUSIC
LANGUAGE EXAMINATION**

German

Friday, October 21, 2016

Translate the following two texts into idiomatic English. You should try to strive for clarity; however, if you find that an English translation cannot quite capture the original you may annotate this, or offer an alternative translation in square brackets.

Please note that both excerpts should be attempted and the instructor asks that you divide the two-hour exam time into two sections and spend the same amount of time for each text (one hour each).

If you feel you cannot translate everything in the allotted time, you are advised to translate less but with greater accuracy. In grading, quality will be valued over quantity.

You have two hours to complete the exam. You may use two paper dictionaries

Fliegenden Holländer konnte Wagner sich auf die Dramatisierung einer anekdotischen Erzählung von HEINRICH HEINE beschränken, nachdem er in *Rienzi* den Verlauf einer Handlung auf die Bühne gebracht hatte, die sich in der historischen Realität über sieben Jahre erstreckt. Und nicht geringer ist die Konzentration in *Tristan und Isolde*: Nachdem Wagner im *Ring des Nibelungen* nicht weniger umspannen wollte als »der Welt Anfang und Untergang« (LISZT-Briefe I, 209), ist die Wurzel von *Tristan und Isolde* »die einfachste, aber vollblütigste musikalische [sic] Konzeption« (LISZT-Briefe II, 43), das ganze Werk »gleichsam nur eine Liebesszene« (CT I, 206).

Die musikalische Konsequenz der Handlungskonzentration war im *Fliegenden Holländer* der erste Ansatz zur Durchdringung eines Gesamtwerkes mit einheitlicher Thematik, in *Tristan und Isolde* eine Kompositionsweise, die vom Komponisten selbst als »symphonisch« charakterisiert worden ist. Wenn man späteren Äußerungen Wagners glauben will, dann wäre die Möglichkeit zu symphonischer Gestaltung sogar ein auslösendes Moment für die *Tristan*-Konzeption gewesen. 1878 erklärt er COSIMA, »wie es ihm Bedürfnis gewesen, sich auszurufen musikalisch, weil er in den Nibelungen durch das Drama gezwungen gewesen war, sehr oft den musikalischen Ausdruck einzuengen« (CT II, 188). Und eine spätere Äußerung im gleichen Jahr besagt, »er habe das Bedürfnis gehabt, ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum *Tristan* geführt« (CT II, 256).

Soll die Bezeichnung eines musikdramatischen Stils als »symphonisch« gerechtfertigt sein, so müssen auf jeden Fall zwei Bedingungen erfüllt sein:

1. Der Orchesterpart muß auf weite Strecken für den Fortgang der Musik maßgeblich sein.

2. Die thematische Struktur des Orchesterersatzes muß in sich einen hohen Grad von Stringenz haben, was eine Beschränkung des thematischen Materials bedingt. Zur Erläuterung: In dem Abschnitt »Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab . . .« aus Loges Erzählung im *Rheingold* (Szene 2) ist zwar der musikalische Fortgang dem Orchester anvertraut; seiner thematischen Struktur nach aber ist dieser Abschnitt kaum »symphonisch«, sondern eher »rhapsodisch« zu nennen, denn die rasch wechselnden Orchestermotive »erzählen« eine Geschichte, deren Zusammenhang nur durch den gleichzeitig gesungenen Text Loges erklärt wird. Dagegen scheint es nicht unangemessen, die »Tantris«-Erzählung Isoldes, die weitge-

Als Wagner im Sommer 1857 die Kompositionsarbeit am *Ring des Nibelungen* vorläufig aufgab und mit der Ausführung von *Tristan und Isolde* begann, war es das zweite Mal, daß er sich von einem künstlerischen Unternehmen von größten Dimensionen zu einem Werk überschaubaren Umfangs wandte. Eine ähnliche Situation war 1840/41 gegeben, als auf die überlange »Große Oper« *Rienzi* die »Dramatische Ballade« vom *Fliegenden Holländer* folgte. Gewiß sollte man solche Analogien nicht überbewerten; davor warnen im vorliegenden Fall schon die Unterschiede in den absoluten Längen und die Tatsache, daß der *Fliegende Holländer* erst nach Abschluß von *Rienzi* ausgearbeitet wurde, *Tristan und Isolde* aber (ebenso wie danach *Die Meistersinger*) in den Entstehungsprozeß der Tetralogie eingeschoben ist. Trotzdem sind die Parallelen evident und lehrreich. Beidemale war der Wechsel von der Gestaltung weiträumiger Zusammenhänge zu einer leichter überschaubaren Konzeption verbunden mit einer deutlichen Verstärkung der innermusikalischen Zusammenhänge.

Grundlage der musikalischen Konzentration ist in beiden Fällen, wie kaum anders zu erwarten, diejenige des Textes. Im

hend auf einem Hauptthema beruht, als symphonisch zu charakterisieren.

Eine weitere Frage muß sich hier anschließen: Besteht das Symphonische in *Tristan und Isolde* nur allgemein in einem hohen Maß von Autonomie des Orchestersatzes, oder ist darüber hinaus noch eine spezielle Beziehung zur Formenwelt der Instrumentalmusik festzustellen, insbesondere zur Sonatensatzform?

Betrachtet man die 1. Szene des I. *Tristan*-Aktes, so kann man folgende Feststellungen machen:

1. In der Thematik des Orchesterparts dominieren zwei Hauptgestalten (das folgende Beispiel gibt von Thema a unter 1 die »Expositions«, unter 2 die »Durchführungs«-Version).

Beispiel 20

a

b

2. Satztechnisch läßt sich unterscheiden zwischen tonartlich stabilen und modulierenden sowie zwischen themenexponierenden und themenverarbeitenden Teilen.

3. Gravitationspunkte der Harmonik sind die Haupttonika der Szene, c-moll, und das Nebenzentrum Es-Dur.

Alle drei Eigenschaften sind bekanntlich Teilmomente der Sonatensatzform. Doch verbinden sie sich hier nicht in der Weise, daß tatsächlich eine Sonatensatzform entstünde. Erstens ist kaum zu entscheiden, welches der Themen als Haupt- und welches als Seitenthema gelten sollte; zweitens wird eins der Themen in der Szene selbst exponiert (Thema a), während das andere aus der Instrumentaleinleitung entnommen ist; drittens ist nach einer kurzen expositionsartigen Partie der folgende größere Teil der Szene in Durchführungstechnik gehalten, so daß die für die dreiteilige Sonatensatzform fundamentale Reprise fehlt.

Was die Sonatenelemente in Wirklichkeit leisten, ist zweierlei. Einmal verleihen sie dem musikalischen Ablauf ganz allgemein Spannung, Dichte und Folgerichtigkeit; zum anderen führen sie im Zusammenwirken mit Dialog und Aktion auch zur Gliederung der Form. Ihre Berücksichtigung in dieser Funktion veranlaßt zu manchen Korrekturen der Analysen von ALFRED LORENZ.⁶⁵ Folgt man – um bei unserem Beispiel zu bleiben – LORENZ' Analyse der 1. Szene des I. Aktes, so hat diese Szene die Form eines »vollkommenen Bogens«.⁶⁶ In dieser Bogenform korrespondieren die Abschnitte T. 33–55 (»Blaue Streifen . . .«) und T. 117–170 (»O weh! Ach! Ach! des Übels . . .«) als »Gesänge Brangänes in Es-Dur«, wobei ihre tatsächliche Beziehungslosigkeit durch den Terminus »Gegensatzsymmetrie« verschleiert werden muß. Sinnvoller gliedert sich der Verlauf der Szene, wenn man sich klar macht, daß die einleitende kurze Rede Brangänes exponierend gehalten ist, die zweite dagegen mit Isoldes vorangehendem großen Ausbruch die Durchführungstechnik gemeinsam hat und dadurch zu einer annähernd gleichgewichtigen Replik wird. Die Sonatenelemente artikulieren in ihrer Dissoziation zwar keine Sonatenform; dafür aber sind sie zu Bausteinen einer genuin musikdramatischen Formbildung geworden.

Unter den musikalischen Parametern des *Tristan*-Stils galt stets die Harmonik als besonders avanciert. Betrachtet man die charakteristischen Elemente der »*Tristan*-Harmonik« – Ausnutzung der enharmonischen Doppeldeutigkeit von Klängen, tonale Unbestimmtheit von chromatischen Akkordverbindungen und das Arbeiten mit modulierenden Sequenzen – als einzelne, so muß man feststellen, daß keins von ihnen in *Tristan und Isolde* zum erstenmal auftritt. In ihrer gehäuften und exponierten Anwendung summieren sie sich jedoch zu einem Harmonie-Stil von schlagender Neuheit.

Nichts kann dies deutlicher demonstrieren als der Beginn des Werkes mit jener für die Analytiker lange Zeit räselhaften harmonischen Wendung, in deren Brennpunkt der meist sogenannte *Tristan*-Akkord steht (seine Bezeichnung als »Akkord« ist nicht ganz korrekt). Für die Analyse ist ein genaues Zitat dieses Beginns mit seiner Instrumentation erforderlich:

2.2.2. London

Die ersten sechs Wochen in London bekam er keine Arbeit. In Appenrodts Restaurant im Londoner Westend begegnete er zufällig einem alten Freund seines Vaters, der ihn mit Tommy Wray, dem Assistenten des Theaterproduzenten George Dance bekannt machte. Er bekam sofort eine befristete Anstellung als Probenpianist. Aufgrund seiner überragenden musikalischen Qualitäten wurde er zusätzlich als musikalischer Leiter der Revue *The Girls of Grottenburg* von Ivan Caryll, einem zu der Zeit sehr bekannten Operettenkomponisten, für eine Tournee eingestellt. George Dance war so überzeugt von Steiner, dass er ihm neben einer Gehaltserhöhung im September 1909 die Funktion als musikalischer Leiter seiner größten Show, der Operette *Veronique* von Andre Messager (1853–1929), übertrug. Dieses Stück hatte seine Uraufführung 1898 in Paris und wurde erstmalig 1903 in London gespielt. Die Neuaufnahme mit Max Steiner war ein großer Erfolg mit hervorragenden Kritiken. Die Theatertruppe spielte mehrwöchige Engagements mit diesem Stück in London, Plymouth, Nottingham und Cardiff.

Max Steiner geriet mehr und mehr in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Durch die Empfehlung von George Dance wurde er von dem populären Impresario Edward Moss als musikalischer Leiter seiner Theater engagiert, darunter befanden sich das *London Hippodrome*, das *London Palladium*, das *Tivoli*, das *Holburn* und das *Adelphi*. Max Steiner hatte es geschafft und war in London etabliert.

Im November 1909 erhielt er das Angebot, für John Tiller als musikalischer Leiter und als Komponist zu arbeiten. John Tiller (1854–1925) ist der Gründer von zahllosen Tanzgruppen, die in der Welt der Musiktheater einen legendären Ruf genossen. Im Laufe des Jahres 1910 führte eine Tournee des Balletts *Amsterdam* mit Steiners Musik die Tiller-Truppe mit Max Steiner in die Städte Glasgow, Edinburgh, Aberdeen, Dundee, Newcastle, Birmingham, Middlesborough und Blackpool. Er komponierte für Tiller die Shows *Lovely Lucerne* und *Carambas*. Die Wiederaufnahme von *Amsterdam* führte die Theatergruppe im Jahr 1911 durch weitere englische Städte sowie in das Alhambra in Paris, bis die Tournee im Januar 1912 in London endete.¹²⁴

Aufgrund der steigenden wirtschaftlichen Probleme seines Vaters reiste er im April dieses Jahres noch einmal nach Wien und übernahm dort von ihm das vom Bankrott bedrohte Ronacher-Theater. Während Max Steiner durch das Engagement so bekannter Stars wie W.C. Fields versuchte, das Theater aus seiner schwierigen Lage zu befreien, gastierte die Tiller-Truppe mit Steiners Ballett *Bits of Dresden* beim Blackpool-Theaterfestival.

124 Vgl. *Notes To You*. S. 42–46.

Am 12. September 1912 heiratete Max Steiner in Wien seine Verlobte Beatrice Tilt. Im Dezember 1912 wurde er kurzfristig inhaftiert. Sein Vater und der Anwalt der Familie, Dr. Karl Muck, hatten einer Möbelfirma eine ganzjährige Annonce in der Programmzeitung des Ronacher-Theaters verkauft. Da das Theater trotz aller Bemühungen Max Steiners inzwischen geschlossen hatte, verklagte die Firma ihn als jetzigen Geschäftsführer auf die Rückzahlung des Differenzbetrages. Steiner, der bei Abschluss des Vertrages noch in England gewesen war, hatte dieses Geld nicht und musste ins Gefängnis. Im Januar 1912 wurde er aus der Haft entlassen und statt seiner nun Karl Muck inhaftiert. Das Ronacher-Theater hatte inzwischen eine neue Leitung und Steiner sah sich wiederum mit der Situation konfrontiert, in Wien ohne Arbeit zu sein. Er beschloss, seiner Geburtsstadt endgültig den Rücken zu kehren.

Clifford Fisher, ein Freund seines Vaters, engagierte ihn an das London Opera House. Seine erste Arbeit dort war die Einstudierung der Revue *Come Over Here* von Louis Hirsch, die in Amerika bereits mit großem Erfolg gelaufen war. Nachdem die Premiere aufgrund technischer Schwierigkeiten verschoben werden musste, erhielt das Stück am 19. April begeisterte Kritiken. Kurzfristig nahm Steiner das Pseudonym Phil Saxe an. Weitere Werke Steiners wurden mit Erfolg aufgeführt. Am 9. Mai 1913 ernannte ihn die London Opera House Dance School unter der Leitung von Theodore Kosloff zum musikalischen Leiter.

Am 18. November spielte das London Opera House eine Benefizveranstaltung für die olympische Stiftung unter der Schirmherrschaft des Duke of Westminster. Die Bekanntheit und später auch Freundschaft mit dem Herzog sollte für Steiner bald von entscheidender Bedeutung sein.

Am 30. November 1913 musste das London Opera House seine Pforten schließen, kurz darauf, am 7. Februar 1914, gefolgt vom London Tivoli Theatre, einem Haus, in dem Steiner ebenfalls viele Auftritte gehabt hatte. Eine neue Show, *Dora's Doze*, mit Steiner als musikalischem Leiter erhielt schlechte Kritiken. Steiner wurde nur zwei Wochen nach der Premiere vom 6. Juli 1914 abgesetzt. Ein Versuch des Produzenten des Stücks, Ned Wayburn, dieses nach Berlin zu verkaufen, wo inzwischen Steiners Onkel Franz Steiner den Wintergarten leitete, scheiterte an der deutschen militärischen Aufrüstung.

Am 28. Juni 1914 erklärte Österreich den Eintritt in den Ersten Weltkrieg. England folgte am 4. August mit seiner Kriegserklärung nach. Am 20. August verließ der britische Botschafter Wien. Zwischen dem 14. und 24. Oktober erschienen in der *London Times* Leserbriefe und Leitartikel zum Thema „Enemy Aliens in England“. Am 25. Oktober erschien in derselben Zeitung der Artikel „Aliens in England“, der für Ausländer nicht mehr zugängliche Bereiche auflistete und feststellte, dass Deutsche oder Österreicher keine Arbeit mehr in Restaurants und anderen Geschäftsbereichen bekommen sollten.

