

**Ernst-Lothar von Knorr (1896-1973)**

**Werkverzeichnis und Studien zu ausgewählten  
Kammermusikwerken**

Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

Institut für Musikwissenschaft

der  
Hochschule für Musik und Theater  
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

vorgelegt von

Hsing-Hua Fang  
geb. am 30.05.1970 in Tainan, Taiwan

Gutachter:

Prof. Dr. Thomas Schipperges  
Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

Prof. Dr. Helmut Loos  
Universität Leipzig

Datum der Disputation: 28.01.2011

# INHALTSVERZEICHNIS

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| Vorwort                                                            | 4  |
| Einleitung: Ernst-Lothar von Knorr – die Werke in ihrer Zeit       | 5  |
| <b>I. Musikalische Analysen</b>                                    |    |
| 1. Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein (1924)       | 17 |
| 1.1 Thema, Variationen                                             | 19 |
| 1.2 Fuge                                                           | 24 |
| 2. Sonate für Violoncello solo (1926)                              | 27 |
| 2.1 Allegro moderato                                               | 28 |
| 2.2 Scherzo                                                        | 30 |
| 2.3 Langsam, mit großem Ausdruck                                   | 31 |
| 2.4 Allegro molto                                                  | 32 |
| 3. Trio für Violine, Viola und Violoncello (1926)                  | 34 |
| 3.1 Wuchtig, jedoch nicht schwerfällig                             | 35 |
| 3.2 Sehr ruhige Achtel                                             | 37 |
| 3.3 Nicht zu schnell                                               | 39 |
| 3.4 Schnelle Achtel                                                | 41 |
| 4. Sonate für Altsaxophon und Klavier (1932)                       | 43 |
| 4.1 Fantasie                                                       | 45 |
| 4.2 Allegro                                                        | 47 |
| 4.3 Allegretto scherzando                                          | 49 |
| 4.4 Signal                                                         | 52 |
| 5. Partita in g für Violine solo (1946)                            | 54 |
| 5.1 Praeludium e Fantasia                                          | 57 |
| 5.2 Scherzo                                                        | 59 |
| 5.3 Ciaccona über das Volkslied „Es geht eine dunkle Wolk’ herein“ | 61 |
| 5.4 Tarantella                                                     | 65 |
| 6. Erste Sonate in G für Violoncello und Klavier (1948)            | 67 |
| 6.1 Allegro                                                        | 68 |
| 6.2 Aria                                                           | 72 |
| 6.3 Scherzo                                                        | 74 |
| 6.4 Allegro                                                        | 75 |
| 7. Kammermusik Nr. 4 für Trompete in C, Viola und Fagott (1954)    | 77 |
| 7.1 Introduction – Allegro moderato                                | 78 |
| 7.2 Scherzo (Zeitstück)                                            | 80 |
| 7.3 Rondell                                                        | 82 |
| 7.4 Gigue                                                          | 84 |

|                                                         |         |
|---------------------------------------------------------|---------|
| 8. Duo für Viola und Violoncello (1961)                 | 85      |
| 8.1 Praeludium                                          | 86      |
| 8.2 Toccata                                             | 88      |
| 8.3 Largo                                               | 90      |
| 8.4 Scherzo                                             | 92      |
| 9. Drittes Streichquartett (1969)                       | 94      |
| 9.1 Sehr ruhig einleitend, Allegro energico             | 95      |
| 9.2 Metamorphosen über ein Thema mit 7 Tönen            | 99      |
| 9.3 Serenata con Trio                                   | 101     |
| 9.4 Allegro scherzando                                  | 103     |
| 10. Zweite Sonate für Violoncello und Klavier (1972)    | 105     |
| 10.1 Andante (Dialogo)                                  | 106     |
| 10.2 Allegretto capriccioso                             | 109     |
| 10.3 Adagio espressivo                                  | 111     |
| 10.4 Rondo/Allegro molto                                | 112     |
| 11. Zusammenfassung                                     | 115     |
| <br><b>II. Ernst-Lothar von Knorr – Werkverzeichnis</b> |         |
| 1. Einführung                                           | 122     |
| 2. Gesamtübersicht des Werkverzeichnisses               | 124     |
| 3. Thematisches Verzeichnis der erhaltenen Werke        | 126     |
| 4. Thematisches Verzeichnis der verlorenen Werke        | 227     |
| 5. Register                                             |         |
| 5.1 Personen                                            | 247     |
| 5.2 Liedanfänge, Liedüberschriften und Kantatentitel    | 251     |
| <br><b>III. Literaturverzeichnis</b>                    | <br>265 |

## **Vorwort**

Der durchaus erfolgreiche Komponist und Musikpädagoge Ernst-Lothar von Knorr kümmerte sich selbst kaum um die Verbreitung seiner Musik. Vielmehr setzte er auf die vermittelnde Funktion der Musik im menschlichen Gedankengut. Musik ist seiner Ansicht nach selbsterklärend. Diese Einstellung geht einerseits auf die Bescheidenheit der Person von Knorr zurück und andererseits auf seine ablehnende Haltung gegenüber allen avantgardistischen Tendenzen der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die vorliegende Arbeit versucht in zwei Teilen die Musik von Knorrs wissenschaftlich zu dokumentieren. Im ersten Teil geht es darum, Kompositionen von Knorrs analytisch zu untersuchen und musikgeschichtlich einzuordnen. Weil die Kammermusik ein besonderes Gewicht im Schaffen von Knorrs darstellt, werden zehn Werke aus dem Bereich Kammermusik für diesen Zweck ausgesucht. Mitgedacht ist auch eine ausgeglichene Verteilung dieser zehn Werke auf die rund sechzig Jahre umfassende Schaffenszeit von Knorrs, um ein möglichst repräsentatives Bild seiner musikalischen Entwicklung nachzeichnen zu können. Die Mehrzahl der Werke für bzw. mit Streichinstrumenten erklärt sich aus der musikalischen Herkunft des Komponisten als vorzüglicher Geiger. Um einen Überblick über das gesamte Schaffen von Knorrs zu verschaffen, wird im zweiten Teil dieser Arbeit ein Werkverzeichnis hergestellt. Vollständig ist das Werkverzeichnis aber keineswegs. Wegen der verheerenden Werkzerstörung im Zweiten Weltkrieg weist es viele Lücken auf. Doch wurde versucht, durch Recherchieren in verschiedenen Archiven und Bibliotheken verschollene Werke aufzuspüren und das Werkverzeichnis von Knorrs auf einen möglichst aktuellen Stand zu bringen.

Mein besonderer Dank gilt meinen Lehrern Herrn Prof. Dr. Thomas Schipperges und Herrn Prof. Dr. Helmut Loos für die vielseitigen Anregungen und wertvollen Ratschlägen in zahlreichen Gesprächen. Großer Dank gilt ebenso der Leiterin der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Heidelberg, Frau Britt-Gun von Knorr, besonders für die großzügige Bereitstellung des Materials und der warmherzigen Unterstützung meiner Arbeit. Dank gilt auch dem Archiv der Jugendmusikbewegung in Wolfenbüttel, dem Tonger Musikverlag in Köln und dem Bärenreiter Verlag in Kassel. Für Korrekturlesen gebührt Herrn Ulrich Thieme und Frau Inge Riede ein herzlicher Dank. Nicht zuletzt danke ich meiner Familie in ferner Heimat Taiwan für unbeschränkte Unterstützung.



## EINLEITUNG:

### **ERNST-LOTHAR VON KNORR – DIE WERKE IN IHRER ZEIT**

Geboren wurde der Komponist Ernst-Lothar von Knorr am 2. Januar 1896 in Eitorf an der Sieg. Wohnhaft waren die Eltern in Bonn, wo von Knorr seine Kindheit und Jugendzeit verbrachte. Der Vater Carl von Knorr, der aus einem eichsfeldischen Geschlecht stammte, arbeitete als Chemiker und Apotheker und erwies sich in seiner Freizeit als ein begabter Pianist. Die Mutter Eugenie von Knorr, geb. Merten, eine Rheinländerin, besaß eine ausdrucksvolle Sopranstimme und wirkte zuweilen im Bonner Städtischen Gesangverein mit. In dieser musischen Sphäre des Elternhauses wuchs von Knorr zusammen mit drei Geschwistern auf und bekam mit sechs Jahren den ersten Geigenunterricht. Später wurde er von dem damaligen Konzertmeister des Kölner Gürzenich-Orchesters Heinrich Anders unterwiesen und bestand schon mit elf Jahren die Aufnahmeprüfung am Kölner Konservatorium. Am Konservatorium studierte er zunächst Violine bei Carl Körner, später Kammermusik bei Bram Eldering und Komposition bei Edward Sträßer. 1911 wurde sein vorzügliches Geigenspiel mit dem Preis der Berliner Joseph-Joachim-Stiftung ausgezeichnet. Neben der musikalischen Ausbildung besuchte von Knorr Gymnasien in Bonn und Köln und absolvierte 1914 das Abitur.

In Bonn, der ehemaligen Residenzstadt am Rhein, entwickelte sich im 19. Jahrhundert nach Auflösung des kurfürstlichen Musikbetriebs rasant ein bürgerliches Musikleben. Einen wichtigen Impuls für die Entwicklung des städtischen Konzertwesens erhielt die Stadt durch den 1850 gegründeten Beethovenverein. Das seit 1845, anlässlich des 75. Geburtstags Beethovens, ins Leben gerufene Beethovenfest und das von dem 1889 gegründeten Verein Beethovenhaus veranstaltete Kammermusikfest zogen berühmte Persönlichkeiten wie Max Bruch, Joseph Joachim und Johannes Brahms an. Entscheidend für die Rezeption der zeitgenössischen Musik um die Wende zum 20. Jahrhundert war im Jahre 1907 die Gründung des Bonner Städtischen Orchesters. Die Leiter des Orchesters Heinrich Sauer und Hugo Grüter setzten sich besonders für die Werke Richard Wagners, Anton Bruckners und Max Regers ein<sup>1</sup>. In zahlreichen Konzertveranstaltungen in seiner Heimatstadt und in Köln, wo

---

<sup>1</sup> Inge Forst/Günther Massenkeil, *Art. Bonn*, in: <sup>2</sup>MGG, 1995, Sp. 61.

durch die Uraufführung von Gustav Mahlers *Fünfte Symphonie* unter der Leitung des Kölner städtischen Musikdirektors Fritz Steinbach die Öffnung für die Moderne vollzogen worden ist<sup>2</sup>, erlebte der junge von Knorr hervorragende Interpreten von Weltrang und lernte die Musik zeitgenössischer Komponisten kennen. Mit elf Jahren unternahm von Knorr seinen ersten kompositorischen Versuch. Daraus entstand eine *Ciacona g-Moll für Violine solo*, die der Komponist seinem Violinprofessor Carl Körner widmete. Streng an das Schema der berühmten gleichnamigen Komposition Johann Sebastian Bachs hielt sich die *Ciacona* von Knorrs und der Widmungsträger lobte vor allem eine hervorragende Violinbehandlung. Seither diente Bach als Vorbild in seinen linearen Klangvorstellungen und strengen Einstellungen zur Form<sup>3</sup>, von denen von Knorr lebenslang nicht abwich. In den folgenden Jahren entstanden weitere Stücke wie Lieder, Chöre und andere Violinstücke für den eigenen Gebrauch. Die aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert entfachte Auseinandersetzung zwischen dem Fortschritt und der Tradition in der kompositorischen Ästhetik spitzte sich in den ersten Jahrzehnten zu, was sich vor allem in der Polemik Hans Pfitzners gegen Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* verdeutlichte, und stellte folglich einen gewissen Generationenkonflikt dar, den von Knorr als junger Kompositionsstudent am Kölner Konservatorium auch zu spüren bekam. Im Kompositionsunterricht von Ewald Sträßer lernte er *Sechs Kleinen Klavierstücke* op. 19 von Arnold Schönberg kennen und sprach Sympathie für das Werk aus, im Gegensatz zur abgeneigten Haltung seines Kompositionslehrers.

Im August 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Nach der Ablegung des Not-Abiturs ließ sich von Knorr wie die meisten seiner Klassenkameraden vom Patriotismus berauschen und meldete sich freiwillig zum Wehrdienst an der Westfront. Die Kriegsbegeisterung der jungen Menschen und die damit verbundene Gewaltbereitschaft lagen an der nationalpolitischen Kriegserziehung, die durch Überlegenheitskomplexe gefördert wurde<sup>4</sup>. Auch in der damaligen Musikwelt tobte die kriegslüsternde Gesinnung, die sich in einer Äußerung von Richard Strauss deutlich widerspiegelte: „Man hat das erhebende Bewusstsein, dass dies Land und Volk erst am Anfang einer großen Entwicklung steht und die Hegemonie über Europa unbedingt bekommen muß und wird.“<sup>5</sup> Auch der sonst rational zurückhaltende Anton Webern schrieb an seinem Freund und Kollegen Alban Berg mit euphorischen Worten: „Ich muß in

---

<sup>2</sup> Klaus Wolfgang Niemöller/Robert von Zahn, *Art. Köln*, in: <sup>2</sup>MGG, 1996, Sp. 460.

<sup>3</sup> Gerhard Frommel, *Ernst-Lothar von Knorrs zweite Schaffensperiode 1944-1973*, S. 6.

<sup>4</sup> Martin Thrun, *Krieg und Revolution. Über die Erschütterungen von Kunst und Kultur nach 1910*, S.23.

<sup>5</sup> Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. v. Willi Schuh, S. 288.

den Krieg. Ich muß. Ich halte es nicht mehr aus.“<sup>6</sup> Wie von Knorr setzte sich auch der fast gleichaltrige Paul Hindemith mit der Empfindung der nationalen Erhebung für den Krieg ein. Bald erfüllte sich die schockierende Wirklichkeit des Kriegsgräuels im Massensterben und zerrissenen Menschendasein. In den „vier sinnlos vertanen Kriegsjahren“<sup>7</sup> – wie von Knorr das Kriegsgeschehen im Rückblick zusammenfasste – war er fünf mal bei dem Kampfeinsatz verwundet und ging nach dem bitteren Ausgang des Ersten Weltkriegs im Dezember 1918 nach Düsseldorf, wo seine Mutter inzwischen wohnte.

In der rheinischen Metropole fand von Knorr schnell eine Stelle als Hauskomponist im Düsseldorfer Schauspielhaus. Hier entstanden einige Schauspielmusiken wie *Die schwere Stunde* von Pär Lagerquits, *Totentanz* von August Strindberg und *Gas* von Georg Kaiser. Auf den ersten Blick kehrte die gesellschaftliche Ordnung in der unmittelbaren Nachkriegszeit rasch in gewohnte Bahnen zurück. Als politische Konsequenz aus dem verlorenen Krieg vollzog sich die Gründung der Weimarer Republik, die sich bald als tiefer Einschnitt in alle Teile der Gesellschaft auswirkte. 1919 folgte von Knorr der Empfehlung seines Jugendfreunds Paul Gies und übersiedelte nach Heidelberg. Dort übernahm er Violinklassen an der Heidelberger Musikakademie, später auch an der Mannheimer Konservatorium und gründete 1920 zusammen mit Paul Gies die Heidelberger Kammerorchestervereinigung aus Schülern der Akademie und einem Kreis musizierender Laien. Als zentrales Ereignis galt die Mitwirkung des nach kurzer Zeit recht beachteten Orchesters in einem „Historischen Bachkonzert“ bei Kerzenschein, welches mit einem Vortrag *Über das barocke Klangideal* des Direktors des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg Theodor Kroyer im Rahmen des Heidelberger Bach-Reger-Feier im Oktober 1922 stattfand<sup>8</sup>. Neben seinen pädagogischen und konzertanten Tätigkeiten ließ sich von Knorr an der Universität Heidelberg in Fachreichen Kunst, Literatur und Musikwissenschaft akademisch ausbilden. Im Heidelberger Kreis *Gemeinschaft* von Wilhelm Fraenger übernahm er die Leitung der Arbeitsgruppe *Einführung in die Neue Musik* und hielt in erster musikbezogenen Veranstaltung der *Gemeinschaft* den Vortrag zum Thema *Das musikalische Schaffen Arnold Schönbergs und seine Bedeutung für die junge Komponistengeneration*<sup>9</sup>. Er fand auch den Anschluss an den Kreis um Stefan George in Heidelberg. Die Schließung der Musikakademie

---

<sup>6</sup> Anton Webern an Alban Berg, Brief vom 3. September 1914, in: *Opus Anton Webern*, hrsg. v. Dieter Rexroth, S.81.

<sup>7</sup> Ernst-Lothar von Knorr, *Lebenserinnerungen*, S. 44.

<sup>8</sup> Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 10; Gunther Morche, Art. *Heidelberg*, in: *MGG*, 1996, Sp. 240.

<sup>9</sup> Thomas Schipperges, *Neue und alte Musik im Kontext der Gemeinschaft*, in: *Neue Kunst – Lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis 1910-1937*, S. 103.

wegen verschlechterter Wirtschaftslage mit einer katastrophalen Inflationsquote in den ersten Jahren der Weimarer Republik zwang von Knorr 1923 nach München überzusiedeln. Er wurde Konzertmeister des dort gastierenden Orchesters des russischen Diaghilew-Balletts. Durch seine Tätigkeit in diesem Orchester lernte er vor allem die Werke russischer Komponisten wie Nikolai Rimski-Korsakow, Igor Strawinsky und Alexander Tanejew kennen. 1924 zog er schließlich nach Berlin, dem wichtigsten Schauplatz der zeitgenössischen Musik in Deutschland.

Die Niederlage im Ersten Weltkrieg hatte nicht nur eine wirtschaftliche Rezession in den Anfangsjahren der Weimarer Republik zur Folge, sie stellte auch die bis dahin gültigen sozialen Normen und Traditionen durch das verlorene Vertrauen in ihrer Bedeutung und Überzeugungskraft grundsätzlich in Frage. In allen Ecken der Gesellschaft spürte man eine Umbruchstimmung. Man suchte nach neuen gesellschaftlichen Kriterien und ästhetischen Grundlagen für das kulturelle Leben der jungen Demokratie. Bei diesem Erneuerungsprozess profitierte man von technischen Fortschritten ebenso wie von amerikanischen Impulsen. Auch in der Musikwelt war der Schrei nach Neuem laut geworden. Die ästhetische Neuorientierung der Musik richtete sich auf die bereits um 1900 ansetzende avantgardistische Tendenz der modernen Musik, die vor allem die Emanzipation der Dissonanz und die Lösung der Tonalität beförderte. Primär gekennzeichnet war die Neuausrichtung der Musik nach dem Ersten Weltkrieg durch die Ablösung bestimmter Traditionen, die sich vor allem mit der als konservativ verstandenen Romantik des vergangenen Jahrhunderts verbanden. Eine zeitgemäße Kunst sollte die veränderten gesellschaftlichen Grundbedingungen reflektieren<sup>10</sup>. Als kompositorische Gegenreaktion zum symphonisch geprägten 19. Jahrhundert bevorzugte man kleine kammermusikalische Besetzungen, wie sie etwa auch von Paul Hindemith genutzt wurde<sup>11</sup>. Anstatt eines vollen harmonischen Satzes trat nunmehr klare polyphone Stimmführung in den Vordergrund.

Die erste erfolgreiche Komposition von Knorrs im öffentlichen Konzertleben der 1920er Jahre war *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein*, uraufgeführt 1924 in Heidelberg. Das Werk stand noch deutlich unter spätromantischem Einfluss, namentlich von Max Reger. Mit der chromatischen Färbung und polyphonen Stimmbehandlung in teilweiser moderat gelöster Tonalität spiegelt das Stück auch barocke Traditionen. Der pädagogische Zweck, den die Duo-Komposition und Variationenform implizieren, und die barocke

---

<sup>10</sup> Michael Custodis, *Wendung gegen das 19. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S. 22.

<sup>11</sup> Ebd., S. 23.

Sinngebung des Werkes beziehen sich auf von Knorrs Tätigkeit als Gegenlehrer und als Orchestermusiker in den Heidelberger Jahren. Eine deutliche expressionistische Stilaufnahme zeigt hingegen die *Sonate für Violoncello solo* von 1926. In den überlieferten Satzformen hebt sich vor allem die herbe Dissonanz der Stimmführung mit aufblitzender expressiver Kraft hervor. Das Ungestüme und eine gewisse Rücksichtslosigkeit erinnern an den jungen Hindemith. In expressionistischer Farbigkeit leuchtet auch das im gleichen Jahr entstandene *Trio für Violine, Viola und Violoncello*. Eine deutliche Heiterkeit des Werkes drückt sich vor allem in der charmanten Themengestaltung aus. An Johannes Brahms gemahnt die nuancierte motivisch-thematische Entwicklung. Nicht erhalten ist heute die *Erste Klaviersonate in h*, uraufgeführt von Clifford Curzon am 4. April 1930 in Berlin. Der Kritik der Presse folgend, zeigt die Sonate neben Einflüssen Debussys und Strawinskys eine „unverkennbare Schöpferkraft“: „Eine auf wuchtige Akkordik gestellte Einleitung, ein belebtes Fugato als erster Satz, ein kontrapunktisch-linear geführter Gesangssatz, ein ausgesprochen rhythmisches Scherzo-Finale in Martellato-Technik, sind als einfache, klare Gefühlswerte in knapper Form außerordentlich überzeugend gegeneinander gesetzt.“<sup>12</sup> Das Werk wurde von Curzon nach der Berliner Uraufführung auch in Wien und London gespielt. Für einen internationalen Erfolg sorgte auch die 1932 entstandene *Sonate für Altsaxophon und Klavier*, uraufgeführt 1933 vom Widmungsträger Sigurd Manfred Raschèr. Das Werk im neoklassizistischen Gewand beeindruckt vor allem durch die Virtuosität und einen zur damaligen Zeit ungewöhnlich großen Tonumfang.

Eine andere kompositorische Erscheinung nach dem Ersten Weltkrieg betraf die Grenzüberschreitung musikalischer Gattungen. Das Phänomen lässt sich zwar bereits in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beobachten – zu denken ist an Beethovens *Chorphantasie* oder seine *Neunten Symphonie* –, doch intensivierte es sich in der musikalischen Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg und weitete sich auf nahezu alle Gattungen aus. Ein Beispiel dafür sind szenische Oratorien wie Arthur Honeggers *Le Roi David* (1921) und Igor Strawinskys *Oedipus Rex* (1927). Die Verselbständigung der Gattungsunbewusstseins begründete sich u. a. in der vielfältig sozialen und politischen Entwicklungen der Weimarer Republik, um eine gesellschaftsfähigere Entsprechung in der Musik zu gewährleisten<sup>13</sup>. Auch von Knorr teilte diese kompositorisch-ästhetische Einstellung der Zeit und komponierte 1926 das *Streichtrio cis-Moll* in Form von Variationen mit

<sup>12</sup> Zitiert nach Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 11.

<sup>13</sup> Markus Kettern, *Entgrenzung der Gattungen – Beispiel szenisches Oratorium*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S. 36.

Sopranstimme nach Texten aus dem *Siebten Ring* von Stefan George. Auch Arnold Schönberg vertonte den Dichter mehrfach, vor allem in seinem *Zweiten Streichquartett fis-Moll op. 10 für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme*. Von Knorrs Streichtrio wurde bei seiner Aufführung 1933 vom *Völkischen Beobachter* als ein überaus erfreuliches Werk gefeiert: „Für solche Musik war bisher kein Platz.“<sup>14</sup> Das Werk hat sich nicht erhalten. Auch das um 1930 entstandene *Kammerkonzert für Klavier, Saxophon, kleines Orchester und Kammerchor* gilt als ein Beispiel für die Entgrenzung der Gattungen. Wie Hindemith vermied auch von Knorr gattungsspezifische Bezeichnungen für unterschiedlich besetzte kammermusikalische Werke, deren Titel er lediglich unter dem Begriff Kammermusik fasste. Darunter: *Bläserkammermusik Nr. 2 für Trompete, Altsaxophon und Fagott* von 1932. Überdies zeigt das Werk, formal eine Tanzsuite aus fünf Sätzen: *Invention – Kadenz – Slow Fox – Tango – Finale. Allegro scherzando*, ein wichtiges Stilmerkmal, mit dem der musikalische Erneuerungsprozess der Zwischenkriegszeit sich von den Traditionen des 19. Jahrhunderts abzugrenzen suchte: die Rezeption amerikanischer Tanzformen. In den neuzeitlichen Tanzformen wird die neoklassizistische Musizierhaltung vor allem von den Elementen des Jazz und der Unterhaltungsmusik aus der Neuen Welt mitgetragen. Die Verbreitung und Beliebtheit der amerikanischen Musik, primär Jazz-Musik gingen einerseits auf einen möglichen Vergnügungsbedarf nach dem Ersten Weltkrieg und andererseits auf die Lernhaltung gegenüber der Siegermacht USA zurück<sup>15</sup>. Zugleich bot diese Konstellation den zeitgenössischen Komponisten die Möglichkeit, durch Integration der amerikanischen Musikelemente das breite Publikum wieder zu erreichen. Diese Einstellung fand ihre Rechtfertigung in der Neuen Sachlichkeit der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre. Als Reflex auf die Entwicklung des Expressionismus folgte Ernst Křenek der Neuen Sachlichkeit und forderte von Komponisten eine veränderte Einstellung zur Außenwelt, um die Geschwindigkeit der kulturellen Wandlungen mitzuhalten und eine breitere Wirksamkeit der Musik zu erzielen<sup>16</sup>. Im ästhetischen Denken der Neuen Sachlichkeit begründete sich dann die Gebrauchsmusik, die dem pädagogischen Gedankengut durch ihre vermittelnde Funktion in einem breiten sozialen Kontext besonders entgegenkam. Wie Hindemith komponierte von Knorr zahlreiche Spielmusiken, die sowohl für pädagogische Zwecke als auch für musikalische Unterhaltung im kleinen Kreis gedacht waren.

---

<sup>14</sup> Zitiert nach Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 14.

<sup>15</sup> Markus Kattern, *Kompositorische Beeinflussung durch Jazz*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S. 40; Arne Langer, *Das Amerika-Bild in der Oper der Weimarer Republik*, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, S. 166.

<sup>16</sup> Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, S. 8.

Unter den geistigen und kulturellen Strömungen der Zeit entfaltete die Jugendmusikbewegung eine besonders ausschlaggebende Wirkung auf die kompositorische Einsicht und Ästhetik von Knorrs. Hervorgegangen war die Jugendmusikbewegung aus der deutschen Jugendbewegung<sup>17</sup>, deren Ursprung sich in dem 1896 in Berlin gegründeten *Wandervogel* fand. Als Geburtsurkunde der Jugendmusikbewegung galt das 1918 vom Volksschullehrer Fritz Jöde herausgegebene Buch *Musikalische Jugendkultur*. Hier stellt sich Musik als eine über den Menschen herrschende geistige Macht dar. Jödes Ziel war es, ein neues Musikgefühl durch das Gemeinschaftsbewusstsein zu erwecken<sup>18</sup>. Um Jöde scharte sich eine Gruppe von Pädagogen und Musikern und nannte sich *Musikantengilde*, zu der auch von Knorr gehörte. Um das erklärte Ziel zu erreichen, wurden vor allem durch fortschrittlich pädagogische Maßnahmen das Wecken vom Gemeinschaftsbewusstsein und das aktive Musizieren gefördert. Dafür bot die ehemalige Reichshauptstadt Berlin hervorragende Rahmenbedingungen. Das damalige Preußische Kultusministerium unter dem reformorientierten Kultusminister Carl Heinrich Becker strebte nach breiter Volksbildung durch Brechung des Bildungsprivilegs. Dessen Musikreferent Leo Kestenberg sah gerade in den Praktikern der Jugendmusikbewegung Verbündete. Aus enger Zusammenarbeit zwischen Kultusministerium und Musikantengilde resultierte die Gründung von Musikschulen, die als Alternative zum privaten Einzel-Instrumentalunterricht für alle Sozialschichten galten. Von Knorr war selbst bereits in seiner Heimatstadt Bonn ein Wandervogel und integrierte sich über seine intensive pädagogische Tätigkeit und seine Erfahrungen in Heidelberg nun völlig in die Jugendmusikbewegung. 1924 übernahm er den Aufbau der städtischen Jugend- und Volksmusikschule Berlin-Süd in Berlin-Neukölln, die er von 1926 bis 1936 leitete. Beispielhaft bis heute war diese moderne Musikschule ihrer Zeit durch ihre Bandbreite an Kursen und Projekten. Zu den renommierten Lehrkräften gehörte bis zu seiner Emigration Paul Hindemith, der den Tonsatzunterricht an der heute seinen Namen tragenden Musikschule neben von Knorr und Harald Genzmer übernahm.

Im Gegensatz zu dem anderen wichtigen Flügel der Jugendmusikbewegung, dem Finkensteiner Bund um Walter Hensel, verschloss sich die Musikantengilde nie völlig der zeitgenössischen Musik. Das lag u. a. daran, dass die Musikantengilde für Musikunterrichte, Laienensembles und Gemeinschaftsmusizieren stets neuartige und brauchbare Musik suchte, die dann als Gebrauchsmusik sowohl für die Musikantengilde als auch für Komponisten der

---

<sup>17</sup> Heinz Antholz, *Art. Jugendmusikbewegung*, in: <sup>2</sup>MGG, 1996, Sp. 1569; Vgl. Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. Gemeinschaftsmusik, Theorie und Praxis*, S. 30.

<sup>18</sup> Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, S. 384.

Neuen Musik ihren Zweck erfüllen sollte. Wie bei Hindemith in dieser Zeit stellte sich der kompositorische Fokus von Knorrs nunmehr auf die Musikpraxis der Jugendmusikbewegung ein. Dabei entstanden neben Spielmusiken für verschiedene Instrumente vor allem vokale Werke wie Kantaten, mehrstimmige Chöre und einstimmige Chorlieder in großer Zahl. Denn im Sinne der Jugendmusikbewegung galt die Chormusik als besonders wirksame gemeinschaftsbildende Kraft: Im Chorsingen lernte man, sich als individuelle Stimme unter einem gemeinsamen Gedanken zu stellen<sup>19</sup>. Daher stand das Chorsingen im Mittelpunkt der Musikpraxis der Jugendmusikbewegung.

Um sich als moderner Komponist außerhalb des Schulalltags und jeglicher Ideologie weiterhin zu behaupten, beteiligte sich von Knorr im Jahre 1932/33 auch an der Arbeit mit elektroakustischen Instrumenten. Die von Horst Rumpf konstatierten zwei Grundtendenzen der Jugendbewegung, eine humanistisch-kritische und eine messianisch-mythisierende Tendenz, lassen sich auch in der Jugendmusikbewegung wiederfinden<sup>20</sup>. Grob betrachtet, ordnete sich die Entwicklung um die Musikantengilde angesichts ihrer pragmatisch orientierten Reformbemühung um ein neues Kulturbewusstsein, unabhängig von sozialer Herkunft, durch herausragend musikpädagogische Leistung in die humanistisch-kritische Tendenz ein. Im Finkensteiner Bund trat hingegen die messianisch-mythisierende Tendenz durch die Bestrebung nach einer neustrukturierten, ständisch orientierten Volksgemeinschaft, die aus dem ursprünglich deutschen Volkstum hervorgehen sollte und zum Symbol des Nationalstaates wurde, und durch gemeinschaftsbildende Kraft der Musik eher in den Vordergrund. Gerade diese messianisch-mythisierende Tendenz zeigt nationalistische revanchistische Züge, die u. a. die Wiederherstellung der großdeutschen Nation beabsichtigten und die Überlegenheit der deutschen Kultur über alle anderen Völker, zunehmend in Verbindung mit Rassismus ausdrückten. Daher ließen sich die Institutionen der Jugendmusikbewegung von der NS-Ideologie leicht instrumentalisieren. Selbst Jöde sah seinen Traum eines singenden Volkes durch die Integration der Jugendmusikbewegung in die Hitler-Jugend in Erfüllung gehen<sup>21</sup>.

Nach der Machtübergabe an die NSDAP 1933 unterstellte sich auch die Volksmusikschule der Kulturpolitik des Regimes. Trotz des Bedauerns über die Emigration des Freundes Herman Reichenbach aufgrund seiner jüdischen Herkunft sowie der zunehmenden Kontrollen

---

<sup>19</sup> Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. Gemeinschaftsmusik, Theorie und Praxis*, S. 12.

<sup>20</sup> Horst Rumpf, *Zwischen Zivilisation und Regression*, in: *Jugendbewegung und Musikpädagogik Forschung und Lehre*, S. 101; Karl-Heinz Reinfandt, *Einleitung. Jugendmusikbewegung und Gegenwart*, in: *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, S. 9.

<sup>21</sup> Heinz Antholz, *Art. Jugendmusikbewegung*, in: *MGG*, 1996, Sp. 1584.



und Zensuren der NS-Partei im öffentlichen Konzertleben blieb von Knorr in Deutschland. Er suchte, in der völkischen Gemeinschaftsideologie unter dem Vorwand „Volk spielt fürs Volk“ weiterhin zu arbeiten: Musik wird für das Volk komponiert und „als Volkskunst im ganzen Volk verankert“<sup>22</sup>. Daher blieb von Knorr von der politischen Säuberung im Musikbereich, die bis Ende 1934 systematisch von der Reichskulturkammer durchgeführt wurde<sup>23</sup>, verschont und auch die Anpassung ins kulturideologische System des NS-Staats fiel ihm nicht sonderlich schwer. In der Kulturpolitik des Dritten Reichs nahm Musik von Anfang an einen herausragenden Platz ein. Musik sollte als Mittel der nationalsozialistischen Erziehung und der Machtdemonstration dienen<sup>24</sup>. Verständlicherweise stand von Knorr unter der musikpolitischen Anforderung des NS-Kultursystems in Deutschland und komponierte konkret für politisch motivierte Feste und Feiern, darunter die *Kantate „von Männern, die ihre Pflicht getan“ für Einzelsprecher, Sprechchor, Singchor und Blasorchester*, uraufgeführt 1934 im Reichssender Berlin, *Kantate „Brüder, wir halten Totenwacht“*, *Dem Gedächtnis der Toten, für Einzelstimmen, Chor, kleines Orchester und Orgel*, zum Heldengedanktag 1937, eine durch Kriegsausbruch nicht durchgeführte „Festliche Kantate am Tage der politischen Leiter“ zum Reichsparteitag 1939<sup>25</sup>, sowie „Musiken zu Rundfunksendungen der HJ“ und zahlreiche Kampflieder, Märsche, Chöre und Kanons<sup>26</sup>. Auf der anderen Seite spürte auch von Knorr die Haltung des NS-Regimes gegen eine frei künstlerische Entfaltung des öffentlichen Konzertlebens anhand einzelner aggressiver Stimmen gegen einige seiner Werke. So konnte sein *II. Concerto grosso C-Dur für Streichquartett und Streichorchester*, komponiert 1926 und uraufgeführt 1935 in München, auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar 1936 nicht aufgeführt werden und schlagartig boshaft zeigte sich die Kritik an seine bei der Erstaufführung im Februar 1936 noch durchaus positiv angenommene *Kammersonate für Klavier*.

Von Knorr suchte nach eigener Darstellung Zuflucht unter den Schutz der Wehrmacht. Im Frühjahr 1937 wurde er als Offizier Musikreferent im Oberkommando des Heeres und übernahm die Aufbauarbeit von Heeresmusikschulen in Bückeburg, Frankfurt am Main und Danzig. Seit 1940 war er auch als Professor für die Ausbildung der Musikmeisteranwärter des Heeres an der Hochschule für Musik in Berlin zuständig. Während seiner Tätigkeit im Heer

---

<sup>22</sup> Zitiert nach Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 15.

<sup>23</sup> Friedrich Geiger, *Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S. 221.

<sup>24</sup> Friedrich Geiger, *Deutsche Musik und deutsche Gewalt: zweiter Weltkrieg und Holocaust*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S. 245.

<sup>25</sup> Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 18.

<sup>26</sup> Ebd., S. 15.

bewahrte er über die Listen „unabkömmlicher Kulturschaffender“ (UK-Liste) viele Musiker vor dem Frontdienst, indem er sie als Lehrkräfte an den Heeresmusikschulen unterbrachte<sup>27</sup>. 1941 übernahm von Knorr den Posten des stellvertretenden Direktors der Musikhochschule in Frankfurt am Main. 1942 trat er in die NSPAD ein. Beim Bombenangriff der Alliierten vom 24. März 1944 auf Frankfurt wurde ein großer Teil der bis dato geschaffenen Kompositionen, gedruckt und handschriftlich, vernichtet. Nach diesem Schicksalsschlag ging von Knorr nach Trossingen, um noch in letzten Kriegsjahren aus den Restbeständen verschiedener Institutionen das Staatliche Hochschulinstitut für Musikerziehung aufzubauen.

Das Ende des Zweiten Weltkriegs am 8. Mai 1945 zeigte der Welt die Folgen einer Katastrophe von zuvor nie vorstellbarem Ausmaß. Auch in der Musik und im musikalischen Bewusstsein der Überlebenden bedeutete es einen unermesslich tiefen Einschnitt. Aus Schutt und Asche kam die Vorstellung einer vorgeblichen „Stunde Null“ auf, wie sie Karlheinz Stockhausen emphatisch beschrieb: „Selten nur hatte eine Komponistengeneration so viele Trümpfe in der Hand wie unsere und wurde zu einem so günstigen Zeitpunkt geboren: Die ‚Städte sind platt‘, und man kann wieder ganz von vorne anfangen, ohne die Ruinen zu berücksichtigen oder die übriggebliebenen Dämonen einer Zeit ohne Geschmack.“<sup>28</sup> Nichtsdestoweniger ließ es sich durch diese kühne Ansicht Stockhausens nicht darüber hinwegtäuschen, dass beim Wiederaufbau des Musiklebens in der unmittelbaren Nachkriegszeit vor allem die Kontinuität des Musikbetriebs voll gesetzt wurde. Bei den jungen Komponisten der Nachkriegszeit bestand zunächst ein großer Nachholbedarf. Die nazistische Gewaltherrschaft hatte zwölf Jahre lang die musikalische Moderne vor 1933 zu ersticken gesucht<sup>29</sup>. Igor Strawinsky stand ganz oben auf der Präferenzliste der jungen Komponisten. Und namentlich der vertriebene Hindemith wurde zur Kultfigur im öffentlichen Konzertleben und zum Symbol der deutschen Moderne<sup>30</sup>.

In der idyllisch gelegenen Kleinstadt Trossingen im Schwarzwald ging die Aufbauarbeit des Hochschulinstituts für Musikerziehung unter der Leitung von Knorrs in den ersten Jahren nach dem Krieg weiter. Von der Außenwelt mehr und weniger abgeschnitten, war die musizierende Gemeinschaft des Hochschulinstituts vielmehr auf sich angewiesen. Das für Musikpraxis und Bildung der Musikanschauung nötige Material musste zum großen Teil aus

---

<sup>27</sup> Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 309.

<sup>28</sup> Zitiert nach Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 246.

<sup>29</sup> Hanns-Werner Heister, *Zur Gliederung und Charakteristik der Phase 1945-1975*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-75*, S. 23.

<sup>30</sup> „Die ersten Stücke von Hindemith waren für uns 1948-49 im Radio unbeschreibliche Entdeckung“, schilderte Stockhausen die Begegnung mit Hindemiths Musik nach dem Krieg. (Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970-1977*, S. 590.)

eigener Kraft erarbeitet werden. Unter diesen Umständen entfaltete sich eine fruchtbare Produktivität der kompositorischen Tätigkeit von Knorrs. Es entstanden Kantaten, Kammermusik, Chöre und Akkordeon-Musiken. Auf der anderen Seite bestand bei von Knorr verständlicherweise der Wunsch nach einem kompositorischen Ausgleich der durch den Krieg zerstörten Werke. Das tragische Schicksal des erheblichen Verlustes seiner Werke durch das Bombardement lässt keine Zäsur in der kompositorischen Entwicklung des Komponisten erkennen. Auch gibt es keine Werke von Knorrs, die dramatische Kriegserlebnisse und deren Hinterlassenschaft thematisch behandeln, wie etwa Karl Amadeus Hartmanns 2. *Klaviersonate „27. April 1945“*, Arthur Honeggers *Dritte Symphonie „Symphonie liturgique“* von 1946 oder gar Schönbergs *A Survivor from Warsaw* von 1947. Vielmehr weisen die Werke der Trossinger Zeit stilistisch Kontinuität auf und setzen die Musizierhaltung der 1920er Jahre fort. Die Gerhard Frommel gewidmete *Kleine Sonate in D für Klavier* von 1945 drückt vor allem durch Parallelklänge und schweifende Melodik impressionistische Poesie aus. Prononciert barocke Züge weist die *Partita für Violine solo* von 1946 mit einer Ciana über ein Volksliedthema *Es geht eine dunkle Wolk' herein* auf. Musikalisch ganz im Sinne des Neobarocks ist das Werk eingetaucht und zeigt eine unmittelbare Nähe zu Bachs *Sei solo, â Violino senza Baſo accompagnato* BWV 1001-1006. Hingegen zeichnet sich die *1. Sonate in G für Violoncello und Klavier* von 1948 durch den spätromantischen Gestus in prägnanten Formen aus.

In der Musikwelt vollzog sich hingegen in den 1950er Jahren ein kompositorischer Wandel, der auf die kompositorische Ästhetik maßgeblich bis in die 1970er Jahre hinein einwirkte. Die 1948 ins Leben gerufenen Darmstädter Ferienkurse wurden zum Zentrum der Avantgarde und stellten die Wiener Schule in den Fokus des kompositorischen Interesses. Als Leitfigur löste Schönberg bald Hindemith ab, der dann selbst von seinem Schüler Anton von Webern abgelöst wurde. Die Entwicklung lief von der Auseinandersetzung mit der Reihentechnik zur seriellen Musik. Hinzu kam noch die Forschung der Elektronischen Musik, die am Kölner Studio für Elektronische Musik am Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) betrieben wurde und neue klangliche Möglichkeiten experimentell erprobte.

1952 wurde von Knorr zum Direktor der Akademie für Musik und Theater in Hannover berufen. Durch seine unermüdliche Arbeit in der Administration wurde die Akademie 1958 zur Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover umgewandelt. Trotz seiner Pensionierung übernahm von Knorr 1961 noch die Leitung der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Heidelberg und ging 1969 endgültig in den Ruhestand. Angesichts immens administrativer Aufgaben der Hochschuldirektors ging die kompositorische Aktivität

in dieser Zeit zurück. Im Zentrum seiner Hannoverschen Jahre stand die Kammermusik für verschiedene Besetzungen: *Kammermusik Nr. 4 für Trompete, Viola und Fagott* von 1954, *Kammermusik Nr. 5 für Flöte, Viola und Violoncello* von 1955, *Solokantate für tiefe Singstimme, Englischhorn, Gamba und Cembalo* von 1955 und *Kammermusik für fünf Bläser* von 1958. Auf die dynamische, sprunghafte Entwicklung der Darmstädter Ferienkurse ließ sich von Knorr nicht ein. Im Gegenteil warnte er mit eindringlichen Worten vor einer Radikalisierung der Darmstädter kompositorischen Rezeption und einer „Musik, die nur so tue, als sei sie neu.“<sup>31</sup> Weiterhin bestand er auf der musikalischen Ordnung im traditionellen Sinne. Daher zählte er wie Günter Bialas und Harald Genzmer zu der konservativen Gruppe, deren musikalischer Stil eher an die klassische Moderne gebunden blieb<sup>32</sup>. Jedoch lässt sich innerhalb dieses stilistischen Rahmens durchaus ein subtiler kompositorischer Wandel in den Werken von Knorrs seit den 1950er Jahren beobachten mit Adaption von Stilelementen Béla Bartóks und einer latenten Auseinandersetzung mit der Reihentechnik der Wiener Schule. Beispiel dafür ist u. a. das *Duo für Viola und Violoncello* von 1961, in dem die Anwendung von Bitonalität und modaler Melodik präsent ist. Die *Kammermusik Nr. 4 für Trompete, Viola und Violoncello* liefert im dritten Satz ein Zeugnis für die Auseinandersetzung mit Zwölftonmusik. Ein eigenartiger Umgang mit der Reihentechnik zeichnet die vier letzten Werke von Knorrs aus: 3. *Streichquartett* (1969), *Fantasie für Klarinette und Klavier* (1970), *Diaphonia*, *Sonata a due pianoforti* (1971) und 2. *Sonate für Violoncello und Klavier* (1972). Jedes dieser vier Werke wird von einer Zwölftonreihe eröffnet, die zugleich das erste Thema des ersten Satzes – in der *Diaphonia* auch das des zweiten Satzes – mitgestaltet. Nach ihrer Aufführung wird die Zwölftonreihe nicht mehr dodekaphonisch gebraucht. Stattdessen wird das Thema im Laufe des Satzes polyphon verarbeitet. Nach wie vor tritt die dissonante Linearität der Stimmführungen mit polyphoner Textur in freier Tonalität hervor. Die letzte kompositorische Tätigkeit von Knorrs war 1973 die Neubearbeitung der *Serenade für Streichorchester* von 1947. Ernst-Lothar von Knorr starb am 30. Oktober 1973 in Heidelberg.

---

<sup>31</sup> Zitiert nach Thomas Schipperges, *Ernst-Lothar von Knorr. Komponist seiner Zeit*, in: *Lebenserinnerungen*, S. 22.

<sup>32</sup> Ludwig Finscher/Andreas Jaschinski, *Art. Deutschland*, in: <sup>2</sup>MGG, 1995, Sp. 1193.

# I. MUSIKALISCHE ANALYSE

## 1. *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein* (1924)

*Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein* ist das älteste erhaltene kammermusikalische Werk von Knorrs. Es öffnet eine Reihe von Kompositionen für zwei Streichinstrumente, die bis in die 1960er Jahre hinein reicht<sup>33</sup>. Von Knorrs ästhetische Ansichten für die Gattung der Duokomposition finden sich bereits hier verankert<sup>34</sup>. Seit Beginn des Generalbasszeitalters um 1600 erlebte die Besetzung mit zwei Instrumenten einen Aufschwung und wurde namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend beliebter. Den Anstoß hierzu gab vor allem die Begeisterung für Violinmusik mit virtuoser und raffinierter Spieltechnik, die im 17. Jahrhundert von Italien ausging und später den ganzen Kontinent in Bewunderung versetzte. Im 19. Jahrhundert wurde das Violinenduo über breiter angelegte Satzformen und durch spieltechnische Steigerung auch für den Konzertsaal tauglich, maßgeblich vorangetrieben durch die neue französische Virtuosenschule des Pariser *Conservatoire*<sup>35</sup>. Neben der zwei- und dreisätzigen Sonatenform oder sonatenähnliche Formen legten die Komponisten Violinenduos auch gern als Variationenfolge vor. Zudem spiegelt sich in vielen Werken der Besetzungsform eine pädagogisch-didaktische Bestimmung. Über seine Funktion in der Aus- und Fortbildung der Instrumentalisten fand das Violinduo dann auch einen festen Platz in der Hausmusik.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung komponierte von Knorr sein Werk für zwei Geigen allein. Der Komponist war nicht nur selbst ein hervorragender Geiger. So ist auf der einen Seite die Virtuosität des Werks nicht zu übersehen. Andererseits zeigt es bereits jene pädagogischen Ambitionen, die von Knorr, mit neuem Anschub durch die Begegnung mit der Jugendmusikbewegung um Fritz Jöde, über seine Stellung als Violinlehrer an der Heidelberger Musikakademie bis zur Leitung der Musikhochschule Hannover und Mannheim in seiner gesamten kompositorischen Gesinnung leiteten.

---

<sup>33</sup> Weitere Kompositionen für zwei Streichinstrumente sind *Duo für Violine und Viola*, *Duo für Violine und Violoncello*, *kleine Suite für zwei Violinen* (1941) und *Duo für Viola und Violoncello* (1961).

<sup>34</sup> Laut der Definition von Ulrich Mazurowicz (<sup>2</sup>MGG 1995, Sp.1586,) steht die Bezeichnung Duo für ein Melodieinstrument und ein akkordisch begleitendes Instrument, während Kompositionen für zwei gleiche bzw. gleichartige Melodieinstrumente Duett genannt werden. Allerdings erweist die Entwicklungsgeschichte der Gattung ihre häufige Verwechslung. Eine klare Trennung beider Bezeichnungen hat sich nie richtig durchgesetzt. Die von Mazurowicz formulierte terminologische Klarheit bleibt eine Wunschvorstellung.

<sup>35</sup> Ulrich Mazurowicz, *Art. Duo*, in: <sup>2</sup>MGG, 1995, Sp. 1588.

Uraufgeführt wurde *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein* 1924 in der Heidelberger Peterskirche durch Hermann Diener und Inge Nissen im Rahmen eines Konzertes „Zum Besten des Gustav-Adolf-Frauenvereins“<sup>36</sup>. Das Werk gehört seither zu den anhaltend erfolgreichen und am meisten gespielten Kompositionen von Knorrs. Dem schlichten, kurzgefassten Thema folgen zehn Variationen, die der Komponist zu Charakterstücken formte, wie es seit dem 19. Jahrhundert üblich war. Auch die Fuge als krönender Schluss verweist auf die Tradition der Spätromantik, hier vor allem auf Johannes Brahms und Max Reger<sup>37</sup>, wie z. B. die *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Friedrich Händel* op. 24 (1861) von Johannes Brahms und *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 81 (1904) von Max Reger. Die Zusammenstellung von Variationen und Fuge geht aus dem bipolaren Zyklentyp wie Präludium und Fuge hervor. Nicht zuletzt im Da Capo des Themas betätigt sich die formale Geschlossenheit der Variationsreihe. Mit seinen klaren Linienführungen, strengen Formen und der nachempfundenen Melancholie, die vor allem in der auftaktigen Seufzerfigur zum Ausdruck kommt, spiegelt das Werk die Rückbesinnung auf barocke Traditionen ebenso wie den musizierfreudigen Geist der Jugendmusikbewegung. „Ernst-Lothar von Knorr hat hier, ganz still für sich, ein Werk von innerem Gewicht und Format gebaut, das der Haltung unserer ganzen Arbeit so sehr nahe steht. Und auch in seinem früheren Schaffen will er nicht forciertes Anderswollen, sondern stellt, volkhaft gebunden, ursprüngliches Musizieren heraus.“<sup>38</sup>, hieß es in der Ankündigung des Druckes 1925 durch den Verleger Georg Kallmeyer<sup>39</sup>, eine haupttragende Institution der Jugendmusikbewegung. Heute sind die Attribute wie „volkhaft“ und „völkisch“ durch nazistischen Sprachgebrauch schwer belastet. Es ist jedoch unangebracht, die völkische Ideologie der Jugendmusikbewegung mit dem nazistischen Gedankengut gleichzusetzen. Bei der Jugendmusikbewegung diente das völkische Selbstbewusstsein in erster Linie zur kulturellen Identität. Die rassistische Einstellung der NS-Ideologie beruhte auf Überhöhung deutscher völkischen Kulturleistungen. Sie zeichnete sich durch kulturelle Überlegenheit des „Deutschtums“ aus<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Gustav-Adolf-Frauenverein fungiert als eine Arbeitsgemeinschaft der Frauen des 1832 in Leipzig gegründeten Gustav-Adolf-Werks und ist die älteste kirchliche Frauenorganisation in Deutschland.

<sup>37</sup> Fischer, *Die Variation*, S. 5.

<sup>38</sup> Zitiert nach *Ausgabe Kallmeyer Nr. 2*, in *Verlagsbericht*, S. 37, Einzelblatt im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Heidelberg.

<sup>39</sup> Heute: Karl Heinrich Mösel Verlag, Wolfenbüttel

<sup>40</sup> Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, S. 81.

## 1.1 Thema, Variationen

Das Thema ist formal knapp gefasst und zeigt über punktierten Rhythmus, breite Vierachteltakte, eine vollgriffige Akkordik und chromatische Bewegung barocke Züge. In seiner Achttaktigkeit lässt es sich in einen Vorder- und einen Nachsatz untergliedern. Tonal bewegt es sich im Vordersatz (T. 1-4) von der Tonika g-Moll zur Dominante D-Dur und kehrt im Nachsatz (T. 5-8) zur Tonika zurück. Durch eine Sechzehntelpause erscheinen Vorder- und Nachsatz klar voneinander getrennt. Beide weisen dabei eine ähnliche bogenförmige Konstruktion auf, wobei der Nachsatz aus dem Vordersatz hervorgeht. Vorder- und Nachsatz erreichen ihren Höhepunkt jeweils durch Sequenzierung. Die Melodieführung verläuft im Wesentlichen in Sekundenschritten und zeigt eine klare Linearität im Sinne barocker Bewegungsabläufe. Als Themenkopf erklingt ein Seufzermotiv, welches dem Werk einen melancholischen Grundton verleiht und vor allem in der achten Variation das musikalische Geschehen zentral prägt.

Thema



Durch melodische Auflockerung der Sekundenbewegung in sprunghaften Sechzehntelgängen der ersten Violine zeichnet sich die erste Variation aus (T. 9-16), wobei sich der Tonumfang des Satzes dementsprechend erweitert. Unangetastet bleiben dabei andere Elemente wie Taktart, Taktzahl und Tonalität. Unverändert bleibt auch die Rolle der zweiten Violine, die der ersten Violine harmonisch beisteht.

Var. I



Zwar erscheinen in der zweiten Variation (T. 17-23) die Rollen der beiden Violinen vertauscht. Gleichwohl bleibt der musikalische Gestus der ersten Variation grundsätzlich erhalten. Während die harmonische Begleitung an die erste Violine übergeht, nimmt die zweite Violine die Melodielinie auf, die nun in aufgelockert pendelnde Sechzehntel-Triolen übergeführt wird.



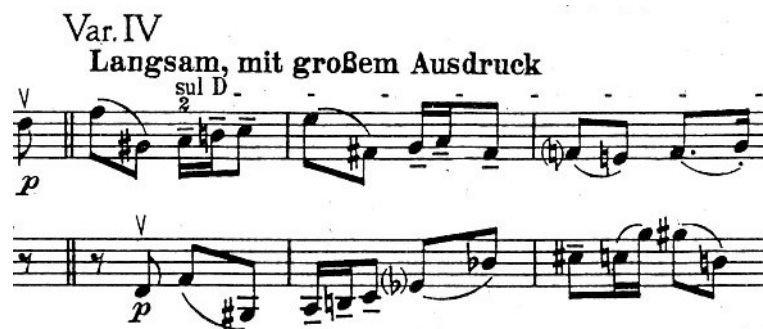
Die dritte Variation (T. 24-28) ist chorisch gestaltet. Blitzartig steuern die heftigen aufsteigenden Tonleiterbewegungen auf ihren Zielton zu und sorgen für Stimmungsumbrüche mit wuchtiger Triebkraft im Fünfteltakt. Im Vordersatz des Themas werden diese Figuren von beiden Violinen staffelweise aufwärts geführt und schälen dabei die Seufzerfiguren aus dem Thema heraus, was gleichsam die Sonderstellung der Seufzerfigur im thematischen Zusammenhang unterstreicht. Im Nachsatz hingegen bilden sie eine Klammer, um den formalen Verlauf des Themas abzuschließen.



In der vierten Variation (T. 29-46) deutet sich bereits über die Vortragsbezeichnung *Langsam, mit großem Ausdruck* ein klarer Kontrast zur vorangehenden Variation an. Der wehmütige Themenkopf verschwindet hier gänzlich und auch seine üblichen Konturen werden weitgehend verschliffen. Nur rhythmische Relikte erinnern noch an ein Thema. In gemäßigter



gelöster Tonalität imitieren sich die beiden Violinen im Oktavabstand wechselseitig mit einer durchgehend sanften Melodielinie, die rhythmisch auf das Thema (T. 3) zurückgreift. Dabei kommt es zur Verschränkung der Stimmen inmitten des melodischen Flusses (T. 30-37). Durch Bariolage<sup>41</sup> der ersten Violine vollzieht sich eine Klangfarbenänderung (T. 37), die zugleich als Scharnier des melodischen Ablaufs fungiert. Mit neuem rhythmischen Profil setzen sich die hier imitierten Stimmführungen sequenzierend fort und kadenzieren schließlich nach H-Dur (T. 42). Über ein kurzes Rezitativ der zweiten Violine werden die Schlusstakte erreicht (T. 45/46). Die Variation endet in A-Dur. Durch die freie Verbindung zum Thema in gemäßigt gelöster Tonalität und ihre ruhige Stimmung stellt die vierte Variation eine freundliche Abwechslung zwischen den schwergängigeren rahmenden Variationen dar.



In der fünften Variation (T. 47-57) rückt das Thema wieder in aller Deutlichkeit ins Zentrum der Hörwahrnehmung. Im Gegensatz zum ruhigen fließenden melodischen Ablauf der vierten Variation bestimmt es hier nun eine fast hastig wirkende Musizierhaltung das musikalische Geschehen. Über Repetitionen und Akzentuierungen der Töne in der tendenziell gegenläufigen Stimmführung beider Violinen, durch Imitationen der rhythmischen Abläufe komplementiert, ergibt sich ein durchgehendes Sechzehntelmetrum, welches die Heftigkeit des melodischen Verlaufs weiter verstärkt. An Stelle des Schlusstons g setzt das Thema erneut ein. Ohne den Nachsatz zu wiederholen endet die Variation in der Dominante D-Dur und bereitet damit bereits den unmittelbaren Eintritt der folgenden Variation vor. Kräftige Fortissimo-Oktavschläge im kurz aufscheinenden Zweiachteltakt (T. 57) signalisieren die bevorstehende Änderung des Satzbildes.

<sup>41</sup> Bariolage-Technik ist bei Streichinstrumenten ein schnelles Wechselspiel zwischen einer gleichbleibenden Note und sich stets ändernden Noten. Vor allem in Barockmusik wird diese Technik häufig verwendet.



Die sechste Variation (T. 58-67) verwandelt das Thema in triolische Akkordbrechungen. Hierbei kontrapunktiert die zweite Violine mit Figuren in entgegengesetzter Bewegungsrichtung. Im Gegensatz zu den imitatorischen Techniken der vorangehenden und nachfolgenden Variationen stehen die gegenläufigen Sechzehntelwellen jetzt im homophonen Satz zueinander.



Die siebte Variation (T. 68-100) ist mit 32 Takten die längste der Reihe. Mit der Vortragsbezeichnung *Sehr grazios, fast witzig*, die vor allem durch das Staccato-Spiel zum Ausdruck kommt, agiert diese Variation als Maggiore innerhalb der Variationsreihe. Formal zeigt sie mit zwei sechzehntaktigen Teilen (T. 68-84 sowie 85-100) eine klar symmetrische Konstruktion. Jeder Teil beginnt mit einer achttaktigen Melodie, die unmittelbar wiederholt wird. Diese Variation scheint kaum noch einen nennenswerten Zusammenhang mit dem Thema zu besitzen. Lediglich der punktierte Rhythmus und das rhythmische Modell aus zwei Sechzehnteln und einem Achtel weisen auf das Thema zurück. Auch der Anfang der Melodie (T. 68f.) im ersten Teil erscheint als Derivat des Kopfmotivs. Satztechnisch steht eine wechselseitige Imitation der beiden Violinen im Vordergrund, die frei gehalten und

kontrapunktisch behandelt wird. Der zweite Teil beginnt mit einer Umspielung des ersten Teils und endet in d-Moll.



Die achte Variation (T. 101-114) ist, wie die Vortragsanweisung *Sehr verhalten* andeutet, ein schwermütiges Stück. Über weite Strecken spielen die Violinen auf der G-Saite, was die Stimmung durch eine dunkle und raue Klangfarbe der Bariolage trübt. Der frei imitatorische Beginn prägt die ganze Variation in schlicht gestaltetem Kontrapunktsatz, in dem die Stimmen größtenteils klar voneinander getrennt und schleppend fortgeführt werden. Einen emotionalen Ausbruch bildet das Seufzermotiv des Themas am Ende der Variation (T. 110ff.), das durch die Pause und die Akzentuierung die Vortragsanweisung *schmerzlich* betont zum Ausdruck kommt.



Die neunte Variation (T. 115-121) stellt an den Interpreten hohe Anforderungen im Blick auf Präzision im Pizzicato-Spiel. Das Thema mutiert in fallenden Triolen. Spielerisch schwierig dabei ist, dass der letzte Ton jeder Triole von der zweiten Violine aufgefangen werden muss, während die ersten zwei Töne in der ersten Violine liegen. Dadurch erhöht sich der Schwierigkeitsgrad für das Zusammenmusizieren der beiden Violinen insbesondere im Blick auf das *sehr schnell* Tempo erheblich.



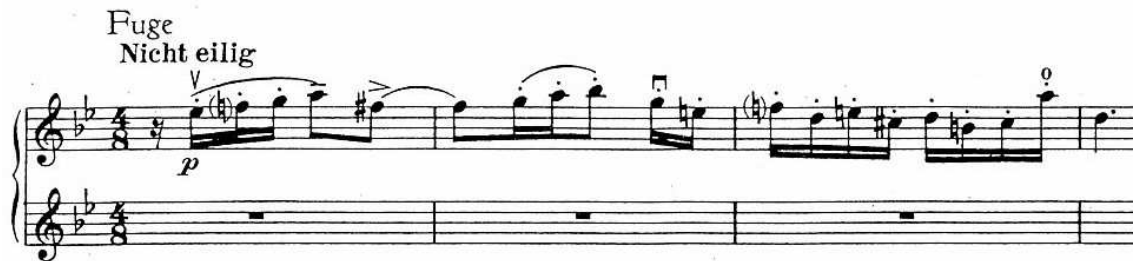
Die zehnte und letzte Variation stellt ein sich wiederholendes Sechzehntellaufwerk dar. Die Stimmführung verläuft teils in Terzparallelen, teils in triolischer Umspielung der Hauptlinie. Eine klangliche Änderung vollzieht sich beim letzten Eintritt des Nachsatzes, indem statt in Umspielung die beiden Violinen nun in Terzparallelen stehen. Dadurch verdichtet sich der Klang und gleichzeitig steigert sich die Dynamik ins Fortissimo. Um so mehr überrascht, dass sich das Thema in der ursprünglichen Fassung – bis auf einige witzige Änderungen – an die vorangegangene Turbulenz lückenlos anschließt, wobei ein enormer Stimmungswandel stattfindet. Die Wiederkehr des Themas bezeichnet den Schlusspunkt der Variationsreihe.



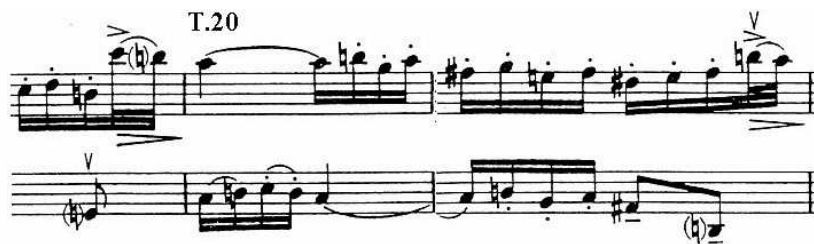
## 1.2 Fuge

Das Thema in g (T. 1-10) wird von der ersten Violine exponiert. Es lässt sich formal in drei Abschnitten untergliedern (T. 1-4, 4-8 und 8-10). Nach anfänglichem Anstieg der Melodielinie kadenziiert der erste Abschnitt über eine absteigende zackige Sechzehntelbewegung nach d. Melodisch geht der zweite Abschnitt von Septime und Quinte aus. Im dritten Abschnitt bildet ein Derivat der zackigen Sechzehntelbewegung aus dem

ersten Abschnitt die Schlusstakte in hoher Tonlage. In Quarttransposition setzt dann die zweite Violine mit der Beantwortung des Fugenthemas ein (T. 10-19).



Das erste Zwischenspiel (T. 20-28) ist wiederum dreiteilig. Im Zentrum stehen zwei stürmische Melodiebögen (T. 24f.), die von jenen zackigen Sechzehntelbewegungen umrahmt werden, die als Rahmen den ersten Abschnitt des Themas bestimmten.



Mit der Wiederkehr des Themas in c in der ersten Violine beginnt die erste Durchführung (T. 29-38). Sie bleibt bei fehlender Beantwortung unvollständig. Indessen wird das Thema stets von der Gegenstimme der zweiten Violine begleitet. Als Kontrastgedanken zu der kontrapunktischen Satzweise und auch als Achse des formalen Ablaufes steht das zweite Zwischenspiel mit homophonen Akkordschlägen in der dominantischen Folge g – c – f – b (T. 38-46).



Von hier aus lässt sich der Satz in zwei symmetrische Hälften teilen und jede Hälfte enthält eine unvollständige und eine vollständige Durchführung bzw. Exposition. Daher ist die zweite Durchführung (T. 47-56) ähnlich wie die erste Durchführung aufgebaut. In der Grundtonart g erklingt das Thema in der zweiten Violine, allerdings eine Oktave tiefer versetzt. Das darauf folgende dritte Zwischenspiel (T. 57-63) geht vom Themenkopf aus und steht sich dem sequenzierten Wechselspiel der beiden Violinen im Oktavabstand.



Die dritte und zugleich letzte Durchführung (T. 64-73) stellt eine Engführung des Themas dar. Im Oktavabstand setzen das Thema in der ersten Violine und die Beantwortung mit einer Achtel-Verzögerung in der zweiten Violine ein. Und im Schlusssatz (T. 74-82) wird über den trillernden Orgelpunkt in der zweiten Violine die Dominante D-Dur erreicht (T. 81f.). Statt des Schlussakkords in G-Dur, tritt das Thema aus dem Variationszyklus mit voller Wucht in Erscheinung. Das Thema selbst, durch eingeschobenen Zwischentöne modifiziert, beendet den Satz in G-Dur.

Wie beim bekannten bipolaren Zyklus von Präludium und Fuge strebt die Zusammenstellung von Variationen und Fuge nach einer „inneren Form“<sup>42</sup>, um als ein Ganzes zu erscheinen. Unter dem Begriff der „inneren Form“ versteht Arnfried Edler eine ästhetische Konstruktion des Werkes in einem Formprozess von freiem zu gebundenem Stil, wie es die ästhetische Gegenüberstellung von freier thematischen Entfaltung der Variationen und imitativer Gebundenheit der Fuge im Werk von Knorrs zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus verbindet von Knorr mit der Grundtonart g-Moll die beiden Teile und schließt mit dem Da Capo des Themas der Variationen in der Fuge auch die „äußere Form“ des Zyklus ab.

<sup>42</sup> Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, S. 432.

## 2. Sonate für Violoncello solo (1926)

Solokompositionen für Violoncello stellen in der Musikgeschichte vor 1900 eher eine Rarität dar. Im ausgehenden 17. Jahrhundert schuf Domenico Gabrielli die ersten Kompositionen für Violoncello solo (*Ricercari per Violoncello solo*, 1689). Zwar besetzen die sechs glanzvollen Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach (BWV 1007-1012) längst einen festen Platz im klassischen Repertoire, bleibt für das ganze 19. Jahrhundert keine wirklich musikhistorisch relevante Solosonate für Violoncello zu benennen. Stattdessen schrieben fast allen bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts Werke für Violoncello und Klavier, die bis heute das Cellorepertoire wesentlich bestimmen. Im diesem Kontext komponierte Robert Schumann eine Klavierbegleitung zu Bachs sechs Suiten für Violoncello solo, die zu damaliger Zeit eher als Etüden begriffen wurden. Erst im anbrechenden 20. Jahrhundert wurden wieder Kompositionen für Violoncello solo geschrieben, gefördert nicht zuletzt durch den musikalischen Historismus und Neobarock. Mitten in diesem Trend in den 1920er Jahren komponierte von Knorr zwei Sonaten für Violoncello solo. Die *Erste Sonate c-Moll für Violoncello allein* entstand um 1925. Die Partitur fiel dem Bombardement von Frankfurt am Main 1944 zum Opfer. Der zeitgenössischen Kritik folgend, ist die viersätzigige Sonate mit der Satzfolge *Präludium – Allegro – Menuett – Rezitativ* offenkundig barocken Vorbildern verpflichtet. Anders verhält es sich mit von Knorrs *Zweiter Sonate für Violoncello solo*. Dieses 1926 entstandene Werk zeichnet sich durch scharfe Expressivität und damit verbundene herbe Dissonanz in unüberhörbar expressionistischer Tonsprache aus. Die Partitur gibt keine Tonart vor und die Musik entfaltet sich in freier Tonalität. Gerhard Frommel, der Freund und Komponistenkollege, berichtete, dass von Knorr ein Kenner und Bewunderer der expressionistischen Malerei war, und nannte die Sonate ein sehr persönliches Stück des Komponisten<sup>43</sup>. Wie die erste Sonate weist auch die zweite Sonate vier Sätze auf, orientiert an der klassischen Satzfolge: *Allegro moderato – Scherzo – Langsam, mit großem Ausdruck – Allegro molto*. Uraufgeführt wurde die Komposition 1926 in Berlin durch Paul Hermann<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Gerhard Frommel, *Ernst-Lothar von Knorrs zweite Schaffensperiode 1944-1973*, S. 7.

<sup>44</sup> Paul Hermann, jüdisch-ungarischer Cellist, Cellolehrer an der Volksmusikschule Berlin-Süd. Zusammen mit Ernst-Lothar von Knorr und dem Organisten der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Walter Drewensky bildete er das *Berliner Cembalo-Trio*. 1944 wurde er in Auschwitz ermordet.

## 2.1 Der erste Satz *Allegro moderato*

Der kraftvolle erste Satz *Allegro molto* baut sich in einer A–B–A'-Form auf. Während die Eckteile überwiegend von hammerartigen Achteln beschriftet werden mit signifikanter, nach oben strebender Stimmführung, bestimmt eine ausgewogene fließende Sechzehntelkette den Mittelteil. Ohne Einleitung exponiert sich das Thema im ersten Satzteil (T. 1-17). Markant erscheint das energische, schlagartige Kopfmotiv mit seinem fallenden großen Nonsprung im punktierten Rhythmus. Ihm folgen schwergängige, zackige Achteltriolen, welche die zweite wichtige Komponente des Themas darstellen.



Die darauf folgenden Takte vollziehen eine freie Sequenzierung der ersten Phrase, wodurch sich die gesamte Stimmführung stufenweise in die Höhe zieht. In einem akkordisch-schweren Gang (T. 7) erreicht das Thema den Höhepunkt des<sup>2</sup> und kadenziiert schließlich nach C-Dur. Unmittelbar danach beginnt die Fortspinnung mit einer Kette aus Achteltriolen. Das Thema und die Fortspinnung setzen dann erneut aber variiert ein (T. 13ff.). Unter verstärkter Chromatisierung wird das Thema auf vier Takte gestrafft. Auch die Fortspinnung erscheint auf zwei Takte verkürzt und führt in fallender Melodielinie zum Mittelteil des Satzes.

Im Kontrast zum kraftvollen Anfang steht der Mittelteil (T. 18-49). Er zeichnet sich vor allem durch anmutig fließende Sechzehntelbewegungen aus und verläuft in zwei Anschnitten. Die ruhig fließende Bewegung des ersten Anschnitts unterbricht erstmals ein aus dem Themenkopf abgeleitetes Motiv mit einem Rhythmus aus zwei Sechzehnteln und einem Achtel (T. 22). Auch die nachkommenden Achtel entstammen dem Thema.







Im weiteren Verlauf (T. 26ff.) hebt sich das Motiv deutlich von der vorigen Sechzehntelbewegung ab und führt sequenzierend im ständigen Wechsel zwischen den gestrichenen und gezupften Tönen bis zu wuchtigen vollgriffigen Akkordschlägen (T. 30-32). Hierdurch tritt erneut die ausdrucksstarke Spielmanier des Themas ins Licht. Nach dieser klanglichen Kulmination kehrt die fließende Sechzehntelbewegung zurück. Von hierher wird die A-B-A-Form des ersten Abschnitts sichtbar.

Den zweiten Abschnitt (T. 40-49) prägt das Spiel mit Bariolage-Technik mit großen Intervallen von mehr als zwei Oktaven zwischen der oberen und der unteren Stimme. Während der untere Ton konstant G bleibt, bewegen sich die beiden oberen Töne stets in Terzparallelen. Einen dynamischen Kontrast bildet die eingeschobene Tonrepetition auf G, die dem Bariolage-Spiel entstammt. Am Ende des zweiten Abschnitts fällt die obere Stimme der Bariolage allmählich und bereitet den Eintritt der Reprise vor.



Als Reprise stellt sich der variierte Anfangsteil mit Relikten des Mittelteils dar. Das Thema erweitert ein Einschub der rasanten aufsteigenden Tonleiterbewegung aus dem Mittelteil. Im Fokus der Wahrnehmung steht der sich wiederholende Themenkopf mit vollgriffigen Akkordschlägen im Fortissimo (T. 55/57), die ebenfalls aus dem Mittelteil kommen. Auch die variierte Fortspinnung wird am Ende mit Akkordschlägen ausgestattet. Der Satz endet kraftvoll mit einem fallenden Pizzicato-Glissando auf C.

Kontrastierend steht der mittlere Satzteil zu den Eckteilen des Satzes. Durch motivische Bearbeitung der Elemente des ersten Satzteils scheint er aber eine Art Durchführung zu sein. Daher weist der Satz eine Tendenz zur Sonatisierung auf.

## 2.2 Der zweite Satz *Scherzo*

Erwartungsgemäß ist der zweite Satz *Scherzo* vom Charakter her ein heiteres Stück. So bildet er durch charmente Themengestaltung einen willkommenen Kontrast zu dem weit schwerer zugänglichen ersten Satz. Formal ist das Scherzo dreiteilig und baut sich in einer satztypischen A–B–A'-Form auf. Die Eckteile sind weitgehend identisch. Vom ersten Teil unterscheidet sich der dritte Teil lediglich durch leicht variierte Rhythmik und Figurationen der Stimmführung. Es entspricht barocker Musikpraxis, dass der Da-capo-Teil von den Interpreten spontan durch Verzierungen mehr oder weniger geringfügig variiert wird.

Das weiträumige Thema (T. 1-17) enthält zwei Teile und jeder Teil weist einen melodischen Bogen auf. Während der erste melodische Bogen einen knappen und prägnanten Ablauf zeigt, zieht sich der zweite melodische Bogen durch Sequenzierung und Taktwiederholung über zwölf Takte hin. Anschließend wird das Thema wiederholt und zugleich auf sieben Takte gestrafft. Ihm folgt eine Schlussgruppe mit der Augmentation des Themaanfangs (T. 25-26). Eine schnelle aufsteigende Tonleiterbewegung führt dann zum Mittelteil des Satzes.



Der Mittelteil (T. 27-50) besteht aus Figurationen in Quintolen, Triolen und Sextolen. Größtenteils baut sich ein dem Bariolage ähnliches Spiel auf der G-Saite auf. Im schnellen Wechselspiel von drei Tönen entsteht der Eindruck einer latent dreistimmigen Satzweise.

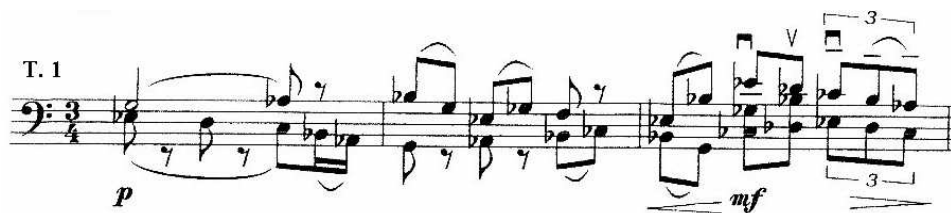


Chromatisch streben die beiden oberen Töne langsam aufwärts. Neben dem Hochtönen  $e^1$  kennzeichnen Trillern die in Triolen verlaufende Kulmination des Mittelteils (T. 37-40). Am Ende des Mittelteils wird die Quintolenbewegung zu Akkordbrechungen in Sextolen

umgewandelt (T. 48-50), die dann zur Wiederkehr des Themas führen. Mit dem Wiederaufgreifen des Themas beginnt der dritte Teil, der dem ersten Teil weitgehend entspricht. Der Satz endet in Takt 76 in C-Dur.

### 2.3 Der dritte Satz *Langsam, mit großem Ausdruck*

In einer A–B–A'-Form baut sich der langsame dritte Satz auf. Im Grundton der Melancholie und voller Sehnsucht weisen die Eckteile polyphone Satzweise auf. Durch reichlich vollgriffige Akkorde und Parallelführungen erhöht sich die Spielschwierigkeit erheblich. Der erste Teil lässt sich in drei kleine Abschnitte untergliedern, die in sich der A–B–A'-Form entsprechen. Im ersten Abschnitt (T. 1-7) wandert die Musik schwermütig im schleppenden Tempo von c-Moll zur Subdominante f-Moll (T. 4) und wieder zurück zu c-Moll.



Im Verhältnis zum ersten Abschnitt stellt der zweite Abschnitt eine Steigerung dar (T. 8-18). Er führt über schwergewichtig aufstrebende Akkordschritte zum Höhepunkt  $cis^2$  im Fortissimo (T. 15). Der dritte Abschnitt (T. 19 -21) ist eine verkürzte Fassung des ersten und zugleich die Schlussgruppe des ersten Satzteils.

Einen Kontrast zu den Eckteilen bildet der Mittelteil. Er ist einstimmigen gesetzt mit rasant fließenden Bewegungen (T. 22-30), die über schnelle Auf- und Absteigen hin zum figurativem Spiel in Akkordbrechungen führen (T. 27ff.).



Nach Erreichen des dynamischen Höhepunktes mit der einzigen Akkordbildung im Mittelteil (T. 29) führt die Musik abwärts zum dritten Satzteil, einer nur leicht veränderten Variante des

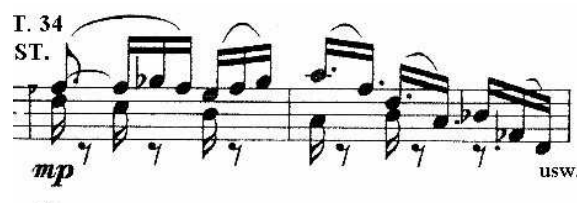
ersten Satzteils. Das musikalische Geschehen entspricht weitgehend demjenigen des ersten Teils. Als Schlussgruppe erklingt des Thema in einer verkürzten Form.

## 2.4 Der vierte Satz *Allegro molto*

Das Finale mit der Satzbezeichnung *Allegro molto* verläuft formal entsprechend der traditionellen Sonatenhauptsatzform. Damit lässt sich Verschiebung der zyklischen Satzwertigkeit auf den Schlusssatz, eine zentrale Tendenz in der Musik des 19. Jahrhunderts, z. B. in Symphonie und Klaviersonate auch hier beobachten. Der Satz eröffnet mit einer kurzen stürmischen Melodielinie. Binnen drei Takten rast die Musik durch drei Oktaven. Nach einer kurzen Pause erklingt das energische Hauptthema in der Tonika C-Dur (T. 4).



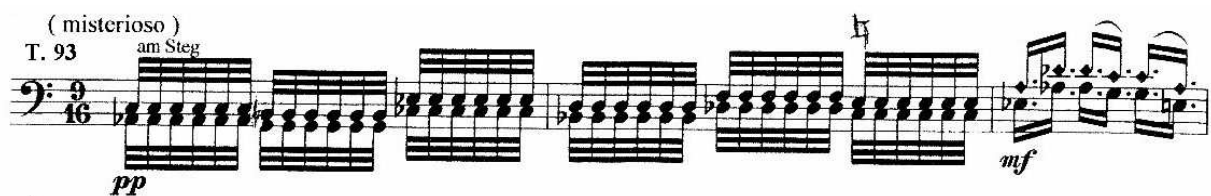
Unmittelbar danach wiederholt sich das Hauptthema mit variiertem Melodielinie. Sein Schlusstakt erscheint nun in ein viertaktiges Sechzehntellaufwerk umgewandelt (T. 12-15). In der nachfolgenden Fortspinnung (T. 16-33) werden das Achtel- und Sechzehntelbewegungsmuster des Hauptthemas separat in einer stets auf- und absteigenden Stimmführung forciert behandelt. Nach der Turbulenz der Fortspinnung tritt das Seitenthema in der Subdominante F-Dur ein (T. 34). Es stellt durch seinen anmutigen Tonfall einen Kontrast zum Hauptthema dar.



Wie das Hauptthema wiederholt sich auch das Seitenthema zunächst variiert und führt schließlich zur Fortspinnung, in der die motivischen Fragmente des Seitenthemas in fallende Melodielinien eingebettet erscheinen (T. 49-58). Die daran angeschlossene Schlussgruppe (T.

59-70) kehrt mit den aus dem Hauptthema und der Einleitung abgeleiteten Figuren zu schwungvoller Spielhaltung des Satzeingangs zurück. Eine fallende Skala führt schließlich zur Durchführung.

Formal lässt sich die Durchführung in drei Abschnitten untergliedern. Im ersten Abschnitt (T. 71-93) setzt das Hauptthema unverändert wieder ein, so dass der Eindruck entsteht, als ob die Exposition wiederholt würde. Schließlich führt der erweiterte Sechzehntellauf zum zweiten Abschnitt der Durchführung. Mit der Vortragsbezeichnung *misterioso* stellt der zweite Abschnitt (T. 93-116) ein Klanglabor in Terzparallelen dar. Um die gespenstische Stimmung auszudrücken, lässt der Komponist zuerst das Tremolo in Doppelgriffen ganz nah am Steg spielen. Dadurch entsteht ein sehr heller und rauer Klang. Dem folgt ein Flageolett-Spiel, welches im Kontrast zum vorherigen Klangereignis stumpf und geradezu dubios klingt. Die Figuren, die für das Klangexperiment verwendet werden, entstammen dem Seitenthema.



Im Gegensatz zu den vorigen Abschnitten weist der dritte Abschnitt (T. 117-142) thematisch-motivische Bearbeitungen des Haupt- und Seitenthemas auf und stellt sich so als Durchführung im eigentlichen Sinne dar. Verschiedene Segmente aus Haupt- und Seitenthema werden hier miteinander kombiniert und verarbeitet. Mit der Wiederkehr des Hauptthemas beginnt die Reprise, allerdings nicht in der Tonika, sondern in der Dominante G-Dur (T. 143). Auf dem gleichen Modulationsweg wie in der Exposition führt die Entwicklung schließlich doch zum Seitenthema in der Tonika C-Dur zurück (T. 177). Als Coda setzt das Hauptthema in der Tonika C-Dur wieder ein (T. 208ff.). Eine Schlussgruppe mit der Einleitung des Hauptthemas betätigt die formale Geschlossenheit des Satzes. Mit einem Pizzicato-Akkord in C-Dur endet der Satz in Takt 220.

Von Knorrs Solosonate für Violoncello steht ganz im musikalischen Zeitgeist der 1920er Jahre. Stilistisch geht das Werk vom musikalischen Historismus und Neobarock aus, ergänzt durch expressionistische Farbigkeit. Kontrastreich stehen die vier Sätze zueinander. Gebunden sind sie durch die ähnliche Konstruktion des Themenkopfs mit Achtelbewegung. Darüber hinaus zeichnet sich die Auslotung der klanglichen und spieltechnischen Möglichkeit des Instrumentes aus.

### 3. *Trio für Violine, Viola und Violoncello* (1926)

Die Gattung Streichtrio geht auf die Triosonate des Barocks und das frühklassische Divertimento zurück. Die heutige als Standard angesehene Besetzung mit Violine, Viola und Violoncello etablierte sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mozart legte in seinem *Divertimento Es-Dur* KV 563 (1788) die kompositorische Idee des Streichtrios als ein leichter geprägtes, gleichwohl dicht und abwechslungsreich gestaltetes Werk für drei gleichgewichtige Stimmen fest. Durch die aufeinander bezogenen Tonlagen erzeugt der Komponist ein quasi stufenloses, harmonisch prägnantes Klangbild. Nach diesem eigengeprägten Ansatz der Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert, rückt das Streichtrio dann im 19. Jahrhundert ins Abseits des Musikbetriebs. Die von Beethoven geprägte kammermusikalische Denkform mit fast symphonischen Satzbild erschwerte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Streichtrio auch bei den auf ihn folgenden Komponisten<sup>45</sup>. Eine Ausnahme bildet *Terzetto C-Dur* op. 74 (1887) von Antonín Dvořák. In Hinsicht auf Bestzung mit zwei Violinen und Viola sowie originelle Instrumentierung steht das Werk Dvořáks gerade quer zur Gattungstradition. Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert, beginnend mit den Streichtrios von Ernst von Dohnányi (*Serenade C-Dur* op. 10, 1902) und Max Reger (*Serenade D-Dur* op. 77a und *Streichtrio a-Moll* op. 77b, 1904), rückt das Streichtrio wieder ins Zentrum des kompositorischen Interesses<sup>46</sup>. Zahlreiche bedeutende Komponisten im 20. Jahrhundert wie Paul Hindemith, Jean Françaix, Anton Webern, Arnold Schönberg, Wolfgang Fortner und Wolfgang Rihm komponierten Streichtrios. Ausschlaggebend war das Moment der Rückkehr zu dem alten, kontrapunktischen Satzideal des Streichtrios. Angesichts einer klaren Verteilung der harmonischen Struktur eignete sich das Streichtrio für die experimentelle Musik.

Auch von Knorr griff diese neu entdeckten Klangmöglichkeiten dankbar auf. 1926 entstand sein *Trio für Violine, Viola und Violoncello*, Herman und Lo Reichenbach gewidmet.<sup>47</sup> Am 4. Oktober 1930 fand im Rahmen der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Dresden die Uraufführung des Werkes durch Franz Genzel (Violine), Arnold Matz (Viola) und Fritz Wrawrowsky (Violoncello) statt. Auf der ersten Seite der Partitur ist

---

<sup>45</sup> Laurenz Lütken, Art. *Streichtrio*, in: <sup>2</sup>MGG, 1998, S. 2014.

<sup>46</sup> Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, 1969, S. 279; Schipperges, *Serenade zwischen Beethoven und Reger*, 1989, S. 330ff.

<sup>47</sup> Herman Reichenbach (1898-1958) war Leiter der Volksmusikschule der Musikantengilde e.V. und musste wegen seiner jüdischen Herkunft nach der Machtübertragung an die Nazis Deutschland verlassen und nach USA emigrieren.

das Werk als II. Trio betitelt. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass das ebenfalls 1926 entstandene *Streichtrio cis-Moll* mit Sopranstimme vom Komponisten als erstes Trio angesehen wurde. Dieses Werk ist heute verschollen.

Von Knorrs *Trio für Violine, Viola und Violoncello* besteht aus vier Sätzen in der klassischen Satzfolge: *Wichtig, jedoch nicht schwerfällig* – *Sehr ruhige Achtel* – *Nicht zu schnell* – *Schnelle Achtel*. Der Eröffnungssatz ist ein Sonatensatz. Ihm folgt ein langsamer Satz. Als dritten Satz platzierte der Komponist ein Scherzo. Statt mit einem Sonatensatz schließt der Zyklus mit einem traditionellen Rondo, was die Leichtigkeit des Werkes nach der musikalischen Auffassung des Komponisten unterstreicht. Komponiert wurde das *Trio* zeitgemäß in erweiterter Tonalität mit Vorliebe für dissonante Wendungen. Hierdurch entsteht zwar ein gewisses expressionistisches Stilmoment, trotzdem verlieh von Knorr dem Stück durch die anmutigen Themengestaltungen und deren subtile Bearbeitung einen insgesamt heiteren und charmanten Charakter, bis fast zu einem Tonfall Wiener Gemütlichkeit.

### 3.1 Der erste Satz *Wichtig, jedoch nicht schwerfällig*

Der Eröffnungssatz präsentiert sich als Sonatenhauptsatzform. Im Verlauf des Satzes dominiert nur ein Thema, d. h. an die Stelle des Seitenthemas tritt das lediglich leicht variierte Hauptthema. Der Satz beginnt mit einer zweitaktigen kurzen Einleitung, deren Melodielinie Viola und Violoncello unisono vortragen. Etwas schwerfälliger erhebt sie sich aus tiefer Lage, bevor sie das anmutige Hauptthema der Violine aufgreift (T. 3) und sich in fallende Intervallschritte im punktierten Rhythmus auflöst. Damit sind gleich am Satzeingang die beiden wichtigsten Elemente der Satzkonstruktion vorgestellt.

**Wichtig, jedoch nicht schwerfällig**  
[M. M. ♩ etwa 104]

The musical score is for the first movement of the Trio. It features three staves: Violine (Violin), Viola, and Violonc. (Violoncello). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'M. M.' (Moderato) with a note 'etwa 104' (approx. 104 beats per minute). The first measure shows the Viola and Violonc. playing a unisono accompaniment of eighth notes, marked 'f' (forte). The Violine has a half rest. In the second measure, the Viola and Violonc. continue their accompaniment. In the third measure, the Violine enters with a melodic line, marked 'mf' (mezzo-forte). The Viola and Violonc. continue their accompaniment. In the fourth measure, the Violine continues its melodic line, and the Viola and Violonc. continue their accompaniment. The Viola part has a 'pizz.' (pizzicato) marking in the fourth measure.

Formal ist das Hauptthema dreigliedrig aufgebaut und weist Bogenform auf. In der Anfangsphase des Themas (T. 3f.) wandelt sich der punktierte Rhythmus sogleich zur Triole und bildet damit das motorisch treibende Element der anschließenden Fortspinnung. Über eine Steigerung in punktierten Achteln (T. 5) wird rasch der Hochtön erreicht (T. 6f.) mit anschließendem ebenso abrupten Absturz. Im Vergleich zum derart prägnant gefassten Hauptthema gestaltet sich die darauf folgende Fortspinnung diffuser. Von Knorr legte sie über zwei Abschnitte hinweg weit dimensioniert an (T. 7-30). Den ersten Fortspinnungsabschnitt (T. 7-17) bestreiten vor allem die dem Hauptthema entstammenden Triolen. Er steht wie das Hauptthema selbst in Bogenform. In der Mitte dieses Abschnitts wird dann auch der Anfangsteil des Hauptthemas sequenziert wieder hörbar (T. 11-14). Ein Stimmungsumbruch zeigt sich im zweiten Abschnitt der Fortspinnung (T. 18-30). Unter den ondulierenden Triolen der Violine und Viola erklingt als Kontrastgedanke zum Hauptthema ein scheinbar neues Thema im Violoncello. Tatsächlich handelt es sich um das verkürzte und variierte Hauptthema im Moll-Gestus, kombiniert mit dem auftaktigen Ansatz der Einleitung. In den darauf folgenden Takten wird das Thema wiederholt und erweitert. Nach der Fermate und dem Zäsurzeichen tritt an Stelle des Seitenthemas das in Triolen variierte Hauptthema in der originalen Tonart (T. 31). Akustisch aufreizend klingt die durch Imitation zwischen Violine und Viola entstehende kleine Sekunde ( $g^1/gis^1$ ). In der darauf folgenden Fortspinnung entfaltet sich ein neues Thema mit Melodieführung in extrem hoher Lage (T. 35-47). Unmittelbar nach dem Höhepunkt des vorangegangenen Geschehens beginnt die Durchführung (T. 47-108). Zum Vortrag kommt zunächst im Violoncello das aus der Einleitung abgeleitete Fugenthema auf C.



Die erste Beantwortung erklingt in der Viola auf G, und die zweite dann in der Violine auf D. Auf das Hauptthema und dessen Fortspinnung in der Exposition greift das Zwischenspiel



zurück. Dabei vollzieht sich eine Reihe von Taktwechseln in einzelnen Stimmen (T. 61-64) und hieraus wiederum resultieren metrische Überlagerungen von Dreier- und Vierertakt, Vierer- und Zweiertakt sowie Zweier- und Dreiertakt. Auch in der zweiten Durchführung der Fuge greift das Violoncello immer wieder auf das Hauptthema zurück, während Violine und Viola das Fugenthema weiterführen (T. 67-73). Das anschließende Zwischenspiel erscheint von dreimalig parallelgeführter fallender Melodieführung in Gegenüberstellung von Sechzehnteln, punktierten Achteln und Achteltriolen geprägt (T. 74-82). Der ganze Vorgang erscheint jeweils im Stimmtausch um einen Ganzton erhöht und kadenziert mit einem signalartigen Akkordschlag in c-, d- und e-Moll. Dieser verstärkt sich im Gegensatz zum Decrescendo der Melodieführungen dynamisch kontinuierlich bis zum Fortissimo.

Gegenüber der einmütigen Stimmführung im Zwischenspiel behandelt der Schlusssatz der Fuge die Stimmen in zwei Gruppen wieder mehr kontrapunktisch (T. 83-98). Während Violine und Viola wieder auf die punktierten Achtel des Hauptthemas zurückgreifen und sie in imitierende Stimmführungen einsetzen, führt das Violoncello in der entgegengesetzten Rhythmik der oberen Stimmen eine aufstrebende Melodienlinie aus der tiefen Lage aufwärts. Die Partitur hebt diese Phrase hervor mit dem Hinweis: „Cello immer durchkommen lassen“. Das Cello steigt über die Violine und Viola. Hierdurch bildet sich eine Stimmenumkehrung. Die Reprise (T. 99-159) beginnt mit der variierten ausgedehnten Einleitung. Nach vorangezogenen Mixtur-Klängen (T. 106f.) der Bass-Begleitung des Hauptthemas im Violoncello, erklingt das Hauptthema auf C in der Violine. Im Allgemeinen entspricht der Verlauf der Reprise dem der Exposition. Modifiziert wird er durch Stimmtausch und einige vereinzelte Änderungen in Melodieführung und Rhythmik. Von Knorr erweitert die Reprise durch Wiederholung des Hauptthemas auf D (T. 114ff.). Die ebenfalls um einen Ganzton höher modulierte Fortspinnung zieht aber keine tonale Konsequenz für den Eintritt des Seitenthemas (T. 142ff.), welches nach wie vor in C erklingt. In der Coda (T. 158-163) setzt in der tremolierenden Begleitung der Violine und Viola die Einleitung mit wuchtiger Akkordik im Violoncello wieder ein und beendet den Satz in C-Dur.

### **3.2 Der zweite Satz *Sehr ruhige Achtel***

Wie häufig in langsamen Sätzen von Knorrs, erscheint auch dieser Satz im Grundton höchster Kantabilität. Er steht dabei in schlichter A–B–A´-Liedform. Während den Eckteilen eine durchgehend kontrapunktische Satzstruktur zugrunde liegt, markiert der Mittelteil mit seiner

symphonischen Gestalt und orchestrale Wirkung einen klanglichen Kontrast. Formal lässt sich der erste Teil weiter in drei Abschnitte untergliedern (T. 1-29). Während der erste Abschnitt die Aufgabe hat, das Thema zu exponieren (T. 1-11), stellen der zweite und der dritte Abschnitt dann jeweils Umformungen und Weiterentwicklungen des Themas dar (T. 11-21 und 21-29). Deutlich getrennt erscheinen die drei Abschnitte durch ein Zäsurzeichen. Das in es-Moll stehende, ruhige und etwas schwermütige Thema gestaltet sich als ein weit ausgreifender Melodiebogen. Dabei vollzieht sich eine Stimmumkehrung im Crescendo, bei der die Viola die Melodieführung übernimmt (T. 8-10). Überraschend endet das langsam ausklingende und abwärts schleichende Thema mit einem kurzen dissonanten Des-/E-Dur-Akkord im Mezzoforte. Er mutet an, wie ein Erwachen aus Träumen.

**Sehr ruhige Achtel**  
(M.M. ♩ = 52)

*sul A*

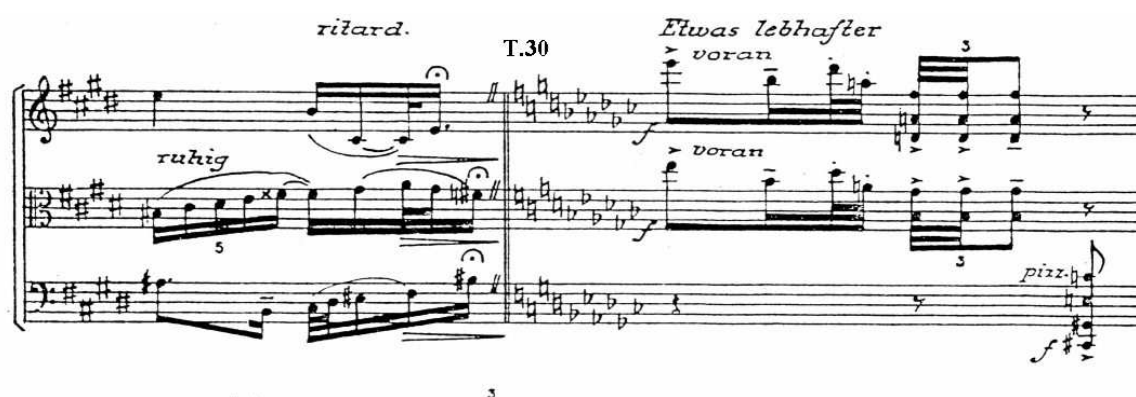
Violine

Viola

Violone.

Nach dem Zäsurzeichen beginnt der zweite Abschnitt mit dem umgeformten Kopf des Themas. Mit der Vortragsanweisung *nach und nach steigern* geht eine Klangspreizung des Themas in Sechzehntelbewegung einher (T. 15ff.), die über Sequenzierungen in pendelnden Triolen in hoher Lage der Violine kulminiert. Wie im ersten Abschnitt endet diese traumhafte Inszenierung überraschend mit einem kurzen Akkordschlag im Mezzoforte in C-Dur/c-Moll. Erneut mit dem umgeformten Themenkopf setzt der dritte Abschnitt nach dem Zäsurzeichen ein. Er bringt nun einen etwas fröhlicheren Tonfall mit bewegten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln in E-Dur zum Ausdruck.

Als Kontrast zum ersten Teil entfaltet sich der Mittelteil in erschreckenden klanglichen Härte im Unisono und geballten akkordischen Stauungen in es-Moll (T. 30-44). Durch symphonische Klangeffekte wie vollgriffige Akkordik und Homorhythmik zeichnet sich hier das musikalische Vorgehen aus.



Nach der dynamischen Kulmination im Forte und Fortissimo (T. 38), lockern sich die Stimmen allmählich auf und schaffen auf dieser Weise eine Art Pufferzone zur variierten Wiederkehr des ersten Teils. In diesem dritten Teil erscheint das Thema durch Imitierung seines Kopfes in Viola und Violoncello erweitert (T. 45-75). Der weitere Verlauf entspricht weitgehend dem ersten Teil. Lediglich einigen Stellen vollziehen sich mit Stimmtausch. Vom zweiten Abschnitt des ersten Teils an ist hier nur die Phrase in pendelnden Sechzehnteltriolen zu hören. Mit dem gedämpften variierten Themenkopf tritt die Coda ein (T. 76ff.). Der Satz endet mitten in der Vorführung des Themas mit einer Schlusswendung nach Es-Dur.

### 3.3 Der dritte Satz *Nicht zu schnell*

Der dritte Satz trägt die Satzbezeichnung *Nicht zu schnell* und ist ein Menuett mit dem Trio in gewöhnlicher Da-Capo-Form. Das Menuett lässt sich in vier Abschnitte unterteilen. Im ersten Abschnitt wird das Thema mit sprunghaften Achteln in der Violine exponiert (T. 1-10). Strukturell lässt sich das Thema in Vorder- und Nachsatz teilen (T. 1-4 und 5-10), wobei der Nachsatz aus dem Vordersatz hervorgeht und über Sequenzierung auf eine Kulmination hinsteuert (T. 10).

## Nicht zu schnell

(M.M. ♩ etwa 92)

Violine  
ohne Dämpfer  
mf

Viola  
ohne Dämpfer  
mf

Violoncello  
ohne Dämpfer  
mf

Die nachfolgenden beiden Abschnitte bilden die Fortspinnung des Themas und verarbeiten jeweils eine variierte Form des Themas. Im zweiten Abschnitt erfolgt zunächst eine Imitation des Themenkopfes zwischen Viola und Violine (T. 11-20). In den folgenden Takten geht die Melodieführung in gebundene Drei-Achtel über. Ähnlich verfährt der dritte Abschnitt (T. 21-36), wobei er sich mehr an der ursprünglichen Form des Themas orientiert als der zweite Abschnitt. Eine Schlussgruppe bildet schließlich der vierte Abschnitt (T. 37-40) mit dem Vordersatz des Themas in seiner ursprünglichen Form.

T. 41 arco  
p

Viola  
begleitend

Violoncello  
p

Zweistimmig beginnt das Trio (T. 41-60). Eine durchlaufende Melodielinie und eine murmelnde Begleitung mit pendelnden Achtelbewegungen werden staffelweise von je zwei Instrumenten vorgetragen: zuerst Violine (Melodie) und Viola (Begleitung), dann Viola (Melodie) und Violoncello (Begleitung) und schließlich Violoncello (Melodie) und Violine (Begleitung). Erst am Ende des Trios kommt Dreistimmigkeit in gleicher Konstruktion mit verdoppelten Begleitstimmen zustande (T. 55ff.). Die Wiederkehr des Menuetts erfolgt mit Verzierungen. Melodielinie und Rhythmik sind aufgelockert (T. 61ff.). Der Satz endet mit einem strahlenden C-Dur-Akkord im Pizzicato.

### 3.4 Der vierte Satz *Schnelle Achtel*

Als Finale setzt von Knorr ein *Rondo* in der Tradition der mehrsätzigen Instrumentalwerke seit der Klassik ein. Abweichend von konventionellen Rondotypen liegt dem Satz nur ein einziges Thema als Refrain zugrunde. Die Rondozwischenpartien (Couplet) fallen komplett aus. Statt dessen wird das Thema im Verlauf des Satzes mehrmals hintereinander variiert und bearbeitet, woraus sich eine Reihe von verschiedenen Durchführungen ergibt. Insgesamt lassen sich in dem Satz dreizehn Teile – ausgenommen von einer kleinen Schlussgruppe am Ende des Satzes – unterscheiden. Eine Art Reprise bildet der zehnte bis zwölfte Teil und als Code fungiert dann der letzte Teil.

Im ersten Teil präsentiert sich ein rundum heiteres Thema in C-Dur (T. 1-9). Gestaltet ist dieses Thema dreiteilig. Auf einen zuerst melodisch absenkenden, dann aufstrebenden Anfangsteil im ständigen Wechsel von Zweier- und Dreiertakt (T. 1-4), folgt ein nun wieder abfallender Mittelteil (T. 5-7) und schließlich ein um die Töne c und cis schwingender Schlussteil (T. 8f.). Dabei präsentiert sich als unverkennbares Markenzeichen des Themas ein prägnanter Rhythmus von zwei Sechzehnteln und einem Achtel.



Nach einer kurzen Pause beginnt der zweite Teil (T. 10-14). Er setzt Takt 10 an mit der Wiederholung des Themas, das, nach E-Dur transponiert, nun im Violoncello erklingt. Nach nur dreitaktigem kurzen Aufscheinen wird das Thema in schnelle sequenzierte Sechzehntelketten aufgelöst (T. 13f.). Sie sind vom Thema abgeleitet (T. 2 und 5). Im Gegensatz zum zweiten Teil steht dem dritten Teil das komplette dreiteilige Thema zur Verfügung (T. 15-24). Taktweise werden Anfangs- und Mittelteil des Themas von Violine und Viola abwechselnd vorgeführt und im Schlussteil durch Sequenzierung erweitert (T. 22f.). Dabei vollzieht sich eine Art rhythmische Verschiebung, in der zwei Sechzehntel von einer Zählzeit zur nächsten Zählzeit nach hinten rücken.

Im vierten Teil beherrscht zunächst Einstimmigkeit das Satzbild (T. 25-35). Der Anfangsteil des Themas erklingt staffelweise von drei Instrumenten vorgetragen. Dazu tritt eine Umkehrung des Rhythmusmodells des Kopfmotivs in der Viola (T. 27). Erst in folgenden Takten baut sich die Dreistimmigkeit über Imitationstechnik neu auf.



Auch der fünfte Teil geht imitatorisch vor (T. 36-42). Der Themenkopf wandelt sich zu fallenden Sechzehnteln in Dreier- und Vierergruppen, die über Legatobogen zusammengehalten werden. Es läuft imitierend durch alle drei Stimmen. Den weiteren Verlauf bestimmt ebenfalls dieser Imitationsvorgang. Im sechsten Teil tritt erneut und nun noch konsequenter die einstimmige Spielmanier des vierten Teils auf (T. 43-52). Alle drei Instrumente tragen das Thema bruchstückartig und staffelweise vor. Im Gegensatz zum vierten Teil erscheint das Thema im sechsten Teil vollständig und mit wenig Bearbeitungsaufwand fast tongetreu – abgesehen von den unterschiedlichen Tonlagen der Instrumente – wiedergegeben. Lediglich der Schlussteil transponiert nach D, wobei sich Stimmtausch zwischen Viola und Violoncello ergibt.

Im Kontrast zur lockeren Stimmführung des sechsten Teil stellt der siebte Teil die Kulmination des Satzes dar (T. 52-74). Wie im dritten Teil erklingt im Violoncello eine neue Melodie, die aus verschiedenen umgeformten Bruchteilen des Themas besteht.



Nach deren Wiederholung in der Viola vollzieht sich eine wechselseitige Imitation zwischen Violine und Viola. Über Sequenzierung der erregenden Sechzehntelbewegung in allen drei Stimmen mit steigender Spannung im Stringendo und Crescendo wird der Höhepunkt g<sup>3</sup> (T. 68) erreicht. Gleichzeitig stürzen die Stimmen im heftigen Tremolo ab und landen schließlich im tremolierten Schlussteil des Themas in Parallelführung. Nach der Turbulenz des siebten Teils zeigt der achte Teil (T. 75-83) eine gegenseitige Imitation des in schnellen Sechzehntelbewegung umgewandelten Themas zwischen Violine und Viola sowie eine akkordische Stützung im Violoncello. Der neunte Teil (T. 83-88) ruft durch die fallenden und steigenden Sechzehntel in Legato-Dreiergruppen Assoziation an den fünften Teil hervor. Anders als im fünften Teil bewegen sich die Violine und Viola hier freilich immer in entgegengesetzten Richtungen in Begleitung einer sinkenden trillernden Melodielinie im Violoncello.

Die Reprise bilden der zehnte (T. 89-97), elfte (T. 98-102) und zwölfte Teil (T. 103-112), welche weitgehend dem ersten, zweiten und dritten Teil des Satzes entsprechen, abgesehen von einigen Änderung der Töne und Metrik. Als Coda fungiert der dreizehnte Teil (T. 113-120). Adaptiert und variiert werden die turbulenten Partien aus dem siebten Teil. Kanonartig strömen drei wuchtigen Klangflüsse. Nach einer abrupten Generalpause erklingt das Thema noch einmal kurz an. Der Satz endet in einem C-Dur-Akkord.

Trotz expressiver Farbigkeit wirkt das Streichtrio von Knorrs anmutig und fröhlich. Von Knorr sucht hier die überlieferten Satzformen zu modifizieren. Der erste Satz ist ein Sonatensatz mit einem einzigen Thema. Das Finale stellt ein Rondo ohne Zwischenpartien Couplets dar. Stattdessen verstärkt von Knorr die Funktion der Durchführung, die Bearbeitung des thematischen Materials im Satzverlauf. Wie in *Thema, Variationen und Fuge für zwei Violinen* (1924) zeigt sich auch hier eine klare kontrapunktische Struktur der Stimmen im Satzbild.

#### **4. Sonate für Altsaxophon und Klavier (1932)**

Eine der erfolgreichsten Kompositionen im frühen Schaffen von Knorrs ist die 1932 entstandene *Sonate für Altsaxophon und Klavier*. Sie fand auch über die deutsche Grenze hinaus Anerkennung und blieb bis heute ein Repertoirestück. Der Komponist widmete sein

Werk dem virtuosen Saxofonisten Sigurd Manfred Raschèr, einer zentrale Figur in der Saxofonmusik der damaligen Zeit<sup>48</sup>. Die Uraufführung der Sonate fand am 29. Juni 1933 in Berlin durch den Widmungsträger und dessen Klavierbegleiter Hans-Jürgen Walter statt und stieß auf ungeteilt positive Resonanz bei Publikum und Presse. Die *Berliner Tägliche Rundschau* vom 30. Juni berichtete: „Ernst Lothar von Knorr hat seine Sonate für Altsaxophon und Klavier dem Instrument und auch wohl dem Spieler auf den Leib geschrieben. Er versteht es. Seine klanglichen Vorzüge und technischen Möglichkeiten virtuos auszunutzen. Knappheit der Diktion, spritzige Thematik und rhythmische Frische zeichnen das Werk aus, das verdienten Beifall fand.“<sup>49</sup> Weitere Erfolge erlebte die Sonate im folgenden Jahr in Basel und London durch Aufführungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik<sup>50</sup>.

Die gewünschte verlegerische Herausgabe des Werkes ließ sich indes noch für lange Zeit nicht realisieren. Nicht zu übersehen war, dass die Virtuosität und vor allem der für die damalige Zeit ungewöhnlich große Tonumfang von dreieinhalb Oktaven eine unüberwindbare Barriere für die meisten Spieler bildeten. Für den Markt erschien das Werk weniger lukrativ. Die originale Partitur der Sonate, die sich in der Wohnung des Komponisten in Frankfurt am Main befand, wurde in der Nacht vom 24. März 1944 zusammen mit zahlreichen weiteren Kompositionen durch den Luftangriff der Alliierten zerstört. Auch nach dem Krieg ließ eine Druckmöglichkeit der Sonate trotz vielfacher Bemühungen Raschèrs bei Verlegern weiter auf sich warten.

Raschèr erinnerte sich an diesen langen Weg zur Drucklegung und äußerte sich zur Bedeutung der Sonate von Knorrs: „Damals wurde mir jedoch entgegnet, sie sei zu schwer, und: tauge sie etwas, dann wäre sie sicher schon lange gedruckt worden. Doch diese Situation hat sich nun geändert: Die technischen Ansprüche sind höher geworden. Nur für Amateur-Spieler hat das Saxophon noch einen Umfang von 2 ½ Oktaven, während dem wahren

---

<sup>48</sup> Sigurd Manfred Raschèr, geboren 1907 in Elberfeld (heute Wuppertal) und gestorben 2001 in Sushan, NY/USA, war ein Pionier des Saxofons im Bereich der klassischen Musik. Er studierte Klarinette an der Stuttgarter Musikhochschule und brachte sich das Saxofonspiel selbst bei. Schnell wurde Raschèr ein international renommierter Spezialist für dieses als Soloinstrument der klassischen Musik auch damals noch recht neuartig scheinende Instrument. Seine Tätigkeit in Berlin von 1931 bis 1933 rief die Begeisterung für Saxofon in der Berliner Musikszene hervor. Eine Reihe von Konzertmusiken für Saxofon wurde für ihn geschrieben, darunter sind z. B. Konzertstück für zwei Altsaxofone von Paul Hindemith, Konzert für Altsaxofon und Orchester von Edmund von Borck sowie Sonate für Altsaxofon und Klavier von Wolfgang Jacobi und von Ernst-Lothar von Knorr. Nach der Machtübertragung der Nazis emigrierte er in die USA, lehrte und arbeitete dort bis zu seinem Tod im Jahr 2001.

<sup>49</sup> Siehe Vorwort zur ersten Auflage der Partitur.

<sup>50</sup> Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), eng. International Society for Contemporary Music (ISCM) ist ein internationaler Dachverband zur Förderung neuer Musik. 1922 wurde sie in Salzburg gegründet und hat heute ihre Hauptsitz in Amsterdam.



Musiker die mehr als 3 erforderlichen Oktaven in Knorrs Sonate keine Schwierigkeit mehr breiten. So war der Komponist Ernst Lothar von Knorr damals seiner Zeit um zwei Generationen voraus. Er schenkte uns ein für die Saxophon-Literatur grundlegendes Werk.“<sup>51</sup> 1989 erschien dann die erste gedruckte Ausgabe über eine Nachschrift aus dem privaten Besitz Raschèrs. Eine neue Edition gab Raschèrs Schüler John-Edward Kelly 2003 mit einigen Korrekturen und Ergänzungen heraus.

Von Knorrs *Sonate für Altsaxophon und Klavier* besteht aus vier kontrastierenden Sätzen in der Reihenfolge *Fantasie – Allegro – Allegretto Scherzando – Signal*. Nach dem Eingangssatz *Fantasie* mit seiner schweifenden Melodik steht im *Allegro* eine pointierte Rhythmik im Mittelpunkt der Wahrnehmung. Und während das *Allegretto scherzando* im dunkleren Ton sich über ein Ostinato entfaltet, triumphiert der Schlusssatz *Signal* mit einer swingend siegreichen Fanfare.

#### 4.1 Der erste Satz *Fantasie*

Die *Fantasie* ist in dreiteiliger A–B–A’-Form angelegt. Wie das *Präludium* zeichnet sich die *Fantasie* durch improvisatorische Satztechniken aus. Seit dem 19. Jahrhundert entwickelt sie sich zu einer Ausdrucksform der empfindsamen Expressivität und erscheint durch gestaltgewordenes Fantasiieren als Gegenstück zu den konventionellen klassischen Satzformen, wie etwa die *Klavier-Fantasie* op. 77 und die *Chorfantasie* op. 80 von Ludwig van Beethoven sowie die *Fantasie f-Moll* op. 49 von Fryderyk Chopin. Dementsprechend weist der Satz improvisatorische Züge und poetische Momente auf. Aus der tiefen Lage des Klaviers ertönt ein getragenes ostinates Pendelspiel zwischen B und  $\text{1As}$  in ganzen Noten und eröffnet zugleich den Satz. Über diesem dunkel gefärbten Klangboden tritt das Saxophon-Thema mit aufsteigender Melodielinie ruhig hervor. In dieser aufsteigenden Melodielinie lässt sich eine Dreizehntonfolge (das *ges* ist verdoppelt) erkennen. Es liegt die Vermutung nahe, dass von Knorr hier auf die von Schönberg um 1922 entwickelte Zwölftontechnik zurückgriff<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Siehe Vorwort zur ersten Auflage der Partitur.

<sup>52</sup> Während seines Aufenthalts in Heidelberg (1919-1923) war von Knorr im Kreis *Gemeinschaft* von Wilhelm Fraenger für Neue Musik zuständig und hielt den Vortrag zum Thema *Das musikalische Schaffen ArnoldSchönberg und seine Bedeutung für die junge Komponistengeneration*.

**Fantasie**

Altsaxophon in Es

*mp*

**Fantasie** (♩ = ca. 88)

Klavier

*mp* R.H.

*mf*

Im Ausklang des Themas greift das Klavier dann auf dessen Kopfteil zurück und intensiviert den Klang durch hinzugefügte akkordische Töne sowie zunehmende Dynamik (T. 8ff.). Nach diesem kurzen Zwischenspiel des Klaviers beginnt eine freie Wiederholung des Themas durch das Saxophon (T. 12ff.). Vor dem klanglichen Hintergrund mit wuchtigen Akkorddehnungen des Klaviers, deren tonale Richtung von Es, über Ces nach B weist, wird das Thema zuerst diminuiert vorgeführt. Nach sequenzierender Steigerung strebt eine figurative Melodielinie im raschen Tempo abwärts und bleibt auf der Es-Tonebene. Die angeschlossene Schlussgruppe zeigt erneut den Rückgriff auf den Satzanfang (T. 18-20).

22 *a tempo*

*p* (begleitend)

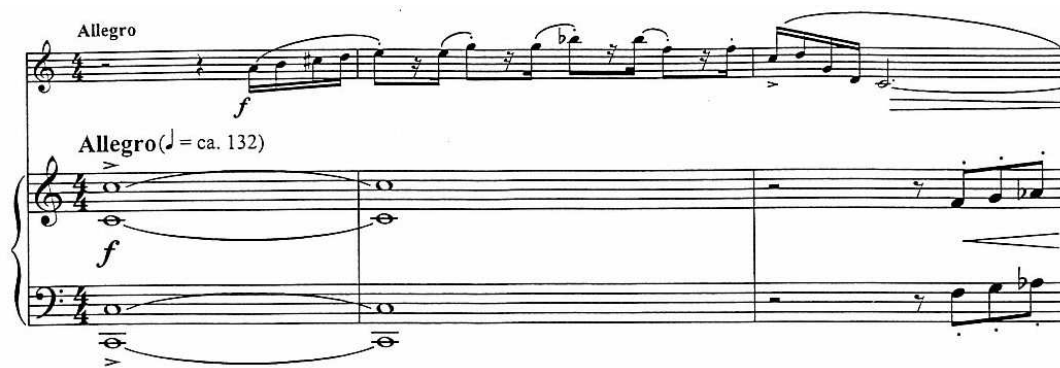
*a tempo* *quasi scherzando*

*mf* *legato*

Als Kontrast zum ruhigen ersten Satzteil zeichnet sich der Mittelteil durch einen beweglicheren Klavierpart aus (T. 22-37). Das variierte Thema wird von der linken Hand des Klaviers in tiefer Lage vorgetragen. Als Gegenstimme kommt in der rechten Hand eine schnelle Bewegung zum Einsatz, die in Triolen beginnt und sich dann zu Sechzehnteln beschleunigt. Gegenüber dem lebhaften Klavierpart setzt sich im Saxofon mit neuen Melodielinien der lyrische Grundgestus des Themas fort. Nach absteigender Schlussphrase setzt das Thema im Saxofon erneut ein (T. 27). Das Klavier erwidert mit fallenden Triolen aus Takt 27. Der variierte Themenkopf (T. 30ff.) wird vom Saxofon in freier Entfaltung weiter zum trillernden Höhepunkt  $g^2$  geführt (T. 32). Die darauf folgende Absturzphrase in lang gezogenen Noten kontrastiert das Klavier immer wieder mit fallenden schwankenden Triolen. Als Überbrückung spielt das Saxofon allein eine ganz leise Melodie (T. 36f.), die erneut an das Thema anklingt. Takt 38 beginnt dann der dritte Satzteil mit der Wiederkehr des kompletten Themas in seiner ursprünglichen Form. Klanglich reicher ausgestattet ist nun die Klavierbegleitung mit Umspielungen und Triolen in der rechten Hand. Mit einer Augmentation des Themas endet der Satz in Takt 45 in Es-Dur. Im Ganzen bestimmt die Bogenform des Themas die Satzstruktur. Jeder Satzteil besteht aus mehreren melodischen Bögen, die auf das Thema zurückgreifen. Durch Diminution und Augmentation des Themas werden unterschiedliche Spannungen im Satzverlauf erzeugt, um die Geschlossenheit der Form zu gewährleisten.

#### **4.2 Der zweite Satz *Allegro***

Als tragendes Element des energisch verlaufenden *Allegro* stellt sich die punktierte Rhythmik dar und zieht sich unermüdlich durch den ganzen Satz hindurch. Wie der erste Satz steht auch das *Allegro* in A–B–A'-Form. Die Eckteile lassen sich wiederum in zwei große Abschnitte untergliedern. Eine Kontrastpartie bildet der Mittelteil mit lyrischen Phrasen des Saxofons aus. Ein kräftiger C-Dur-Akkordschlag des Klaviers eröffnet den Satz. Unmittelbar folgend erklingt auftaktig das erfrischende Thema im Saxofon. Es weist trotz seiner Prägnanz eine solide dreiteilige Konstruktion in einer Bogenform auf. Zwischen dem schnellen Auf- und Abgang in Sechzehnteln tritt ein markant punktierter Rhythmus in Erscheinung, der durch Sechzehntelpausen in einer Achtelkette ausgelöst wird.



Nach Wiederholung des Themas im Klavier beginnt die Fortspinnung des Themas und nimmt auf weiter Strecke die spritzige Gestik des Themas auf (T. 5ff.). Über chromatisch absteigenden Terzparallelen der linken Hand des Klaviers begegnet eine Variante des Themas. Ihm folgen verschiedene Bearbeitungen des sprunghaften mittleren Themengliedes im Wechselspiel der beiden Instrumente. Um diesen eindringlichen Durchgang noch abwechslungsreich zu gestalten, augmentieren einige melodische Phrasen. Dabei gewährleistet die linke Hand des Klaviers mit regelmäßigem Viertelschlag metrische Sicherheit. Die Schlussgruppe bildet sich über das Wechselspiel des Themenkopfes mit dessen Umspielung (T. 14-17). Takt 17 beginnt dann ein zweiter Abschnitt des ersten Satzteils mit einem neuen Thema im Saxofon und übernimmt im Wesentlichen die Spielmanier des ersten Abschnitt. Das neue Thema ist weiträumiger gestaltet in drei Phrasen mit langen Endnoten. Hierin lässt sich das Prinzip einer fortlaufenden Entwicklung erkennen. Die zweite und dritte Phrase des Themas gehen jeweils von der ersten Phrase aus, die dann im weiteren Verlauf variiert und erweitert wird. Auf jede Phrase des Themas antwortet das Klavier mit chromatisch absteigenden Mixturklängen. Nach einer zwischenspielähnlichen Wiederholung des Themas durch Klavier mit noch gesättigteren Mixturklängen setzt die Fortspinnung ein (T. 33ff.), die das Thema bearbeitet. Sie mündet in eine Schlussgruppe, die auf das erste Thema zurückblickt. Als Kontrast zum ersten Satzteil stellt der mittlere Satzteil eine ausgreifende Melodie im es-Moll im Saxofon dar. Die Kantabilität und Gelassenheit der Melodieführung des Saxofons kontrastieren aber auch die weiterhin durch den punktierten Rhythmus hervorgerufene Aufregung in der Klavierbegleitung, die sich dem Ostinato-Spiel durchweg zuwendet. Darin kommen zwei Ostinato-Modelle, fallende punktierte Achtelkette der rechten Hand und steigende Basslinie der linken Hand des Klaviers, mit dem Zielton. Es gleichzeitig stets aufeinander zu und bieten somit ein stabiles tonales Fundament.

Im weiteren Verlauf vollzieht sich eine Rückung nach C-Dur (T. 50) und schließlich eine Kadenzierung nach G-Dur (T. 57). Die darauf folgende Schlussgruppe ist eine Umspielung der Schlussgruppe im ersten Abschnitt des ersten Satzteils. Hier wird der Kopf des ersten Themas und dessen Umspielung mehrfach von beiden Instrumenten wechselnd aufgegriffen und anschließend in schnelle wellende Sechzehntelketten umgewandelt. Zur Schlusskrönung tritt eine sprunghafte Wendung des Saxofons ein mit markanter Triller auf dem Schlusston  $g^2$  (T. 63f.). Takt 65 beginnt der dritten Satzteil, eine Wiederkehr des ersten Satzteils. An Stelle der Fortspinnung des zweiten Themas tritt ein Kontrastgedanke hervor. Während das Saxofon eine Sekundenbewegung wiederholt, stellt das Klavier zunehmend tiefere Mixturklänge vor. Das dadurch hervorgerufene nachdenkliche Moment verflüchtigt sich rasch wieder und mit dem Erklingen des ersten Themas endet der Satz in Es-Dur.

#### 4.3 Der dritte Satz *Allegretto scherzando*

Bereits im Mittelteil des zweiten Satzes begegneten markant hervorgehobene Ostinati. Hier, im *Allegretto scherzando*, wird das Ostinato-Spiel zu einer fundamentalen Komponente für den Satzaufbau. Aufgrund der verschiedenen Ostinati lässt sich der Verlauf des Satzes in drei

große kontrastierende Teile untergliedern, die durch lyrische kantable Anwendung der Melodie und drängenden Antrieb der Rhythmik charakterisiert sind. Jeder Teil besteht aus zwei Abschnitten. Ohne Einleitung beginnt der Satz mit einer liedhaften ruhigen Melodie des Saxofons in Bogenform, begleitet vom ersten Ostinato im Klavier. Klanglich verhalten sich die beiden Instrumente komplementär zueinander.



In den folgenden Takten wiederholt sich die Melodie des Saxofons zweimal und wird jedes Mal figurativ erweitert. Takt 9 vollzieht sich eine Rückung nach F und damit beginnt der zweite Abschnitt als freie Wiederholung des ersten Abschnitts. Die Melodielinie des Saxofons entfaltet sich freier als zuvor und wird schließlich zu einer schnellen Sechzehntelkette beschleunigt (T. 16). Als Klanghintergrund bringt das Klavier unter dem absteigenden Mixturklang im Bass ein neues Ostinato-Modell hervor (T. 17-19), welches von Takt zu Takt jeweils durch Entfernen eines Tons immer schwächer wird.

Über der zuvor erreichten Dominattonart D-Dur setzt der zweite Satzteil in G-Dur ein (T. 20). Ein neues Ostinato-Modell mit triolischem Kopf und erregt punktierten Rhythmus zieht sich durch den ganzen Satzteil hindurch und wird im Verlauf mehrfach variiert. Gegenüber dem erregten Ostinato-Spiel des Klaviers verharret das Saxofon in seiner weit ausgreifenden, langsam aufsteigenden Melodielinie weiterhin in ruhigem Satzmuster.

19 B Più mosso  $(\text{♩} = \text{ca. } 112)$  *mp*

*mp* zögern eilen in tempo (simile)

Ab Takt 40 geht auch das Saxofonthema in eine energische und sprunghafte Sechzehntelbewegung über, deren Rhythmus sich von Takt zu Takt ändert (Sechzehntel – punktierte Sechzehntel – Zweiunddreißigstel), im Verbund mit Parallelführung des Klaviers im punktierten Rhythmus. Takt 43 erklingt das Ostinato-Modell in der originalen Form aus Takt 20 erneut. Damit beginnt der zweite Abschnitt des zweiten Satzteils. Er scheint zunächst als Wiederholung des ersten Abschnitts. Doch rasch schon treibt das Saxofon die Melodielinie drastisch in die Höhe und steuert der Kulmination des Satzes im Spitzenton  $f^3$  zu (T. 52).

51 51 *cresc. poco a poco* *sfp* *ff martellato* *f* Cadenza

Danach setzt eine virtuose Solo-Kadenz des Saxofons ein und führt zum Grundton Es zurück. Nach dem Zäsurzeichen beginnt der dritte Satzteil und kehrt zur sinnigen Stimmung des ersten Satzteils zurück (T. 55). Das Ostinato aus dem ersten Satzteil ertönt wieder, doch tritt die erwartete Reprise erst in Takt 74 als zweiter Abschnitt des dritten Satzteils ein. Über dem Ostinato setzt zunächst eine weiträumige aufstrebende Melodielinie im Saxofon ein. Ihr

Absturz steht in Kontrast zu dem lebhaften punktierten Rhythmus deutlich zum vorigen Aufstieg (T. 69). Takt 74 beginnt die Reprise. Im Vergleich zum ersten Satzteil wird die Melodielinie des Saxofons um eine Oktave tiefer gesetzt und das Ostinato-Modell im Klavier bekommt zwei zusätzliche Schlussstöne in der tiefen Lage. Der Verlauf bis Takt 81 entspricht dem von Takt 1 bis 9. Als Coda zieht das Klavier aus der Tiefe eine aufsteigende Achtelkette in Parallelführung, die über Triolen zu den Sextolen mit der Auflösung der Parallelität des Stimmpaars beschleunigt wird. Schließlich erklingt der Satzanfang als Schlusswendung erneut. Der Satz endet in einem ausgedehnten Akkord auf C.

#### 4.4 Der vierte Satz *Signal*

Wie bereits die Bezeichnung des Satzes andeutet, nimmt der vierte Satz seinen Ausgang von einem zentral exponierten Signalmotiv. Auf dieses Motiv stützt sich das achttaktige Thema mehrfach. Ebenso markiert es durch mehrfache Wiederkehr im Satzverlauf die formale Gliederung. Insgesamt sind drei große Satzteile auszumachen. Sie sind durch Pausen deutlich voneinander getrennt und stehen andererseits musikalisch nahe beieinander. Jeder Satzteil beginnt mit der Vorführung des Themas und setzt es in anschließender Fortspinnung im lebhaften Gestus fort. Lediglich ein Annex am Ende des zweiten Satzteils stellt in einer kantablen melancholischen Wendung einen Kontrastgedanken im Kontext des sonst zügigen musikalischen Satzverlaufs vor.

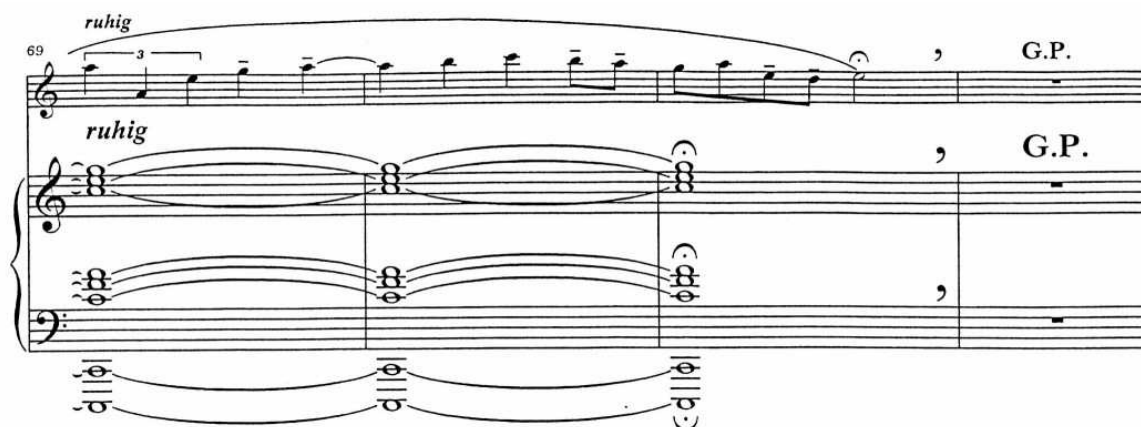
Das Signalmotiv besteht aus Tonrepetitionen mit anschließendem Quintsprung. Es wird komplementär vom Klavier beantwortet und anschließend in Umspielungen im Saxofon fortgesetzt. Hier findet eine erste rhythmische Modifikation statt: Die Sechzehnteltriolen gehen in ebenso markant akzentuierte einfache Sechzehntel über.

The image displays a musical score for the fourth movement, titled "Signal". It is a two-staff score, with the top staff for Saxophone and the bottom staff for Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as "Signal (♩ = ca. 120)". The Saxophone part begins with a "Signal" motif, marked *mf* and *f*, consisting of a series of eighth notes followed by a quintal leap. The Piano part responds with a complementary motif, marked *f* and *mf*, featuring a similar rhythmic pattern. The score shows the initial development of the motif in both instruments.



Auf beide Rhythmen greift der weitere Verlauf des Satzes mehrfach zurück. Das Thema im Saxofon stützen im Klavier Akkordik, kurzen Imitationen und klangverstärkende Parallelführung. Nach der Wiederholung des Themas im Klavier setzt eine in mehrere Gruppen angelegte Fortspinnung ein (T. 17), in der das Thema, begleitet von stützenden Akkordschlägen des Klaviers, über marschartige Rhythmen variiert und erweitert wird. Zur Überbrückung zwischen den Gruppen dieser groß angelegten Fortspinnung dient ein kurzes Solospiel des Klaviers im Unisono. Es weist in stark komprimierter Form Züge des Themas auf und dient dazu, die frei entfaltete Melodieführung des Saxofons wieder auf das Thema zurück zu lenken. Das Solospiel des Klaviers setzt dann auch als Nachspiel ein (T. 38) ein und beendet den ersten Satzteil auf D.

Über der zuvor erreichte Dominante D erfolgt der Eintritt des zweiten Satzteils in Takt 39 mit dem Wiederklingen des Themas in G. Bis zum Annex mit dem Kontrastgedanken in Takt 68 orientiert sich der Ablauf eng am ersten Satzteil, wobei die Fortspinnung prägnanter gefasst erscheint. An Stelle der ausgreifenden Melodie tritt ein melodisches Fragment des Themas, das nacheinander von Klavier und Saxofon sequenziert wird. Aus dem rhythmisch konstant variierten Ostinatospiel des Saxofons in Begleitung von synkopischen Rhythmen des Klaviers hebt sich das thematisierte Signalmotiv ab (T. 58-60). Es wird vom Klavier echoartig wiederholt und führt zum Kontrastgedanken hin (T. 68). Als Kontrastgedanke fungiert vor dem Klanghintergrund des durchgezogenen C-Dur-Akkords eine ruhige kantable Melodie im Saxofon, hergeleitet aus der vorangestellten Fortspinnung.



Nach der Generalpause beginnt mit der Wiederkehr des Themas in der ursprünglichen Tonlage der dritte Satzteil (T. 73ff.). Damit ist die eigentliche Reprise eingeleitet. Um den formalen Ablauf weniger starr zu gestalten, kürzt der Komponist diesen Satzteil stark ab. An die Stelle der Wiederholung des Themas durch das Klavier setzt er sogleich die Coda (T. 80ff.). Nach einem Ostinato-Spiel mit dem vorderen Themenfragment kommt es zur sequenzierenden Steigerung eines Sechzehntelmotivs, die schließlich in einem figurativen Spiel in Sechzehntel-Sextolen mündet. Als Schlusswendung erklingt das modifizierte Signalmotiv im Klavier. Mit einem unerwarteten spitzen Ton  $f^3$  des Saxofons endet der Satz auf F.

Von Knorr gestaltet die vier Sätze seiner Sonate in klarer Form. Saxofon und Klavier sind nicht nur klanglich deutlich zu trennen. Sie differieren auch durch Wechselspiel und Gegenüberstellung ruhiger und lebhafter Elemente. Satztechnisch gesehen spielt das Ostinato eine zentrale Rolle. Es findet Anwendung in allen Sätzen und im dritten Satz stellt es sich der Aufgabe, die formale Gliederung des Satzes zu gewährleisten.

## 5. *Partita in g für Violine solo* (1946)

Der Begriff *Partita* taucht seit dem 16. Jahrhundert in der musikalischen Praxis auf und bezeichnet zunächst soviel wie die Stimme als Teil eines musikalischen Satzes. Nach Fausto Torrefrancas wird *Partita* in Anlehnung an den Tanzablauf des 16. Jahrhunderts nunmehr als Variation oder auch als Variationenreihe (meist dann Pluralform *Partite*) eines Grundmodells

verwendet<sup>53</sup>. Im 17. Jahrhundert ist der Begriff dann hauptsächlich in Variationenfolgen über volkstümliche Melodien zu finden. Im protestantischen Norddeutschland entsteht in Verbindung mit der Choralbearbeitung die Choralpartita. Seit dem späten 17. Jahrhundert erscheint Partita in der Literatur dann auch neben Suite und Sonate als Sammeltitle zyklischer Instrumentalmusik. Eine klare Differenzierung der Begriffe Partita, Suite und Sonate gibt es dabei nicht. In diesem allgemeinen Sinne sind sie austauschbar. Hingegen zeichnet sich in vereinzelten Werken eine Abgrenzung der Begriffe je nach den individuellen Vorstellungen des Komponisten aus. Bei Johann Sebastian Bach etwa tritt der streng regulierten Satzfolge und formalen Geschlossenheit der Suite die Partita mit einer freieren Formgebung und flexibleren zyklischen Anlange gegenüber. Anders als die Suite mit ihren einheitlichen Tonalitätsverhältnissen weist die Partita einen abgestimmten Tonartenplan auf. Und dem einheitlichen Eröffnungssatz der Suite stehen unterschiedlich charakterisierte Einleitungssätze der Partita gegenüber<sup>54</sup>. Von Knorr verwendet Sonate, Suite und Partita als Werktitle ausschließlich für Klavier- und Kammermusik. Im Allgemeinen gehen seine so bezeichneten Werke von der Viersätzigkeit der *Sonata da Chiesa* aus. Sie enthalten nicht selten Tanzsätze, die wiederum auf *Sonata da camera* hinweisen. Gegenüber der Vormachtstellung der Sonate als einer Hauptgattung der Instrumentalmusik seit der Klassik existieren bei von Knorr nur vereinzelte Werke, die mit Suite und Partita betitelt sind. Während die Partiten von Knorrs einen stärkeren Rückgriff auf barocke Satztypen aufweisen, zeichnen sich Suiten eher durch variable Satzanzahl oder ein außermusikalisches Sujet aus.

Im 19. Jahrhundert wird Partita nunmehr als Synonym für Suite angesehen und tritt kompositorisch stark zurück<sup>55</sup>. Erst im 20. Jahrhundert erlebt sie dank der restaurativen Bewegung in den 1920er Jahren wie die anderen bis dahin als veraltet geltenden Begriffe aus dem Barock eine Wiederbelebung. Dabei begegnet unter dem Werktitle *Partita* eine Vielfalt an kompositorischen Stilen und Techniken in verschiedenen Gattungen und Formen mit variablen Besetzungen, insbesondere im neobarocken Gewand mit der Vorliebe für alte Satzmodelle. Auch der alte Begriffsinhalt als Variation und Choralbearbeitung lässt sich etwa in Werken von Ernst Pepping, Willy Burkhard und Wolfgang Fortner neu nachweisen. Im konkreten Bezug auf Bachs monumentale *Sei solo, â Violino senza Baſſo accompagnato* BWV 1001-1006 entstehen zahlreiche Kompositionen für Violine solo<sup>56</sup>. Neben *Sonate* ist

---

<sup>53</sup> Fausto Torrefranca, *Origine e significato di repicco, partita, ricercare, spezzatura*, in: *Kongressbericht*, S. 404-414; vgl. Thomas Schipperges, Art. *Partita*, in: <sup>2</sup>MGG, 1997, Sp. 1417

<sup>54</sup> Ebd., Sp. 1420

<sup>55</sup> Ebd., Sp. 1422.

<sup>56</sup> Reinhard Seiffert, *Die Stimme der Menschen*, S. 17.

*Partita* als Titel zyklischer Kompositionen für Violine solo wieder im Gebrauch, z. B. Sigfrid Karg-Elerts *Partita D-Dur* op. 89, Johann Nepomuk Davids *Partita für Violine solo* op. 37/1 und Ernst-Lothar von Knorrs *Partita in g für Violine solo*.

Von Knorrs *Partita* entstand 1946, als der Komponist den Aufbau des Staatlichen Hochschulinstituts für Musikerziehung in Trossingen (heute: Staatliche Hochschule für Musik Trossingen) leitete. Das noch in den letzten Kriegsjahren neu gegründete Hochschulinstitut bestand aus den Restbeständen der Musikhochschulen Stuttgart und Frankfurt am Main sowie dem Institut für Musikerziehung der Universität Heidelberg.<sup>57</sup> Gerade diese Zeit, in der die zerstörerischen Spuren des Kriegs überall sichtbar waren und Mangel auch an musikalischem Material herrschte, bedeutete für von Knorr eine intensive und fruchtbare Steigerung seiner kompositorischen Tätigkeit, was nicht zuletzt auf die Notwendigkeiten innerhalb der zunächst von der Außenwelt weitgehend abgeschlossenen kleinen Gemeinschaft in Trossingen zurückzuführen ist. Es entstanden damals neben der *Partita für Violine solo* noch andere wichtige Werke von Knorrs, wie die *Kleine Sonate in D für Klavier* (1945), die *Dritte Sonate in C für Violine und Klavier* (1946), der Zyklus von *Tag-Gesängen* „*Wie wandelt alles doch das Licht*“ für eine Singstimme und Streichquartett (1946), die *Sonatine in A für Klavier* (1947), die *Serenade für Streichorchester* (1947), die *Nächtliche Suite für Klavier* (1948) und die *Sonate in G für Violoncello und Klavier* (1948). 1952 wurde von Knorr aus Trossingen als Direktor der Akademie für Musik und Theater nach Hannover berufen.

Die *Partita* wurde von dem Hochschulkollegen Willy Müller-Crailsheim 1946 in Trossingen uraufgeführt und gehört seither zu den meist gespielten Werken von Knorrs. Wie *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein* (1924) weist auch die *Partita* klare polyphone Züge und neobarocke Anklänge auf. Von Knorrs Werkzyklus besteht aus den vier Sätzen *Praeludium e Fantasia – Scherzo – Ciacona – Tarantella* und weist dabei eine Mischung von barocken, klassischen und romantischen Satztypen auf. Dem dritten Satz *Ciacona* liegt das Volkslied *Es geht eine dunkle Wolk' herein* zugrunde. Diese vier Sätze zeigen ein kontrastreiches Klangbild mit wechselnden Tonlagen (schnell/langsam – schnell – langsam – schnell). Sie stehen in nahe verwandten tonalen Verhältnissen (g – D – g – G), auch wenn die Vorzeichen am Anfang der Notenzeile anders platziert sind. Angesichts der Realisierung polyphoner Satzstrukturen auf einem Soloinstrument rückt, wie schon in Bachs *Partiten*, die spielerische Schwierigkeit bzw. Virtuosität in vielfachen Doppelgriffen und Akkordik in den Vordergrund.

---

<sup>57</sup> Thomas Schipperges, Textanmerkungen zu *Lebenserinnerungen* von Ernst-Lothar von Knorr, S. 150.

## 5.1 Der erste Satz *Praeludium e Fantasia*

Von Knorr eröffnet seinen Zyklus mit einem *Praeludium*, welches zusammen mit einer *Fantasia* den ersten Satz bildet. Das *Praeludium* hat historisch gesehen die Aufgabe, das nachfolgende Stück vorzubereiten. Daher gehören die Erprobung, das Einstimmen des Instruments, die Lockerung der Finger sowie die Kennzeichnung und Befestigung der Tonart des nachfolgenden Stückes zu den wesentlichen Elementen der Praxis, die auch improvisatorisch durchgeführt werden können. Strukturell stellt das *Praeludium* häufig einen Kontrast zum Folgestück dar und zeigt seinen ästhetischen Reiz aus dieser Differenzierung von Freizügigkeit und Gebundenheit.

Als Eröffnungssatz findet sich *Fantasia* in Suiten des 17. Jahrhunderts vor allem in England. Auch wegen ihren freien Gestaltungsmöglichkeiten ist *Fantasia* wie Praeludium gebräuchlich einem strengen formgebundenen Satz vorangestellt. Seit dem 18. Jahrhundert gewinnt *Fantasia* im Sinne des freien Fantasierens immer mehr an Eigenständigkeit und Bedeutung auch als Einzelwerk. Speziell in der Klaviermusik wurde die *Fantasia* zu einer beliebten Gattung für leidenschaftlichen Ausdruck im Sinne der Romantik.

Von Knorr kombiniert zwei gattungsmäßig ähnliche Stücke in einem Satz. Jedoch setzt er in erster Linie auf den charakteristischen und satztechnischen Kontrast zwischen den beiden Stücke. Kraftvolle Akkordik und figuratives Linienspiel mit treibender Motorik durch gleichmäßige Rhythmik prägen das *Praeludium* und seine überwiegend einstimmige Satzstruktur, während die *Fantasia* eher polyphone Züge trägt. Über seine schwebende Stimmführung konzentriert sich das Stück ganz auf die Ästhetik des freien Fantasierens in leidenschaftlichem Gestus.

## *Praeludium*

Das *Praeludiu* steht in einer dreiteiligen A–B–A’-Form. Anfangsteil (T. 1-3) und Schlussteil (T. 17-25) zeichnen sich vor allem durch drei paukenartige wuchtige Akkorde aus. Zugleich bilden diese drei Akkorde einen Plagalschluss und schließt dann das *Praeludium* auch ab.



Eine schnelle einstimmige Melodielinie verbindet die sich wiederholenden, klanglich markanten Akkordgruppen. Im Vergleich zum Anfangsteil erweitert sich der Schlussteil um sieben Takte. Harmonisch stehen die beiden Teile in einem einfachen und stabilen Subdominate-Tonika-Verhältnis. Durch mehrfach wiederholte Plagalschlüsse befestigt sich die Tonart g-Moll.

Der Mittelteil (T. 3-16) ist ein rasantes einstimmiges – abgesehen vom letzten Takt – Sechzehntellaufwerk mit geigentypischen Figurationen. Dabei verwendet von Knorr oftmals Bariolage-Technik. Zwischendominanten reichern den harmonischen Verlauf des Satzes spannungsvoll an. Über G, C und F wird der Tonartbereich b-Moll erreicht (T. 5). Harmonisch schwebt er jedoch durch die mehrfach erklingende Zwischendominante C zwischen b und F/f. In einer steigenden Sequenzierung der Figuration kehrt die Musik über Molltonik-Parallelklang D-Dur wieder zum Tonartbereich g-Moll zurück (T. 10). Als Kulmination vollzieht sich eine Klangspreizung in einer Schein-Dreistimmigkeit im D-Dur-Bereich (T. 13-15). Nach deren Abstieg kadenziiert der Schlusstakt des Mittelteils nach C-Dur. Dieser C-Dur-Akkord agiert gleichzeitig als Subdominante zum g-Moll im Schlussteil des *Praeludiums*. Nach zweimaligem Erklingen der Subdominate-Tonika-Akkordgruppe endet das *Praeludium* in Takt 25 in g-Moll.

### ***Fantasia***

Der zweite Teil des ersten Satzes, *Fantasia*, ist ein charakteristisches Gegenstück zum vorangehenden *Praeludium*. In ruhigem Zeitmaß führen die nacheinander einreihenden ausdrucksstarken Figuren emotionell durch. Durch Anwendung der Bariolage entsteht zusätzlich eine dunkle klangliche Farbwirkung. Die *Fantasia* steht in einer freien Form. Lediglich setzt der Anfangsklang als Coda zum Schluss des Satzes wieder ein, um die Form abzuschließen. Genauso markant wie der Anfang des *Praeludiums* wirkt der große Septime-Sprung mit der nachfolgenden tendenziell nach unten schreitenden Achtelbewegung.



Im nächsten Takt steigt die Stimme aus der tiefen Lage und erreicht den Hochpunkt  $c^4$  im Doppelgriff (T. 3). Danach fällt die Stimme allmählich bis zu  $b$  zurück (T. 6). Solche großen melodischen Bögen sind dann auch in Takt 7 bis 9, Takt 11 bis 20, Takt 20 bis 22 und Takt 23 bis 27 zu finden. Sie bilden die wichtigsten Bestandteile der Konstruktion des Satzes. Das musikalische Geschehen in dem jeweiligen Bogen ist durch eine aus einem Achtel und zwei Sechzehnteln bestehende Figur motivisch verbunden (T. 6). Im weiteren Verlauf rückt sie immer mehr in den Vordergrund (T. 8ff.) und steht schließlich im Mittelpunkt der Kulmination des Satzes (T. 11ff.). Gleichzeitig zeichnet sich in sequenzierenden Phrasen eine große dynamische Entwicklung bis zum Fortissimo aus (T. 16).



Verbunden sind die melodischen Bögen auch durch das ähnliche Bewegungsmuster des Satzanfangs mit dem großen Sprung und den anschließenden absteigenden Achtelschritten in der Bariolage (T. 4-6 und in 18-20). Auch Takt 23 ist Takt 7f. nachempfunden. Nicht zuletzt ist die Figur des weilenden Moments aus dem Anfangsmotiv abgeleitet (T. 25-27). Die Coda setzt mit der Anfangsmelodie des Satzes ein (T. 28). In zwei Anläufen steigt die Melodielinie in die hohe Lage. Nachdenklich klingt die *Fantasia* in Ton  $g^4$  aus.

## 5.2 Der zweite Satz *Scherzo*

Auch der zweite Satz, *Scherzo*, steht in einer konventionellen Da-Capo-Form mit einem Trio als Mittelteil und ist vom Charakter her ein lustiges Spiel. Dabei ruft die fast ständig erklingende Tonrepetition die Nachempfindung einer kleinen Trommel hervor. Anfangs- und Schlussteil sind identisch und stehen im stets unregelmäßig wechselnden Zwei- und

Dreiachteltakt. Hingegen verläuft der Mittelteil mit der Bezeichnung *Trio* im stabilen Dreiachtel-Takt.

Der Satz beginnt mit einer schnellen aufsteigenden Bewegung als kurze Einleitung. Abgesehen von der Wiederholung im Schlussteil, ist die Einleitung zusammen mit der ebenfalls schnellen aufsteigenden Bewegung kurz vor Ende des Anfangsteils (T. 47f.) die einzige einstimmige Erscheinung im ganzen Satz. Im Übrigen dominieren die Zwei- und Dreistimmigkeit in homophonen Rhythmen das Satzbild. Der Anfangsteil (T. 1-52) weist eine A–B–A'-Form auf. Im Thema mit prägnanten Rhythmen aus Achteln und Sechzehnteln lässt sich eine viertaktige Phrasierung ausmachen (T. 2-24). Die angeschlossene Fortspinnung (T. 25-37) steigt in einem Sequenzierungsprozess bis zum Hochpunkt g<sup>3</sup> (T. 35) und fällt danach rasch nach unten zurück. In einer verkürzten und variierten Form erklingt das Thema wieder (T. 38-51) und daran schließt sich eine kleine Schlussgruppe an im Vierachtel-Takt mit dem Flageolett-Klangeffekt.



Anders als das traditionelle Trio, welches einen Kontrast in der Mitte des Satzes hervorhebt, stellt dieses Trio (T. 52-75) eine Fortsetzung des vorangegangenen musikalischen Gedankengangs dar. Auch der Aufbau zeigt keine gewöhnliche symmetrische Struktur. Es sind aneinander gereihte viertaktige Phrasen mit ähnlichen strukturellen Zügen.



Das rhythmische Modell weist hingegen eine rückläufige Form des Anfangsmodells des Themas auf. Interessant konstruiert ist auch die abrupte Unterbrechung in einer ganztaktigen Pause, die zugleich auf eine offene Endung hinweist. Takt 76 beginnt die Rückkehr des Anfangsteils. Bis zum Schluss des Satzes ist das musikalische Geschehen identisch mit dem Anfangsteil.



### 5.3 Der dritte Satz *Ciacona* über das Volkslied „*Es geht eine dunkle Wolk' herein*“

*Ciacona* war ursprünglich ein spanischer Tanz. In den frühen Quellen des 16. Jahrhunderts weisen sich ein dreizeitiger Rhythmus und eine rondeauartige Form auf und findet seit dem frühen 17. Jahrhundert auch in der Kunstmusik immer mehr Beliebtheit. In Italien wird sie mit den Variationen über ein zwei- oder viertaktiges harmonisches Gerüst in Verbindung gebracht. In dieser Hinsicht betrachtet man die *Ciacona* und die ebenfalls in Italien vertretende *Passacaglia* als eine Gattung mit zwei verschiedenen Termini. Im Laufe des 17. Jahrhunderts taucht ein neuer Typus auf und löste den alten Typus schließlich ab. Er steht ebenfalls im Dreiertakt. Statt ein einfaches harmonisches Gerüst verwendet man nun eine zwei- oder viertaktige Bassmelodie als das konstante Element in der Variationenreihe. In Werkzyklus wie z. B. Sonate, Suite und Partita bildet die *Ciacona* häufig den Schlusssatz der Werkreihe. Allerdings im Vergleich zu anderen Satz- bzw. Tanztypen ist sie nur vereinzelt in solchen Werkzyklen zu begegnen. Die berühmteste Komposition in der Gattungsgeschichte liefert Johann Sebastian Bach als finalen Satz in seiner *Partita d-Moll* BWV 1004 für Solovioline. Angesichts ihrer enormen äußeren und inneren Ausmaße hebt sich Bachs *Ciacona* deutlich von den vorangehenden Stücken hervor und steht wie ein überdimensionierter Anhang des Werkzyklus da.

Anders als bei Bach stellt von Knorr die *Ciacona* in seiner viersätzigen Partita an die dritte Stelle. Weder ein harmonisches Gerüst noch eine Bassmelodie liegt der ganzen Variationenreihe zugrunde. Stattdessen verwendet von Knorr das Volkslied *Es geht eine dunkle Wolk' herein* als Thema für die darauf folgenden Variationen. Das Lied ist ein Abschiedslied aus dem 16. Jahrhundert. Als Hauptquelle für die heute überlieferte Form des Liedes gilt die Niederschrift des bayerischen Benediktinerpaters Johannes Werlin (gest. 1675) aus dem Kloster Seeon<sup>58</sup>. Die Niederschrift des Liedes findet sich zusammen mit den anderen knapp dreitausend Volksliedern in einer Sammlung im Jahre 1646. Das Lied beginnt auftaktig mit der Tonika bzw. dem Grundton und endet auch in der Tonika bzw. dem Grundton, was dem Gattungsmerkmal mit harmonischem Verlauf von der Tonika zur Dominate allerdings nicht entspricht – bis auf die Tatsache, dass sie im Dreiachteltakt steht und sich das Prinzip der Variation durch den ganzen Satz durchzieht.

Die *Ciacona* von Knorrs umfasst zehn Teile: Ein Thema und neun darauf folgende Variationen. Das Thema besteht aus zwei ungleichgewichtigen Abschnitten als Vorder- und

---

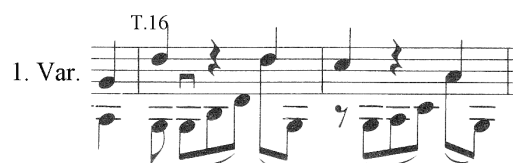
<sup>58</sup> Martina Jung, *Anmerkungen*, in: *Volksliedbuch für gemischten Chor*, S. 191

Nachsatz. Der Vordersatz läuft harmonisch von der Tonika zur Dominante (T. 1-10) und der Nachsatz führt die Harmonie wieder in die Tonika zurück (T. 11-15). Als Begleitung setzt von Knorr eine obere Stimme im Flageolett-Klang ein (T. 1-7), notiert in den unteren Linien mit  $c^1$  und  $d^1$ , ein. Der scheinbar aus der Ferne erklingende Klang bewegt sich in Gegenrichtung der Melodie des Liedes und wandelt sich schließlich in kontrapunktisch zum Lied eingesetzte Unterstimmen um (T. 8ff.).



Das Lied enthält insgesamt dreißig Töne. Von Knorr gibt in den folgenden Variationen diese dreißig Liedtöne nach ihrer Reihenfolge fast konsequent in verschiedenen Konstellationen wieder. Frei vom Thema inspirierte Stücke, wie es in *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen* (1924) zu sehen sind, gibt es hier nicht. In Variationen sind diese dreißig Liedtöne teils in der Oberstimme, teils in der mittlere oder unteren Stimme oder teils auch als mittleren oder unteren Ton eines Akkords wieder zu finden.

Die erste Variation (T. 16-30) steht in einer Zweistimmigkeit. Alle dreißig Liedtöne befinden sich in der oberen Melodienebene. Zwischen den einzelnen Liedtönen läuft stets eine von unten nach oben geführte Achtelbewegung in Triolen. Im Nachsatz des Liedes (T. 26-30) tritt die Zweistimmigkeit noch stärker hervor, indem die Pendelbewegung der Achteltriolen mit Bariolage-Technik durchgeführt wird.

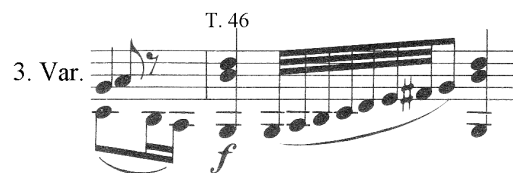


Satztechnisch ähnlich geht die zweite Variation (T. 31-45) aus der ersten Variation hervor und weist auf eine verstärkte polyphone Textur auf. Die Liedtöne bekommen nun die

akkordischen Töne. Durch Hinzufügen der Sechzehntel wirkt die zwischen den Liedtönen laufenden Unterstimme noch figurativer und fließender.



In der dritten Variation (T. 46-59) präsentieren sich die Liedtöne in vollgriffigen Akkorden. Zwischen den einzelnen Akkorden laufen die rasanten gewaltigen Skalenbewegungen. Wie in Bachs *Ciaconne* lässt sich in den ersten drei Variationen eine allmähliche Steigerung, die auf gleiche Satzstruktur beruht, erkennen<sup>59</sup>. Zumal werden die Unterstimmen durch die Beschleunigung der Notenwerte intensiviert. Gleichzeitig bekommen die Liedtöne immer mehr Halt mithilfe der Akkordik.



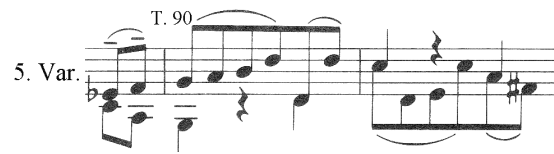
Ein anderes Satzbild macht die vierte Variation aus (T. 60-89). In überwiegender homophonen Satzstruktur gibt sich das Lied wieder. Durch Hinzufügen der Wechsel- und Durchgangstöne lockern sich die einzelnen Stimmen auf. Ein freier Abschnitt (T. 75-86) setzt die gedankliche Weiterführung des Themas fort.



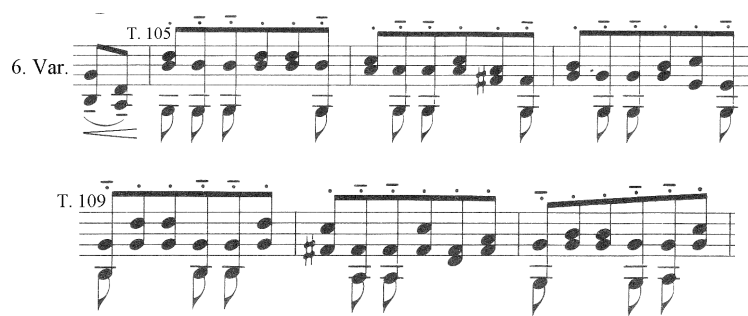
Im Gegensatz zur vierten Variation weist die fünfte Variation (T. 90-104) eine deutliche Beweglichkeit der Stimmführung auf. In zweistimmiger Satzstruktur befinden sich die

<sup>59</sup> Vgl. Hans Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, S. 186.

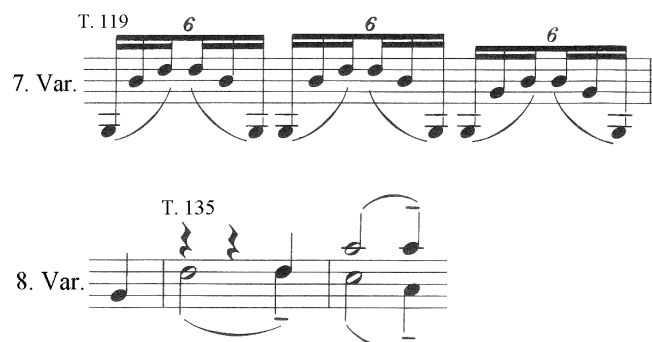
Liedtöne teils in der fließenden Achtelbewegung, teils in der unten oder oben liegenden Stimme zur Achtelbewegung.



In der sechsten Variation (T. 105-119) wandelt sich das Lied in eine Achtel-Pendelbewegung im Doppelgriff um. Dabei ist eine sinkende Linie in der Tonfolge b - a - g - (fis) in mittlerer Lage (T. 105-108) und in der Basslage (T. 109-111) zu erkennen. Sie unterstreicht zwei wiederholte Phrasen des Vordersatzes. Im melodischen Ablauf der beiden Phrasen lässt sich hingegen eine Umkehrung feststellen.



Die siebte Variation ist eine Variation der sechsten Variation. Die zuvor erklingenden Achtel-Pendelbewegungen werden zu gebrochenen Akkorden im Sechzehntel umstrukturiert. Die achte Variation (T. 134 -152) ist eigentlich keine Variation, sondern eine Reprise des Themas. In seiner ursprünglichen Form kehrt das Lied zurück. Allerdings verfremdet es sich zuweilen durch die zum Lied kontrapunktisch eingesetzte Oberstimme.



Auch in der neunten Variation (T. 153-170) steht das Thema in einer ähnlichen Disposition wie am Satzeingang. Es variiert sich lediglich durch Stimmlockerung in Figurationen und Zwischentönen. Der Satz endet nach dem barocken Vorbild mit einem strahlenden G-Dur-Akkord.



#### 5.4 Der vierte Satz *Tarantella*

Durch Lebhaftigkeit zeichnet sich der vierte Satz *Tarantella* aus. *Tarantella* ist ein süditalienischer Volkstanz, welcher vor allem in Neapel seit dem 18. Jahrhundert populär geworden ist. Sein Ursprung geht möglicherweise auf die Heilung gegen den Biss einer nach der süditalienischen Stadt Taranto genannten Spinne Tarantel im 15. Jahrhundert zurück. Die Opfer des Tarantelbisses tanzten zügellos bis zur völligen Erschöpfung, um das Gift der Spinne aus dem Körper zu treiben. In der Kunstmusik wurde die *Tarantella* seit dem frühen 19. Jahrhundert heimlich. Generell steht sie im Drei- oder Sechsstel-Takt mit einer schnellen Melodieführung meist in Sekundenschritten. Als Ausdruck des italienischen Lokalkolorits greifen die Komponisten der Romantik häufig die *Tarantella* in ihren programmusikalischen Orchesterwerken auf. Das bekannteste Beispiel ist der vierte Satz aus der *Italienischen Symphonie* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Gegen die Gattungstradition schreibt von Knorr seine *Tarantella* überwiegend im Vierviertel-Takt. Nichtdestoweniger ist ein Dreiertaktgefühl durch Verwendung der Triolen an zahlreichen Stellen durchaus präsent. Außerdem sind im Satz zwei typische Rhythmusmodelle der Tarantella zu erkennen.



Formal weist der Satz eine Sonatenhauptsatzform auf. Wie im Eingangssatz der *Streichtrios* von Knorrs (1926) steht hier nur ein Thema zur Verfügung. An Stelle eines Seitenthemas setzt das Hauptthema auf dominantischer Ebene wieder ein. Die Exposition (T. 1-36) beginnt gleich mit Vorführung des Hauptthemas. Mit einleitungsähnlichem akzentuierenden Kopfmotiv und punktierter Figur weist das in G-Dur stehende Hauptthema eine knorrtypische Bogenform auf (T. 1-5).



Anschließend wiederholt sich das Hauptthema in B-Dur (T. 5-9). Die Fortspinnung des Themas zeigt eine Steigerung in Sequenzierung mit punktierten Figuren (T. 10ff.). Takt 20 erklingt dann das Hauptthema in D-Dur und spielt hier die Rolle eines Seitenthemas. Auch hier wiederholt sich das Thema anschließend in F-Dur. Die darauf folgende Fortspinnung vollzieht sich hingegen in absteigender Sequenzierung und beendet die Exposition in F-Dur. Die Durchführung (T. 37-87) zeigt zunächst eine gedankliche Weiterführung des Themas. Ihm folgt ein abwechslungsreicher Abschnitt vom schnellen Aufsteigen und langsamen Absteigen der Melodielinie im Moll-Bereich (T. 45-63). An die vollgriffigen Akkorde im Wechsel zwischen b-Moll und Es-Dur schließt sich eine rasant aufsteigende Bewegung in b-Moll an. Danach schwebt die Melodielinie in b-Moll langsam herunter. Das weitere musikalische Geschehen bis zum Eintritt der Reprise zeichnet sich durch eine intensiv motivische Bearbeitung des Themas aus (T. 64ff.). Vor allem steht das triolische Kopfmotiv des Themas im Mittelpunkt und entwickelt sich schließlich zu einer Triolenkette. Sequenzierend verläuft diese Triolenkette bogenförmig in D-Dur. Takt 87 tritt die Reprise in der Tonika G-Dur ein. Im Vergleich zur Exposition ist die Reprise sehr knapp gestaltet. Die erste Fortspinnung des Hauptthemas und die Stelle des Seitenthemas fallen hier komplett aus. Direkt an das Hauptthema schließt sich die zweite Fortspinnung an. Als Coda erklingt eine schnelle Zweiunddreißigstelbewegung in gebrochenen Akkorden. Der Vortragshinweis *schneller werden* deutet auf typische Spielmanier der traditionellen *Tarantella* hin (T. 102ff.). Der Satz endet mit dem triolischen Kopfmotiv des Themas in G-Dur.

## 6. Erste Sonate in G für Violoncello und Klavier (1948)

Nach der Komposition der zwei Solosonaten für Violoncello und diverser Kompositionen für verschiedene kammermusikalische Besetzungen mit Violoncello in den 1920er und 1930er Jahren knüpfte von Knorr mit seiner *Ersten Sonate in G für Violoncello und Klavier* an die große Tradition der Celloliteratur mit Klavier des 19. Jahrhunderts an. Die Sonate entstand 1948, während von Knorr das Staatliche Hochschulinstitut für Musikerziehung in Trossingen leitete. Das Werk gehört zu der fruchtbaren Produktionsphase des Komponisten in seiner Trossinger Zeit. Die Uraufführung fand aber erst 1954 durch Rudolf Metzmacher (Violoncello) und Reimar Dahlgrün (Klavier) in Hannover statt<sup>60</sup>. Zwei Jahre zuvor war von Knorr zum Direktor der Akademie für Musik und Theater in Hannover berufen worden<sup>61</sup>. Das Werk ist in traditionell viersätziger Sonatenform angelegt: *Allegro – Aria – Scherzo – Allegro*. Auch innermusikalisch folgt es ganz romantischer Vorstellung. Eine solche Haltung hatte die Inspiration für Cellokompositionen im 19. Jahrhundert besonders begünstigt, was Alfred Einstein als die „Entdeckung des Cellos in der Romantik“ bezeichnete<sup>62</sup>. Die überragende klangliche und expressive Ausdruckskraft in den baritonalen und tenoralen Tonlagen und die überwältigenden kantablen Fähigkeiten des Cellos zeichnen die bedeutende Celloliteratur des 19. Jahrhunderts aus. Von Knorrs erste Sonate in G schließt sich dieser Einstellung an. Um die Ausgewogenheit beider Instrumente nicht zu gefährden, hält sich der Klavierpart klanglich zurück. Und die klare Satzstruktur hilft die Stimmen besser zu verfolgen.

Neben von Knorrs klavierbegleitender Cellosonate aus dem Jahr 1948 entstanden im gleichen Jahr auch die Werke für Violoncello und Klavier z. B. von Paul Hindemith, Elliott Carter und Wolfgang Fortner. Sie weisen eine stilistische und kompositionstechnische Vielfalt auf, welche auch insgesamt die Cellokompositionen im 20. Jahrhundert auszeichnet. Während Hindemith wie von Knorr auf klarer Formgliederung beharren und traditionelle Mittel angreifen, zeigt Fortners Cellosonate eine deutliche Abkehr vom Neoklassizismus und eigenwillige Formgestaltung. Carter experimentiert hingegen mit der „metrischen Modulation“ in seiner Cellosonate<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Metzmacher wurde 1938 Professor an der Hochschule für Musik Frankfurt, deren stellvertretende Direktor von Knorr seit 1941 war. Dahlgrün leitete seit 1946 eine Klavierklasse am damaligen städtischen Konservatorium Hannover und wurde 1959 Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

<sup>61</sup> Die Akademie für Musik und Theater Hannover wurde unter der Leitung von Knorrs 1958 in die Hochschule für Musik und Theater Hannover umgewandelt.

<sup>62</sup> Alfred Einstein, *Die Romantik in der Musik*, S. 235.

<sup>63</sup> Winfried Pape/Wolfgang Boettcher, *Das Violoncello*, S. 237.

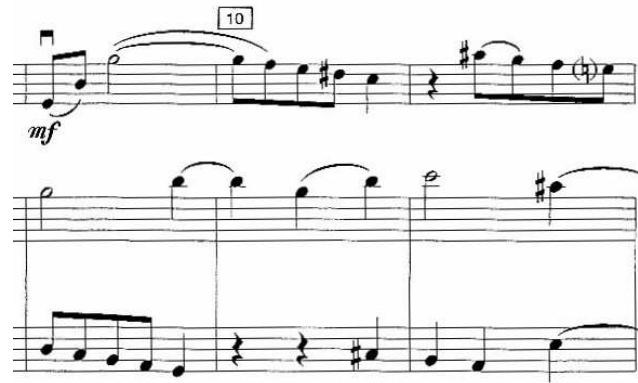
## 6.1 Der erste Satz *Allegro*

Das *Allegro*, ungewöhnlich für einen ersten Satz, konzipierte von Knorr in einer groß angelegten Rondo-Form. Der schwungvolle Refrain ertönt samt all seinen Varianten im Verlauf des Satzes insgesamt siebenmal. Als letzter Refrain fungiert dann eine Coda. Die Couplets sind durch unterschiedliche Satztechniken variativ gestaltet. Teils bringen sie neues Material und bilden damit einen Kontrast zum voranstehenden Refrain, teils werden sie einfach aus dem Refrain herausgebildet. Darüber hinaus formt sich im Satz eine Reprise, indem der erste Refrain und das erste Couplet in unveränderter Gestalt vor der Coda wieder eintreten und durch eine Generalpause deutlich von dem vorherigen musikalischen Geschehen abgetrennt werden. Der Ablauf des Satzes sieht schematisch wie folgt aus: A-B-A<sup>1</sup>-C-A<sup>2</sup>-D-A<sup>3</sup>-E-A<sup>4</sup>-F-A-B-A<sup>1</sup>.

Der erste Vortrag des Refrains (A) in G findet in Violoncello und Klavier im Unisono statt. Dem folgt als Couplet (B) ein kantables Thema im Violoncello (T. 9ff.), welches über einen Achtelgang in fallenden Sekunden sequenziert wird und schließlich auf den Orgelpunkt H abstürzt. Das Klavier hingegen geht sparsam mit den Noten um und spielt einen eher schlichten, kontrapunktisch gestalteten Hintergrund im Viertelgang. Erst während das Violoncello im Orgelpunkt verharrt (T. 16-20), dringt das Klavier mit einer neuen auf den Refrain zurückzuführenden Spielfigur ostinat in den Vordergrund.

The image shows the first five measures of the musical score for the first movement 'Allegro'. The score is written for Violoncello and Klavier. The Violoncello part is in the bass clef and the Klavier part is in the treble and bass clefs. Both parts start with a forte (f) dynamic. The Violoncello part plays a descending eighth-note scale, while the Klavier part plays a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A box with the number 5 is in the top right corner.





Takt 21 wird der Refrain (A<sup>1</sup>) nach C transponiert. Während das Klavier zunächst die Aufgabe hat, den Refrain im Unisono vorzutragen, nimmt das Violoncello mit Akkordbrechungen die Rolle der Begleitung wahr. Gleich nach dem Klaviervortrag lässt sich der Refrain vom Violoncello nach A transponiert wieder hören. Dabei reduziert das Klavier die Begleitung auf kurze Akkordschläge, um die Hörbarkeit des Cellovortrags nicht zu gefährden. Das zweite Couplet (C) setzt im Violoncello ein und nimmt die drei letzten Töne des Refrains oktaviert als Themenkopf (T. 32ff.). Im folgenden Verlauf wird dieses dreitönige Motiv im Violoncello thematisiert und vom Klavier frei imitiert. Dieser imitatorische Vorgang setzt sich dann in einer Umspielung fort (T. 36-39).



T. 32



Takt 42 bringt das Klavier den Refrain (A<sup>2</sup>) in einer variierten verkürzten Fassung in Cis ins Spiel zurück. Das Violoncello pausiert zunächst während des Refrainvortrags und setzt sich dann für das dritte Couplet (D) ein (T. 47ff.). Charakteristisch ist der Sekundengang der Melodieführung, die die Wehmut und Sehnsucht ausdrückt. Der Kopf des Couplets wird aus dem Refrain von Takt 43 entnommen. Das Klavier imitiert das Violoncello segmental zuerst im strengen Parallellauf und lockert die Stimme dann allmännlich. Diesem anfängliche freigehaltene Imitationsvorgang steht dann eine dreistimmige Fugato mit dem gleichen thematischen Material im Quintabstand gegenüber (T. 61-69).

T. 42



Takt 70 setzt der erneut variierte, auf zwei Takte komprimierte Refrain (A<sup>3</sup>) mit der fließenden Achtelbewegung in der rechten Hand des Klavierparts ein. Begleitet wird er von massiven Akkordgängen im Violoncello und in der linken Hand des Klavierparts. Die Achtelbewegung des Refrains wandelt sich anschließend im vierten Couplet (E) vom Klavier

zu einem fantasievollen zweistimmigen Laufwerk um (T. 75-82). Daran schließt sich ein komisch wirkender Annex mit dem Kopf des Refrains in der tiefen Tonlage an (T. 83-89).

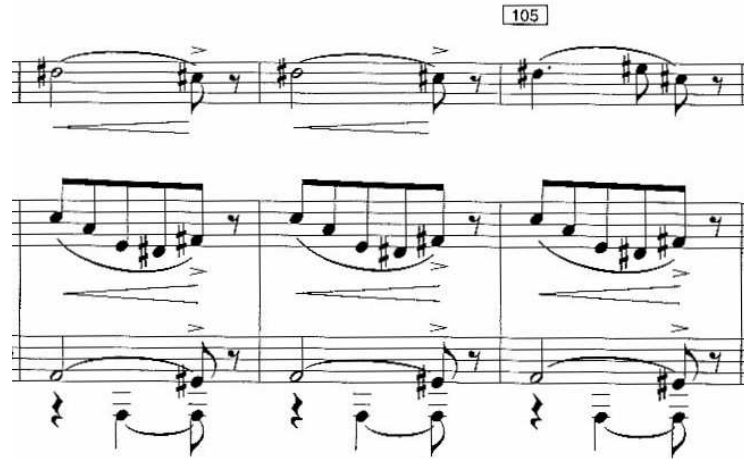
70

usw.

75

usw.

Takt 90 erklingt der nach B transponierte Refrain ( $A^4$ ) wieder in seiner ursprünglichen Form unisono in beiden Instrumenten. Das Couplet (F) setzt zuerst mit einer Weiterführung des Refrains in imitatorischer Satzstruktur ein. Ein Kontrastgedanke taucht in Takt 103 mit einem neuen Motiv aus einer Halbe und einer Achtelnote im Halbtonschritt im Violoncello und der linken Hand des Klavierparts auf. Begleitet wird dieses spannungsvolle motorische Treiben von Akkordbrechungen der rechten Hand des Klavierparts.



Ab Takt 106 unter der ostinaten Begleitung des Klaviers zieht das Violoncello eine sich in großen Noten langsam bewegende Melodielinie. An dieser Stelle laufen die drei unterschiedlichen Metrikmodelle zusammen: Gebundene punktierte halbe Noten im Violoncello stehen Achtelnoten in der rechten und Viertelnoten in der linken Hand des Klavierparts gegenüber. Schließlich kadenziert das Violoncello nach G (T. 116). Dessen ungeachtet setzt sich das Klavier in absteigender Tendenz fort, bis zum Stillstand vor der Generalpause (T. 120).

Takt 121 beginnt die Reprise des ersten Refrains (A) und ersten Couplets (B). Als Coda setzt der erst variierte Refrain (A<sup>1</sup>) ein (T. 141ff.). Statt im Unisono wird der energische Vortrag des Refrains im Klavier nun vom einfachen akkordischen Hintergrund gestützt. Ohne den Refrain im Violoncello zu wiederholen, endet der Satz nach Fermate des Schlussstons des Refrains mit drei Akkordschlägen in G-Dur.

## 6.2 Der zweite Satz *Aria*

Als formal in sich geschlossenes, solistisches Gesangsstück in einem größeren Werk (Oper, Oratorium, Kantate usw.) existiert die *Aria* (dt. *Arie*) seit dem 18. Jahrhundert. Aber auch selbständig als Konzertarie kommt sie vereinzelt vor. Die Geschichte der *Aria* ist vor allem mit der Entwicklung der italienischen Oper verknüpft. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kam es in der venezianischen Schule zur Herausbildung der Da-Capo-Aria. Durch das Operschaffen der neapolitanischen Schule etabliert sie sich schließlich als beherrschende musikdramatische Form. Auch von Knorr komponiert den zweiten Satz seiner Cellosone in

einer Da-Capo-Aria, in der sich die Kantabilität des Violoncellos vollkommen entfalten kann. Vor allem in den baritonalem und tenoralen Tonbereichen erzeugt das Violoncello eine beeindruckend gewaltigen Ausdruckskraft, welche die Gefühle wie Wehmut, Verzweiflung und Sehnsucht bei den Hörern formuliert. In Hinblick auf diesen großen Auftritt des Violoncellos zieht sich das Klavier völlig in die Rolle des Begleiters zurück und konzentriert sich auf einen in Achteln geregelten rhythmischen Ablauf. Der Satz weist eine ausgedehnte dreiteilige Form AA'-B-AA' auf. Im A-Teil spielt das Violoncello einen in den baritonalem und tenoralen Lagen weilenden großen Melodienbogen. Das Klavier sucht mit einfachen kontrapunktischen Mitteln die Melodie des Violoncellos zu stützen. Eine ähnliche Konstellation geht auch dem A'-Teil voran (T. 18-27), der außerdem wie ein Nachtrag zum A-Teil wirkt und einen Abgang durch eine in die tiefe Lage stürzende Melodie verwirklicht.

The image shows a musical score for Violoncello (Vlc.) and Piano (Klavier). The Violoncello part is in 13/4 time, marked 'mf' and 'Aria'. The Piano part is in 3/4 time, also marked 'mf'. The score shows a melodic line in the cello and a rhythmic accompaniment in the piano. The piano part features a series of chords and eighth notes. The cello part features a long melodic line with a fermata. The score is labeled 'Aria' and 'usw.'.

Als Kontrast zum A-Teil beginnt der B-Teil in Takt 28 und zeichnet sich durch eine tendenziell fallende Melodieführung und eine leicht zugespitzte Rhythmik aus. Von Takt 37 bis 41 vollzieht sich ein leiser Dialog zwischen dem Violoncello und dem Klavier in geradezu impressionistischer Diktion. Nach einem kurzen Zwischenspiel des Klaviers kehrt der A-Teil in Takt 47 wieder. Der in Takt 64 angeschlossene A'-Teil wird zur Schlussgruppe auf vier Takte verkürzt und beendet den Satz in e-Moll.



### 6.3 Der dritte Satz Scherzo

In üblicher A–B–A-Form mit einem Trio als Mittelteil steht das Scherzo und ist ein knapp konzipiertes, charmantes Stück. Das viertaktige kurz gefasste Thema in D mit prägnanter Rhythmik wird zuerst vom Klavier exponiert, in der Begleitung des Violoncellos mit einem lockeren Pizzicato-Spiel. Ab Takt 5 spielen das Violoncello und das Klavier gemeinsam das Thema erneut. Auffällig dabei ist die Taktänderung (T. 6). Statt im Dreiachteltakt wie beim ersten Themenvortrag vom Klavier steht Takt 6 durch Weglassen einer Achtelpause im Zweiachteltakt. Der Grund dafür könnte die Vermeidung einer völligen Stille an der Stelle der Achtelpause bei einem Unisono-Themenvortrag sein. Takt 2 mildert die Pizzicato-Begleitung des Violoncello den Effekt der Achtelpause. Takt 6 kommt dann ein totales Abbrechen des Melodieflusses zustande.

**Scherzo**  
pizz.

Vlc. *f*

Klavier *f*

5 arco

Takt 10 beginnt die Fortspinnung des Themas. Mehrfach wird auf die Sechzehnteltriolenfigur des Themas zurückgegriffen. Die zweite Hälfte der Fortspinnung konzentriert sich auf eine komprimierte Form des Themas in Achteln. Takt 39 erklingt das nun auf F transponierte Thema in gleicher Weise wie am Satzbeginn wieder. Nach einer kurzen Fortführung vollzieht sich eine abrupte Unterbrechung mit der Generalpause (T. 52). Nach der Generalpause setzt das Thema in originaler Tonart im Violoncello wie ein Nachklang wieder ein und schließt in ähnlicher Weise wie vorher abrupt den ersten Teil des Satzes.

Das Trio beginnt ab Takt 66 und leitet in die sentimentale Stimmung der *Aria* zurück. Somit stellt es einen charakteristischen Kontrast zum ersten Teil dar. Mit der Anweisung *con sordino* bringt das Violoncello wieder die Kantabilität der Melodie zur Entfaltung. Begleitet wird es vom Klavier mit einem ununterbrochenen Viertellaufwerk und einer orgelpunktartigen Akkordkulisse. Der dritte Teil des Scherzos von den Takten 96 bis 159 ist eine Wiederholung des ersten Teils. Das musikalische Geschehen entspricht dem des ersten Teils. In Takt 160 setzt der Schlussakkord in D ein. Der Satz endet mit einem Flageolet des Violoncellos in Takt 162.



#### 6.4 Der vierte Satz *Allegro*

Das Finale *Allegro* ist ein unermüdliches Laufwerk mit brillanten Einfällen. Formal steht der Satz in A–B–A´-Form. Der erste Teil beginnt mit einem weiträumigen Thema, welches zuerst vom Klavier allein vorgetragen wird und sich bis Takt 15 erstreckt. Das Thema besteht aus einem viertaktigen Vordersatz und einem elftaktigen Nachsatz. Während der Vordersatz durch das Staccato in Viertelnoten einen eher stolpernden schwankenden Eindruck erweckt, zieht sich ein schneller Lauf, wesentlich aus den Achtelnoten in Sekundenschritten durch den

Nachsatz durch. In einem Annex präsentiert das Violoncello einen Kontrastgedanken (T. 15-17), welcher wohl von den fallenden Schlussbewegungen des Klaviers inspiriert wurde: Eine fallende viertönige Skala in halben Noten in a-Moll. Dieses kadenzartige Gebilde dient durch seine leittönige Tendenz aber auch als Einleitung zum erneuten Themenvortrag des Violoncellos. Das Thema wiederholt sich im Violoncello (T. 18ff.), begleitet vom Klavier mit den kurzen Akkordschlägen.

**Allegro**

The image shows a musical score for Violoncello (Vlc.) and Piano (Klavier). The Violoncello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro'. The Violoncello part shows a descending four-note scale in half notes (A, G, F, E) in the first measure, followed by rests. The Piano part shows a descending four-note scale in half notes (A, G, F, E) in the first measure, followed by rests. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or A minor) and a 2/4 time signature. The Violoncello part is marked 'Vlc.' and the Piano part is marked 'Klavier'. The score is for measures 15-17, with the Violoncello part starting in measure 15 and the Piano part starting in measure 16. The Violoncello part is marked 'usw.' (etc.) at the end of the first measure.

Nach den etwas verkürzten Vortrag des Themas im Violoncello setzt die Fortspinnung auftaktig ein (T. 29ff.). Die Fortspinnung beginnt mit der Imitation des Themas, welches zuerst im Klavier auf C transponiert wird und dann im Violoncello auf B. Während das Klavier weiter zum Laufwerkteil des Themas übergeht, schließt sich der Vordersatz des Themas im Violoncello an eine langsame Bewegung in halben Noten an.

Takt 37 beginnt der Mittelteil mit wuchtigen ostinaten Akkordschlägen im Klavier. Mit einem neuen energischen kraftvollen Thema tritt das Violoncello ein (T. 39 ff.). Als dessen Begleitung spielt das Klavier die wuchtigen Akkordschläge weiter. Ab Takt 46 werden die Rollen getauscht. Das Klavier spielt nun das energische Thema und das Violoncello die wuchtige Begleitung.





Dieser Rollenwechsel vollzieht sich im weiteren Verlauf noch zweimal. Dabei wird das Thema jedes Mal etwas variiert und in die andere Tonlage transponiert. Als Ankündigung des Eintritts des dritten Satzteils erklingt der variierte Vordersatz des ersten Themas im Klavier in C (T. 68ff.). Takt 72 geschieht dann der offizielle Eintritt. Der dritte Teil weist im Prinzip die gleiche Disposition wie der erste Teil auf. Anders als im ersten Teil ändert sich die Reihenfolge der Instrumente für das Vortragen des Themas geändert. Auch das Thema selbst bekommt kleine Änderung an einigen Stellen. Darüber hinaus kommen noch die zusätzlichen Begleitstimmen hinzu. Die Coda beginnt mit dem Wiederklingen des Themas (T. 110ff.). Über eine gewaltige Steigerung aller Stimmen gelangt es erst am Ende des Satzes zur Kulmination. Nach dem kurzen Einblenden des Themas endet der Satz glanzvoll in G-Dur.

## 7. Kammermusik Nr. 4 für Trompete in C, Viola und Fagott (1954)

In Orientierung an Hindemiths *Kammermusiken Nr. 1-7* (1922-1927) schrieb von Knorr kammermusikalische Werke und nannte sie gleichfalls Kammermusik. Wie es bei Hindemiths Kammermusiken der Fall ist, existieren auch bei von Knorr neben den fünf durchgezählten Werken noch einige nicht mit Nummern versehene Kammermusiken<sup>64</sup>. Selbst unter den nummerierten Werken aber ist die Benennung Kammermusik nicht einheitlich. Daneben verwendet von Knorr die Bezeichnung Bläserkammermusik. Es ist anzunehmen, dass von

<sup>64</sup> Erhalten sind: *Bläserkammermusik Nr. 2 für Trompete, Altsaxophon und Fagott* (1932), *Kammermusik Nr. 4 für Trompete, Viola und Fagott* (1954) und *Kammermusik Nr. 5 für Flöte, Viola und Violoncello* (1955). Ohne Nummerierung: *Kleine Kammermusik für fünf Bläser* (1936) und *Kammermusik für fünf Bläser* (1958).

Knorr nicht von Anbeginn an eine Werkgruppe plante. Vielmehr dürften die jeweilige Aufführungsgegebenheit ausschlaggebend für Schaffung und Erweiterung dieser Werkgruppe gewesen sein. Von Knorrs Kammermusiken sind äußerst unterschiedlich besetzt. Wie Hindemith setzt er in seinen Kammermusiken auf ungewöhnliche Kombinationen von Instrumenten<sup>65</sup>. Jedoch sind von Knorrs Kammermusiken im Vergleich zu den Hindemiths, die zuteil 24 Instrumentalisten benötigen, in bescheidener Dimension komponiert worden.

Von Knorrs *Kammermusik Nr. 4* entstand 1954 in seiner Zeit als Direktor der Akademie für Musik und Theater in Hannover (heute: Hochschule für Musik und Theater Hannover). Wie für seine *Kammermusik Nr. 2* (1932), wählte von Knorr hier Trompete und Fagott als Randstimmen für die *Kammermusik Nr. 4*. Zwischen den beiden Randstimmen kommt die Viola als Vermittlerin in *Kammermusik Nr. 4* zum Einsatz. Uraufgeführt wurde das Werk im Entstehungsjahr von Herbert Walter (Trompete), Franz Busowsky (Viola) und Helmut Bruchhalm (Fagott) im Funkhaus Hannover. 1955 erklang sie erneut in einem Konzert der *Festtage zeitgenössischer Musik* in Weimar, dem ersten Austausch der deutsch-deutschen Musikverbände. Neben von Knorrs Kammermusik standen im Konzertprogramm auch das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn* von Hermann Schäfer, die *Variationen für Klarinette, Fagott und Klavier über „Hab’ mein Wagen vollgeladen“* von Paul Desau, *Präludium, Intermezzi und Fugen* von Günter Kochan, *Sechs Lieder nach Texten von Bertolt Brecht* von Andre Asriel und das *Zweite Bläser-Quintett op. 17* von Kurt Kunert.

### 7.1 Der erste Satz *Introduktion - Allegro moderato*

Der Eingangssatz besteht aus einer ruhigen zurückhaltenden *Introduktion* und einem lebhaften *Allegro moderato* als Sonatensatz mit fugierter Exposition. Die *Introduktion* eröffnet mit aparten Akkorden der Viola, die aus der Überlagerung von kleiner Sexte und großer Septime bestehen. Das Fagott spielt eine aufsteigende Melodielinie, welche die Trompete wenig später mit einer fallenden Melodielinie beantwortet. Nun setzt die zuvor sich als Klangsäule darstellende Viola auch mit einer melodischen Wendung ein, die von der Melodielinie der Trompete ausgeht (T. 6ff.). Damit ist die Vorstellung aller Partien vollständig. Auch nach der Generalpause geht es mit der Klangvorstellung der Instrumente in gleicher Weise weiter (T.

---

<sup>65</sup> Der Grund dafür war wenigstens bei Hindemith die Aufbrechung der verkrusteten Struktur des Konzertbetriebs zur damaligen Zeit und der Versuch, Komponisten, Musiker und Publikum einander näher zu bringen.

14ff.), wobei die Auftritte der einzelnen Instrumente in anderer Reihenfolge stattfinden. Die Introduktion endet mit einer Melodienwendung der Viola, die zugleich eine vermittelnde Funktion für das nachkommende *Allegro moderato* enthält.

Durch die schnelle und lebhaft bewegte Motivik in fugierter Satzweise stellt sich der zweite Satzteil *Allegro moderato* in klaren Kontrast zur *Introduktion*. Der aufsteigende Anfangsteil des Themas in der Viola zeigt eine Krebsform der zuvor die *Introduktion* abschließenden Melodielinie der Viola auf (T. 19f.). Zwischen einer ausgedehnten Exposition (T. 21-43) und der Reprise (T. 73-89) entfaltet sich die groß angelegte Durchführung mit Imitationstechnik und Stimm Paarung in sich nacheinander reihenden Bearbeitungsperioden des thematischen Materials.

Die fugierte Exposition beginnt mit dem Thema in der Viola, dessen Beantwortungen sich in der Trompete (T. 25ff.) und im Fagott (T. 29ff.) in freier Stufenfolge d – es – g vollziehen. Nach vollständiger Exposition des Themas beginnt eine dem Fugenzwischenspiel ähnliche Fortspinnung (T. 33-43), in der die drei Instrumente das verkürzte Them nacheinander frei imitieren. Die Durchführung lässt sich in fünf Bearbeitungsabschnitte untergliedern. Im ersten Abschnitt (T. 44-48) steht das Fagott einer Klangbündelung aus Trompete und Viola mit Tonrepetitionen und zackigen gegenläufigen Sechzehntelbewegungen, die ebenfalls auf den aufsteigenden Anfangsteil des Themas zurückgehen, gegenüber. Als Huldigung an Johann Sebastian Bach stellt sich die Tonfolge B-A-C-H in zackiger Sechzehntelbewegung der Trompete (T. 48) dar. Eine Fortsetzung der thematischen Bearbeitung mit fallendem hinteren Teil des Themas zeigt dann der zweite Abschnitt auf, in dem die Parallelführung der Klangbündelung zur imitatorischen Stimmführung übergeht (T. 49-56). Das Prinzip der Imitation und Stimmpaarung geht auch in den dritten (T. 56-60) und vierten Abschnitt (T. 61-66) ein. Unterschiedlich variieren sich das Thema variiert und dessen Begleitung. Durch die häufige Imitation des Themensegments und dessen Weiterführung zwischen den einzelnen Stimmen heben sich die Trompete, Viola und das Fagott, die klanglich bereits weit voneinander liegen, noch deutlicher voneinander ab. In der Vorbereitung auf den Eintritt der Reprise tragen die Viola und das Fagott im fünften Abschnitt (T. 67-72) das variierte Thema statt imitatorisch nun unisono vor, unterbrochen durch die dynamisch geschwächte Trompete mit Tonrepetition. Die Reprise zeigt eine Wiederholung der fugierten Exposition in einer anderen Reihenfolge des Stimmeinsatzes (T. 73ff.). An der Stelle der Fortspinnung erklingt als Coda das Thema überraschend energisch im Unisono (T. 90ff.). Genauso überraschend ist der abrupte Bruch und eine ruhige Schlussgruppe mit Tonrepetition schleicht sich ein und beendet den Satz.

## **7.2 Der zweite Satz *Scherzo (Zeitstück)***

Das *Scherzo* steht in einer satztypischen A–B–A’-Form mit einem *Trio* als Mittelteil. Im Mittelpunkt des Scherzos steht ein wandernder Ostinato mit einer kapriziösen Rhythmik. Staffelweise führen die drei Instrumente das Ostinato-Spiel unablässig durch, welches zugleich das tonale Fundament für die improvisationsartige Stimmführung der übrigen Instrumente bietet.

Als Eröffnung des Satzes erklingt ein Ostinato im Fagott. Das Ostinato basiert auf einem gebrochenen Akkord mit punktiertem Rhythmus, welcher anschließend mit fehlendem ersten Ton um einen Halbton höher sequenziert. Über dem Ostinato-Spiel baut sich eine aufstrebende Melodielinie der Viola mit dem markanten vorhaltartigen Themenkopf in schnellen fallenden Sechzehnteln auf, welche die Trompete mit der fallenden Tonrepetitionsreihe erwidert (T. 6ff.). Auch im weiteren Verlauf setzt sich das Prinzip der gegenläufigen Stimmführungen sowohl in vertikaler als auch in horizontaler Weise fort. Den Ostinato übernimmt die Viola (T. 9ff.) und dann die Trompete (T. 15ff.). Gleichzeitig verlaufen die Stimmführungen der übrigen Instrumente weiterhin in improvisatorischer Diktion.



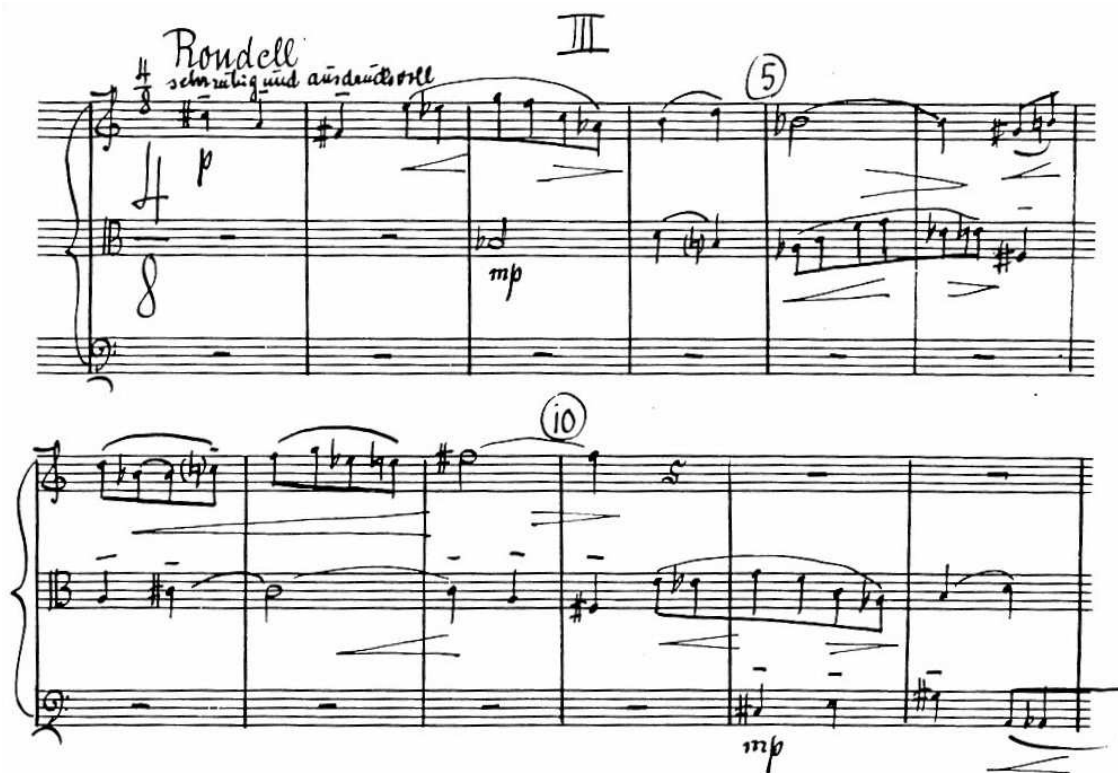
Im Trio (T. 21-38) zeigt sich ein knappes signalartiges Thema in Begleitung der erregten Bewegungsmotorik im Achtel und Sechzehntel. Das Thema wiederholt sich im Quartabstand (fis – h – e – a – d – g – c – f) durch alle Stimmen nacheinander. Dabei wechselt auch die Begleitung jeweils zu den anderen Stimmen in entsprechender Tonlage.



Am Ende des Trios bildet sich dann eine Parallelführung des Themas in Terzen und stellt zugleich die Kulmination des Satzes dar. Nach einer kurzen Überleitung mit Bruchstücken des Ostinatos kehrt das Scherzo im Stimmtausch wieder zurück.

### 7.3 Der dritte Satz *Rondell*

Eine kompositorische Besonderheit stellt der dritte Satz (*Rondell*) dar. Von Knorr setzt hier ein überraschendes und deutliches Zeichen jenseits der Tonalität. Angesichts der intermezzoartigen Stellung des Satzes im ganzen Werkzyklus versucht der Komponist jedoch das progressive Kompositionsverfahren nicht in den Vordergrund der Aufmerksamkeit zu stellen. Nach wie vor widmet er sich seinen kompositorischen Arbeiten mit linearer und polyphonischer Schreibweise in gemäßigter Tonalität. Auch hier ist das Gedankengut der überlieferten Polyphonie überaus präsent. In eine imitatorische Satzweise integriert sich eine bescheidene Zwölftonmusik. Die Zwölftonreihe wird von der Trompete exponiert (T. 1-5). Mit der Krebsbewegung der Reihe setzt die Viola an (T. 3ff.). Die Umkehrung der Reihe vollzieht sich im Fagott (T. 11ff.).



Im Ganzen führt die Reihe bzw. das Thema imitatorisch durch alle Stimmen in zwei Satzteilen hindurch. Während im ersten Satzteil (T. 1-28) die Reihe hintereinander imitiert wird, vollzieht sich im zweiten Satzteil (T. 29-46) die Imitation der Reihe in doppelter Engführung. Aus dieser Perspektive besitzen die Krebsform und Umkehrung der Reihe lediglich die Funktion einer Gegenstimme zum Thema. Daher bleiben sie nur einmalig. Das Schema des Satzverlaufes sieht wie folgt aus:

|          | 1. Satzteil |   |      |    | 2. Satzteil |       |       |
|----------|-------------|---|------|----|-------------|-------|-------|
| Takt     | 1           | 5 | 9/10 | 16 | 29/30       | 34/35 | 40/41 |
| Trompete | R           |   |      |    | R           | R     | R     |
| Viola    |             | K | R    |    | R           | R     | R     |
| Fagott   |             |   | U    | R  | R           | R     | R     |

(R: Reihe / K: Krebsform der Reihe / U: Umkehrung der Reihe)

Die Reihe setzt jeweils in der Trompete (T. 1 ff.), in der Viola (T. 9ff.) und im Fagott (T. 16 ff.) ein. Als Gegenstimme fungieren die Krebsform (T. 5 ff.) und die Umkehrung der Reihe (T. 10 ff.) sowie die Weiterführungen der Reihe. Im zweiten Satzteil vollzieht sich die doppelte Engführung der Reihe dreimal hintereinander. Jedesmal ändert sich die Reihenfolge

der einsetzenden Stimmen. Trotz des vorherigen überwiegenden atonalen Verhältnisses endet der Satz in einem klaren Fis-Dur-Dreiklang.

#### 7.4 Der vierte Satz *Gigue*

Als Schlusssatz wählt von Knorr eine lebhafte *Gigue* in drei ähnlich ablaufenden Teilen. Jeder Teil beinhaltet die Vorführung des Themas und dessen Fortspinnung. Im ersten Teil trägt die Viola das neuntaktige Thema zunächst vor, welches gegen die zackige bitonale Begleitungsfigur auf Fis/D der Randstimmen synkopiert. Allerdings stellt es sich hier schon heraus, dass sich die Viola klanglich kaum gegen die Trompete durchsetzt, wenn auch die Synkope eine Abhilfe schaffen soll. Ab Takt 9 wiederholt das Fagott das Thema und die Viola übernimmt den vorigen Begleitpart des Fagotts. Durch das regelmäßige Einsetzen der Pause verringert sich die Klangdichte der erregten Begleitung, um die Hörbarkeit des Themas in tiefer Lage des Fagotts zu gewährleisten.



Die Fortspinnung zeichnet sich durch eine imitatorische Verarbeitung des Themas aus (T. 17ff.). Eine wechselseitige Imitation des aufsteigenden Themenanfangs und dessen Umspielung zieht sich durch alle Stimmen hindurch und mündet in eine Schlussgruppe mit dem Absturz der Stimmführung in drei Instrumenten.

Takt 49 beginnt der mittlere Satzteil erneut mit dem Exponieren des Themas in Begleitung der zackigen bitonalen Achtelfigur auf G/H. Im Vergleich zum ersten Satzteil werden die Stimmen getauscht und um eine Quarte transponiert. Die ebenfalls imitatorisch und kontrapunktisch gestaltete Fortspinnung fällt vergleichsweise etwas knapper aus und steuert



zur Auflockerung der Stimmen bei. Als Überleitung zum dritten Satzteil setzt die zackige Begleitungsfigur im Wechselspiel ein (T. 74-83). Takt 84 erklingt wieder das Thema und damit beginnt der letzte Satzteil, eine Wiederkehr des ersten Satzteils im Stimmtausch. Anders als im ersten Satzteil verkürzt sich die Fortspinnung auf die wechselseitige Imitation des aufsteigenden Themenanfangs und dessen Umspielung. Takt 110 beginnt die knappe Coda mit dem von den Rahmeninstrumenten unisono vorgetragenen Thema, welches schließlich in der figurativen Melodielinie der Viola mündet. Nach einer kurzen Pause erklingt das Thema im Unisono erneut und schließt kraftvoll den Satz ab.

## **8. *Duo für Viola und Violoncello* (1961)**

Von Knorr komponierte 1961 das *Duo für Viola und Violoncello*, als er das Amt des Direktors der Hochschule für Musik und Theater Hannover noch innehatte. Im gleichen Jahr ging er beruflich in den Ruhestand und übersiedelte nach Heidelberg, wo er dann doch die Leitung der Hochschule für Musik und Theater Heidelberg bis 1969 übernahm. Das Werk ist zugleich seine letzte Komposition für zwei Streichinstrumente. Für diese Art Besetzung schrieb von Knorr seit 1924, angefangen mit *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen allein* eine Reihe Kompositionen in verschiedenen Kombinationen zweier Streicher<sup>66</sup>. Hier wird die Vorliebe des Komponisten, der auch ein hervorragender Geiger war, für Streichinstrumente ersichtlich. Außerdem enthalten solche Duo-Kompositionen auch musikpädagogische Funktion, die für kompositorisches Verständnis von Knorrs eine bedeutende Rolle spielt.

Das *Duo für Viola und Violoncello* ist in vier knappen Sätzen angelegt, die barocken Satztypen folgen: *Praeludium – Toccata – Largo – Scherzo*. Eine subtile Empfindsamkeit zeichnet *Praeludium* und *Largo* aus, während *Toccata* und *Scherzo* durch sprudelnde Vitalität in beherrscht sind. Nicht selten bringt die Zusammensetzung der verschiedenen fließenden Linienführungen der beiden Instrumente herbe Dissonanzen hervor. Nichtsdestoweniger beharrt von Knorr in seiner polyphonischen Schreibweise weiterhin auf den strengen Konturen der Form und der neobarocken Musizierhaltung. Das Werk ist Eva

---

<sup>66</sup> *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen* (1924), *Duo für Violine und Viola* (vor 1944), *Duo für Violine und Violoncello* (vor 1944) und *Kleine Suite für zwei Violinen* (1941).

Janzer und Georges Janzer gewidmet und wurde noch im Jahr der Entstehung von den Widmungsträgern in Hannover uraufgeführt<sup>67</sup>.

### 8.1 Der erste Satz *Praeludium*

Als Eröffnungssatz wählt von Knorr ein *Praeludium*. Der Satz ist dreiteilig und weist eine gewöhnliche A–B–A’-Form auf. Es ist anzunehmen, dass von Knorr für den Themenkomplex im ersten Teil *Le Cygne* in *Le carnaval des animaux* von Camille Saint-Saëns als Vorlage nimmt. Dabei sind drei entscheidende Elemente hier wieder zu erkennen: Die fallende kantable Melodie, die daran angeschlossene aufsteigende Tonleiterbewegung und die gebrochene Akkordik der Begleitung. Anders als bei Saint-Saëns vollzieht sich die Sequenzierung der fallenden kantablen Melodie im weiteren Verlauf und das stellenweise chromatische Schreiten sorgt für eine Vagheit der Stimmung.

Das Thema der Viola beginnt mit einer tendenziell fallenden Melodie auf G. Anschließend wird die Melodie dann auf H sequenziert und vor dem Eintritt der skalenhaften Steigerung nochmals um eine Terz höher auf D versetzt, zugleich variiert und erweitert.



Unabhängig von der stimmungsführenden Viola geht die gebrochene Akkordik der Begleitung im Violoncello auf eigene Art weiter. Angefangen mit dem Grundton auf C ändern sich im Laufe der Aufführung die mittleren und oberen Töne der Akkorde systematisch. Sie sind bis Takt 6 stets chromatisch erhöht und ab Takt 7 gehen sie wieder chromatisch abwärts zu ihren Ausgangspositionen zurück. Dabei bleibt der Grundton C erhalten.

<sup>67</sup> Eva (Czako) Janzer (1927-1978), ungarische Cellistin. Sie und ihr Ehemann Georges Janzer waren Mitglieder des Grumiaux-Trios.

Im Mittelteil des Satzes dominieren drei gewaltige, aufsteigende Skalenbewegungen, die sich unterschiedlich gestalten, das Satzbild (T. 10-31). Zuerst wird die Skala figuriert ausgedehnt und von beiden Instrumenten imitierend ausgeführt. Dabei weist die tonale Richtung von C, über F nach E.



Nach dem Höhepunkt mit einem dissonanten Zusammenklang in einer großen Septime (fis<sup>2</sup>-g<sup>1</sup>) lässt die Viola die Melodielinie auf D fallen, die das Violoncello ein Takt später übernimmt und weiter in die Tiefe treibt. Nach einer behutsamen Phrase mit Pizzicato und stockender Rhythmik beginnt die zweite große zu Zweiunddreißigstel gestraffte Steigerung in g mit der aufregenden Tonrepetition und zunehmender Dynamik in der Oktave-Parallelführung der beiden Instrumente. Am Ende der Entwicklung bildet ein großer Sprung nach g<sup>3</sup> den Gipfel und zugleich die Kulmination des Satzes im Fortissimo. Der darauf folgende Absturz ist vergleichsweise kurz in Viertel- und Halbnoten gefasst. Seine besänftigende Gangart in diffusen Klangüberlagerungen bremst zugleich die vorangegangene hitzige Entwicklung und schafft damit den Anschluss der dritten mäßigen Skalensteigerung. Die dritte Steigerung vollzieht sich in einer Achtel-Synkope, die durch die Sechzehntel-Verzögerung in der Oktave-Parallele entstanden ist. Dynamisch entwickelt es sich ähnlich wie bei zweiter Skalensteigerung im Crescendo, aber gemäßigter. Takt 25 erreicht die Musik nun ohne großen Sprung der Zielton a im Fortissimo. Es folgt eine Reihe Klangsichtung mit den durch große Septime und kleine None verursachten herben Dissonanzen im stets dynamischen Wechsel von Piano und Fortissimo. Erst in Takt 31 setzt die erwartete absteigende Phase an. Takt 33 erfolgt der Eintritt des dritten Satzteiles über eine kurze, steigernde Melodielinie. Der dritte Teil ist eine Spiegelung des ersten Teils in mehrerer Hinsicht, zumal die Rollen der Instrumente vertauscht werden. Die Viola spielt nun die Begleitung mit der gebrochenen Akkordik, die eine Spiegelung der Violoncello-Begleitung im ersten Teil aufweist. Die systematischen Änderungen der Akkordik verfahren aber dann nach dem gleichen Prinzip wie bei dem ersten Teil. Frappanter ist die rückläufige Vorführung des Themas im Violoncello.

Ab Takt 44 werden die Stimmen nochmals ausgetauscht und es beginnt die im ersten Teil ersparte Fortspinnung des Themas, die zugleich eine Coda bewirkt. Der Satz endet nach einer chromatisch fallenden Basslinie in C-Dur.

## 8.2 Der zweite Satz *Toccata*

Der Begriff *Toccata* entstand ursprünglich aus der höfisch-zeremoniellen Musik mit Trompeten und Pauken. Daher erklärt sich die Herkunft der Namengebung: *Toccata* bedeutet im Italienischen das Schlagen. Seit dem 16. Jahrhundert bezeichnet *Toccata* vornehmlich ein Instrumentalstück, speziell für Tasteninstrumente, mit improvisatorischem Spielcharakter. Deshalb steht die Gattung kompositorisch in der Nähe von Ricercar, Fantasie und Praeludium. Im 20. Jahrhundert ist die *Toccata* nicht mehr nur an Tasteninstrumente gebunden und findet Anwendung in Instrumentalstücken, wie es z. B. in dem Werk von Knorrs der Fall ist.

Die Kernaussage dieses überwiegend in Achteln verlaufenden Satzes beinhaltet eine auf Tonleiter ab- und aufsteigend durchlaufende Melodie und die scheinbare Begleitung mit der Bariolagetechnik. Vor allem dieses Bariolage-Spiel weist im Laufe des Satzes immer mehr auf musikalische Eigenständigkeit hin, was besonders in mittleren Satzteilen in aller Deutlichkeit erscheint. Auch im letzten Satzteil, einer Reprise des ersten Satzteils, drängt das Bariolage-Spiel die durchlaufende Melodielinie unermüdlich in den Hintergrund und behauptet sich als das tragende Element. Aus dieser Tatsache heraus ist eine Anspielung auf die berühmte *Toccata und Fuge in d-Moll BWV 565* von J. S. Bach nicht unbegründet<sup>68</sup>.

Im Laufe des Satzes werden die Melodien mehrmals sequenziert und variiert. Die beiden wichtigsten Elemente des Satzwesens werden von Viola und Violoncello wechselnd getragen und weisen unterschiedliche tonale Eigenschaften auf. Somit steht der Satz tonal überwiegend in Bitonalität. Außerdem weist der Satz eine periodische Anlage auf und gliedert sich demgemäß in mehrere kleine Teile. Charakteristisch ist er einem Scherzo ähnlich. Wie in einer Da-Capo-Form kehrt der erste Teil als Reprise am Ende des Satzes zurück. Zwischen dem ersten und dem letzten Teil befinden sich verschiedenen Stationen der Bearbeitungen und Weiterführungen der beiden Elemente.

---

<sup>68</sup> Über die Urheberschaft von BWV 565 sind Forscher heute nicht einig. Während Peter Williams an Bachs Autorschaft wegen stilistischen Eigenarten zweifelt, deutet Christoph Wolff auf eine frühe Komposition Bachs hin. Siehe: Peter Williams, *BWV565: A toccata in D minor for organ by J.S.Bach?*, in: *Early Music* 9(3), 1981, S. 330-337; Christoph Wolff, *Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach: Das Scheinproblem der Toccata d-Moll BWV 56*, in: *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, hrsg. v. Wolfgang Sandberger, Kassel 2002, S. 241-251.

Der Satz beginnt mit dem Bariolage-Spiel auf D im Violoncello. In der unmittelbaren Wiederholung vollzieht sich schon eine kleine rhythmische Änderung (T. 5ff.). Über diesem ostinat wirkenden Bariolage-Spiel zieht die Viola die durchlaufende Melodielinie hindurch, die im Hypophrygisch auf a und im Äolisch auf c verläuft. Ab Takt 9 folgt eine Wiederholung des vorigen Geschehens im Stimmtausch. Dabei wird die Tonlage in einer Quinttransposition versetzt.



Während die Viola die Melodieführung zurück bekommt (T. 18ff.), erklingt ein neues Motiv mit den repetierten Quinten Violoncello. Damit beginnt der nächste Teil, der sich auf Stimmtausch und Sequenzierung der Melodieführung konstruiert. Im dritten Teil (T. 41-62) steht dann das Bariolage-Spiel ganz im Vordergrund der Wahrnehmung. Unterschiedlich wird es in zwei Perioden behandelt, die durch das tonrepetierte Motiv aus dem zweiten Teil verbunden sind. Takt 43/44 erzeugt das Zusammenklingen vom zweifachen Bariolage-Spiel in G und A eine sehr aufreizende Dissonanz, die jedes sich am Wohlklingen gewöhnte Ohr sofort überfordert. Damit rechnet der Komponist wohl auch und lässt diese moderat schmerz hervorrufende Dissonanz dann schnell in folgenden Takten durch die Intonation der verwandten Tonarten (C/A und D/G) auflösen.



Nach der überbrückenden tonrepetierten Motivpassage (T. 51-52), die sicherlich auch als Abwechslung dient, wird das Bariolage-Spiel erneut von der Viola ins Spiel gebracht. Als Hintergrund spielt das Violoncello einen ausgedehnten es-Moll-Akkord, der sich in folgenden Takten zur Triolenbewegung umwandelt. Ab Takt 62 beginnt die Reprise, in der die Stimmen im Vergleich zum ersten Teil getauscht sind. Eine Schlussgruppe setzt mit der chromatischen Steigerung der Viola in erregender Tonrepetition ein (T. 78ff.), die zum Gipfel  $b^2$  hinführt. Nach kurzer Pause endet der Satz in einer Akkordbindung mit einer Kadenz nach C.

### 8.3 Der dritte Satz *Largo*

Als langsamer Satz an dritter Stelle des Werkzyklus steht das ausdrucksvolle *Largo*. Die Dreiteiligkeit des Satzes entspricht einer gewöhnlichen A–B–A'-Form mit einem kontrastierenden Mittelteil. Wie im zweiten Satz wird der dritte Satzteil, eine Wiederkehr des ersten Satzteils, im Stimmtausch verkürzt. Während in den Eckteilen die getragene Melodik vornehmlich im ruhigen langsamen Schrittempo zum Ausdruck kommt, bildet der mittlere Satzteil einen peitschenden Sog in ständigen Sechzehntel-Bewegungen. Somit verläuft der Satz in einer Reihenfolge von Langsam – Schnell – Langsam. Harmonische Deutung erschweren vor allem die hoch- und tiefalterierten Töne im Zusammenspiel. Scharfe Dissonanzen sind allenthalben wahrzunehmen.

Der Satz beginnt mit einer aufstrebenden Melodielinie der Viola, begleitet von der chromatisch schreitenden Akkordik des Violoncellos. Nach dem Erreichen des Höhepunkt  $fis^3$  folgt ein Absturz. Bevor die Viola die absteigende Melodie zum Stillstand bringt, intoniert

das Violoncello schon eine ähnlich melodische Gebilde mit ähnlichem Ablauf (T. 6ff.). Durch die Übernahme des punktierten Achtelmotivs von Takt 5 in der Viola setzt das Violoncello die Kontinuität der Melodieführung fort, die in die Bariolage des Violoncellos getrieben wird.

**Sehr ausdrucksvoll**

Halbtonschrittige Seufzer-Figur der Viola steht einer diatonischen Steigerung des Violoncellos gegenüber (T. 9). Einen verblasst klingenden Kontrastgedanken zur bisher weiträumigen kantablen Melodieführung bildet eine repetierte Quinte-Septime-Klangschichtung (T. 11), die zu F/G auflöst. Direkt am Kontrastgedanken angeschlossen, erklingt erneut eine fallende Melodie als Fortsetzung der zuvor unterbrochenen Melodieführung. Als Schlussgruppe setzt der Kontrastgedanke wieder ein (T. 16). Ihm folgt als Derivat eine arpeggierte Septime-Sexte-Klangschichtung aus Fis und A, und beendet den ersten Satzteil.

Eine kurze Überleitung führt dann zum Mittelteil des Satzes (T. 18-28), der hauptsächlich aus den erregenden Sechzehntelbewegungen besteht. Und im weiteren Verlauf variiert sich die Sechzehntelkette auf verschiedene Weise. Als erstes peitschen ein D-Dur-Akkord und ein alterierter C-Dur-Akkord in Treppenform in gegenläufigen Richtungen (T. 19). Im nächsten Takt laufen dann ein e-Moll-Akkord und ein d-Moll-Akkord in Sekundenparallelen.



Ähnlich wie im ersten Teil kommt ein Kontrastgedanke hier zum Einsatz. Durch seine schwerfällige Akzentuierung im Fortissimo sorgt er für klare Gliederung des musikalischen Geschehens im Mittelteil. Ihm folgen schnelle aufsteigende Stimmführungen in beiden Instrumenten, die zuerst voneinander imitieren und dann wiederum in Sekundenparallelen laufen. Drei wuchtige Akkordschläge auf D/Dis, die als Derivat des Kontrastgedanken angesehen werden, beenden die ganze aufregende Treiberei (T. 25). Aus dem Schlussakkord zieht sich eine Basslinie im Rezitativ-Gestus heraus und dient als Überleitung zum dritten Satzteil. Der dritte Teil ist eine Reprise mit Stimmtausch und entspricht weitgehend dem ersten Teil bis zur Weiterführung der Melodielinie nach dem Kontrastgedanke. An der Stelle erklingt schon die schlussbildende arpeggierte Klangsichtung. Der Satz endet mit repetierten Schlägen in einer aus es und fis bestehenden Klangsichtung in Takt 41.

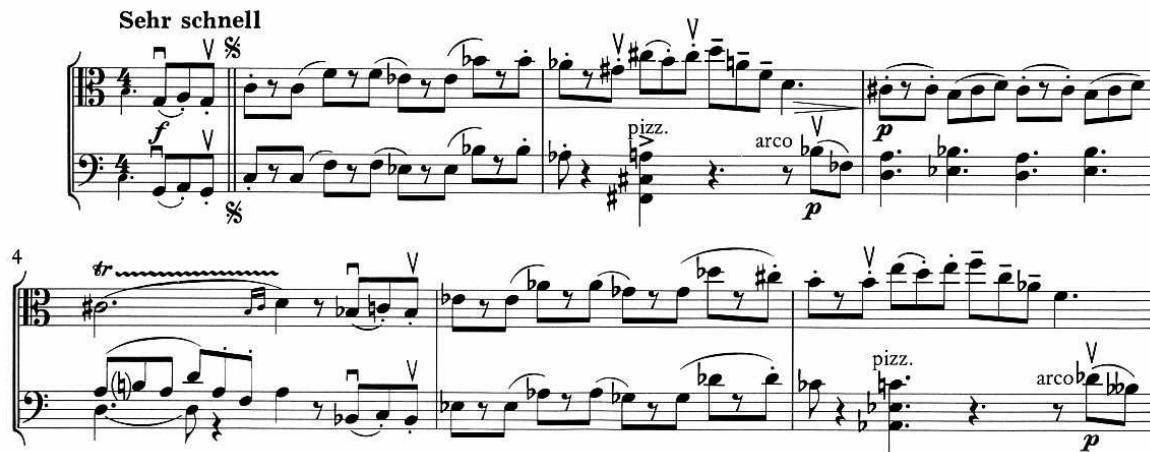
#### 8.4 Der vierte Satz *Scherzo*

Ungewöhnlich ist schon die Platzierung eines *Scherzo* als letzter Satz in einem zyklischen Werk. Und gegen die konventionellen Vorstellungen von diesem Satztypus steht dieses *Scherzo* von Knorrs überwiegend im Vierer-Takt. Gleichwohl weist der Satz den klassischen Formverlauf auf. Auch die für Scherzo kennzeichnenden Satztechniken wie motivische, thematische Verarbeitung, pointierte Rhythmik, sprunghafte Melodik, periodische Reihung und imitierte Satzweise sind die wesentlichen Handhabungen, die den Satz auszeichnen. Mit der schwungvollen Taktkraft wirkt das Scherzo wie ein Kehraus im ganzen Zyklus.

Ein viertaktiges lebhaftes Thema eröffnet den Satz. Anfänglich erklingt das Thema im Unisono. Den sprunghaften Melodienablauf des Themas unterbrechen oftmals die Achtelpause. Daraus ergibt sich ein neuartiges rhythmisches Profil. Die tonale Richtung wechselt rasch von G, über Es, Fis nach D. Bis zum Eintritt der Reprise gliedert sich das weitere musikalische Geschehen in mehrere Perioden, in denen das Thema und dessen



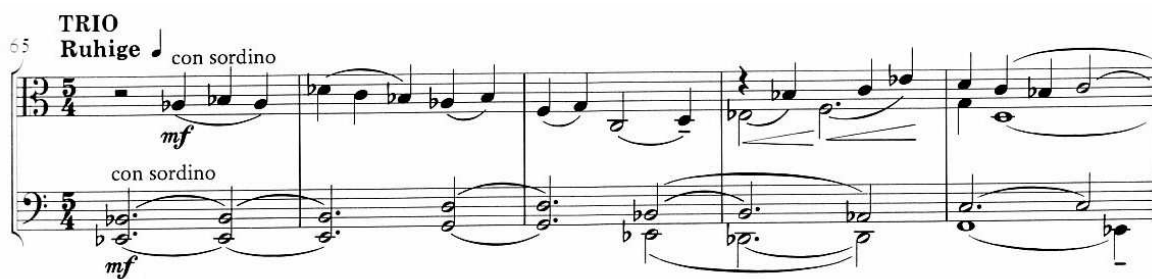
motivische Segmente mit verschiedenartigen Satzweisen bearbeitet und weitergeführt werden. Zuerst wird das Thema unmittelbar nach seinem Exponieren sequenzierend wiederholt und dann ohne Unterbrechung fortgesponnen. Dabei vollzieht sich der Stimmtausch (T. 8-11).



Die zuerst in Takt 3 als Begleitung im Violoncello erklingende Quintparallele im ständigen Wechsel von F und Ges bekommt mehr melodische Eigenständigkeit (T. 12ff.). Einen Bordunklang simuliert zugleich der unterliegende Halteton d<sup>1</sup> (T. 12-14). Ab Takt 15 beginnt die zweite Periode mit Anwendung der Imitationstechnik und der Umspielung. Daraus resultiert ein Zusammenlauf der Stimmen in einer X-Form: Im Violoncello erklingt die anfängliche aufstrebende Melodie des Themas und als Gegenstimme imitiert die Viola deren Umspielung mit einer Zählzeit-Verschiebung. In den nächsten Takten vollzieht sich ein Stimmtausch unter dem gleichen Anwendungsprinzip. Nach gleichem Muster verlaufen die Stimmen mit dem variierten Themenanfang und dessen Umspielung (T. 19-23). In der dritten Periode (T. 24-33) setzt sich diese Umspielung des variierten Themenanfang zuerst weiter fort. Neben diesem durch Bearbeitung neu gewonnenen thematischen Material scheint sich hier der Bordunklang immer mehr in den Vordergrund zu drängen. Über der Bordunquinte (E-H) im Violoncello spielt die Viola das neue thematische Material. In der unmittelbaren Wiederholung ändert sich die Rhythmik in beiden Instrumenten geringfügig. Die ganze Prozedur vollzieht sich mit Stimmtausch nochmals und mündet in einem Akkordblock (T. 28-31). Auch in der nächsten Periode (T. 34-46) bleibt der Bordunklang präsent. Anders als in der vorigen Periode geht es hier um motivische Bearbeitung des hinteren Thementails in Begleitung von durchziehender Bordunquinte mit Flageolett-Spiel. Dadurch entsteht eine Klangsphäre. Hier zeigt sich eine Gegenüberstellung der dynamischen und statischen

Momente. Nach dem Stimmtausch treibt das Violoncello die Stimmführung abwärts bis zum Orgelpunkt D weiter (T. 36ff.). Über dem Orgelpunkt bereitet sich der Eintritt der Reprise vor, indem die Viola den Kopf des Themas mehrmals chromatisch sequenziert intoniert. Die Reprise entspricht dem Geschehen von erst 14 Takten des Satzes mit einigen Änderungen, die durch Stimmtausch, Imitation und rhythmische Erneuerung entstanden sind (T. 48ff.). Das Scherzo kadenziert schließlich über As nach C.

Einen klanglichen und ästhetischen Kontrast zum *Scherzo* bildet das *Trio* mit der ruhigen langsamen Bewegung und der mysteriösen Atmosphäre durch Verwendung des Dämpfers. Mit dem *Scherzo* gebunden ist es durch das gleiche verfügbare thematische Material. Das variierte Thema des *Scherzos* schreitet im ruhigen Viertel über den ausgedehnten Bordunquinten.



Ab Takt 70 vollzieht sich Stimmtausch. Bis zur Generalpause verläuft der Satz hauptsächlich kontrapunktisch in Sekundenschritten (T. 75ff.). Nach der Generalpause erklingt eine vierstimmige akkordische Passage aus den verschiedenen Klangschichtungen, in denen die Spiegelung einzelner Stimmen zuweilen vortritt. Das Trio endet auf F in Takt 88. Ähnlich wie vor dem Eintritt der Reprise im *Scherzo* bildet ein Wechselspiel mit dem Kopf des Themas im Septime-Abstand eine Überleitung zum *Scherzo*.

## 9. Drittes Streichquartett (1969)

Als erstes Werk der letzten Schaffungsperiode von Knorrs (1969-1973) entstand 1969 das *Dritte Streichquartett*<sup>69</sup>. Es entstand zum siebzigsten Geburtstag von Bernhard Sprengel und

<sup>69</sup> Zu den Spätwerken gehören 3. *Streichquartett* (1969), *Fantasie für Klarinette und Klavier* (1970), *Sonate a due pianoforte* (1971) und 2. *Sonate für Violoncello und Klavier* (1972).

ist dem Jubilar gewidmet<sup>70</sup>. Uraufgeführt wurde das Werk im Rahmen des Zweiten Allgemeinen Deutschen Musikfestes in Hannover 1970 durch das Heutlich-Quartett. Mit rund vierzig Jahren Abstand suchte von Knorr hier sein kompositorisches Können erneut in einem Werk für Streichquartett unter Beweis zu stellen<sup>71</sup>. Wie die anderen drei darauf folgenden Spätwerke von Knorrs weist das dritte Streichquartett eine kompositorische Eigenart auf, die sich aus der Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie resultiert und sich zugleich als eine ernüchternde Antwort auf das serielle Verfahren des Komponierens im 20. Jahrhundert versteht. Von Knorr dachte für jedes dieser vier Werke eine Zwölftonreihe aus, die den ersten Satz eröffnet und sich ins Thema integriert. Allerdings bleibt die Verwendung einer Zwölftonreihe nur ein einmaliges Geschehen und steht daher nicht im Zusammenhang von dodekaphonem Denken. Nach deren Erklingen am Satzeingang kommt die Reihe außer Gebrauch. Nach wie vor zeichnet sich der Satz durch polyphone Schreibweise in frei schwingender Tonalität aus. Den Schritt, den von Knorr schon in der Kammermusik Nr. 4 (1954) wagte, führte er hier nicht weiter.

Angelegt ist das Werk in vier relativ knappen Sätzen nach dem äußerlich klassischen Vorbild: Sehr ruhig einleitend. *Allegro energico* – Ruhige Viertel. Metamorphosen über ein Thema mit sieben Tönen – *Serenata con Trio* – *Allegretto scherzando*. Außerdem weist das Werk verschiedene Spieltechniken wie z. B. Flageolett im Doppelgriff und col-legno-Schläge auf. Die Kritik lobt besonders „die unabdingbare Eigenkraft der einzelnen Linie bei gleichzeitig permanenter und immer präsenter perfektionierter Quartettgesinnung im ganzen Klang“<sup>72</sup>.

### 9.1 Der erste Satz *Sehr ruhig einleitend. Allegro energico*

Wie der erste Satz des *Ersten Streichquartetts* op. 7 (1908/09) von Béla Bartók geht der erste Satz dieses Quartetts von Knorrs von einer fugierten Exposition in dreiteiliger Anlage aus. Anders als Bartók stellt von Knorr gleich zwei Themen bereit, um eine simultane Doppelfuge

---

<sup>70</sup> Bernhard Sprengel, geboren 1899 in Warendorf und gestorben 1985 in Hannover, war ein bedeutender deutscher Industrieller und Kunstmäzen. Aus seiner Leidenschaft für Kunst des 20. Jahrhunderts entstand seit 1937 unter nicht immer ganz durchsichtigen Umständen eine private Sammlung, welche die Werke von bedeutenden Künstlern wie Emil Nolde, Pablo Picasso, Max Beckmann und Paul Klee umfasst. Anlässlich seines 70. Geburtstags schenkte Sprengel der Stadt Hannover seine vollständige Sammlung, die heute in dem Museum in Hannover aufbewahrt wird, das seinen Namen trägt; zur Geschichte der Sammlung vgl. Vanessa-Maria Voigt, *Kunstbändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus*, 2007.

<sup>71</sup> Die zuvor entstandenen Kompositionen für Streichquartett sind ein Streichquartettsatz in Form von Variationen (1929) und das *Streichquartett in C* (1930). Beide Werke sind heute verschollen.

<sup>72</sup> Otto Riemer, *E. L. Von Knorr: III. Streichquartett*, in: *Heidelberger Tageblatt*, 9. Februar 1970.

durchzuführen. Das erste Thema erklingt in der zweiten Violine und präsentiert eine Zwölftonreihe. Trotz der zwölftönigen Tonanordnung weist das erste Thema eine konventionelle Formgliederung auf. Den Kopf des Themas bilden zwei auftaktige nach oben gerichtete Sprünge. Ausgehend vom ersten Quartsprung erweitert sich der zweite Sprung je um einen Ganzton nach unten und oben. Hieraus ergibt sich eine Sexte. In diesem viertönigen Kopfmotiv ist dann eine intervallische Reihenfolge von Quarte, Quinte und Sexte zu erkennen. Das Mittelglied des Themas geht aus der Vier-Achtel-Folge in der zweiten Hälfte des zweiten Takts hervor, die im weiteren Verlauf frei sequenziert wird. Ohne formelle Schlussbildung geht die Zwölftonreihe mitten in der noch weiter laufenden Melodielinie zum Ende. Im Schlussteil stellt sich das Thema als eine ab- und aufsteigende Melodielinie auf der b-Moll-Skala dar (T. 5f.).

*Sehr ruhig einleitend mit intensiver Tongebung* ⑤

The image shows a handwritten musical score for four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features a 12-tone row. The first theme is introduced in Violine II, followed by Viola and Violoncello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. A circled number '5' is placed above the Violine II staff, indicating the fifth measure of the first system.

Durch die schematische Gestaltung des Themas und die klare tonale Zuordnung am Themenschluss steht die Zwölftonreihe abseits von dodekaphonem Denken. Und im weiteren Verlauf des Satzes ist sie auch nirgends zu finden. Zwei Viertel später als das erste Thema führt die Viola das zweite Thema überwiegend im Sekundenschritt mit einem Tonumfang von einer Oktav (fisis – g<sup>1</sup>) ein. Melodisch tendiert es als Gegensatz zum ersten Thema. Die darauf folgenden Beantwortungen der Themen finden verschränkend in anderen Stimmlagen statt. Tonalgetreu erklingen die ersten Beantwortungen in den Außenstimmen (T. 6ff.). Die Gegenstimmen in mittleren Stimmen profitieren mit engräumiger Chromatik viel mehr vom zweiten Thema als vom ersten Thema. In einer Unterquinttransposition setzen die zweiten Beantwortungen der beiden Themen ein (T. 11). Als Gegenstimme spielt die erste Violine im C-Dur/c-Moll-Bereich eine aufstrebende Melodielinie, die zugleich auf eine Kulmination des fugierten ersten Satzteils zusteuert. Die Kulmination des ersten Satzteils bilden die dritten,

sich in einer Unterquinttransposition vollziehenden Beantwortungen samt ihrer Gegenstimmen (T. 16-21), indem sich die dynamische Entfaltung in der wieder erreichten Vollstimmigkeit voll in Gang setzt. Mit einem Nachhall in as/gis-Moll endet der erste Satzteil (T. 23). Indessen läuft ein lang gehaltener enharmonischer Ton eis/f der zweiten Violine über die Satzteilgrenze hinaus und eröffnet zugleich den mittleren Satzteil.

Der mittlere Satzteil (T. 24-58) beginnt mit dem Unisono des ersten Themas. Mit *Allegro energico* stellt er einen Kontrast zum ruhig fließenden ersten Satzteil dar. Vom Charakter her hat dieser mittlere Satzteil die Funktion einer Durchführung in der Sonatenhauptsatzform und besteht aus vier nacheinander reihenden, durch Satztechniken und motivisches Material miteinander verbundenen Perioden, die motivische Bruchteile aus dem ersten und zweiten Thema bearbeiten.

Handwritten musical score for the middle section of a sonata, starting at measure 25. The tempo is marked *Allegro energico* and the dynamics are *poco rit.* and *f*. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the middle section of a sonata, starting at measure 30. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Die direkt am Thema angeschlossene erste Periode (T. 30-37) wirkt wie eine Fortspinnung des Themas. Ausgegangen von den Vier-Achtel-Folge des Mittelglieds des ersten Themas treibt die erste Violine die Linienführung chromatisch in die Höhe, während die verschiedenen motivischen Teile aus den beiden Themen der Exposition in anderen drei Stimmen verstreut, verformt und imitiert werden. Nach wie vor zeigt sich in erster Periode ein polyphonisches Netzwerk aus verschiedenen melodischen Strömen. Anders gestaltet sind die darauf folgenden Perioden. Durch die Stimmpaarung bilden die Stimmen zwei Klanggruppen, die sich melodisch und rhythmisch mehr und weniger komplementieren.

In der zweiten Periode (T. 37-41) geht es hauptsächlich um die Verarbeitung des Kopfmotives des ersten Themas. Das Kopfmotiv klingt zuerst in Achteln komprimiert und beschleunigt sich dann zu Sechzehnteln, mit ständiger Begleitung von dessen Umspielung in der zweiten Violine. Auch in der dritten Periode (T. 41-47) teilt die Stimmpaarung das Satzbild in eine obere und untere Hälfte. Kraftvoll gestalten die Violinen in Oktaveparallelen das auftaktige Kopfmotiv zu einer schwungvoll aufsteigenden Melodielinie um. Indessen setzen Viola und Violoncello das Spielmuster der Violinen aus der zweiten Periode fort. Als Viola und Violoncello die pendelnden Triolen in entgegengesetzten Richtungen spielen, beginnen die beiden Violinen sich zu imitieren (T. 45f.).

Die Imitation, die zuvor von den Violinen durchgeführt wurde, bestimmt nun den Verlauf der vierten Periode (T. 49-59). Zuerst imitieren sich die Stimmpaare mit dem motivischen Material aus der zweiten und der dritten Periode, wobei die einzelnen Stimmen in der Umspielung zueinander stehen, und steuern der Kulmination zu (T. 52). Nach deren Erreichen und dem angeschlossenen Absturz imitieren sich nun die einzelnen Stimmen in der Reihenfolge von unter nach oben. In einem lang gehaltenen e/es-Akkord endet der durchführungsartige Mittelteil des Satzes.

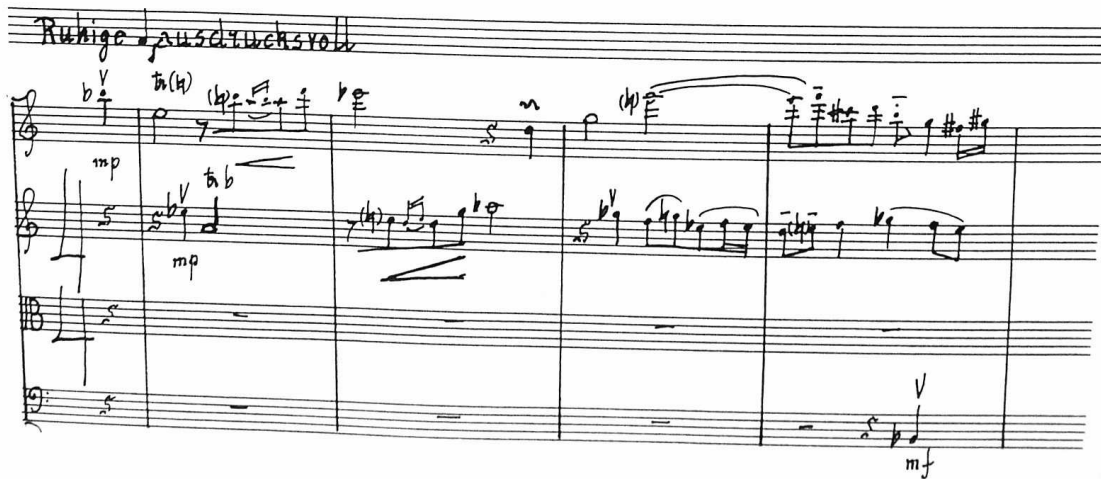
Im dritten Satzteil setzt sich die Imitation der Stimmpaarung weiter fort. Der dritte Satzteil beginnt mit der Unisono-Vorführung des ersten Themas in Violinen (T. 59ff.), imitiert von Viola und Violoncello. Auch die Fortspinnung des Themas findet in dieser imitativen Form statt (T. 65ff.). Vor dem akkordischen Klanghintergrund von Viola und Violoncello imitieren die Violinen das Thema (T. 70ff.). Als Schlussgruppe erklingt das Kopfmotiv des ersten Themas im Unisono wuchtig und der Satz endet in einem Akkord aus d und e mit den hinzugefügten Septimen (T. 78).

## 9.2 Der zweite Satz *Metamorphosen über ein Thema mit 7 Tönen*

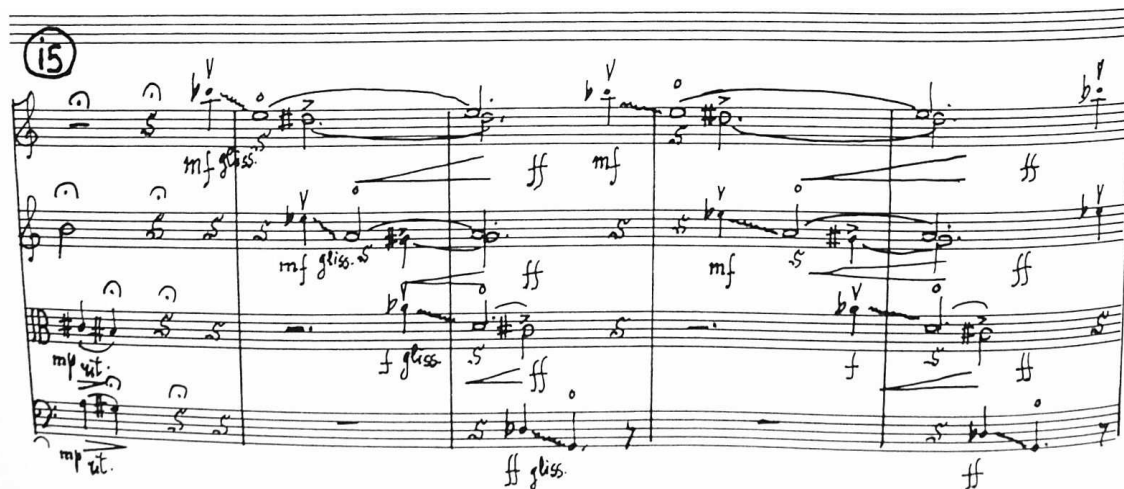
Als zweiter Satz platziert der Komponist einen langsamen Satz mit der Überschrift *Metamorphosen über ein Thema mit 7 Tönen*. Und direkt unter dem Titel bildet er das Thema in einer unvollständigen Form in Klammern ab. Zu den sieben Töne des Themas gehört auch eine Achtelpause, welche physikalisch gesehen eigentlich kein Ton ist. Psychisch ist es doch möglich, durch ihre Lokalisierung auf dem betonten Taktteil einen Ton zu evozieren. Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt diesem siebentönigen Themenausschnitt der Vorname des Widmungsträgers zugrunde, indem die Tonfolge b-e-h-a-d den Namen „Bernhard“ widerspiegelt. Eine Ungewöhnlichkeit an dem extra ausgeschnittenen Notenbild ist jedoch der zweite Ton e<sup>2</sup>, welcher einen Tritonus höher als den ersten Ton b<sup>1</sup> liegt. In der Partitur findet man diese Konstellation aber nirgendwo bei einer Ausführung des Themas. Stattdessen versetzt sich der zweite Ton eine Oktave tiefer und liegt dann eine verminderte Quinte tiefer als der erste Ton.

Formal steht der Satz in einer gewöhnlichen A–B–A’-Form. Wie beim ersten Satz eröffnet ein Fugato den zweite Satz. Der Mittelteil des Satzes beschäftigt sich mit den Bearbeitungen bzw. Metamorphosen des Themas. Als Reprise stellt der dritte Teil des Satzes eine verkürzte Fassung des ersten Teils mit Stimmtausch dar. Während der erste und der dritte Satzteil in einer polyphonen Satzstruktur mit freier Stimmentfaltung verlaufen, ist der Mittelteil überwiegend homophon gestaltet. Auffällig ist die reichliche Anwendung von verschiedenen Klangeffekten wie Glissando, Doppelgriff-Flageolets und col legno-Spiel. Dadurch entsteht eine schillernde Farbigkeit im Klang, die nicht zuletzt an das *Dritte Streichquartett* von Bartók gemahnt. Harmonisch gerät der Satz durch chromatische Linienführung und konsequenten Parallellauf in freier Tonalität bis an die Grenzen der Atonalität.

Statt eine gediegene Fuge-Exposition aufzubauen spielen die beiden Violinen zunächst das Thema und seine Begleitstimme, die von der Imitation des Themas ausgeht. Das Ganze wiederholen später das Violoncello und die Viola (T. 5ff.). Während diese beiden Instrumente zur Parallele hinführen, meldet sich die zweite Violine mit dem Thema wieder zu Wort (T. 9ff.). Dadurch verdichtet sich der Klang zunehmend. Im anschließenden Wechselspiel läuft der erste Satzteil aus (T. 13-15).



Nach einer Generalpause beginnt der zweite Satzteil. Die Metamorphose des Themas mit seinen ersten sieben Tönen findet in zwei großen Abschnitten statt. Im ersten Abschnitt (T. 15-36) vollzieht sich das Umformen des Themas in zwei Klangschichtungen sowohl vertikal als auch horizontal. Durch das Glissando-Spiel des Kopfmotivs entsteht am Anfang ein eindrucksvolles Klangerlebnis. Ausgegangen von der ersten Violine errichtet sich eine Klangschichtung im Abstand von einer Quinte von oben nach unten, die sogleich chromatisch gefärbt ist.



Nach der Quintparallelführung des Themenkopfes im oberen Stimmpaar und deren Umspielung im unteren Stimmpaar entsteht eine neue Klangschichtung mit dem zweiten Teil des Themas aufwärts im Abstand von einer Oktave (T. 22ff.). Trotz des oktavparallelen



Eintritts der Stimmen steht die Klangsichtung mit den ausgedehnten Zieletönen in einer scharf dissonanten Akkordbündelung es/f. Nach dem Vortrag des umgeformten Themas erklingt der Ansatz der zweite Klangsichtung wieder (T. 28) und führt schließlich über einer erregenden Steigerung in Achteln und Sechzehnteln den ersten Abschnitt zum Ende. Die zweite Metamorphose des Themas ist in eine mysteriöse Atmosphäre eingetaucht (T. 37-55). Über einem sul ponticello-Klangteppich aus der Überlagerung unterschiedlicher Intervalle im Tremolo versetzt die erste Violine das Thema in eine hohe Tonlage und das Ganze wiederholt sich um einen Ganzton höher, um die Spannung zu erhöhen (T. 40ff.). Ein weiteres Klangspiel vollzieht sich mit dem Doppelgriff-Flageolett in Quartparallele, die sich in folgenden Takten zu Sechzehnteln in einer Steigerung beschleunigt (T. 44-47). Nach dem Absturz löst sich die Spannung im Pizzicato- und col legno-Spiel langsam auf (T. 50ff.). Ein Rezitativ des Violoncello führt schließlich zum dritten Satzteil. Das Thema und seine Begleitstimme variieren sich leicht. Bei ähnlichem Ablauf wie im ersten Satzteil verdichtet sich der Klang durch Vollstimmigkeit und Parallelführung der Stimmen zunehmend. Der Satz endet mit gedämpften Akkordschlägen (T. 70).

### 9.3 Der dritte Satz *Serenata con Trio*

Der dritte Satz ist ein lustiges und heiteres Stück und vertritt das *Scherzo* als den dritten Satz in der klassischen Satzreihenfolge des Streichquartetts. Die Tempobezeichnung *gemächliches Zeitmaß* deutet umso mehr auf die Namengebung des Satzes *Serenata* hin. Eine weitere Auskunft über den Satztyp der *Serenata* gibt das Pizzicato-Spiel, das den Satz von Knorrs auszeichnet. Charakteristisch ähnelt er dem *Scherzo* und steht auch in einer scherzotypischen A–B–A- bzw. Da-Capo-Form mit *Trio* als Mittelteil. Wie der zweite Satz verfügt die *Serenata* von Knorrs über einen Reichtum an Klangeffekten, um die Musik noch amüsanter wirken zu lassen.

Das achttaktige Thema gestaltet sich in einer durch Pausen mehrfach unterbrochenen Achtelbewegung. Von mittlerer Tonlage aus strebt das Thema im Pizzicato- und col legno-Spiel behutsam auf und erweitert mit den drei anderen in Homorhythmik stehenden Stimmen den Tonumfang des Satzes allmählich. Am Ende der thematischen Entwicklung bei zunehmender Dynamik stehen wuchtige schlagartige Akkordbündelungen im Fortissimo.

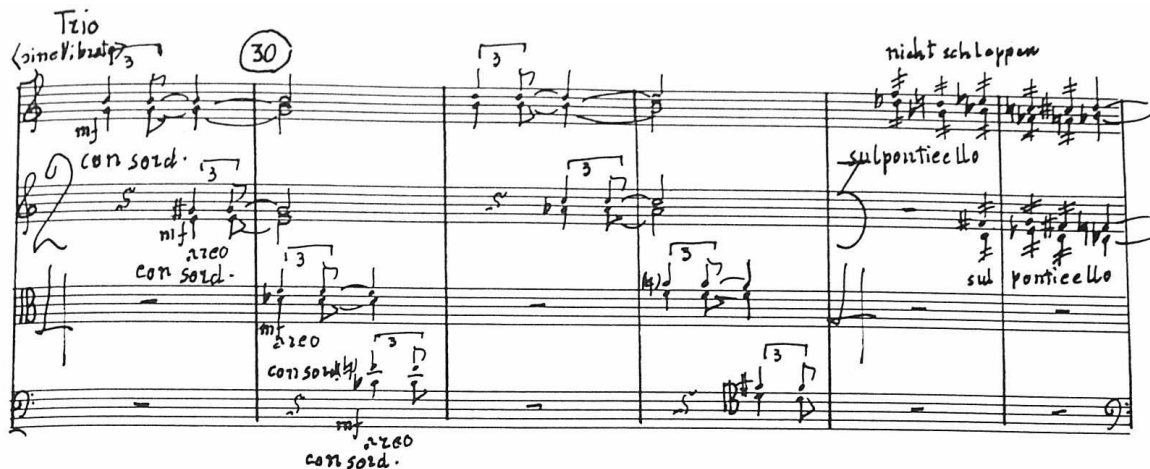


Raffiniert ist die Konstruktion dieses kraftvollen Schlusstakts aus zwei nebeneinander stehenden Akkordschichtungen (T. 8). Aus vier überlagerten Akkorden besteht die erste Akkordschichtung: A-Dur-Akkord (erste Violine), G-Dur-Akkord (zweite Violine), Es-Dur-Akkord (Viola) und Des-Dur-Akkord (Violoncello). Mit den gleichen Akkorden baut sich die zweite Akkordschichtung in einer anderen Reihenfolge auf, wobei G-Dur-Akkord durch C-Dur-Akkord vertreten ist: Es-Dur-Akkord (erste Violine), A-Dur-Akkord (zweite Violine), Des-Dur-Akkord (Viola) und C-Dur-Akkord (Violoncello). Die durch Akkord austausch entstandenen Leittöne besiegeln schließlich die Schlussbildung des Themas.

Planvoll geht es zunächst weiter bei der darauf folgenden Fortspinnung (T. 9-16). Am Anfang steht ein Wechselspiel zwischen dem oberen und dem unteren Stimmpaar und verläuft im Krebsgang (T. 9-11). Daran schließen sich zwei sich entgegentkommende Achtelströme im vollstimmigen Satz an. Von Takt zu Takt geraten sie durch die mitten in der Bewegung einsetzenden Pausen immer mehr ins Stocken und landen schließlich in einer um sich selbst kreisenden Bewegung. Über dem rezitierenden Violoncello kommt es zu einem Annex (T. 20), einem themaähnlichen Gebilde. Die Schlussgruppe beginnt mit einer fallenden von der zweiten Violine, Viola und dem Violoncello staffelweise durchgeführten Melodielinie (T. 25), welche die erste Violine mit einer rasch steigenden Skala auf Äolisch und Phrygisch beantwortet. Der Satz endet in e-Moll.

Das Trio besteht aus zwei Abschnitten und geht aus Terzschichtungen hervor. Im ersten Abschnitt (T. 29-39) stellt sich ein dumpf (*con sordino*) klingender Klangteppich vor, der sich aufwärts durch Schichtung in Terzparallelen allmählich aufbaut. Nach der Wiederholung

ändert er sich durch Terzschrift der einzelnen Stimmen im Tremolo und durch *sul ponticello* sowohl äußerlich als auch klanglich.



Der zweite Abschnitt (T. 40-54) beginnt mit kanonartigem Eintritt der Stimmpaare, die schließlich zur Triolenbewegung in Terzparallelen hinführen. Wie im ersten Satzteil führt das rezitierende Violoncello zur Schlussgruppe (T. 52). Die Schlussgruppe erscheint zuerst als Weiterführung des zweiten Abschnitts, verliert aber langsam an Dynamik und Tempo. Über das gezupfte Glissando des Violoncellos kehrt die *Serenata* zurück.

#### 9.4 Der vierte Satz *Allegro scherzando*

Als Kehraus des Werkzyklus zeigt sich das *Allegro scherzando*. Es ist ein lebhaftes Perpetuum mobil von atemberaubender Motorik der Klangführung in Sechzehnteln. Vom Satztyp und Charakter her entspricht es einer *Gigue* und weist charakteristische Züge zweier Entwicklungslinien der Gattung auf. An der fugierten Stimmführung und der Umkehrung des Kopfthemas im zweiten Teil des Satzes lässt sich der Giguetypus in der französischen Klaviersuite erkennen. Vom italienischen Giguetypus rücken vor allem das rasante Tempo, die durchlaufende Rhythmik und die Figuration der Stimme ins Zentrum. Formal steht der Satz in einer mehrteiligen Kettenform. Nach der Eröffnung des Satzes mit dem Thema findet eine groß angelegte Durchführung in einer Form der Variationenreihe statt. Erst am Ende des Satzes zeigt sich das Thema wieder deutlich erkennbar in den Konturen seiner originalen

Fassung. Als Kontrastgedanke zur profilierten Rhythmik wirkt eine melodische Wendung mitten in der laufenden thematisch-motivischen Bearbeitung des Themas.

Als wichtigste Satztechnik verwendet von Knorr die Stimmpaarung. So verläuft der Satz größtenteils in zwei Stimmpaaren, die sich komplementierend verhalten. Durch Umkehrung, Verschränkung, Imitation und Krebsgang der Stimmen sowohl innerhalb eines Stimmpaars als auch zwischen den Stimmpaaren kommt im Satz ein robustes Geflecht unterschiedlicher Stimmführungen zustande. Das Thema ist trotz der Komplexität der Linienführung semantisch in seiner Dreiteiligkeit klar zu definieren: Ein aufstrebender Anfangsteil (T. 1-4), ein wirrender Mittelteil (T. 5-11) und ein absenkender, zur Ruhe eilender Schlussteil (T. 12-18). An manchen Stellen hebt die Überlagerung der zwei Dreiertakte mit unterschiedlichen Zähleinheiten (Achtel und punktierte Achtel) das Ungestüm des melodischen Ablaufes noch deutlicher hervor. Vor allem der Mittelteil des Themas in Vollstimmigkeit steht mit verschiedenen Satztechniken wie Umspielung, Stimmtausch und verschränkte Stimmpaarung sowie mit differenzierter Rhythmik im Fokus der Empfindsamkeit. Ihn greifen die nachfolgende thematisch-motivische Bearbeitung mehrmals auf.



In der folgenden ersten Variation (T. 19-40) mit einem ausladenden Schlussteil erklingt zunächst der Anfangsteil des Themas im Stimmtausch. Nach der variierten wellenden Sechzehntelbewegung im Mittelteil bringen die Violinen ein neues Motiv im punktierten Rhythmus ins Spiel (T. 25ff.). Der Schlussteil erscheint unverhältnismäßig ausgedehnt (T. 30-40). Das Violoncello spielt ein neues Thema in der hohen Lage über den Violinen und der Viola. Dabei kommt eine für ein Streichquartett ungewöhnliche Stimmenumkehrung

zustande. Die zweite Variation (T. 40-68) geht vom fugierten Mittelteil des Themas mit der steigenden Skalenbewegung aus. Während der Anfangsteil des Themas in der zweiten Variation komplett ausfällt, steht zwischen dem Mittelteil und Schlussteil eine Annex als Kontrastgedanke (T. 52-68). In Begleitung mit dem erstmals in der ersten Variation vorgestellten neuen Motiv führen die Violinen eine ausgreifende Melodielinie. Doch mitten drin ist das hektische Bewegungsmuster des Themas allgegenwärtig und so steht sich kein echter Stimmungsumbruch dar. Ähnlich wie die zweite Variation zeigt die dritte Variation (T. 68-91) anfangs eine fugierte Struktur, zuerst im Stimmpaar und dann zwischen den Stimmpaaren. Der zuvor ersparte Anfangsteil des Themas variiert sich stark und erweitert sich vor allem durch Einschub einer schließenden Passage.

Als Kulmination des Satzes und zugleich auch als Kontrast zum fugierten Anfangsteil zeigt sich der variierte, von verschränkten Stimmpaaren vorgetragene Mittelteil des Themas in Homorhythmik (T. 77-85). Der angeschlossene Schlussteil geht im Wechselspiel von der zweiten Violine und den restlichen Instrumenten aus. Nach der Generalpause tritt die Reprise ein (T. 93). Weitgehend entspricht sie dem Satzeingang bis auf ein paar Änderungen des Themas wie Krebsgang (T. 94 und 96) und Stimmtausch (T. 97ff.). Der Schlussteil verkürzt sich auf vier Takte. Einen klanglichen Wandel zeigt die darauf folgende Schlussgruppe (T. 108ff.), indem von Knorr das Verfahren mit der im zweiten und dritten Satz schon begegneten Klangsichtung wieder einsetzt. Dadurch baut sich auch eine Verbindung zu vorigen Sätzen auf. Nach der erneuten Generalpause kadenziiert der Satz am Ende nach cis-Moll.

## **10. Zweite Sonate für Violoncello und Klavier (1972)**

Mit einem zeitlichen Abstand von 24 Jahren zur *Ersten Sonate in G für Violoncello und Klavier* widmete sich von Knorr dieser Gattung abermals. Die *zweite Violoncellosonate* entstand 1972, ein Jahr vor dem Tod des Komponisten. Sie ist das letzte neu komponierte Werk von Knorrs, ausgenommen einer Bearbeitung der 1947 entstandenen *Serenade für Streichorchester* im Jahr 1973. Uraufgeführt wurde die *Cellosonate* 1973 in Heidelberg durch die Widmungsträger Wolfgang Boettcher (Violoncello) und Ursula Trede-Boettcher (Klavier). Wie die drei übrigen zuvor entstandenen Kompositionen der Jahre 1969 bis 1973 repräsentiert auch die *Zweite Sonate für Violoncello und Klavier* den Spätstil von Knorrs.

Angelegt ist die Sonate in vier kontrastierenden Sätzen mit der Satzfolge *Andante (Dialogo)*. *Litanei* – *Allegretto capriccioso* – *Adagio espressivo* – *Rondo/Allegro molto*. Dem sinnigen ernsthaften ersten Satz folgt der zweite Satz voller Lebenslust und Heiterkeit. Der rhythmischen Motorik und dem zugleich schwungvollen Kehraus des Finales stehen die Kantabilität und Melancholie des dritten Satzes gegenüber. Die stilistischen Eigenheiten des Spätwerks von Knorrs spiegeln sich auch in diesem Werk, vor allem die Anwendung einer Zwölftonreihe zur Themengestaltung, ohne dabei die melodische Linearität und die polyphon gebundene Schreibweise preiszugeben. Die Hörbarkeit des Violoncellos gewährleistet vor allem das Wechselspiel. Darüber hinaus sucht von Knorr die Verknüpfung mit der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, indem ein Zitat von Johann-Joachim Quantz als Vorbemerkung zum dritten Satz *Adagio* hinzugefügt wurde: „Um ein *Adagio* gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich, in einem gelassenen und fast traurigen Affekt setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in ebensolcher Gemütsverfassung vortrage.“<sup>73</sup>

### 10.1 Der erste Satz *Andante (Dialogo)*

Formal gesehen ist der erste Satz *Andante* dreiteilig mit der *Litanei* als Mittelteil. Die zusätzliche Satzbezeichnung *Dialogo* deutet auf ein Gespräch zwischen den beiden Instrumenten hin, welches sich hauptsächlich auf zwei entgegengesetzten melodischen Verläufen aufbaut. Diese steigende und fallende Melodielinie ist somit das tragende Element für den Satzverlauf. Am Satzeingang zeichnet sich zunächst ein ungleichgewichtiges Gespräch ab, denn das Violoncello erhält mittels seiner in sich geschlossenen Melodiegestaltung und eines logischen, dynamischen Entwicklungsprozesses die beste Möglichkeit zum Ausdruck der Gefühle. Es nimmt damit eine profilierte Rolle wahr. Hingegen leistet das Klavier lediglich Einwürfe, die die Rede des Violoncellos ergänzen und stützen. Erst in der freien Wiederholung des Hauptthemas, und vor allem im Mittelteil *Litanei* tritt das dialogische Element als Frage und Antwort in vollem Maße zutage. Das Violoncello trägt das Thema vor und eröffnet zugleich den Satz. In der steigernden Phase des Hauptthemas in den ersten vier Takten ist eine Zwölftonreihe herauslesbar. Sie spielt allerdings im weiteren Verlauf des Satzes keine besondere Rolle und verliert damit ihre strukturelle Bedeutung.

---

<sup>73</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, S. 138.

Das weiträumige Thema besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz. Während der fünftaktige Vordersatz einen nach oben gerichteten Bogen spannt, dessen Höhepunkt in Takt 3 erreicht wird, gestaltet sich der Nachsatz als fallende Melodielinie in zackigen Sekundenschritten (T. 6-13).



Takt 15 beginnt dann die Fortspinnung des Themas mit variierten und neu kombinierten Themensegmenten. Aus der gegenläufigen Melodieführung entwickelt sich als Frage und Antwort ein Gespräch, welches intensiver und energischer als zuvor verläuft. Als Ausklang der Fortspinnung ertönen Mixturklänge des Klavierparts und gemahnt an die impressionistische Diktion der *Kleinen Sonate in D* für Klavier von 1945 (T. 19-22). Takt 22 beginnt eine durchführungsartige freie Wiederholung des Themas.

Die Frage-Antwort-Spielmanier aus der Fortspinnung setzt hier sich fort: Zwischen den dreimaligen, jeweils um eine Terz erhöht klingenden aufsteigenden Siebentonfigur aus dem Vordersatz des Themas im Violoncello spielt das Klavier wuchtige, fallende Septimenparallelen als Antwort. Die dadurch entstehende Aufdringlichkeit löst sich in eine weit durchgezogene Melodielinie des Violoncellos auf, die bis ins Nachspiel des Klaviers hineinragt (T. 32-35). Takt 36 setzt das Thema in der linken Hand des Klaviers erneut ein. Den zuvor fehlenden Nachsatz des Themas spielt nun das Violoncello gedämpft, begleitet von aufsteigenden Oktavparallelen des Klavierparts (T. 41ff.). Takt 46 mündet der Nachsatz in eine neue Spielfigur mit Tonrepetition in Triolen und Viertelnoten. Einen Takt später tauchen dann innerhalb der neuen tonrepetierenden Spielfigur des Violoncellos rasante auf- und absteigende Sechzehntelbewegungen im Klavier auf. Dabei zeichnet sich ein Vorgehen auf die nachkommende *Litanei* aus, um musikalische Gedanken über die formale Grenze hinaus zu vermitteln. Trotzdem ist die formale Klarheit durch Kadenzierung und Generalpause gewährleistet.

Der Mittelteil des Satzes *Litanei* beginnt Takt 52 mit beiden vorher schon vorgestellten Elementen. Nun übernimmt das Klavier die einem Gebet nachempfundene Tonrepetitionsfigur, während das Violoncello schnelle auf- und absteigende Sechzehntelbewegungen spielt.



Nach dieser zunächst kurzen Zusammenstellung beider Elemente fängt der Bearbeitungsprozess zuerst mit der Tonrepetitionsfigur an. Sie wird mit zunehmender Spannung im Wechselspiel der beiden Instrumente schwerfällig nach oben sequenziert (T. 55-68). Der erwartete Höhepunkt bleibt aber aus. Stattdessen kommt eine überraschende Wendung mit schnellen Sechzehntelbewegungen, die energisch unisono klingen. Von da an bestimmen die Sechzehntelbewegungen den Satzverlauf bis zum Eintritt der Reprise (T. 81). Anders als der erste Bearbeitungsteil mit der Tonrepetitionsfigur zeigt sich hier eine Lockerung der Stimmführung in der weiterhin Wechselspielmanier. Als Schlussgruppe bilden sich vollgriffigen Akkordschläge mit neuem rhythmischen Profil und kadenzieren schließlich in G-Dur. Takt 81 beginnt die Reprise. Das Thema verkürzt sich zunächst bruchteilhaft auf sieben Takte. Ab Takt 88 ist das Thema in originaler Form wie am Satzeingang zu hören. An der Stelle der Fortspinnung des Themas setzt die Schlussgruppe mit aufsteigender Siebentonfigur in Takt 100 ein. Es scheint sich das Thema zu wiederholen, wie die durchführungsartige Wiederholung des Themas im ersten Teil zeigt. Doch bringt eine nach oben springende Melodiewendung den Satz nachdenklich in Takt 104 zum Ende.



## 10.2 Der zweite Satz *Allegretto capriccioso*

Das *Allegretto capriccioso* ist in einer A–B–A'-Form angelegt und die kurzen, witzigen und sprunghaften Spielfiguren verleihen dem Satz den Charakter eines Scherzos. Eine klangliche Vielfalt zeichnet sich durch verschiedene Spieltechniken wie *col legno*, Flageolett, Pizzicato und Glissando des Violoncellos aus. Der erste Teil des Satzes (T. 1-46) beginnt mit dem Exponieren des Themas im Klavier. Mit einer bizarren Rhythmik ist das Thema äußerst komplex gestaltet, wobei sich die Umkehrung der Melodiepassagen, wie sie in Takt 1, 3 und 5 zu beobachten ist, als ein wirkungsvolles Mittel für die Konstruktion des Themenkomplexes erweist.



Erst am Ende des Themenvortrags im Klavier meldet sich das Violoncello mit einer echoartigen Melodiewendung (T. 9). Zugleich bereitet es durch leittönige Tendenz den Wiedereintritt des Themas vor. Mit der zunehmenden Variierung wiederholt das Violoncello das Thema (T. 10-18). In der anschließenden Fortspinnung (T. 19ff.) geht es mit der gleichen Spielmanier des vorangegangenen Geschehens weiter. Die Variierung des Themas geht hier noch stärker vor und zugleich findet die Bearbeitung mit Bruchteilen des Themas statt. Es fängt an mit einem stark verkürzten Thema im Violoncello, welches im Anschluss vom Klavier in einer Quarttransposition wiederholt wird (T. 21). Und als Begleitung zum Themenvortrag wandeln sich die einfachen Akkordschläge im Viertel im Klavier zu den rhythmisierten Doppelgriffen im *col-lengo*-Spiel des Violoncellos um. Dabei vollziehen sich simultan zwei entgegengesetzte Verläufe der stimmungsführenden und begleitenden Instrumente. Das Prinzip des simultanen Entgegenlaufens der Stimmen setzt ein paar Takte später am Ende des ersten Satzteil wieder ein und dient zur Übermittlung zwischen dem ersten und dem

zweiten Satzteil: Als formübergreifendes Element treten ab der dritten Zählzeit in Takt 25 schnelle, fließende auf- und absteigende Sechzehntelbewegungen in der rechten Hand des Klaviers in Erscheinung und erhalten ab der dritten Zählzeit in Takt 26 ihren entgegengesetzten Mitläufer in der linken Hand des Klaviers. Diese Sechzehntelströme im Klavier fließen dann als Überleitung ununterbrochen in den Mittelteil weiter.

Takt 27 beginnt der Mittelteil des Satzes. Die vorher im ersten Teil eingeführt wellenden Bewegungen des Klaviers laufen ruhig weiter bis Takt 30. Über dieser Klangwelle spielt das Violoncello mit Flageolett ein neues Thema. In Sekundenschritt und mäßigem Tempo zeigt dieses neue Thema pastoralen Charakter und stellt damit einen Kontrast zum sprunghaften bizarren ersten Thema dar. Die wellende Klavierbegleitung ruft wohl die Vorstellung eines rauschenden Bachs hervor. Diese lyrische Ruhe ist aber nur von kurzer Dauer.



Ab Takt 31 ertönt das melodische Material des Themas wieder und entwickelt sich dialogisch zwischen Violoncello und Klavier: Zuerst durch Imitationen der Stimmen, später als Frage-Antwort zum Teil in einer improvisatorischen Diktion. Vom pastoralen zweiten Thema ist nur noch der Flageolett-Klang des Violoncellos zu hören. In diesem Teil sammeln sich verschiedene cellistische Spieltechniken wie Flageolett, Pizzicato, Glissando in Mixturklängen. Dadurch entsteht ein schillerndes Klangbild, begleitet von einer sporadisch zugespitzten dynamischen Entwicklung und weist den Charakter einer buffo-Arie auf. Nach der Generalpause (T. 45) beginnt der dritte Teil. Der dritte Teil ist eine Reprise des ersten Teils. Das musikalische Geschehen entspricht weitgehend dem des ersten Teils. Als Schlussgruppe ertönen die ersten vier Takte des Themas (T. 55ff.) wieder. Der Satz endet kraftvoll im Unisono.

### 10.3 Der dritte Satz *Adagio espressivo*

Von Knorr setzt den langsamen Satz *Adagio espressivo*, das mit Reminiszenz überschrieben ist, an die dritte Stelle seiner Sonate ein. Mit dem Zitat aus dem im Jahre 1752 erschienenen Lehrbuch für Flöte *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* von Johann Joachim Quantz (1697-1773) als Vorbemerkung in der Partitur versucht von Knorr die Affektlehre des 18. Jahrhunderts in die moderne Satzweise des 20. Jahrhunderts zu integrieren, was seine lebenslang treugebliebene neobarocke Musikhaltung nochmals verdeutlicht.

Wie in anderen Kompositionen für Violoncello setzt von Knorr in langsamen Sätzen ganz auf die Kantabilität des Instruments, die sich hier fast ausschließlich im G-Schlüssel entfaltet. Der Satz, eine Ballade voller Sehnsucht, scheint durchkomponiert zu sein. Eine frei sich entfaltende Melodielinie des Violoncellos zieht sich durch den ganzen Satz hindurch. Begleitet wird sie vom polyphonisch gestalteten Klaviersatz mit den schreitenden Bässen.



Eindrucksvoll und zugleich aussagekräftig ist die mehrmals in die hohe Lage ziehende Schlusswendung der Melodieführung im Violoncello. Eine strukturelle Gliederung ist daher kaum auszumachen. In Hinsicht auf die Intonation der Stimmführung lässt sich der Satz aber in drei Teile untergliedern. Den Anfang jedes Teils markieren die fallende Melodieführung des Violoncellos und das zweitaktige Bassmotiv im Klavier jeweils in Takt 1, 12 und 23.

T. 12

The image shows two systems of musical notation. The top system, labeled 'T. 12', contains measures 12 and 23 of a single melodic line. The bottom system shows the piano accompaniment for these measures. Dynamics are marked as *mf* and *f*. The key signature has one flat (B-flat).

T. 23

This system continues the musical notation from the previous one, showing measures 23 and 30. It includes the same melodic and piano parts with dynamics *mf* and *f*.

Über das Ende des Satzes (T. 30) hinaus spielt das Violoncello eine Melodielinie fortwährend improvisatorisch kadenzartig allein weiter, wie es im Solokonzert seit der Klassik oft zu finden ist, und dient als Überbrückung der Sätze. Demzufolge sucht von Knorr Sonate mit Solokonzert zu verknüpfen.

#### 10.4 Der vierte Satz *Rondo/Allegro molto*

Das Finale mit der Satzbezeichnung *Rondo/Allegro molto* steht in einer AA<sup>1</sup>BCA<sup>1</sup>A-Form und ist ein Perpetuum mobile. Im Gegensatz zum ruhigen dritten Satz herrscht in diesem Satz die Hektik, die durch eine Repetitionsmotorik zum Ausdruck kommt. Nur im zweiten Teil kommt es zu einer kurzen Ruhephase. Der Satz beginnt mit dem viertaktigen Vorspiel des Klaviers in Achtel-Pendelbewegung. Ab Takt 6 spielt das Violoncello das ab- und aufsteigend durchlaufende Thema mit treibender Repetitionsmotorik in schnelle Sechzehntelbewegungen.



Der Verlauf des Satzes ist bis Takt 36, kurz vor dem Eintritt des kontrastbildenden B-Teils, metrisch in einer ostinaten Abfolge von Dreiviertel-, Zweiviertel- und Dreiachtel-Takten geregelt. Takt 28 beginnt der A<sup>1</sup>-Teil mit dem Stimmtausch. Während das Klavier eine verkürzte Fassung des Themas spielt, schreitet das Violoncello als Begleitung im Achtel vor. Anschließend entfaltet sich das Thema in einer dreistimmigen Sechzehntelwelle, die nun im regulären Dreivierteltakt ausläuft (T. 37ff.). Auch wenn das Klavier in darauf folgenden Takt die schnelle Sechzehntelbewegung ohne Anwesenheit des Violoncellos fortsetzt, verlangsamt sich das Tempo allmählich. Mit der Schlusswendung des Violoncellos, die gleichsam als Überleitung zum B-Teil fungiert, kadenzziert der A1-Teil nach G/C.

Der B-Teil beginnt mit einem neuen Thema im Violoncello (T. 43ff.). Das kantable Thema erinnert an den dritten Satz und wird vom Klavier frei imitatorisch begleitet. Die hektische Sechzehntelbewegung verschwindet hier gänzlich. Diese Ruhe dauert aber nur einen kleinen Moment.



Ab Takt 52 mit dem Auftakt vollzieht sich im Violoncello wieder die schnelle Sechzehntelbewegung und damit beginnt der C-Teil. Obwohl das thematische Material des C-

Teils vom B-Teil ausgeht, erhält es durch stets auf- und absteigende schnelle Sechzehntelbewegung doch den Charakter des Hauptthemas. An einer sequenzierten Phase (T. 62), in der das Violoncello und Klavier sich imitieren, schließt sich ein dreistimmiges Figurenwerk in den schnellen Sechzehntelbewegungen mit einer stets steigenden Dynamik an und führt zur Kulmination des Satzes (T. 65-68). Mit voller Wucht spielt das Klavier eine hymnische Melodie in einem gediegenen akkordischen Block, begleitet von den Akkordbrechungen des Violoncellos. Das Ganze löst sich dann in absteigender Sequenz im Klavier ab.



Im Klavier taucht das Hauptthema ansatzweise als Ankündigung der Reprise wieder auf (T. 71f.). Schließlich endet der C-Teil in einer Generalpause (T. 73). Nach der Generalpause beginnt die Wiederkehr des A<sup>1</sup>-Teils und des A-Teils (T. 87ff.). Eine Schlussgruppe setzt mit dem in die Triolen umgewandelten Hauptthema ein (T. 100). Nach absteigender Sequenzierung eilt sich die Melodieführung über einen Bogen in die Tiefe und beendet den Satz in einem d-Moll-Akkord.

## 11. Zusammenfassung

Im rund 230 Werke umfassenden kompositorischen Schaffen Ernst-Lothar von Knorrs nimmt die Kammermusik einen besonderen Platz ein. Zusammen mit den Chorsätzen bilden die Kammermusikwerke das Schwergewicht seines gesamten Œuvres<sup>74</sup>. Im Gegensatz zu den Chorwerken, die größtenteils aus der Singbewegung der Jugendmusikbewegung in den 1920er und -30er Jahren hervorgingen, weist die Kammermusik die prononciert persönlichen Züge des Komponisten auf. Von Knorr war selber ein vorzüglicher Geiger und wuchs in einem Elternhaus auf, in dem Kammermusik einen festen Bestandteil abendlicher Vergnügungen bildete. Mit 15 Jahren sammelte er zusammen mit dem Jugendfreund Paul Gies in selbst organisierten Konzerten in Kirchen seine ersten beruflichen Erfahrungen als Kammermusiker<sup>75</sup>. Nicht zufällig also rahmen Kammermusikwerke das Œuvre des Komponisten. Am Anfang steht die *Chaconne g-Moll für Violine solo* des Elfjährigen und am Ende die *Zweite Sonate für Violoncello und Klavier*, entstanden ein Jahr vor dem Tod des Komponisten.

Von Knorrs Kompositionen sind eng mit dem Zeitgeist nach dem Ersten Weltkrieg verbunden. Sein früher kompositorischer Stil stützt sich vornehmlich auf die musikalische Jugendmusikbewegung der 1920er Jahre. Mit ihrer Wiederentdeckung von alten Volksliedern und der Laienmusikpflege im Sinne des Gemeinschaftsmusizierens fördert die Jugendmusikbewegung das Gemeinschaftsbewußtsein im deutschen Kulturleben. Daher steht im Mittelpunkt der kompositorischen Fragen bei von Knorr stets die musikalische Zweckmäßigkeit. Sie konstruiert auch die ästhetische Grundlage für Gebrauchsmusik der Neuen Sachlichkeit in den 1920er Jahren. Wie seine Zeitgenossen aus dem gleichen Umfeld griff von Knorr für die Umsetzung seines musikalischen Denkens insbesondere das Stilmittel des Neobarock auf. Der absichtsvolle Rückgriff auf vorvergangene musikalische Stilmittel und Ausdrucksformen, also vor der autonomen klassischen und romantischen Musik, vollzog sich in der Zeit etwa von 1898 bis 1915. Ästhetisch begründet es sich in einer von Nietzsche inspirierten Geschichtsphilosophie, die den Fortschritt nicht stets als Weiterentwicklung und

---

<sup>74</sup> Ludwig Finscher weist auf den Zusammenhang mit der Persönlichkeit von Knorrs hin: „Knorr fehlt die Unbekümmertheit, der Wille zum Provozieren, der gewaltige Temperamentsüberschuss des jungen Hindemith; seine Musik ist verhaltener, introvertierter – so wie es der Mensch war –, noch in den experimentellen Werken und in den aufblitzenden Momenten expressiver Kraft. Es ist kein Zufall, dass der Schwerpunkt des Schaffens in der Kammermusik, im Lied und Chorsatz liegt“ (aus dem Vortrag Finschers anlässlich des 20. Todestages Ernst-Lothar von Knorrs, Manuskript im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Heidelberg).

<sup>75</sup> Ernst-Lothar von Knorr, *Lebenserinnerungen*, S.37.

Verbesserung interpretierte. Vielmehr betrachtet Nietzsche eine neuartige Wiederbelebung des Vergangenen, die schließlich zur kulturellen Regeneration führte, als fortschrittlich<sup>76</sup>. Praktisch und pragmatisch hängt dieser Rückgriff auf musikalische Vergangenheit jedoch mit einer zunehmenden Historisierung im öffentlichen Musikleben zusammen und versucht die als Randerscheinung des Musiklebens agierende zeitgenössische Musik an die historische Musik anzuknüpfen<sup>77</sup>. Zur Entstehung des Neobarocks trägt außerdem eine von Schönberg ausgelöste krisenhafte Situation im Kompositionswesen in den 1910er Jahren bei. Schönbergs revolutionäre Idee ruft zwar bei vielen jungen Komponisten Bewunderung hervor, führt sie aber zugleich in die Orientierungslosigkeit. Eine Situation, in der die alte handwerkliche Basis verloren gegangen ist und eine neue noch nicht zum Greifbaren herangebildet wurde. Demnach fühlten manche junge Komponisten wieder eine verstärkte Verbindung zu den alten Meistern wie Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach, deren Musik von allzumenschlichen Gefühlen entlastet ist<sup>78</sup>.

Für einen etablierten neobarocken Stil kommt der entscheidende Schub Anfang der 1920er Jahre aus einer immensen sozialen Umwälzung, die vor allem von der starken Inflation begleitet ist. Der Komponist Heinz Tiessen berichtete über jene Zeit und die daraus resultierte Wandlung der musikalischen Wahrnehmung: „Die Entsetzlichkeiten, die jeder mehr oder weniger nah erlebt hatte, das Elend der Massen, ja bereits das nüchterne Symbol der Brotkarte – das waren Momente, von denen eine ethische Kraft größten Gewichtes ausging. Persönliche Nuance und »splendid isolation« – welche Anmaßung! Zu knapper Zweckmäßigkeit, härterer Einfachheit, zielbewusster Entschlossenheit prägt der Gemeinschaftsgeist die Heranwachsenden und wandelte jene, die schon ein Gesicht hatten.“<sup>79</sup> Einen Sinneswandel zeigte auch der vor dem Krieg sich für Schönberg einsetzende Komponist Hermann Scherchen und forderte 1919 mit den Worten: „Nicht Schönberg und Béla Bartók – überhaupt nicht diese verfeinerte, an zu viel Gehirnintensität krankende Kunst; ein neues, einfach monumentales Schaffen, aus tiefstem Gemeinschaftsgefühl erwachsen, im Volksgesang verankert, wird die Zukunft der Musik sein.“<sup>80</sup> Als knappe soziale Zweckmäßigkeit, musikalische Klarheit, Überschaubarkeit und Verständlichkeit ist dann die neobarocke Attitüde in den 1920er Jahren definiert worden, vertreten insbesondere durch die

---

<sup>76</sup> Arthur Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, S. 32.

<sup>77</sup> Giselher Schubert, *Paul Hindemith und der Neobarock*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 12(1983), S. 22.

<sup>78</sup> Ebd., S. 27.

<sup>79</sup> Heinz Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, S. 52.

<sup>80</sup> Ebd., S. 55.



Komponisten der Neuen Sachlichkeit und aus der Jugendmusikbewegung, darunter Paul Hindemith und von Knorr.

Wie jene Hindemiths weist die Musik von Knorrs eine neuartige polyphone Musikauffassung auf<sup>81</sup>. Diese Erneuerung der Polyphonie zeichnet sich durch Befreiung vom Zwang zu harmonischer Logik aus. Sie wurde erstmals in Ernst Kurths Buch *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Bern 1917) dargelegt, das sofort große Resonanz fand. Der Musiktheoretiker und Musikpsychologe Kurth wollte die Kontrapunktlehre reformieren, indem die Bewegungsenergie der einzelnen Melodielinien als tragendes Element in der kontrapunktischen Satztechnik erscheint und die Zusammenklänge der Stimmen dagegen nur von sekundärer Bedeutung sind<sup>82</sup>. Viele jungen Komponisten damaliger Zeit betrachteten Kurths Ansicht als Legitimation einer freien Stimmenverknüpfung ohne jegliche harmonische Fessel im Zusammenklang. Zuvor hat Arnold Schönberg schon im Prozess der Auflösung der Tonalität die einzelnen Töne von einer harmonischen Kette befreit und die Konsonanzen in seinen nicht mehr tonalen kontrapunktischen Sätzen konsequent vermieden. Für die nachkommenden Generationen der Neuen Musik scheint die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz nun endgültig belanglos zu sein. Im Sinne eines linearen Kontrapunkts, der den Werken von Knorrs kompositionstechnisch zugrunde liegt, zählt dann nur noch die Eigenbewegung einzelner Melodielinien.

Völlig in die barocke Besinnung eingetaucht stellt sich *Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen* von 1924 dar. Ganz offenkundig greift von Knorr auf barocke Stilelemente wie punktierte Rhythmik, breiten Vierachteltakt und Seufzer-Figur aus der Affektlehre des Barocks zurück. Das schlichte und tonal ausgewogene Thema löst sich in den folgenden Variationen zunehmend in die Figuration der Melodielinie sowie in die verschleierte Tonalität auf und wandelt sich zum verschiedenartigen kontrastreichen Charakterstück. Chromatische Färbung und Satzdisposition spielen eindeutig auf Max Reger an, den bedeutendsten Repräsentanten der Barock-Renaissance in der Spätromantik. Gerecht verteilt sind die Spielaufgaben und technische Anforderungen für beide Violinen. Die Fuge ist in zwei Hälften symmetrisch aufgebaut. Als Achse stellt sich ein homophoner Block mit solider Tonalität mitten in eine kontrapunktische Verflechtung. Hier zeigt sich eine Eigenart der kompositorischen Verfahrensweisen von Knorrs. Unter der Rücksicht auf das musikalische

---

<sup>81</sup> Hellmuth Christian Wolff, *Die Kammermusik Paul Hindemiths*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 3(1973), S. 81.

<sup>82</sup> Rudolf Stefan, *Die Musik der Zwanzigerjahre*, in: *Erprobungen und Erfahrungen – Zu Paul Hindemiths Schaffen in den 20er Jahren*, 1978, S. 11.

Hörvermögen und -belastbarkeit der Hörer stellt von Knorr eine wohlklingende, sofort verständliche Partie, sei es melodisch oder harmonisch, an eine passende Stelle in einer sonst frei fließenden klanglichen Strömung, die folglich oft Schwierigkeiten für traditionelle Hörgewohnheit bereitet. Ein Beispiel für andere rücksichtsvolle kompositorische Maßnahme gegenüber den Hörern findet man im zweiten Satz von *Duo für Viola und Violoncello* (1961), indem sich die Länge der aufreizenden Dissonanz, der besonderen Klanghärte in Grenzen hält. Ebenfalls deutliche barocke Züge weist *Partita in g für Violine solo* auf. Dem 1946 in Trossingen entstandenen Werk liegt die monumentale Solokomposition für Violine von Johann Sebastian Bach *Sei solo, â Violino senza Baſſo accompagnato* BWV 1001-1006 zugrunde. Wie Hindemith und viele seine Zeitgenossen des Neobarock nahm auch von Knorr Bach als Vorbild für eine künstlerische Vollkommenheit und huldigte ihn in verschiedener kompositorischer Art und Weise, z. B. die B-A-C-H-Tonfolge im ersten Satz der *Vierten Kammermusik für Trompete, Viola und Fagott* (1954). Das kraftvolle Kopfmotiv des *Praeludiums* mit punktiertem Rhythmus gemahnt an den Satzeingang der berühmten *Ciacona* Bachs in *Partita d-Moll* BWV 1004. In *Fantasia* zeigt sich eine für von Knorr typisch bogenförmige Melodiegestaltung im Sinne einer formbildenden Linearität<sup>83</sup>. Wie bei Hindemith gewinnt in den Werken von Knorrs das Prinzip der Reihung musikalischer Perioden große Bedeutung für Formverlauf. Im Fall der *Fantasia* sind es fünf sich aneinander reihende Melodiebögen. Dieses Reihungsprinzip kommt auch im thematisch-motivischen Fortspinnungsprozess zur Geltung, indem sich die thematischen bzw. motivischen Partien sequenzierend oder variierend aneinander reihen, wie es *Scherzo* zeigt. Statt eines harmonischen Gerüsts liegt dem dritten Satz *Ciacona* ein Volkslied *Es geht eine dunkle Wolk' herein* zur Variation bereit. Der Satzaufbau ähnelt sich dem der berühmten *Ciacona* Bachs, allerdings im bescheideneren Ausmaß. Durch die sich stark an das Thema orientierende vierte Variation, die quasi wie eine Wiederkehr des Themas erscheint, ist der gesamte Satzverlauf in zwei Hälften geteilt worden. Jede Hälfte weist eine tendenzielle Beschleunigung der Notenwerte auf, wie es auch in Bachs *Ciacona* zu beobachten ist. In dem in einer Sonatenhauptsatzform stehenden finalen Satz *Tarantella* steht nur ein Thema zur Verfügung, wie es im ersten Satz des *Trios für Violine, Viola und Violoncello* (1926) wieder zu begegnen ist. Als Seitenthema agiert dann das dominant transponierte Hauptthema.

---

<sup>83</sup> Heinz Tiessen beschrieb eine kompositorische Wandlung nach Schönberg: „Da es jetzt nur noch wesentliche Stimmen [...] gab, wurde die Linie selbst genötigt, in jedem Augenblick durch ihre Entwicklung, ihre Kurve, ihre motorische Kraft, ihre Rhythmik für die Form das zu leisten, was zuvor durch Harmoniegefüge, Klangverstärkung, Farbmischungen geleistet war“ (Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, 1928, S. 50).

Die motorische Triebkraft mit schillernder Expressivität zeichnet die 1926 komponierte *Sonate für Violoncello solo* aus. In klaren Formen (meistens in A–B–A’-Form) entlädt sich eine gewaltige Bewegungsenergie der Melodielinien völlig und ungestüm. Die für den Aufstieg des Violoncellos als Soloinstrument im 20. Jahrhundert sorgenden Faktoren spiegeln sich auch in von Knorrs Werk wider, vor allem die durch die Auflösung der Tonalität gewonnene größere Möglichkeit der Griffkombinationen auf dem Cello im ein- und mehrstimmigen Spiel<sup>84</sup>. Außerdem erweist Violoncello, ein geeignetes Instrument für das Spiel mit unterschiedlichen Klangeffekten zu sein: Pizzicato-Spiel kombiniert mit Glissando, Flageolett-Klang und Spiel am Steg. Im Gegensatz zum Überschwang des Expressionismus in der Solosonate kehrt die 1948 aus der Trossinger Zeit entstandene *Erste Sonate in G für Violoncello und Klavier* in die romantische Haltung zurück. Die rhythmische Gestaltung basiert wesentlich auf Achtel und Viertel. Klar geregelt ist nach wie vor der Satzverlauf im Reihungsplan. Sprunghafte, dynamische Elemente stehen lyrischen, ruhigen Passagen gegenüber. Melodisch und rhythmisch kompensieren sich Violoncello und Klavier oftmals. Gesangliches Melos macht sich vor allem im langsamen Satz geltend. Aus letzter schöpferischen Intension von Knorrs entstand die *Zweite Sonate für Violoncello und Klavier* im Jahre 1972. Differenzierter ist die Rhythmik geworden und weist oft bizarre Gestaltung auf. Im ersten und dritten Satz verstärkt sich die formbildende Kraft des Linienverlaufes im Steigen und Fallen. Für impressionistische Farbigkeit sorgen Mixturklänge. Im Allgemeinen tritt die Tonalität zugunsten der linearen Eigenbewegung jeder Stimme deutlich zurück.

Zum expressiven aufblitzenden Moment der 1920er Jahren gehört auch *Trio für Violine, Viola und Violoncello* von 1926. Deutlich wohlklingender ist das Werk durch charmante thematische Gestaltung. Die herben Dissonanzen gleichen sich eher in den anmutigen wie auch schwungvollen Linienbewegungen aus. An Johannes Brahms gemahnt ein thematisch-motivisches Netzwerk. Die tradierte Sonatenhauptsatzform des ersten Satzes verwendet von Knorr andersartig. Statt Gegenüberstellung von Hauptthema und Seitenthema konstruiert die Reihung von dem Themenkomplex und deren Variante die Exposition. Und an Stelle einer Durchführung erklingt eine Fuge. Die *Sonate für Altsaxophon und Klavier* von 1932, die von Knorrs Ruf als ein beachteter Komponist der Moderne sicherte, ist heute ein Standardwerk im klassischen Repertoire des Altsaxophons geworden. Einerseits passt das Werk sich genau an die Klangeigenschaft des Altsaxophons an wie z. B. in vielen Legato-Passagen, andererseits treibt es die Spieltechnik des Instruments ins Extreme durch ausgedehnten Tonumfang.

---

<sup>84</sup> Heinz von Loesch, *Art. Violoncello*, in: <sup>2</sup>MGG, 1998, Sp. 1698.

Satztechnisch spielen musikalische Phrasierung und Ostinato-Spiel eine große Rolle, vor allem im dritten Satz *Allegro scherzando*. Klanglich hebt sich das Altsaxophon jedoch vom Ostinato spielenden Klavier deutlich ab. Für die Reihung der Themenkomplexe im Formverlauf liefert der vierte Satz *Signal* ein typisches Beispiel. Die nicht alltägliche Besetzung der *Kammermusik Nr. 4 für Trompete, Viola und Fagott* von 1954 geht auf die Idee Hindemiths zur Förderung neustrukturierter öffentlichen Konzertwesens zurück. Dazu versuchte Hindemith selbst mit sieben unkonventionellen Kammermusiken beizutragen. Eine gerechte instrumentale Behandlung der drei von Grund aus unterschiedlichen Instrumenten ist durch Wechselspiel im imitatorischen, kontrapunktischen Satzwesen gewährleistet worden.

Als ein rares Exemplar der Zwölftonmusik von Knorrs zeigt sich der dritte Satz *Rondell*. Jedoch ist die Reihe samt ihrer Krebsform und Umkehrung in einer streng gehaltenen polyphonen Satzstruktur gefesselt, statt sie mit anderen Parametern für Formverlauf im Gebrauch zu nehmen. Mit einer Satzfolge *Praeludium – Toccata – Largo – Scherzo* trägt das 1961 entstandene *Duo für Viola und Violoncello* Suitencharakter. Mit modalen Anwendung und verstärkter Bitonalität zeigt das Werk die Nähe zu Bartók. Ausgeklügelt ist der Satzverlauf des *Praeludiums* behandelt: In einer einfachen A–B–A'-Form realisiert sich die Wiederkehr des ersten Satzteils in einer Form von Umkehrung und Krebsgang. Ein planvoll durchdachter architektonischer Bau mit Klangschichtung, der eine Art Klangteppich darstellt, zeigt der zweite Satz des *Dritten Streichquartetts* von 1969 sowohl im Vertikalen als auch im Horizontalen. Andersartige Verwendung der Sonatenform zeigt der erste Satz mit einer Doppelfuge als Exposition. Satztechnisch gesehen, spielt für das im großen Ganzen polyphon aufgefasste Streichquartett die Technik der Stimmpaarung eine gewichtige Rolle und sorgt für differenzierte Dichte und Kompliziertheit der kontrapunktischen Verflechtung. Auffällig sind auch klangliche Besonderheiten, die durch den Einsatz der Spieltechniken wie Flageolett im Doppelgriff, *col lengo*-Spiel, Pizzicato und verschiedene Bogenführung am Steg oder Griffbrett entstanden sind.

Zusammengefasst weist der kompositorische Stil von Knorrs grundlegend eine polyphone Musikauffassung auf, die sich auf Kurths Reformidee für Kontrapunktlehre beruht. Der dissonanzenreiche harmonische Gehalt geht ganz aus rücksichtsloser Stimmführung hervor. Klar, übersichtlich gestaltet sich die Formdisposition und tendiert zu reihenden Satzabläufen. Im großen Ganzen wird das thematisch-motivische Material sequenzierend oder reihend fortgesponnen bearbeitet. Eine außergewöhnliche Gesanglichkeit weisen vor allem die langsamen Sätze auf. Alte Formen, wie z. B. die Sonatenform verwendet von Knorr neuartig und erfüllt sie mit neuem Geist. Vielmehr dient kontrapunktische Formanlage wie Fuge zur

Bindung der freien Stimmführungen, als dass umgekehrt die Stimmführungen zur Bildung einer Fuge verpflichtet sind. Außerdem zeugen die zahlreichen Taktwechsel eine vielfältige Rhythmik, welche die Entfaltung der Stimmführungen noch kunstvoller gestaltet. Insgesamt zeichnet sich die Kammermusik von Knorrs als eine formstrenge und klar geordnete Musik. Einfach, knapp, überschaubar und vital, die Attitüden des Neobarocks und der Neuen Sachlichkeit treffen ganz und gar auf von Knorrs Kammermusik zu. Mit seiner Herkunft als Kammer- und Orchestermusiker gehört von Knorr wie Paul Hindemith zu einem im 19. Jahrhundert fast nicht mehr gekannten Komponistentyp, der die kompositorische Faktur, den ästhetischen Gehalt und das Selbstverständnis als Musiker zu einer Einheit führte<sup>85</sup>. Hinzu tritt noch die pädagogische Ansicht in Erscheinung und sorgt für eine fruchtbare Wechselwirkung in den Kompositionen von Knorrs. Stets suchte er von der Praxis her die eigenhändige Prägung in seiner Kammermusik, die oft auf einen bestimmten Bedarf hin geschrieben ist und die sich vorgegebenen außermusikalischen Bedingungen eng anpasst. Darüber hinaus kommt von Knorr für eine enge Verbindung zur Praxis des Musizierens und des Musiklebens eine organisatorische Begabung zustatten, die sonst selten bei produktiven Künstlern zu finden ist. Sein Musikverständnis entfaltet sich in einem Netzwerk aus pädagogischem, organisatorischem, interpretatorischem Wirken. Im Mittelpunkt steht immer der Hörer<sup>86</sup>. Von Knorr setzte sich im Dienst des Gemeinschaftsmusizierens für kommunikativen Aspekt des Komponierens ein und nahm die moralische Verantwortung des Komponisten gegenüber dem Musikliebhaber und Hörer wahr. Dafür liefert seine Kammermusik das beste Dokument.

---

<sup>85</sup> Giselher Schubert, *Paul Hindemith und der Neobarock*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 12(1983), S. 37.

<sup>86</sup> Gerhard Frommel, *Ernst-Lothar von Knorr: die Frankfurter Jahre*, in: *Ernst-Lothar von Knorr. Zum 75. Geburtstag*, S. 42.

## II. ERNST-LOTHAR VON KNORR – WERKVERZEICHNIS

bearbeitet von Hsing-Hua Fang

### Einführung

Das gesamte kompositorische Schaffen Ernst-Lothar von Knorrs spannt sich über einen Zeitraum von 1907 bis 1973. Durch den Bombenangriff 1944 auf Frankfurt am Main wurde der größte Teil der bis dahin geschaffenen Werke vernichtet. Neben der sporadischen Erwähnung einiger Werke durch den Komponisten im Nachhinein lassen sich die vernichteten Werke meistens nur anhand der sekundären Quellen wie Konzertzettel, Zeitungsartikel usw. aufspüren. So bleiben die Angaben zu den Werken wie Entstehung und Uraufführung oftmals spärlich, lückenhaft oder sie fehlen gar komplett. Die Wiederentdeckung von Partituren in öffentlichen Bibliotheken und Archiven sowie die Rückgabe aus dem Besitz privater Person bildeten im Rahmen dieser Arbeit einige Glücksfälle. Hingegen sind die Werke nach 1944 gut erhalten und dokumentiert. Gleichwohl kann das vorliegende Werkverzeichnis keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr dient es einer systematischen Übersicht über die Kompositionen von Knorrs auch mit Blick auf mögliche Interpreten.

Im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Heidelberg befindet sich ein chronologisches Werkverzeichnis von 1912 bis 1970 mit eigenen Eintragungen des Komponisten. Die Angaben sind häufig unvollständig und z. T. auch ungenau. Nach dem Tod des Komponisten gab Britt-Gun von Knorr in den 1970er Jahren das erste Verzeichnis der Werke von Knorrs heraus. In erster Linie gestaltete sich ihr Verzeichnis durch Aufführbarkeit der Werke im praktischen Musikleben und blendete dabei die nicht vorhandenen Werke komplett aus. Eine umfangreiche Chronologie mit Chorwerken von Knorrs vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist im *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945* von Fred K. Prieberg gelistet. Anlässlich des hundertsten Geburtstages des Komponisten im Jahre 1996 fügte Thomas Schipperges ein umfassendes wissenschaftlich eingeordnetes Verzeichnis – einschließlich aller bis dahin ermittelten Werke – nach systematisch-chronologischen Kriterien den *Lebenserinnerungen* Ernst-Lothar von Knorrs an. Auf diese Verzeichnisse baut das neue Werkverzeichnis auf. Es sucht, die Werkliste und die Angaben zu den Werken durch neu

gewonnene Kenntnisse zu erweitern und zu ergänzen. Angesichts des kompositorischen Schwerpunktes von Knorrs werden die Kammermusik und Chorwerke im neuen Werkverzeichnis durch eine teilweise neu strukturierte Gliederung hervorgehoben. Zehn thematische Kategorien fassen die gesamten Werke von Knorrs zusammen und in jeder Kategorie werden die zugehörigen Werke chronologisch – so weitgehend wie möglich – mit den jeweils verfügbaren Angaben gelistet. Zu einigen Werken finden sich noch Noteninzipits und zusätzliche Informationen wie Rezensionen und kurze Werkcharakteristiken beigelegt. Die vorhandenen Partituren, gedruckt und handschriftlich, befinden sich zumeist in der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Nussloch bei Heidelberg. Im Archiv der Jugendmusikbewegung in der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel finden sich vor allem Chorlieder in zahlreichen Sammlungsbänden, die im Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs publiziert wurden.

# **Gesamtübersicht des Werkverzeichnisses**

## **1. Kammermusik**

- 1.1 Kammermusik ohne Klavier
  - 1.1.1 Streicher
    - 1.1.1.1 Streicher solo
    - 1.1.1.2 Streichduo
    - 1.1.1.3 Streichtrio
    - 1.1.1.4 Streichquartett
    - 1.1.1.5 Größere Streichbesetzung\*
  - 1.1.2 Bläser
    - 1.1.2.1 Bläserquintett
    - 1.1.2.2 Musik für Flöte oder Blockflöte / Spielmusiken variabler Besetzung
    - 1.1.2.3 Musik für Saxophon-Ensemble
    - 1.1.2.4 Gemischte Bläserbesetzung
  - 1.1.3 Gemischte Besetzung
- 1.2 Kammermusik mit Klavier
  - 1.2.1 Sonate
  - 1.2.2 Musik für Violine und Klavier
  - 1.2.3 Musik für Holzbläser und Klavier
  - 1.2.4 Gemischte Besetzung\*
- 1.3 Kammermusik mit Solostimme

## **2. Chorwerke**

- 2.1 Kantaten und Chorwerke mit Instrumentenbegleitung
- 2.2 Kanons
- 2.3 Bearbeitung der Volkslieder und vorhandenen Melodiematerialien
- 2.4 Mehrstimmige gemischte Chöre a capella
- 2.5 Frauenchor
- 2.6 Männerchor
- 2.7 Einstimmige Chorlieder

## **3. Solovokalmusik**

- 3.1 Lieder für eine Solostimme mit Klavierbegleitung
- 3.2 Solostimme mit Begleitung von Instrumenten
- 3.3 Zwei und mehr Solostimmen mit Begleitung von Instrumenten
- 3.4 Solostimme mit Orchesterbegleitung
- 3.5 Lieder ohne Begleitung

## **4. Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente**

- 4.1 Klavier
  - 4.1.1 Etüden und andere Übungsstücke
  - 4.1.2 Sonaten und Sonatinen
  - 4.1.3 Suite und einzelne Klavierstücke



- 4.1.4 Klavier für eine Hand allein
- 4.1.5 Klavier zu vier Händen
- 4.1.6 Zwei Klaviere
- 4.2 Cembalo\*
- 4.3 Orgel
- 4.4 Akkordeon

## **5. Werke mit Orchester**

- 5.1 Orchesterwerke
- 5.2 Werke für Soloinstrument und Orchester\*
- 5.3 Blasorchester

## **6. Musik für elektroakustische Instrumente**

## **7. Hörspielmusik\***

## **8. Schauspielmusik**

## **9. Herausgegebene Werke**

## **10. Schrift**

Anmerkung: \*) Die Werke sind nicht erhalten

# Thematisches Verzeichnis der erhaltenen Werke

## 1. Kammermusik

### 1.1 Kammermusik ohne Klavier

#### 1.1.1 Streicher

##### 1.1.1.1 Streicher solo

### Sonate für Violoncello solo

- I. Allegro moderato
- II. Scherzo
- III. Langsam mit großem Ausdruck
- IV. Allegro molto

#### I.



#### II.



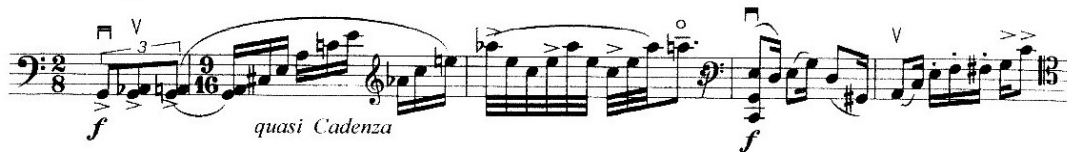
### III.

**Langsam, mit großem Ausdruck**



### IV.

**Allegro molto**



**Entstehungszeit:** 1926

**Uraufführung:** Berlin 1926 (Paul Hermann)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## Drei kleine Stücke – Zwei kleine Stücke

**Entstehungszeit:** um 1940

**Veröffentlichung:** in: Schule des Geigenspiels, hrsg. v. Wilhelm Isselmann, P. J. Tonger, Köln 1940.

## In fließender Bewegung, Präludium und Fuge für Geige

**Veröffentlichung:** in: Schule des Geigenspiels, hrsg. v. Wilhelm Isselmann, P. J. Tonger, Köln 1941.

## Partita in g für Violine solo

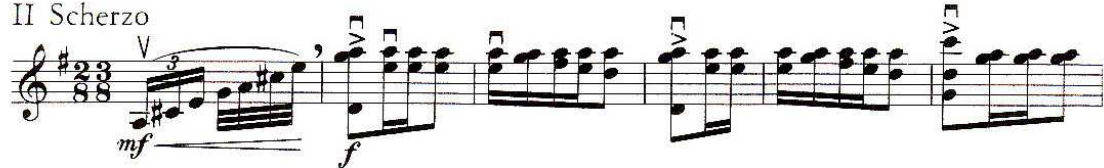
- I. Präludium e Fantasia
- II. Scherzo
- III. Ciaconna über „Es geht eine dunkle Wolk' herein“
- IV. Tarantella

# I Praeludium e Fantasia

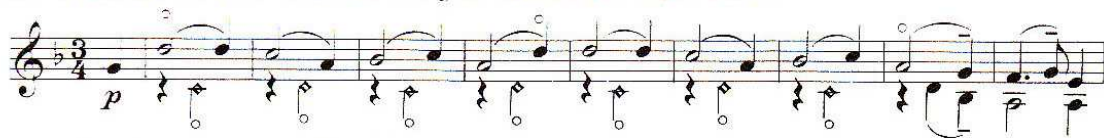
Lebhaft



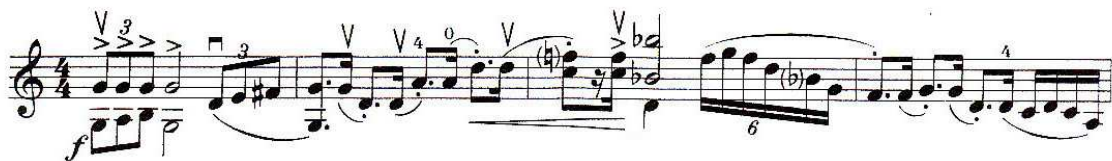
# II Scherzo



# III Ciacona über das Volkslied „Es geht eine dunkle Wolk' herein“



# IV Tarantella



**Entstehungszeit:** 1946

**Uraufführung:** Trossingen 1946 (Willy Müller-Crailsheim)

**Veröffentlichung:** Amadeus Verlag, Winterthur 1978.

## Anmerkung:

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 19.11.1993: „Im Präludium und der ‚Ciacona‘ ist die kompositorische Nähe zum barocken Meister besonders spürbar. Das rauhe ‚Scherzo‘ und die abschließende ‚Tarantella‘ zeugen hingegen von der ganz individuellen Handschrift des Komponisten, der die strenge Kontrapunktik Bachs mit einer stark virtuos geprägten musikalischen Motivation verband.“

### 1.1.1.2 Streichduo

## Thema, Variationen und Fuge für zwei Geigen

Thema  
Breit, aber nie schleppend

1. Geige

2. Geige

Fuge  
Nicht eilig

**Entstehungszeit:** 1924

**Uraufführung:** Heidelberg 1924 (Hermann Diener, Inges Nissen)

**Veröffentlichung:** Georg Kallmeyer (Möseler) Verlag, Wolfenbüttel 1925.

#### Anmerkung:

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 02.11.1996: „Barocke Formen wurden dem Komponisten zu einem vitalen Impulsgeber, den er mit einer eigenen Expressivität zu füllen wußte. Das Vorbild Bach dringt unüberhörbar durch – das Thema könnte gut und gerne einer von dessen Geigenpartiten entsprungen sein: kraftvoll in der Gestik und der chromatisch drängenden Harmonik. Sehr dicht und intensiv ist diese Musik innerhalb der beiden Instrumente verschränkt, ist überaus passioniert und gewinnt noch weitere Energie durch die Unisonostellen. Spielerische Heiterkeit, dem Stile Hindemiths verwandt, lockert die Variationen zuweilen auf. Unbeschwert sonnig kam die Fuge daher, die alles Vorausgegangene ebenso geistreich wie harmonisch exquisit sublimiert.“

## Kleine Suite für zwei Violinen

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** in: Schule des Geigenspiels, hrsg. v. Wilhelm Isselmann, P. J. Tonger, Köln 1941.

# Duo

für Viola und Violoncello

- I. Präludium
- II. Toccata
- III. Largo
- IV. Scherzo

## I.

Frei im Ausdruck



## II.

Im festen Zeitmaß



## III.

Sehr ausdrucksvoll



#### IV.



**Entstehungszeit:** 1961

**Uraufführung:** Hannover 1961 (Eva und Georges Janzer)

**Veröffentlichung:** Amadeus Verlag, Winterthur 1978.

#### **Anmerkung:**

*Reutlinger Generalanzeiger* vom 21.12.1990: „Sein Duo für Viola und Cello aus dem Jahr 1961 ist eines der Schlüsselwerke für diesen alles Methodische spiritualisierenden und zugleich sich ganz nah am Instrument bewegenden Spätstil mit seiner Prägnanz, seiner Härte, seiner linearen Dichte und seinem an Bach gemahnenden Vermögen, mit zwei oder drei Stimmen alles zu sagen.“

### 1.1.1.3 Streichtrio

#### II. Trio

für Violine, Viola und Violoncello

I. Wuchtig

II. Sehr ruhige Achtel

III. Nicht zu schnell

IV. Schnelle Achtel

#### I.

#### Wuchtig, jedoch nicht schwerfällig

[M. M. ♩ etwa 104]

Violine

Viola

Violonc.

## II.

### Sehr ruhige Achtel

(M.M. ♩ = 52)

*sul A*

Violine *p*

Viola *p*

Violonc. *p*

## III.

### Nicht zu schnell

(M.M. ♩ etwa 92)

*ohne Dämpfer*

Violine *mf*

Viola *ohne Dämpfer* *mf*

Violonc. *ohne Dämpfer* *mf*

## IV.

### Schnelle Achtel

(M.M. ♩ ungefähr 208)

*mf* *begleitend*

Violine *mf*

Viola *mf* *begleitend*

Violonc. *mf* *begleitend*

Widmung: Herman und Lo Reichenbach  
Entstehungszeit: 1926



**Uraufführung:** Dresden 1926 im Rahmen der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer

**Veröffentlichung:** Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler / Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Anmerkung:**

In Programmbuch bei der Uraufführung in Dresden 1926: „Trio für Violine, Viola und Violoncello: I. Wuchtig, jedoch nicht schwerfällig. Der 1. Satz ist einer Sonate ähnlich: zwar dominiert im ganzen Verlauf nur ein Thema. Nach einer Art Exposition (wo aber an Stelle des Seitenthemas das Hauptthema durchgeführt wird) folgt eine mit einem Fugato beginnende Durchführung. Der Kulminationspunkt wird im Augenblick der Wiederkehr erreicht. Eine kurze Coda beschließt den Satz. II. Sehr ruhige Achtel. Liedform. Der erregtere Mittelteil kontrastiert stark den gesanglich gehaltenen Hauptsatz. III. Nicht zu schnell. Dieser Satz ist ein Menuett mit Trio. Die Wiederkehr bringt eine Variante des Hauptteils. IV. Schnelle Achtel. Freie Rondoform. So wie im ersten Satz ist auch dieser nur auf ein Thema aufgebaut. Statt der üblichen Rondo zwischenspiele hören wir verschiedene kleine Durchführungen des rhythmisch prägnanten Themas.“

#### **1.1.1.4 Streichquartett**

### **Satz zu „Zu Danzig vor dem Thore“ für zwei Violinen, Viola und Cello**

**Entstehungszeit:** um 1941

**Veröffentlichung:** P. J. Tonger, Köln 1941.

## **3. Streichquartett**

- I. Sehr ruhig einleitend. Allegro energico
- II. Ruhige Viertel. Metamorphosen über ein Thema mit sieben Tönen
- III. Serenata con Trio
- IV. Allegretto scherzando

# I.

Sehr ruhig einleitend mit intensiver Tongebung

⑤

# II.

Ruhige, ausdrucksvoll

# III.

Serenata < gemächliches Zeitmaß >

6 con Tiro.

⑤

#### IV.

*Allegro scherzando*



**Widmung:** Bernhard Sprengel

**Entstehungszeit:** 1969

**Uraufführung:** Hannover 1970 (Heutling-Quartett), im Rahmen des „II. Allgemeinen Deutschen Musikfestes“

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1990.

**Anmerkung:**

Im Programmheft *II. Allgemeine Deutsches Musikfest - Tag der Neuen Musik*: Titel: Das 3. Streichquartett (1969), geschrieben anl. d. 70. Geburtstag von Bernhard Sprengel; Inhalt: „Der 1. Satz baut sich ruhig anhebend auf einem Thema aus 12 Tönen auf und mündet in ‚Allegro energico‘ ein, das aus dem gleichgearbeiteten thematischen Material strukturiert ist. Metamorphosen über ein Thema mit 7 Tönen bildeten den 2. Satz, der in den angewandten kompositorischen Mitteln und Spielmanieren starke Kontraste aufweist. Im 3. Satz ‚Serenata con Trio‘ folgt einem Pizzicato-Teil ein sordinierter Trio-Teil. Den Abschluß bildete ein ‚Allegro scherzando‘. Alle vier Sätze sind weitgehend polyphon gestaltet und haben untereinander teilweise auch thematischen Bezug.“

### 1.1.2 Bläser

#### 1.1.2.1 Bläserquintett

## **Kammermusik**

für fünf Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)

- I. Intrada
- II. Thema mit Variationen
- III. Jagdstück

**Entstehungszeit:** 1958

**Uraufführung:** Brüssel 1958 (K. Kessler, K. Kirsten, P. Jazejewski, N. Taischer und R. Erberling)

**Veröffentlichung:** K. H. Mösel, Wolfenbüttel 1982.

### **Anmerkung:**

*Rheinpfalz* vom 21.03.1996: „Die Kammermusik für 5 Bläser von 1958 hält sich angenehm fern von struktureller Spekulation. Sie ist Spielmusik im besten Sinne, mit reizvollen Schwebungsspielen, die in der kleinen Galerie eindringlich zur Geltung kamen. Manche Linie gibt sich archaisch, gemahnt gar an Puccinis ‚Turandot‘, geläufige Gesten scheinen auf, werden heiter-stimmungsvoll in ein naturhaftes Gefüge überführt.“

### **1.1.2.2 Musik für Flöte oder Blockflöte / Spielmusiken variabler Besetzung**

## **Gebrauchsmusik**

für allerlei Instrumente

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg

## **Einzug – Zum Appell – Marsch am Morgen – Marsch am Mittag – Nach Hause**

für Trommelflöten und Trommeln

**Veröffentlichung:** in: Musik für Spielmannszüge. Alte und neue Marschmusiken für Trommelflöten und Trommeln, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam

## **Neue Spielmusiken. Kleine Abendmusik über das Lied „Nun ruhen alle Wälder“**

für Mundharmonika oder andere Melodie-Instrumente

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel.

**Ein feste Burg ist unser Gott**  
für zwei Bläser

**Weise:** Martin Luther 1529

**Veröffentlichung:** in: Geistliches Zweierspiel für Bläser, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1948.

**Durch Adams Fall ist ganz verderbt**  
für zwei Bläser

**Weise:** Wittenberg 1529

**Veröffentlichung:** in: Geistliches Zweierspiel für Bläser, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1948.

**Lob Gott den Herrn, ihr Heiden all**  
für Bläser

**Weise:** Melchior Vulpus 1609

**Veröffentlichung:** in: Bläser-Intraden zum Wochenlied, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1957.

**Valet will ich dir geben**  
für Bläser

**Weise:** Melchior Teschner 1615

**Veröffentlichung:** in: Bläser-Intraden zum Wochenlied, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1957.

**Zwei bis vierstimmige Blockflötestücke**

**Entstehungszeit:** 1958

**Veröffentlichung:** in: Zusammenspiel für Blockflöten (Heft 8), Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Heiliger Geist, du Tröster mein – Mitten wir im Leben sind – Wir glauben  
all an einen Gott**

für Bläser

**Veröffentlichung:** in: Bläser-Fibel II, hrsg. v. Wilhelm. Ehmann, Bärenreiter Verlag, Kassel 1962.

### **Kleine Spielmusiken** für 2-3 Melodie-Instrumente

**Entstehungszeit:** 1964

**Veröffentlichung:** K. H. Mösel, Wolfenbüttel.

### **Neue leichte Spielmusiken, denen Volksweisen zugrunde liegen** für 2-3 Melodie-Instrumente

**Entstehungszeit:** 1965

**Veröffentlichung:** K. H. Mösel, Wolfenbüttel.

## **1.1.2.3 Musik für Saxophon-Ensemble**

### **Introduktion**

für drei Saxophone zu einem Chor von Morgenstern

**Entstehungszeit:** 1932

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **1.1.2.4 Gemischte Bläserbesetzung**

### **Bläsermusik Nr. 2**

für Trompete, Altsaxophon und Fagott

- I. Invention
- II. Kadenz
- III. Tanz (Slow Fox)

IV. Tango  
V. Allegro scherzando

# I. Invention

Generalpartitur in C

Ernst-Lothar v. Knorr

*Lebhafte* 



Tr. *mf*

Sax *mf* *mf*

Fag *p* *mf*

*begleitend*

Sl. T

# II. Kadenz

*ruhige* 



Tr. *mf* *f*

Sax *p* *mf*

Fag *p*

# III. Slow Fox



Tr. *mf*

Sax *mf*

Fag *mf*

#### IV. Tango



**Entstehungszeit:** 1932

**Uraufführung:** Berlin 1932 (Internationale Gesellschaft für Neue Musik; Sigurd M. Raschèr, Paul Dargel und Hans Schütz)

**Veröffentlichung:** P.J. Tonger, Köln 1993.

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 27.07.1993: „Im zweiten Satz etwa der Bläsermusik, der eine Chormelodie imitatorisch behandelt, haben die Instrumente kleine kadenzartige Soloeinlagen. Die Sätze ‚Slow Fox‘ und ‚Tango‘ sind eine geistreiche Auseinandersetzung mit (seinerzeit) modernen Tanzrhythmen; das beschwingte und unterhaltsame Finale gibt den Spielern dankbare Aufgaben.“

#### 1.1.3 Gemischte Besetzung

#### Mit Gott, so woll'n wir loben und ehren. Spielmusik. Variationen

für Flöte, Geige und kleines Schlagzeug

**Entstehungszeit:** 1929

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

#### Pastorale

für Violine oder Flöte, Oboe oder Violine und Cello

**Entstehungszeit:** 1938

**Veröffentlichung:** in: Volksliedsingen im Schulfunk 19/20, Voggenreiter, Potsdam 1938.



## Kein schöner Land. Kleine Abendmusik

für Flöte, Blockflöte und Violinen

**Veröffentlichung:** in: Lobeda-Spielblatt 12, Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg.

### Kammermusik Nr. 4

für Trompete in C, Viola und Fagott

I. Introduction

II. Scherzo

III. Rondell

IV. Gigue

#### I.

Introduction

*E. Lohmann (1954)*

4/8 Ruhige

gestopft

*mp p*

Scherzo (Zeitstück)

*(mit einer etwas grotesken Note vorzutragen)*

II

*mf f arco*



**Entstehungszeit:** 1954

**Uraufführung:** Studio Matinee im Funkhaus Hannover 1954 (Herbert Walter/Trompete, Franz Busowsky/Viola und Helmut Bruchhalm/Fagott)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

#### **Anmerkung:**

Im Heft zu *Festtagen zeitgenössischer Musik Weimar 20.-24. Mai 1955*: „Nach einer kurzen, gleichsam tastenden Introduction (Trompete gestopft) stellt die Bratsche ein rhythmisch präzises Allegrothema auf; successiv, in freier Stufenfolge imitieren Trompete und Fagott. Durch die Technik motivischer Verspannung werden die Stimmen klar voneinander geschieden. Damit erklärt sich die nicht alltägliche Art der Besetzung: Trompete und Fagott als Randstimmen, dazwischen Bratsche als Vermittlerin. Das ‚Zeitstück‘ (Scherzo) improvisiert auf einen ‚Wander-Ostinato‘; das raschere Trio jagt ein knappes Dreiklang-Signal durch den Quintenzirkel. In 46 Takten (Sehr ruhig und ausdrucksvoll) baut das „Rondell“ nach polyphonen Regeln eine Zwölftonmusik auf: in Krebs- und Gegenbewegung; von Takt 29 an sogar in doppelter Engführung. Das Thema der Sechachtel-Gigue (Bratsche, dann Fagott) synkopiert reizvoll gegen bitonale Begleitfiguren – leicht und molto staccato. Hier ist die mehrmals ansetzende kontrapunktische Thematik spielerisch – virtuos angelegt.“

## **Kammermusik Nr. 5 Serenade**

für Flöte, Viola und Violoncello

- I. Allegro marziale
- II. Andante con variazioni
- III. Allegro molto

**Entstehungszeit:** 1955

**Uraufführung:** Festliche Tage neuer Kammermusik Braunschweig 1956 (Harald Peters, Adolf Walter und Fritz von der Heyde)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **Kleine Suite**

für Flöte und Violoncello

- I. Präludium
- II. Serenade
- III. Kanon

**Widmung:** Maria Sprengel und Michael Schmidt

**Entstehungszeit:** 1966

## **1.2 Kammermusik mit Klavier**

### **1.2.1 Sonate**

## **Sonate**

für Altsaxophon und Klavier

- I. Fantasie
- II. Allegro
- III. Allegretto scherzando
- IV. Signal

# I

**Fantasia**

Altsaxophon in Es

*mp*

**Fantasia** (♩ = ca. 88)

Klavier

*mp* R.H.

*mf*

# II

**Allegro**

*f*

**Allegro** (♩ = ca. 132)

*f*

# III

**Allegretto scherzando**

*mp*

**Allegretto scherzando** (♩ = ca. 96)

*mp*

## IV



**Widmung:** Sigurd M. Raschèr

**Entstehungszeit:** 1932

**Uraufführung:** Berlin 1933 (Sigurd M. Raschèr und Jürgen Walter)

**Veröffentlichung:** Edition Gravis, Bad Schwalbach 1986.

**Anmerkung:**

*Berliner Täglichen Rundschau* vom 30.06.1933: „Ernst Lothar von Knorr hat seine Sonate für Altsaxophon und Klavier dem Instrument und auch wohl dem Spieler auf den Leib geschrieben. Er versteht es. Seine klanglichen Vorzüge und technischen Möglichkeiten virtuos auszunutzen. Knappheit der Diktion, spritzige Thematik und rhythmische Frische zeichnen das Werk aus, das verdienten Beifall fand.“

### 3. Sonate in C

für Violine und Klavier

I. Ruhig einleitend

II. Schnelles Zeitmaß

III. Sehr ruhig mit großem Ausdruck

IV. Allegro scherzando

**Entstehungszeit:** vor 1937 (neubearbeitet 1945)

**Uraufführung:** Hochschule für Musik Trossingen 1946

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 02.12.1993: „Sein Schaffen wird der ‚gemäßigten Moderne‘ zugerechnet: die 1945 entstandene Sonate C-dur erschließt sich dem Hörer, ohne ihn durch allzu Gefälliges zu unterfordern oder durch widersetzliche Querständigkeit zu überfordern. Hier sprang der Funke über, aus Tönen wurde ein Ganzes. Der Komponist, ein hervorragender Geiger, hat die Möglichkeiten des Instruments farbig und elegant zugleich genutzt. Das Fugato des ersten Satzes mündet in eine furiose Coda; hier war der

Zusammenklang der Instrumente mitreißend, desgleichen beim Canzonetten-artigen langsamen Satz, wo der Dialog der beiden musikalischen Partner ausdrucksvoll sich entfaltete. Das Herausarbeiten von Gegensätzen ‚liegt‘ den beiden Interpreten ganz besonders; so wurde dann der dritte Satz mit seiner Gegenüberstellung von rhythmisch scharf konturierter, tänzerischer Charakteristik und dazu kontrastierenden kantablen Elementen zum Abschluß einer gänzlich überzeugenden Interpretation.“

## 1. Sonate in G für Violoncello und Klavier

- I. Allegro energico
- II. Aria
- III. Scherzo
- IV. Allegro marziale

**I**

Allegro

Violoncello

*f*

Klavier

*f*

5

**II**

Aria

Vlc.

*mf*

Klavier

*mf*

**Scherzo** **III**

Vlc. pizz. arco

Klavier

**Allegro** **IV**

Vlc.

Klavier

**Entstehungszeit:** 1948

**Uraufführung:** Hannover 1954 (Rudolf Metzmacher und Reimar Daglgrün)

**Veröffentlichung:** P. J. Tonger, Köln 1994.

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 09.02.1996: „Kräftig und markant kommt das Allegro des Kopfsatzes daher, bestimmt im Ausdruck und zur Feierlichkeit stimmend in der Wirkung. Sehr kantabel die Arie, die den beiden Künstlern Gelegenheit gibt, zarte Töne aufklingen zu lassen, und das Scherzo läuft launig und kapriziös daher. Im Allegro-Finale lässt sich der Musikpädagoge hören: Ganz gradlinig wird hier eine Zusammenfassung des Werkes gegeben.“

## 2. Sonate

für Violoncello und Klavier

- I. Andante. Litanei
- II. Allegretto capriccioso
- III. Adagio espressivo
- IV. Rondo

# I.

Violoncello

Klavier

Handwritten musical score for section I. The Violoncello part is in 3/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a melodic line with slurs and a final *f* dynamic. The Klavier part is in 3/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a harmonic accompaniment with slurs and a final *f* dynamic.

# II.

Handwritten musical score for section II. The Violoncello part is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a melodic line with slurs and a final *f* dynamic. The Klavier part is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a harmonic accompaniment with slurs and a final *f* dynamic.

# III.

Reminiscenze

Handwritten musical score for section III, titled "Reminiscenze". The Violoncello part is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a melodic line with slurs and a final *f* dynamic. The Klavier part is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring a harmonic accompaniment with slurs and a final *f* dynamic.



#### IV.



**Widmung:** Wolfgang Boettcher und Ursula Trede-Boettcher

**Entstehungszeit:** 1972

**Uraufführung:** Heidelberg 1973 (Wolfgang Boettcher und Ursula Trede-Boettcher)

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1992.

**Anmerkung:**

*Main Post* vom 27.04.1983: „Schließlich tauchen bei von Knorr, der sich nie den Zwölftönern in die Arme warf, in seiner ein Jahr vor seinem Tod entstandenen, wohl als reifstes kammermusikalischen Werk zu bezeichnenden Sonate für Violoncello und Klavier gar Spuren serieller Elemente auf, die jedoch durch das ruhige Strömen des Adagio espressivo mit anschließendem ‚Hummelflug‘ des Cello postwendend verschleucht werden.“

### 1.2.2 Musik für Violine und Klavier

#### Pastorale und Serenade

**Veröffentlichung:** in: Zweites Spielbuch für Geige und Klavier, hrsg. v. Wilhelm Isselmann, P. J. Tonger, Köln 1941.

#### Romanze

für Violine und Klavier zu einer Hand

**Veröffentlichung:** in: Einhändig. Eine Sammlung von originalen und übertragenen Kompositionen ; für Klavier zu 1 Hand und zu 3 Händen sowie für Klavier zu 1 Hand mit Violine, hrsg. v. Walter Georgii, P.J. Tonger, Köln 1944.

## Intermezzo. Ruhige Viertel für Violine und Klavier

Veröffentlichung: P. J. Tonger, Köln 1955.

### 1.2.3 Musik für Holzbläser und Klavier

## Fantasie, Duo für Klarinette und Klavier

I. Andante con moto

II. Allegro moderato

### I.

Andante con moto

Klarinette in B

*mp*

Klavier

*p*

### II.

Allegro moderato

(85)

*mf*

*mf*

**Entstehungszeit:** 1970

**Uraufführung:** Heidelberg 1971 (Johannes Meiners und Ursula Trede-Boettcher)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Anmerkung:**

*Schwäbischen Zeitung* vom 22.02.1986: „Im Andante eine technokratisch wirkende Tonreihung, im Allegretto ein durch Kadenzen zugespitztes Bravourstück, eine janusköpfige Musik, die dank der Flexibilität der Solisten in der Tat auch die zwei Gesichter erhielt.“

## 1.3 Kammermusik mit Solostimme

### Wie wandelt alles doch das Licht

Ein Zyklus von Taggesängen nach französischen Gedichten in der freien Nachdichtung  
von Max Rieple  
für eine Singstimme und Streichquartett

- I. Der Tag „Wie wandelt alles doch das Licht“ (**Text:** Théodore de Banville);
- II. Morgengesang „Hell ist meine Seele von Glocken“ (**Text:** Stuart Merrill);
- III. Mittagsstille „Dort unter Bäumen“ (**Text:** Théophile Gautier);
- IV. Abend „Das Abends bleicher Goldsee“ (**Text:** Albert Samain)

**Entstehungszeit:** 1946

**Uraufführung:** Neue Musik Donaueschingen 1946 (Dorothea Saal, Freund-Quartett)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 18.11.1993: „Hier spiegelt sich die Auseinandersetzung des Komponisten mit Schönbergs Methode des Komponierens mit zwölf harmonisch voneinander unabhängigen Tönen, die von Knorr jedoch nicht streng anwendet. Vielmehr deutete er die gefundenen ‚Reihen‘-Melodien durchaus nach der traditionellen (erweiterten) Harmonielehre und findet so auch zu clusterähnlich dichten Klängen (dritter Satz: ‚Mittagsstille‘) und einem höchst differenzierten Ausdruck.“

## 2. Chorwerke

### 2.1 Kantaten und Chorwerke mit Instrumentenbegleitung

## **Gesang der Arbeit „Wir schmieden und schweißen das klingende Eisen“**

**Anmerkung:** Nur Chor-Auszug. Es fehlt die Instrumentalbegleitung.

### **Der Lohn des Fleißes „Komm, Nero!“. Kantate** für eine Singstimme, Chor und Instrumente

**Widmung:** Friedrich-Carl und Ellen von Knorr

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** 1932

**Veröffentlichung:** Kallmeyer (Möseler), Wolfenbüttel / Rieter & Biedermann, Leipzig 1932.

### **Die Strafe der Faulheit „Fräulein Ammer kost allhier“. Kantate** für eine Singstimme, Chor und Instrumente

**Widmung:** Friedrich-Carl und Ellen von Knorr

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** 1932

**Veröffentlichung:** Kallmeyer (Möseler), Wolfenbüttel / Rieter & Biedermann, Leipzig 1932.

### **Drei Kantaten**

für Massenchor (einstimmigen Chor) und Instrumente (Streichorchester)

I. Schicksal „Leben gibst du, Leben nimmst du“ (**Text:** Max Barthel)

II. Aufruf „Wollen wir noch länger warten“ (**Text:** Hans Warninghoff)

III. Unser die Sonne „Unser die Sonne, unser die Erde“ (**Text:** Alfred Thieme)

**Entstehungszeit:** 1932

**Veröffentlichung:** Kallmeyer (Möseler), Wolfenbüttel / Wilhelm Hansen, Kopenhagen 1932.

### **„Aus allem Eins – Aus einem Alles“. Kantate** nach Worten von Heraklit (in der Nachdichtung von Georg Burckhardt) für Chor, Einzelstimmen und Kammerorchester

**Text:** Georg Burckhardt

**Entstehungszeit:** 1927

**Uraufführung:** Singakademie Berlin 1936 (Schütz-Kreis unter Günter Arnt)

**Veröffentlichung:** Süddeutscher Musikverlag W. Müller, Heidelberg.

**Anmerkung:** Nur Chor-Partitur vorhanden.

## **„Brüder, wir halten Totenwacht. Dem Gedächtnis der Toten.“ Totenkantate**

für Einzelstimmen, Chor, kleines Orchester und Orgel

**Text:** Psalmverse, mittelalterliche Dichtung, Rainer Maria Rilke, Andreas Gryphius u. a.

**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Berlin, Totensonntag den 23.11.1935 (Kantorei von Sankt Matthäus)

**Veröffentlichung:** In: Lodeda-Kantaten 2, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **„Gott der Vater wohn uns bei“. Kantate zum Erntedankfest**

für Einzelstimmen, gemischten Chor, Männer-, Frauen- und Kinderchor mit großem Orchester

**Text:** Altdeutsche Bauernsprüche, Gebete, Bibel- und Lutherworte

**Entstehungszeit:** 1936

**Uraufführung:** 50 Jahrfeier des Verbandes evangelischer Kirchenchöre, Sankt-Nicolai-Kirche Kiel, 20.09.1936

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **„Die Welt ist nicht aus Brei und Mus geschaffen“. Chor-Kantate zum Schulschluß**

für dreistimmigen gemischten Chor, zwei Violinen, Violoncello und Klavier (ad lib.)

**Text:** Sprüche, Johann Wolfgang von Goethe

**Uraufführung:** Staatliche Augusta Schule Berlin, 5. März 1937.

**Veröffentlichung:** H. Litoff, Braunschweig 1937.

## **Kameraden der Zeit. Kantate**

für gemischten Chor und Blasorchester

**Text:** Franz Höller

**Entstehungszeit:** 1939

**Uraufführung:** Graz 25.06.1939, zum Fest der deutschen Chormusik (Berliner Gauchor).

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1939.

**Anmerkung:** Auftragswerk für den wegen des Kriegs abgesagten Reichsparteitag der NSPAD

## **Hab Mut**

**Text:** Spruch aus der Kemenate der Wartburg

**Veröffentlichung:** Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt(Main) 1942 / Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1942.

**„Der Spiegel der Dreifaltigkeit“. Kantate zur Weihnacht**

nach alten Volksliedern

für eine Frauenstimme, Kammerchor und Kammerorchester

**Entstehungszeit:** 1945

**Uraufführung:** Hochschulinstitut für Musikerziehung Trossingen 1945

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**„Gott ist nahe wo die Menschen einander Liebe zeigen“. Eine Pestalozzi-Kantate**

für Sopransolo, Kammerchor und Kammerorchester

**Text:** Hanna Lenz

**Entstehungszeit:** 1946

**Uraufführung:** Pestalozzi-Festwoche zum 200. Geburtstag des Pädagogen, Trossingen 1946.

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Hymnus des Friedens „Die Liebe trägt das Leben auf Erden“. Kantate**

für gemischten Chor und Orchester

**Text:** Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Das Weihnachtsbedenken. Über die Geburt (Jesu) Christi „Kind, Kind, Kind, dreimal süßes Kind“. Kantate**

für Sopransolo, gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor mit Streichquartett und Flöte

**Text:** Sonett von Andreas Gryphius

**Entstehungszeit:** 1951

**Uraufführung:** Hochschulinstitut für Musikerziehung Trossingen 1951

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1958.

**Ich spring an diesem Ringe**

**Weise:** Lochamer Liederbuch, 1452-1460.

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** in: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Ausgabe C, Oberstufe Band III, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg/Otto Salle Verlag, 1953.

### **Feier der Arbeit. Kantate**

für Baritonsolo, gemischten Chor und Kammerorchester

**Entstehungszeit:** 1953

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Freundschaft „Freund, Freund, Freund, wenn du lächelst“. Kantate**

für gemischten Chor und Orchester

**Text:** Kurt Heynicke

**Entstehungszeit:** 1962

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Das Weihnachtsbäumchen „Es war einmal ein Tannelein“**

für Chor und Viola

**Text:** Christian Morgenstern

## **2.2 Kanons**

### **Ich zeige dir den Schluß der Arbeit an. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Alter Glockenspruch

**Entstehungszeit:** 1926

**Veröffentlichung:** Georg Kallmeyer Verlag

### **Die heilige Flamme „Wir, aus Erde, staubgeboren“. Kanon**

zur zwei Stimmen mit Instrumenten

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** vor 1928

**Veröffentlichung:** in: Kanon. Ein Singbuch für Alle, hrsg. v. Fritz Jöde, K. H. Mösele Verlag, Wolfenbüttel 1950.

### **Ist Wein auch Sünde. Kanon**

zu vier Stimmen

**Text:** Der 120. Spruch aus den Sinnsprüchen Omar des Zeltmachers

**Entstehungszeit:** 1930

### **Werkspruch „Wir Werkleute all schmieden ein neues Reich in stolzer Freiheit wieder zusammen“. Kanon**

zu drei gleichen Stimmen

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** 1930

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Anmerkung:** Auch unter dem Titel „Anruf“ erschienen.

### **Wer die Musik in Ehren hält. Kanon**

zu drei Stimmen

**Text:** Christian Weise

**Entstehungszeit:** 1931

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 21-22, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

### **Die Sonne hat den Tag vollendet. Kanon**

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Silberlanze. Neue Jungenlieder, hrsg. v. Karl Seidelmann, Ludwig Vögenreiter Verlag, Potsdam 1934.

### **Spruch nach Tisch „Herr, dir sei Dank“. Kanon**

in der Umkehrung für Singstimmen und Instrumente



**Text:** Carl Hannemann

**Entstehungszeit:** vor 1935

**Veröffentlichung:** Verlag von Carl Meyer, Hannover 1941.

### **Die toten Soldaten „Still vom Sturm der Kanonen“**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 23, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

### **Wer liebt, der leidet. Kanon**

zu zwei Stimmen mit Instrumentalstimme

**Text:** Aus dem Vlämischen, 14. Jahrhundert.

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

### **Reißt euch zusammen, stählt euren Blick. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

### **Die Flamme lodre durch den Rauch. Kanon**

zu drei Stimmen

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Danziger Musikwoche 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 36, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Zum Beginn der Arbeit „Aus Schaffen und Streben erwächst neues Leben“.**

**Kanon**

zu zwei Stimmen

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**So schlägt mit dem Hammer, so haut mit dem Meißel. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Karl Henckell

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Wer aber recht bequem ist und faul, flög dem eine gebrat ne Taube ins**

**Maul. Kanon**

in der Unterquint

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Feierabendkanon „Schweigt, die Feierabendglocken klingen, übers  
Heidland große Vögel schwingen“. Kanon**

in der Prime oder Oktave

**Text:** Dietlein

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Wer Ohren hat, soll hören. Kanon**

in der Prime oder Oktave

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Die Ähre beugt sich. Kanon**  
in der Prime

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Die für das Vaterland starben, ehren wir am besten, wenn wir für das  
Vaterland leben. Kanon**  
in der Prime oder Oktave

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 23, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Haltet das Werk am Leben, so ist kein Geopferter tot!. Kanon**  
zu zwei Stimmen in der Prime oder Oktave

**Text:** Karl Bröger

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 29, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Der Wille nur formt die Welt. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Lothar Stengel von Rutkowski

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 17, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Spruch vor Tisch „Erde, die uns dies gebracht Sonne, die es reif gemacht“.  
Kanon**  
in der Prime oder Oktave

**Text:** Christian Morgenstern

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Unser Herz will Sturm und Härten. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 9, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Was wir heut vollbracht. Kanon**  
in der Oktave

**Text:** Ludwig Schuster

**Veröffentlichung:** In: Volkschor. Liederbuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands Band 2, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Das aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut.**  
**Kanon**  
in der Prime oder Oktave

**Text:** Richard Wagner

**Entstehungszeit:** 1936

**Das Beste „Wenn dir's in Kopf und Herzen schwirrt, was willst du Besseres haben!“. Kanon**  
in der Oktave

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 18, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Tischspruch „Nun stekket eure Löffel zusammen“. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Hans Sachs

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Schwinge, Hammer, schwinge! Gott erschuf zuerst den Schmied. Kanon**  
in der Prim zu zwei Stimmen

**Text:** Ferdinand Oppenberg

**Entstehungszeit:** um 1936

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 34, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Wir bauen hier. Spiegelkanon**  
mit Instrumenten für Frauenchor

**Text:** Alter Spruch

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Laufet, ihr Hirten. Kanon**  
in der Oktave für Frauenchor

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**So lang noch Morgenwinde. Kanon**  
zu drei gleichen Stimmen für Frauenchor

**Text:** Gottfried Keller

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Tischgebet „Wer nicht schafft, soll auch nicht essen“. Kanon**  
in der Unterquint für Frauenchor

**Text:** Paul Kaestner

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Mahnung „Hast du dein Leben gelebt“. Kanon**  
in der Unterquint für Frauenchor

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Nichts ist Anfang, nichts ist Ende „Das Leben stirbt, wo es beginnt“. Kanon**  
in der Sekunde für Frauenchor

**Text:** Käthe Kamossa

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Männer der Arbeit in Stadt und in Land reichet einander zum Werke die Hand! Kanon**  
zu drei Stimmen

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 34, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Fahnenpruch „In Gottes Schutz!“. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Alter Spruch

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 35, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Laß deine Arbeit ein Gebet sein und dein Gebet ein Arbeit. Kanon**  
zu drei Stimmen

**Text:** Alter Spruch

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 34, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Deutschland, nimm unsern Werkwillen an. Kanon**  
in der Oktave oder Prime

**Text:** Alfred Thieme

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 34, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Komm herab vom hohen Mast, sei der Ruhe stiller Gast. Kanon**  
in der Unterquint

**Text:** Hans Kraus

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 35, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Nicht artig „Man ist ja von Natur kein Engel“. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** um 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Ein Jäger, der nicht raucht und trinkt. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Altes Sprichwort

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 42, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Tell-Lied. Kanon**  
in der Oktave

**Veröffentlichung:** In: Hanseaten-Singeblatt 49, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938

**Soldatenmut siegt überall im Frieden und im Krieg. Kanon**  
zu drei Stimmen

**Text:** Wilhelm Hauff

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Es leben die Soldaten 3, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Das schönste Leben auf der Welt führt der Soldat, zieht er ins Feld. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Soldatenlied um 1860

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Es leben die Soldaten 4, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Der deutsche Stamm ist alt und stark, voll Hochgefühl und Glauben. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Friedrich von Schlegel

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** In: Es leben die Soldaten 22, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Von Adel ist, wer Edles tut „Nicht die Geburt macht schlecht und gut“.**  
**Kanon**  
zu drei Stimmen

**Text:** Alter Spruch

**Entstehungszeit:** 1942

**Veröffentlichung:** Ein Menschlein ward geboren. Lieder und Dichtungen für d. Geburtstagsfeier, hrsg. v. Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1942.

**Wohl geboren. Kanon**  
zu drei gleichen Stimmen

**Text:** Alter Spruch

**Veröffentlichung:** Ein Menschlein ward geboren. Lieder und Dichtungen für d. Geburtstagsfeier, hrsg. v. Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1942.

**Treu, Glauben und das heil'ge Recht. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Giebelinschrift eines alten Danziger Hauses

**Veröffentlichung:** In: Das klingende Jahr. Chorbuch, hrsg. v. Walter Rein, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1942/Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1942.



**Seele, vergiß sie nicht. Kanon**  
in der Unterquint

**Text:** Friedrich Hebbel

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 57, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1944.

**Wer ein Warum zu leben hat. Kanon**  
zu zwei Stimmen

**Text:** Friedrich Nietzsche

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 57, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1944.

**Hast du dein Leben gelebt. Kanon**  
in der Unterquint

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 57, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1944.

**So lang noch Morgenwinde. Kanon**  
zu drei Stimmen

**Text:** Gottfried Keller

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 57, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1944.

**Keiner kennt den Klang der Töne. Kanon**  
zu drei Stimmen

**Veröffentlichung:** In: Der Kanon, hrsg. v. Fritz Jöde, K. H. Möser Verlag, Wolfenbüttel 1950.

## **Was du auch tust. Kanon**

zu drei Stimmen

**Text:** Heinrich von Treitschke

**Veröffentlichung:** In: Der Hamburger Musikanth Teil B, Karl Heinrich Mösele Verlag, Wolfenbüttel 1951.

## **In der Natur. Kanon**

in der Terz

**Weise:** Robert Schumann

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** in: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung Band I, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg/Otto Salle Verlag, 1952.

## **Bauch-Kanon „Kein schlimmere Not als ein hungriger Bauch“**

**Veröffentlichung:** In: Das Karussell. Die lustige Kanonsammlung, hrsg. v. Hans Lang, Voggenreiter, Bad Godesberg/ Mösele, Wolfenbüttel 1952.

## **Die Musik allein die Tränen abwischt. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Spruch an einer Hausorgel, Schweiz 1762.

**Veröffentlichung:** In: Singfibel der neuen Musik. Hrsg. v. Otto Daube, Verlag W. Grüwell, Dortmund 1952.

## **Nichts ist stärker. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Wahlspruch des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen

**Veröffentlichung:** In: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Band II, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1956.

## **Bitte „Aus Nacht und aus Not“. Kanon**

zu drei Stimmen

**Text:** Gustav Wirsching

**Veröffentlichung:** in: ars musica. Ein Musikwerk für höhere Schulen Band I Singbuch, hrsg. v. Gottfried Wolters, Mösel Verlag, Zürich 1962.

### **Das ist der Liebe heiliger Götterstrahl. Kanon**

zu zwei Stimmen in der Oktave

**Text:** Friedrich Schiller

**Entstehungszeit:** 1971

### **Hätte ein Abend. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Freidank

**Veröffentlichung:** In: Neues Chorbuch für Mädchen-, Frauen- und Knabenstimmen, hrsg. v. Erika Steinbach, Bärenreiter, Kassel 1954.

### **Fechterkanon „Fechten macht, wer es wohl kann“. Kanon**

zu zwei Stimmen

**Text:** Hans Sachs

**Veröffentlichung:** In: Der Bumerang. Ein Liederbuch für Sportjugend, hrsg. v. Jugendausschuss des Landessportbundes Württemberg, zugestellt von Johannes Holzmeister, Fidula-Verlag, Stuttgart-Sillenbuch 1955.

## **2.3 Bearbeitung der Volkslieder und vorhandenen Melodiematerialien**

### **Es war einmal ein kleiner Mann. Chorvariationen**

für gemischten Chor (mit instrumentalen Zwischenspielen)

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singebuch für gemischten Chor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1934.

## **Eine sehr „gewöhnliche“ Geschichte „Philint stand jüngst vor Babett’s Tür“**

für gemischten Chor (mit instrumentalen Zwischenspielen)

**Weise:** Joseph Haydn

**Uraufführung:** Singakademie Berlin 1935 (Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands) **Veröffentlichung:** In: Bremer Chorblätter 608, Eres Edition, Lilienthal/Bremen 1951.

## **Morgenlied „Gesegnet der Tag, vom Himmel geschenkt“. Schwedisches Volkeslied von 1596**

für Singstimmen und Instrumente

**Text:** Deutsche Nachdichtung von Karl Seidelmann

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

## **Mir ist ein feines brauns Maidelein. Volkslied des 16. Jahrhunderts**

**Weise:** Melchior Newsidler

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Veröffentlichung:** In: Chorliederbuch für die Wehrmacht. Im Auftrag der 3 Wehrmachtteile, hrsg. von Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, C. F. Peters, Leipzig 1940.

## **Ade zur guten Nacht. Volkslied**

**Weise:** Aus dem Lieder und Kommersbuch, 1847

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 33, P. J. Tonger, Köln 1940.

## **Wenn alle untreu werden**

**Weise:** Geusenlied 1568

**Text:** Max von Schenkendorf

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Veröffentlichung:** In: Chorliederbuch für die Wehrmacht. Im Auftrag der 3 Wehrmachtteile, hrsg. von Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, C. F. Peters, Leipzig 1940.

**Jetzt kommen die lustigen Tage**  
für dreistimmigen Männerchor

**Entstehungszeit:** 1942

**Veröffentlichung:** In: Es leben Soldaten 53, P.J. Tonger, Köln 1942.

**Der Spiegel der Dreifaltigkeit**

**Weise:** Aus dem 16. Jahrhundert

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**O Heiland, rei die Himmel auf**

**Weise:** Volksweise Augsburg 1666

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Marias Kirchgang „Maria wollte zur Kirche gehen“**  
für Frauenstimmen und Instrumente

**Weise:** Johannes Brahms

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Kein Feuer, keine Kohle. Volkslied**  
für vierstimmige Stimmen

**Veröffentlichung:** In: Der Landchor. Eine Sammlung von Chor-Gesängen, hrsg. v. Walter Lott, Kistner & Siegel, Leipzig 1936.

**Das Feld ist weiß**

**Weise:** Aus Memelgebiet

**Veröffentlichung:** In: Der Landchor. Eine Sammlung von Chor-Gesängen, hrsg. v. Walter Lott, Kistner & Siegel, Leipzig 1936.

## **Jetzt fängt das schöne Frühjahr an**

**Weise:** Aus dem Rheinland

**Entstehungszeit:** 1955

**Veröffentlichung:** In: Chorbuch für Volksschulen, hrsg. v. Josef Heer und Hans Sabel, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1963.

## **Ich wollt, wenn es Kohlen schneit**

**Weise:** Aus Mähren

**Veröffentlichung:** In: Grünet die Hoffnung. Chorlieder aus unvergessener deutscher Heimat, hrsg. v. Wolfgang Stummer, P.J. Tonger, Köln 1955.

## **Kein schöner Land „Kein schöner Land in dieser Zeit“. Volkslied**

**Veröffentlichung:** Ernst Scholing Musikverlag, Stuttgart

## **Wahre Freundschaft „Wahre Freundschaft soll nicht Wanken“ für Männerchor**

**Weise:** Aus Franken

**Veröffentlichung:** In: Nagels Männerchorbuch Auswahlband, hrsg. von Herbert Weitemeyer, Nagels Verlag, Kassel 1955.

## **Da drunten im Tale für Männerchor**

**Weise:** Aus Schwaben

**Veröffentlichung:** In: Nagels Männerchorbuch Auswahlband, hrsg. von Herbert Weitemeyer, Nagels Verlag, Kassel 1955.

## **Erstanden ist der heil'ge Christ für vierstimmigen Männerchor**

**Weise:** 15. Jahrhundert

**Veröffentlichung:** In: Nagels Männerchorbuch Auswahlband, hrsg. von Herbert Weitemeyer, Nagels Verlag, Kassel 1955.

## **Der Wächter auf dem Türmlein saß**

**Weise:** Aus Thüringen

**Veröffentlichung:** In: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Band II, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1956.

## **O du schöner Rosengarten**

**Weise:** Aus Lothringen

**Veröffentlichung:** In: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Band II, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1956.

## **Nach Island „Wer will uns nach Island gehen“**

**Weise:** Aus Flandern 1856

**Veröffentlichung:** In: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Band II, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1956.

## **Zogen einst fünf wilde Schwäne**

**Weise:** Aus dem Memelland

**Veröffentlichung:** In: Musik. Ein Schulwerk für die Musikerziehung, Band II, hrsg. v. Edgar Rabsch, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/Main 1956.

## **In der Nacht**

für Männerchor a-capella

**Weise:** Aus dem Siebengebirge

**Veröffentlichung:** In: Tonos-Chorblatt 6, Tonos Musikverlag, Darmstadt.

## **2.4 Mehrstimmige gemischte Chöre a capella**

### **Drei Madrigale (Minnelieder)**

für gemischten Chor a cappella

- I. Was ist Minne „Sag mir einer, was ist Minne“
- II. Zu Dank „Kann noch zu Danke singen“
- III. Sänger Klage „Weh dir, höfisch edles Singen“

**Text:** Walther von der Vogelweide

**Entstehungszeit:** 1926

**Uraufführung:** Berlin 1930 (Zu Dank)

**Veröffentlichung:** P.J. Tonger, Köln 1954

### **Weckruf „Der Werkruf hallt“**

**Text:** Arthur Mellen

**Entstehungszeit:** 1929

**Veröffentlichung:** In: Losebltter 174, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

### **Der Seele Flug „Dunkelgrau von Sternen selig“**

**Text:** Franz Diederich

**Entstehungszeit:** 1929

**Veröffentlichung:** Georg Kallmeyer Verlag

### **Drei Chöre**

für gleiche oder gemischte Stimmen

I. Kumpanei „Es geht ein graues großes Weib“ (**Text:** Alfred Thieme);

II. Es geht ein Leuchten (**Text:** Bruno Schönlanke);

III. Fühle die hohe Kraft (**Text:** Paul Gundlach)

**Veröffentlichung:** In: Das Neue Chorbuch 4. Ernste Lieder und Gesänge, hrsg. von Erich Katz, B. Schott´s Shne, Mainz 1930.

### **Die Behörde „Korf erhält vom Polizeibro“**

für fünfstimmigen gemischten Chor

**Text:** Christian Morgenstern

**Entstehungszeit:** 1930

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.



## **Fünf Chöre**

- I. Sieh nicht, was andre tun (**Text:** Christian Morgenstern)
- II. Ernste Stunde „Wer jetzt weint irgendwo in der Welt“ (**Text:** Rainer Maria Rilke)
- III. Unerlässlichkeit der Gegenliebe „Sag mir einer, was ist Minne?“ (**Text:** Walther von der Vogelweide)
- IV. Zu Dank „Kann noch zu Danke singen“ (**Text:** Walther von der Vogelweide)
- V. Zu Singen geboten (**Text:** Walther von der Vogelweide)

**Entstehungszeit:** 1930

**Uraufführung:** Kammermusikabend der Hochschule für Musik Berlin 1930 (Singkreis der Volksmusikschule der Musikantengilde Charlottenburg)

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1950er Jahre.

## **Eine Art von Witzen „Korf erfindet eine Art von Witzen“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 22, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Die eigene Schuld „Zwei Ochsen ziehn den szeilen Berg hinauf“**

**Text:** Heinrich Seidel

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 22, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Wanderlied „Heute bläst der Wanderwind, lasst die Schwermut fahren“**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulzen, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

## **Deutsche! Wollet nicht leicht** für gemischten Chor

**Text:** Ernst Moritz Arndt

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Neue Lieder, Tonger Musikverlag, Köln 1936.

**Klagt nicht! Jene Helden starben**  
für gemischten Chor

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Neue Lieder, Tonger Musikverlag, Köln 1936.

**Frühe „Im Osten graut´s“**  
für gemischten Chor

**Text:** Joseph von Eichendorff

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Singebuch des Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, hrsg. v. Walter Lott, Kistner & Siegel, Leipzig 1936.

**Maienwonne „Wollt ihr schauen, was im Maien“**  
für gemischten Chor

**Text:** Walther von der Vogelweide

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Singebuch des Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, hrsg. v. Walter Lott, Kistner & Siegel, Leipzig 1936.

**Sankt Nimrod selbst gestand es frei**

**Text:** Heinrich von Wildungen

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 42, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Wilhelm Busch in Liedern. Lustige Chorlieder**  
**in verschiedenartiger Besetzung nach Texten von Wilhelm Busch**

- I. Bewaffneter Friede „Ganz unverhofft, an einem Hügel“
- II. Dunkle Zukunft „Fritz, der mal wieder schrecklich träge“
- III. Es sitzt ein Vogel
- IV. Das Häschen
- V. Sack und Ähren „Ein dicker Sack den Bauer Bolte“
- VI. Romanze vom nützlichen Soldaten „Rieke näht auf die Maschine“
- VII. Wie üblich „Suche nicht apart zu scheinen“
- VIII. Der fliegende Frosch „Wenn Einer, der mit Mühe“

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** um 1935

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

### **Möwenlied „Die Möwen sehen alle aus“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseaten-Singeblatt 54, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

### **Der Hecht „Ein Hecht, vom heiligen Anton bekehrt“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseaten-Singeblatt 54, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

### **Auf, auf zum fröhlichen Jagen** für vierstimmigen gemischten Chor

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg 1940.

### **Vier Gesänge** für vierstimmigen Chor a cappella

I. Vorfrühling „Die Hänge streift ein goldener Hauch“

II. Glocken und Zyanen

III. Still zu wissen

IV. Die Uhr „Du stet und treu Gepoch“

**Text:** Josef Weinheber

**Entstehungszeit:** um 1942

**Veröffentlichung:** Schwann, Düsseldorf 1949.

### **Der Föhn „Wie der Föhn sein fahles Licht zaubert“**

**Text:** Franz Hlawna

**Entstehungszeit:** vor 1943

**Veröffentlichung:** In: Der Landchor, Kistner & Siegel, Leipzig.

## **Drei gemischte Chöre a cappella**

- I. Loben soll man stets die Zeit
- II. Bei Fuchs und Dachs war großer Streit (**Text:** Der wilde Alexander)
- III. Blick in die Welt und lerne leben (**Text:** Rudolf Alexander Schröder)

**Entstehungszeit:** 1943

**Veröffentlichung:** In: Geselliges Chorbuch 2, hrsg. v. Richard Baum, Bärenreiter, Kassel 1943.

## **Suchet Gott, so werdet ihr leben. Motette**

nach Worten der Heiligen Schrift  
für achtstimmigen gemischten Chor a cappella

- I. Meine Seele dürstet nach Gott (Psalm 42,3);
- II. Bittet, so wird euch gegeben (Matth. 7,7) und Wenn ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet (Jer. 29,14);
- III. Bei Dir Gott ist die Quelle des Lebens (Psalm 36,10)

**Widmung:** Gerhard Frommel

**Entstehungszeit:** 1948

**Uraufführung:** Arbeitstagung Jugend und Neue Musik, Bayreuth 1949.

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1948.

## **Maienzeit, bannet Leid**

für vierstimmigen Chor

**Entstehungszeit:** um 1949

## **Im Wald, im hellen Sonnenschein**

für vierstimmigen Chor

**Text:** Emanuel Geibel

**Veröffentlichung:** In: Der Musikant. Liederbuch für die Schule, hrsg. v. Fritz Jöde, Karl Heinrich Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1949.

## **Geh, gehorche meinem Winken**

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1950

**Veröffentlichung:** Eres Edition, Bremen.

## **Zwei Lieder**

- I. In der Frühe „Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir“
- II Auf einem Kirchturm „Ein Glockentonmeer wallet“

**Text:** Eduard Mörike

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1950.

## **Drei geistliche Chöre**

- I. Benedictat nos Dominus
- II. O Jesus
- III. Erwache Seele

**Text:** Ludwig Derleth

**Veröffentlichung:** Pelikan (Hug & Co. Musikverlag), Zürich 1950.

## **Sechs Chorstücke**

- I. Wer möchte leben (**Text:** Hans Reinow)
- II. Gläubig durchdrungen (**Text:** Karl Schneller)
- III. Bruder du und Schwester fern (**Text:** Gerhard Rolf Wenzel)
- IV. Es steht ein goldnes Garbenfeld (**Text:** Richard Dehmel)
- V. Arbeiter der Erde (**Text:** Hermann Claudius)
- VI. War einmal ein Bumerang (**Text:** Joachim Ringelnatz)

**Entstehungszeit:** 1952

**Veröffentlichung:** In: Unsere Lieder. Liederbuch der Gewerkschaftsjugend, hrsg. v. Josef Heer, Bund-Verlag, Köln 1952.

## **Einst „Ihr aber werdet stehn“**

**Text:** Matias Claudius

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1959.

## **Die Sonne sinkt von hinnen**

**Text:** Hermann Claudius

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1959.

## **Trost „Es haben viel Dichter gesungen“**

**Text:** Joseph von Eichendorff

**Veröffentlichung:** In: Der Hamburger Musikant Teil B, Karl Heinrich Mösele Verlag, Wolfenbüttel 1951.

## **Gesang im Grünen. Fünfzehn Chorlieder**

in drei-, vier- und fünfstimmigem Satz

- I. Im Wald (**Text:** Emanuel Geibel)
- II. Trost des Sommers „Hingestreckt im hohen Gras“ (**Text:** Adolf von Hatzfeld)
- III. Sonntagsjäger „Es lässt sich mit aller Kraft ein Horn im Walde hören“ (**Text:** Gottfried Keller)
- IV. Zur Erntezeit „Das ist die üppige Sommerzeit“ (**Text:** Gottfried Keller)
- V. Freiheit, Jugendübermut „Welch ein ungehemmtes Leben“ (**Text:** Ludwig Derleth)
- VI. Regensommer „Nasser Staub auf allen Wegen“ (**Text:** Gottfried Keller)
- VII. Opfergabe „Pflückt nicht jede Beere“ (**Text:** Friedrich Schnack)
- VIII. Nachhall „Sieh den Abendstern erblinden tief im Westen“ (**Text:** Gottfried Keller)
- IX. Die Entschwundene „Es war ein heitres, goldnes Jahr“ (**Text:** Gottfried Keller)
- X. Flamme lobre, Flamme steige (**Text:** Ludwig Derleth)
- XI. Das Dach „Arm und leer war die Welt“ (**Text:** Josef Weinheber)
- XII. Auf der Ofenbank in der Abendzeit (**Text:** Friedrich Bischoff)
- XIII. Der Ruf „Eine Stimme ruft dich in der Mitternacht“ (**Text:** Ina Seidel)
- XIV. Was Einer ist, was Einer war (**Text:** Hans Carossa)
- XV. Alles wird durch Musik erfasst (**Text:** Cicero)

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1951.

## **Schließt auf den Ring**

für vierstimmigen Chor (auch mit Begleitung)

**Text:** Gottfried Keller

**Entstehungszeit:** 1954

## **Kummerberg „Ich will dich, Gott“**

**Text:** Von der Vring

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1951.

## **Vier Chorstücke**

- I. Als ein behutsam Licht (**Text:** Josef Weinheber)
- II. Als die Hirten auf dem Felde (**Text:** Walafried Strabo)
- III. Da die Hirten (**Text:** Conrad Ferdinand Meyer)
- IV. Banger Mensch (**Text:** Otto Bruder)

**Veröffentlichung:** In: Neue Weihnachtslieder, hrsg. v. Karl Vötterle, Bärenreiter, Kassel 1954.

### **Wir wandern alle weit zerstreut**

**Text:** Sigismund Banek

**Veröffentlichung:** P.J. Tonger, Köln 1955.

### **Ich freue mich auf die Blumen rot**

**Text:** König Konradin

**Entstehungszeit:** 1960

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel.

### **Wer gab mir Minne die Gewalt**

**Text:** Walther von der Vogelweide

**Entstehungszeit:** 1960

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel.

### **Zwei Chorstücke**

- I. Nachts „Ich stehe in Waldesschatten“ (**Text:** Joseph von Eichendorff)
- II. Apellied „Der Apfel ist nicht gleich am Baum“ (**Text:** Hermann Claudius)

**Veröffentlichung:** In: Carmina nova, hrsg. v. Richard Baum und Wilhelm Ehmann, Bärenreiter, Kassel 1961.

### **Neue Wilhelm Busch-Chöre**

- I. Sack und Ähren „Ein dicker Sack den Bauer Bolte“
- II. Es sitzt ein Vogel
- III. Man wünscht sich herrlich gute Nacht
- IV. Seid mir nur gar so traurig

V. Kinder lasset uns besingen

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** 1968

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **Neuschnee „Flockenflaum zum ersten Mal zu prägen“**

**Text:** Christian Morgenstern

### **2.5 Frauenchor**

#### **Nacht „In mir ist Nacht“. EinGesang**

für Solobratsche und Frauenchor mit Orgelbegleitung

**Text:** Kurt Heynicke

**Entstehungszeit:** 1920

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

#### **Zwei Mörike-Chöre**

für gleiche Stimmen

I. Septembermorgen „Im Nebel ruhet noch die Welt“

II. Er ist´s „Frühling läßt sein blaues Band“

**Text:** Eduard Mörike

**Entstehungszeit:** 1935 (Septembermorgen)

**Veröffentlichung:** P.J. Tonger, Köln 1970.

#### **Zwölf Frauenchöre**

I. All unser redlichstes Bemühn (**Text:** Johann Wolfgang von Goethe)

II. Wer die Musik in Ehren hält (**Text:** Christian Weise)

III. Wintersonnenwende „Wir kommen aus Not“ (**Text:** Hans Hahne)

IV. Spruch „Wer nicht nur an sich selber denkt“

V. Es sangen drei Engel (Aus dem Mainzer Cantual, 1605)

VI. Zum 1. Mai „Reih an Reih in Takt und Schritt“ (**Text:** Julius Zerfaß)

VII. Ans Werk! Ans Werk! (**Text:** Karl Henckell)



- VIII. Sonnenwende „Pfeift der Wind uns Lügen zu“ (**Text:** Georg Stammer)
- IX. Gebenedeit sei jede Krume (**Text:** Max Barthel)
- X. Tischspruch „In dem, was du beschert uns hast“ (**Text:** Theodor Scheffer)
- XI. Mondlied „Der Mond ist unbewohnt“ (**Text:** Max Barthel)
- XII. Winter „Wie nun alles stirbt“ (**Text:** Gottfried Keller)

**Veröffentlichung:** In: Lobeda Singebuch für Frauenchor, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

### **Drei Chorstücke**

- I. Hätte ein Abend (**Text:** Freidank)
- II. Loben soll man stets die Zeit
- III. Die Musik allein die Träne abwischt (**Text:** Spruch aus einer Hausorgel, Schweiz 1762)

**Veröffentlichung:** In: Neues Chorbuch für Mädchen-, Frauen- und Knabenstimmen, hrsg. v. Erika Steinbach, Bärenreiter, Kassel 1954.

### **„O, liebe mich hell, wie das Morgenrot liebt.“ Acht russische Liebeslieder** für Frauenstimmen oder Frauenchor mit Klavier

- I. O. liebe mich hell (**Text:** F. Sologub)
- II. Der Flieder blühte
- III. Bin gekommen, dich zu grüßen (**Text:** A. Foeth-Schenschin)
- IV. Walzer „In hellen Kerzenschein“ (**Text:** Lochvickaja)
- V. Alle Fragen sind stumm (**Text:** Vladimir Solovjev)
- VI. Ach, was sollen Reden oder Worte (**Text:** Vladimir Solovjev)
- VII. Alte ego „Wie die Blumen am Fuß“ (**Text:** A. Foeth-Schenschin)
- VIII. Letzte Liebe „Wie zärtlich-abergläubisch wir“ (**Text:** Tjutschew)

**Entstehungszeit:** 1959

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **2.6 Männerchor**

### **Wintermondnacht „Der Mond tritt über die Eichen“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singebuch für Männerchor Bd. 2, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1933.

## **Richtung „Jünglings wort sei, mensch, mach dich frei“**

**Text:** Richard Dehmel

**Entstehungszeit:** 1933

**Uraufführung:** Funkstunde Berlin, 14.02.1934

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singebuch für Männerchor Bd. 2, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1933.

## **Lied der Arbeit „Ungezählte Hände sind bereit“**

**Text:** Karl Bröger

**Entstehungszeit:** 1933

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singebuch für Männerchor Bd. 2, hrsg. v. Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1933.

## **Lieder der Arbeit „Tausend Räder müssen sausend gehen“**

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

**Anmerkung:** Zusammen mit Walter Rein und Armin Knab.

## **Achtzehn Chöre**

- I. Deutsche Arbeit „Wir stehn am Werk“ (**Text:** Wolfram Krupka, **Weise:** Heribert Beutel)
- II. Wir schreiten, Kolonnen, voran! (**Text:** Ferdinand Oppenberg)
- III. Gebet des Bauern nach dem Säen. Mein Teil ist jetzt getan (**Text:** Franz Hurthe)
- IV. Nach Ostland wollen wir reiten (Altes Ostfahrerlied aus Flandern)
- V. Glückselig muß man preisen (**Text:** Alter Spruch)
- VI. Die beiden Esel „Ein finstrer Esel sprach einmal“ (**Text:** Christian Morgenstern)
- VII. Feierabend „Es klingt das Eisen, herber Schlag“ (**Text:** Eberhard Trüstedt)
- VIII. Wintersonnenwende „Wir kommen aus Not!“ (**Text:** Hans Hahne)
- IX. Das Lied vom Reich „Wir wollen ein starkes, einiges Reich“ (**Text:** Hermann Claudius);
- X. Gott, gib uns Kraft! (**Text:** Carl-Heinz Weber)
- XI. Wir zwingen es nicht (**Text:** Bernhard von der Marwitz)
- XII. Angepackt „Dröhnend fallen die Hämmer“ (**Text:** Heinrich Lersch)
- XIII. Erntedank „Wir danken, Herr, für Brot und Kleid“ (**Text:** Josef Bauer)
- XIV. Gesät ins dunkle Erdreich (**Text:** Alter Spruch)
- XV. Erntedank „Vielen haben wuchtigen Schienen gewalzt aus glühendem Eisen“ (**Text:** Eberhard Trüstedt)
- XVI. Das Schicksal ruht in dir (**Text:** Hans Friedrich Blunck)

XVII. Spruch „Ich habe den Glauben, dass wir nicht geboren sind, glücklich zu sein, sondern um unserer Pflicht zu tun“ (**Text:** Friedrich Nietzsche)

XVIII. Dein Erbgut hast du von den Ahnen (**Text:** Spruch aus Ahnenhalle in Weimar)

**Entstehungszeit:** 1934 (Erntedanke: Wir danken, Herr, für Brot und Kleid), 1935 (Das Lied vom Reich; Angepackt. Döhnend fallen die Hämmer), 1940 (Glückselig muß man preisen)

**Veröffentlichung:** In: Neues Singebuch für Männerchor, in Verbindung mit dem Amt Feierabend der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg. von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein und Ernst Lothar von Knorr, Hanseatischer Verlagsanstalt, Hamburg 1940.

### **Lenzing „So oft es Lenzing ward im grossen Krieg“**

**Text:** Ernst du Vinage

**Veröffentlichung:** Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

### **Winter-Sonnenwende „Wenn das Sinnbild der Vernichtung“**

**Text:** Ernst du Vinage

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

### **Ewige Mütter! Ihr seid die Träger**

**Text:** Ernst du Vinage

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

### **Wir wandern alle weit zerstreut**

**Text:** Sigismund Banek

**Entstehungszeit:** 1938

**Veröffentlichung:** In: Wir tragen die Wende, hrsg. v. Hermann Peter Gericke und Walter Rein, P. J. Tonger, Köln 1938.

### **Zuruf „Nie war es unsre tiefste Not“**

**Text:** Erwin Guido Kolbenheyer

**Entstehungszeit:** 1938

**Veröffentlichung:** In: Wir tragen die Wende, hrsg. v. Hermann Peter Gericke und Walter Rein, P. J. Tonger, Köln 1938.

### **Die Zimmerleute „Mein Handwerk fällt mir schwer“**

**Entstehungszeit:** um 1939

**Veröffentlichung:** In: Wir schaffen und werken, hrsg. v. Hermann Peter Gericke und Walter Rein, P. J. Tonger, Köln 1939.

### **Die Stunde des Soldaten „Hart dröhnt der Schritt der Bataillone“** für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Kurt Eggers

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Morgen marschieren wir, hrsg. v. Hans Baumann, Voggenreiter, Potsdam 1939.

### **Wir Flieger „Wir dürfen niemals satt im Stillen liegen“** für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Carl-Heinz Weber

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Liederbuch der Luftwaffe, hrsg. v. Carl Clewing, Vieweg, Berlin 1939.

### **Kriegslied „Bei dem Donner der Kartaunen“**

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Es leben die Soldaten 3, P. J. Tonger, Köln 1940.

### **Wohlauf, Kameraden**

**Text:** Christian Jakob Zahn

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Es leben die Soldaten 4, P. J. Tonger, Köln 1940.

### **Weit lasst die Fahnen wehen** für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Gustav Schulten

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 1, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Wer jetzt Zeiten leben will**  
für dreistimmigen Männerchor

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 1, P. J. Tonger, Köln 1940.

**In ganzen Land marschieren nun Soldaten**  
für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Hans Baumann

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 1, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Das schönste Leben auf der Welt**

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 6, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Ist es denn nun wirklich wahr**  
für dreistimmigen Männerchor

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 7, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Flamme empor**  
für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Karl Gläser

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 10, P. J. Tonger, Köln 1940.

**Kameraden fragen nicht lange**  
für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Hans Baumann

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 10, P. J. Tonger, Köln 1940

### **Wenn alle untreu werden**

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Chorliederbuch für die Wehrmacht. Im Auftrag der 3 Wehrmachtteile, hrsg. von Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, C. F. Peters, Leipzig 1940.

### **Gestern noch im Schützengraben**

**Text:** Unteroffizier L. Heidemarck

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Chorliederbuch für die Wehrmacht. Im Auftrag der 3 Wehrmachtteile, hrsg. von Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, C. F. Peters, Leipzig 1940.

### **Sankt Rafael „Tröst die Bedrängten“**

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Chorliederbuch für die Wehrmacht. Im Auftrag der 3 Wehrmachtteile, hrsg. von Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, C. F. Peters, Leipzig 1940.

### **Hohe Nacht der klaren Sterne**

für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Hans Baumann

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 11, P. J. Tonger, Köln 1940.

### **Die Fahne „Kamerad, wohin lenkst du den Schritt?“**

für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Karl-Heinz Peter

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 19, P. J. Tonger, Köln 1941.

### **Deutscher Spruch „Herrgott steh dem Führer bei“**

für dreistimmigen Männerchor

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 17, P. J. Tonger, Köln 1941.

**Der junge Schiffer „Dort bläht ein Schiff die Segel“**  
für dreistimmigen Männerchor

**Text:** Friedrich Hebbel

**Veröffentlichung:** P. J. Tonger, Köln 1941.

**Lustig ist´s Matrosenleben**  
für dreistimmigen Männerchor

**Veröffentlichung:** P. J. Tonger, Köln 1941.

**Kämpfe für dein höchstes Erbe**  
für dreistimmigen Männerchor

**Entstehungszeit:** 1942

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 29, P. J. Tonger, Köln 1943.

**Nun will der Lenz uns grüssen**  
für dreistimmigen Männerchor

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 27, P. J. Tonger, Köln 1943.

**Wie schön blüht uns der Maien**  
für dreistimmigen Männerchor

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 28, P. J. Tonger, Köln 1943.

**Das Lieben bringt gross Freund**  
für dreistimmigen Männerchor

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 30, P. J. Tonger, Köln 1943.

**Rosestock, Holderblüh**  
für dreistimmigen Männerchor

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied 30, P. J. Tonger, Köln 1943.

**Im Frühtau zu Berge**  
für dreistimmigen Männerchor, Trompete, ad lib.

**Entstehungszeit:** um 1944

**Veröffentlichung:** In: Kameradschaft im Lied. Chorbuch für Front und Heimat, hrsg. v. Oberkommando des Heeres, P. J. Tonger, Köln 1944.

**Symbolum „Des Maurers wandeln“**

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Veröffentlichung:** P.J. Tonger, Köln 1949.

**Trunken müssen wir alles sein**

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1949

**Veröffentlichung:** Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1950.

**Herr, gib uns einen guten Tag**

**Entstehungszeit:** 1949

**Veröffentlichung:** C. F. Peters, Frankfurt am Main 1950.

**Lied zur Weihnacht „Wir Menschen sind heute einsamer als damals die  
Jungfrau Marie“**  
für vierstimmigen Männerchor

**Text:** Albert Schellinger

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.



## **Es schwebt ein Lied wie Glockenklang**

**Text:** Gottfried Keller

**Entstehungszeit:** 1954

**Veröffentlichung:** D-A-S-Bundes-Verlag, Frankfurt am Main.

## **Dankbares Leben „Wie schön ist dieses kurze Leben“**

**Text:** Gottfried Keller

**Entstehungszeit:** 1957

## **Ein Winterabend „Wenn der Schnee ans Fenster fällt“**

**Text:** Georg Trakl

**Veröffentlichung:** Ernst Scholing Musikverlag, Stuttgart 1959.

## **Kein schöner Land**

**Text:** Zuccalmaglio

**Veröffentlichung:** Ernst Scholing Musikverlag, Stuttgart 1959.

## **Der Apfel ist nicht gleich am Baum**

**Text:** Hermann Claudius

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel/Musikverlag Hilde Löffler, Plochingen.

## **Fünf Männerchöre a capella**

nach Gedichten „Kritik des Herzens“ von Wilhelm Busch

I. Sacke und Ähren „Ein dicker Sack den Bauer Bolte“

II. Man wünscht sich herrlich gute Nacht

III. Es sitzt ein Vogel

IV. Seid mir nur gar so traurig

V. Kinder lasset uns besingen

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** 1968

## **2.7 Einstimmige Chorlieder**

### **Glockenspruch „Ich zeige dir den Schluß der Arbeit an“**

**Text:** Glockeninschrift zu Rennersdorf

**Entstehungszeit:** 1926

**Veröffentlichung:** In: Niederdeutschland. Lieder unserer Zeit, hrsg. v. Bernhard Iversen und Erich Parnitzke, Günter Wolff Verlag, Plauen in Vogtland 1936.

### **Die heilige Flamme „Wir, aus Erde, staubgeboren, sind von heiliger Lust durchbebt“**

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** 1928

**Veröffentlichung:** In: Niederdeutschland. Lieder unserer Zeit, hrsg. v. Bernhard Iversen und Erich Parnitzke, Günter Wolff Verlag, Plauen in Vogtland 1936.

### **Unser die Sonne, unser die Erde**

**Text:** Alfred Thieme

**Entstehungszeit:** 1928

**Veröffentlichung:** In: Lieder des Volkes. Erbe und Aussaat, hrsg. v. Theo Jung, LucasVerlag, Wuppertal 1936.

### **Freiwilliger Arbeitsdienst „Wir stehen Tag für Tag im Moor und graben“**

**Text:** Carl-Heinz Weber

**Entstehungszeit:** 1928

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

### **Schicksalslied „Leben gibst du, Leben nimmst du“**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1928

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 3. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1931.

## **Reiterlied „Wohlauf, ihr lieben Gesellen“**

**Text:** Peter Schöffen

**Entstehungszeit:** 1929

## **Bannerlied „Steht zum Banner, Kameraden! Kämpferstolz und Jugendkraft“**

**Text:** R. Knauff

**Entstehungszeit:** 1931

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 3. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1931.

## **Bei Sonne in Nächten**

**Text:** Max Grünbaum

**Entstehungszeit:** 1931

**Veröffentlichung:** In: Naturfreunde Liederbuch, Touristenverein Naturfreunde, Nürnberg 1932

**Anmerkung:** Preisgekröntes Lied (Preisausschreiben des Sozialistischen Kulturbundes)

## **Mittsommernacht „O schöne Nacht, o kurze Nacht, da Tag und Nacht sich küssen“. Lied zur Sommersonnenwende**

**Text:** Rudolf Alexander Schröder

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Das Sonnenrad. 12 Lieder zur Sonnen- u. Jahreswende u. zum festlichen Feuer und 7 Tanzweisen f. Blockflöten oder andere Instrumente, hrsg. v. Gerd Benoit, Voggenreiter Verlag, Potsdam 1934.

## **Feuersprung „Ich springe übers Sonnwendfeuer! All Nachbarn san mer teuer“. Altes Minnelied**

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Das Sonnenrad. 12 Lieder zur Sonnen- u. Jahreswende u. zum festlichen Feuer und 7 Tanzweisen f. Blockflöten oder andere Instrumente, hrsg. v. Gerd Benoit, Voggenreiter Verlag, Potsdam 1934.

## **Die Zukunft, die wird unser sein „Das alte Jahr ist hingeschwunden“. Neujahrslied**

**Text:** Jürgen Brand

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Niederdeutschland. Lieder unserer Zeit, hrsg. v. Bernhard Iversen und Erich Parnitzke, Günter Wolff Verlag, Plauen in Vogtland 1936.

## **Arbeitsspruch „Wir schlagen den Amboß, wir schlagen den Stein! Wir dienen dem Volke mit Herzen und Händen“. Arbeitslied**

**Text:** Erich Otto Funke

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Niederdeutschland. Lieder unserer Zeit, hrsg. v. Bernhard Iversen und Erich Parnitzke, Günter Wolff Verlag, Plauen in Vogtland 1936.

## **Den Jungen „Jung sein, heißt die Zukunft zwingen“**

**Text:** Ludwig. Lessen

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Silberlanze. Neue Jungenlieder, hrsg. v. Karl Seidemann, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1934.

## **„Laßt die Trompeten laden“. Kriegslied für Singstimme, Trompete oder andere Instrumente**

**Text:** Joseph von Eichendorff

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Silberlanze. Neue Jungenlieder, hrsg. v. Karl Seidemann, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1934.

## **Am Werk „Dröhnend fallen die Hammer“**

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 7. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1935.

## **Der erste Sprung „Ich spring übers Sonnenwendfeuer“. Altes Minnelied**

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 7. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1935.

### **Der letzte Sprung „O, schöne Nacht“**

**Text:** Rudolf Alexander Schröder

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 7. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1935.

### **Erntedank „Wir danken. Herr“**

**Text:** Josef Bauer

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 8. Jahrkreis, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1936.

### **„Die Zukunft, die wird unser sei“. Acht Lieder**

für eine Singstimme oder einstimmigen Massenchor mit Klavierbegleitung (oder Instrumenten)

- I. Die Zukunft, die wird unser sein (**Text:** Jürgen Brand)
- II. Aufruf (**Text:** Walter Schenk)
- III. Wir bauen mit an neuer Welt (**Text:** Karl Seidelmann)
- IV. Mai, wir sind frei! „Aus tausend Blüten lacht der Mai“ (**Text:** Ludwig Lessen)
- V. Wäre ich ein Bannerträger. (**Text:** Otto Krille)
- VI. Mutterland-Vaterland (**Text:** Max Barthel)
- VII. Sonnenwende „Wieder springen rote Flammen“ (**Text:** K. Riedel)
- VIII. Psalm der Bewunderung „Wiederum wie eine Klage“ (**Text:** Max Barthel)

**Entstehungszeit:** 1934

**Veröffentlichung:** Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam 1934.

### **Verlaßt die Fahne nicht, ihr Jungen, die Zukunft wird unser sein.**

**Text:** Jürgen Brand

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Neue Zeit „Hörst du die Trommeln der neuen Zeit“. Gemeinschaftsgesang**

**Text:** Carl Heinz Weber

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Ans Werk! Ans Werk! Wir wollen baun, es glüht die Not nach Taten**

**Text:** Karl Henckell

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Chor der Toten „Wir Toten sind größere Heere als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere“**

**Text:** Conrad Ferdinand Meyer

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Die Singstunde. Lieder für alle 120, hrsg. v. Fritz Jöde, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1938.

## **Pack zu**

**Text:** Georg Zemke

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Vorwärts „Nun hebt ein neu Marschieren an“. Marsch**

für großes und kleines Blasorchester und Gemeinschaftsgesang für Chor mit Bläsern (auch mit Streichorchester / Klavier)

**Text:** Gustav Schüler

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

## **Reißt euch zusammen, stählt euren Blick**

einstimmig oder im Kanon zu 2 Stimmen

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**O junger Tag mit deinem schönen Licht, sei mir begrüßt! Denn ob ich  
morgen lebe, weiß ich nicht**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Volk der Arbeit „Was unsre Hände schaffen in Werken laut bei Tag“  
einstimmig, auch mit Klavier**

**Text:** Paul Bröcker

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Arbeiterfest „Reih an Reih in Takt und Schritt, Puls und Herzschlag  
schwingen mit“  
für Singstimmen und Instrumente**

**Text:** Julius Zerfaß

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Seltsam wirkt der Sterne Walten über unsern dunklen Wegen  
für Singstimmen und Instrumente**

**Text:** Ina Seidel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Über grünenden Gärten ist der Mondschein erwacht**  
für Singstimmen und Instrumente

**Text:** Philipp Hauff

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Nachts „Ich stehe in Waldesschatten wie an des Lebens Rand“**

**Text:** Joseph von Eichendorff

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Deutschlands Tote „Sie trugen in ihren Seelen“. Einstimmiger Gesang**  
mit Begleitung von zwei Violinen oder zwei Blockflöten

**Text:** Maria Kahle

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

**Werkfeierlied „Tritt heran, Arbeitsmann, tritt hervor aus hartem Bann“**  
für Gesang mit Klavier

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 29, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1936.

**Morgenrot „Meine Schwestern, meine Brüder: Wer in deutscher Not als  
Flammenträger“**

**Text:** Fritz Michel

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Lieder der Werkschar, im Auftrag der Abteilung Werkschar in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hrsg., Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.



## **Der Ring „Nicht Anfang hat noch Ende der Ring“** für Singstimmen und Instrumente

**Text:** Theodor Scheffer

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

## **Reiselied „Sonne leuchte mir ins Herz hinein“**

**Text:** Hermann Hesse

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

## **Septembermorgen**

**Text:** Eduard Mörike

**Entstehungszeit:** 1935

**Veröffentlichung:** In: Der Ring. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1935.

## **Licht muß wieder werden** für Singstimme und Instrumente

**Text:** Hermann Claudius

**Entstehungszeit:** 1936

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 50, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1938.

## **Junge Soldaten „Wir sind des neuen Reiches Wehr“**

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 30, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

## **Wir schreiten, Kolonnen, voran, voran.** Einstimmig, auch mit Blasorchester.

**Text:** Ferdinand Oppenberg

**Entstehungszeit:** um 1936

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 34, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

### **Abend vor Weihnachten „Dämmerstille Nebelfelder, schneedurchglänzte Einsamkeit“**

**Text:** Wilhelm Lobsien

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 7-9, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

### **Man ist ja von Natur kein Engel**

**Text:** Wilhelm Busch

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 10-11, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

### **„Pfeift der Wind uns Lügen zu, heilige Flamme, führe du!“. Sonnenwendenlied**

für Singstimmen mit Instrumenten

**Text:** Georg Stammer

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 36, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

### **Gott gib uns Kraft!** für Gesang mit Klavier/Instrumenten

**Text:** Carl Heinz Weber

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 32, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

**Feierabend „Es klingt das Eisen, herber Schlag“**  
für Gesang mit Klavier/Orchester

**Text:** Eberhard Trüstedt

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 31, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

**Regenlied aus dem Schützengraben „Es ist naß und immer nasser, Wolken  
wälzen sich wie Fässer“. Humoriges Soldatenlied**

**Text:** Karl Seifert

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 31, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1937.

**Wir sind der Fahne zugestellt**  
für einstimmigen Chor und Klavier

**Text:** Peter Hagen

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 35, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

**Was ist uns der Rhein? Ein Bote aus Urgestein, ein Segen den  
Ulfergeländen**

**Text:** Ernst du Vinage

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** In: Lobeda-Singeblatt 41, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt 1937.

**A little story vun de düütschen U-Bööt**

**Text:** Bootsmannsmaat Walter Rothenburg

**Entstehungszeit:** 1938

**Veröffentlichung:** In: Seemannslieder. Schifferlieder und Shanties, hrsg. v. Gerhard Pallmann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Schlummerliedchen „Schlaf, Kindlein, Schlaf!“**

für Geigen und Singstimme

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 44, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Fips „Ein kleiner Hund mit Namen Fips“**

für Singstimmen und zwei Violinen

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 54, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Die Schildkröte „Ich bin nun tausend Jahre alt“**

für zwei Melodieinstrumenten und Singstimmen

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 54, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Igel und Agel „Ein Igel saß auf einem Stein“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 54, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Funke sprüche! Flamme glühe!**

für zwei Chöre und Klavier oder Bläser

**Text:** Josef Bauer

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 50, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Dank an die Erde „O, Mutter Erde“**

**Text:** Gerda von Below

**Veröffentlichung:** In: Hanseatische Singeblatt 48, hrsg. v. Carl Hannemann und Walter Rein, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **„Schwinge, Hammer schwinge“. Vorspiel und einstimmiges Lied** für Chor und Bläser

**Text:** Ferdinand Oppenberg

**Entstehungszeit:** 1938

**Veröffentlichung:** Das Singe-Rad. Eine Sammlung neuer Kanons, hrsg. v. Carl Hannemann, in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Unter Mitarbeiten von Walter Rein und Ernst-Lothar von Knorr, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

## **Ans Werk! Und laßt die Hämmer singen** für Chor und Blasorchester

**Text:** Hans Baumann

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Der Werkchor 9, F. E. C. Leuckart, Leipzig.

## **Spruch zur Arbeit** für Volkschor

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Der Werkchor 10, F. E. C. Leuckart, Leipzig.

## **Der Führer hat gerufen „Das Banner fliegt, die Trommel ruft“. Kriegslied**

**Text:** Rudolf Alexander Schröder

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Kriegslieder des deutschen Volkes, hrsg. von Gerhard Pallmann, Simrock Verlag, Leipzig 1939.

## **Flieger voran, Mann für Mann! Taten warten**

**Text:** Emil Hecker

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Liederbuch der Luftwaffe, hrsg. v. Carl Clewing, mit Genehmigung des Reichsluftfahrtministeriums, in Gemeinschaft mit Hans Felix Husadel, Chr. F. Vieweg Verlag, Berlin 1939.

## **Der Sturmwind ist unser Bruder, den Wolken sind wir gesellt**

**Text:** Paul G. Ehrhardt

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Liederbuch der Luftwaffe, hrsg. v. Carl Clewing, mit Genehmigung des Reichsluftfahrtministeriums, in Gemeinschaft mit Hans Felix Husadel, Chr. F. Vieweg Verlag, Berlin 1939.

### **Flieger „Es gibt keinen Berg, den wir nicht umflogen“**

**Text:** Kurt Eggers

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** In: Liederbuch der Luftwaffe, hrsg. v. Carl Clewing, mit Genehmigung des Reichsluftfahrtministeriums, in Gemeinschaft mit Hans Felix Husadel, Chr. F. Vieweg Verlag, Berlin 1939.

### **Vorwärts „Kameraden, die Granaten sind die Glocken neuer Zeit“. Kriegslied**

**Text:** Alfred Hein

**Entstehungszeit:** 1940

**Veröffentlichung:** In: Neue Kriegslieder, hrsg. v. Gerhard Pallmann, Simrock Verlag, Leipzig 1941.

### **Zu Danzig in dem Tore**

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** In: Liederblatt der Hitlerjugend 105/106, hrsg. v. Kulturrat der Reichsjugendführung, Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1941.

### **Dreizehn Lieder**

- I. Stille „Ein weißer Glanz“ (**Text:** Johann Wolfgang Goethe)
- II. Meine Seele „Doch meine Seele“ (**Text:** Aus dem Französischen von Peter Supf)
- III. Es singt das All (**Text:** Heinrich Anacker)
- IV. Alpenflug „Durch des Bergsbachs“ (**Text:** Franz Hailer)
- V. Erde! – Was gilt sie mir (**Text:** Inschrift auf einem Bild des Cyrano de Bergerac, aus dem Französischen von Peter Supf)
- VI. Wir schwingen uns hinauf (**Text:** Christian Ram)
- VII. Allerhand rohe Bräuche „Bei Segelfliegern ist es Brauch“ (**Text:** Walter von Müller)
- VIII. Der keine Monteur „Ich bin nur ein kleiner“ (**Text:** Günter Praus)
- IX. Wenn! „Flieger sein, o welche Lust“ (**Text:** Günter Praus)
- X. Fliegerliebe ist ein Ding (**Text:** Walter von Müller)

- XI. In den Zweigen „Hast du dich auf den Wald gesetzt“ (**Text:** Oberstleutnant Siegert)  
XII. Luftpolizei „Der Polizist ist nicht dein Feind“ (**Text:** Günter Praus)  
XIII. Start „Wer gleich beim Starten zuviel drückt“ (**Text:** Günter Praus)

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** In: Flieger sind Sieger, hrsg. v. Gerhard Pallmann, Simrock Verlag, Leipzig 1941.

### **Soldatenleben „Der Wind er tanzt im Felde“**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1942

**Veröffentlichung:** In: Kameraden laßt uns singen, hrsg. v. Gustav Schulten, Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam 1942.

### **Nichts ist Anfang, nichts ist Ende** für Singstimme und Instrumente

**Text:** Käthe Kamossa

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** In: Liederblätter 57, hrsg. im Rahmen der Liederblattreihen der Abteilung Volkstum-Brauchtum im Amt Feierabend der NSG "Kraft durch Freude" von Otto Schmidt und Carl Hannemann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1944.

### **Anbetung des Kindes „Als ein behutsam Licht“**

**Text:** Josef Weinheber

**Entstehungszeit:** 1950

**Veröffentlichung:** In: Bruder Singer, hrsg. v. Hermann Peter Gericke, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1959.

### **Wenn die schwere Hämmer singen**

**Text:** Walter Miksch

**Entstehungszeit:** 1952

**Veröffentlichung:** In: Unsere Lieder. Liederbuch der Gewerkschaftsjugend, unter Mitarbeiten von Josef Heer, Bund-Verlag, Köln 1952.

### **Der Globus „Wo sitzt“**

**Text:** Joachim Ringelnatz

**Entstehungszeit:** 1952

**Veröffentlichung:** In: Unsere Lieder. Liederbuch der Gewerkschaftsjugend, unter Mitarbeit von Josef Heer, Bund-Verlag, Köln 1952.

### **Drei Lieder**

I. Fürchtet euch nicht (**Text:** Walafried Strabo, Kloster Reichenau 800-849)

II. Friede auf Erden (**Text:** Conrad Ferdinand Meyer)

III. Gott ist bei uns eingekehrt (**Text:** Otto Bruder)

**Veröffentlichung:** In: Neue Weihnachtslieder, hrsg. v. Karl Vötterle, Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1954.

### **Lied der Liebe „Nun kling aus Herzensgrunde“**

**Text:** Hermann Claudius

**Veröffentlichung:** In: Mein Lied für die Jugend, hrsg. v. Fritz Jöde, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1958.

### **Ihr werdet aber sehen**

**Text:** Hermann Claudius

**Veröffentlichung:** In: Mein Lied für die Jugend, hrsg. v. Fritz Jöde, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1958.

### **Wie hab ich geschlafen**

**Veröffentlichung:** In: Schweizer Singbuch. Unterstufe, hrsg. v. Erziehungsrat des Kantons St. Gallen, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, 1969

### **Wir gehen dahin**

**Text:** Hans Frank

**Veröffentlichung:** In: Lieder des Lebens, hrsg. vom Arbeitskreis Musik der Eekboom-Gesellschaft (Leitung: Ilse Rothhämel), Verlag der Eekbomm Gesellschaft e. V., Pinneberg 1987.



### **3. Solovokalmusik**

#### **3.1 Lieder für eine Solostimme mit Klavierbegleitung**

##### **Drei Gesänge**

für Bariton und Klavier

- I. Maientag „Es war ein Tag des Herrn, zur Maienzeit!“
- II. Holdes Sein „Ich lieg im funkelden gleißenden Sonnenschein“
- III. Sonntagsstille „Und all’ umher ist tiefe Ruhe“

**Text:** W. F. Haas

**Entstehungszeit:** 1915

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

##### **Vier Lieder**

für eine Singstimme und Klavier

- I. Menschenbeifall „Ist nicht heilig mein Herz“ (**Text:** Friedrich von Hölderlin)
- II. Venedig „An der Brücke“ (**Text:** Friedrich Nietzsche)
- III. Abschied „Wie hab ich das gefühlt“ (**Text:** Rainer Maria Rilke)
- IV. Nacht-Gesang „Mild und trüb ist mir fern“ (**Text:** Stefan George)

**Entstehungszeit:** vor 1943

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

##### **Das Gebet „Die Rehlein beten zur Nacht“**

**Text:** Christian Morgenstern

**Entstehungszeit:** 1934

##### **Letzter Wille**

**Text:** Walter von der Vogelweide

**Entstehungszeit:** vor 1937

##### **Legende**

**Text:** Hanns Heinz Ewers  
**Entstehungszeit:** vor 1937

### **Sechs Kinderlieder** für eine Singstimme mit Klavier

- I. Winternacht „Es war einmal eine Glocke“
- II. Die Enten laufen Schlittschuh
- III. Lirum larum Löffelstil
- IV. Die drei Spatzen „In einem leeren Haselschrauch“
- V. Ausflug mit der Eisenbahn „Puff, puff, puff“
- VI. Schlaf Kindlein schlaf

**Text:** Christian Morgenstern  
**Entstehungszeit:** 1944  
**Veröffentlichung:** Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg 1944/Bärenreiter, Kassel 1990.

### **„Ein Strauss, für Dich gepflückt“. Fünfzehn einfache Lieder** am Klavier für eine Frauenstimme nach Texten verschiedener Dichter

- I. All mein Freuen und all mein Klagen (**Text:** Börries Freiherr von Münchhausen)
- II. Den Blumenstrauß vom Felde (**Text:** Mathias Claudius)
- III. Der Mensch lebt und bestehet (**Text:** Mathias Claudius)
- IV. Die Lilien im Garten stehn weiß (**Text:** Mathias Claudius)
- V. Die Straßen bleiben stehen (**Text:** Tobst)
- VI. Es muß für meine Seele (**Text:** Mathias Claudius)
- VII. Ich hörte heute morgen am Klippenhang (**Text:** Agnes Miegel)
- VIII. Kätzchen ihr der Weide (**Text:** Christian Morgenstern)
- IX. Kleine Hand in meiner Hand (**Text:** Friedrich Schnack)
- X. Leis reift das Korn (**Text:** Hans Baumann)
- XI. Musik bewegt mich (**Text:** Richarda Huch)
- XII. Über all deinem Leid (**Text:** Erwin Guido Kolbenheyer)
- XIII. Und wie manche Nacht (**Text:** Hans Carossa)
- XIV. Warum tust du mir so weh (**Text:** Erwin Guido Kolbenheyer)
- XV. Wer hat dieser letzten Rose (**Text:** Von der Vring)

**Entstehungszeit:** 1944 (Nach Bombenangriffen auf Frankfurt am Main)  
**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1951.

### **Tag-Gesang I-III** aus dem „Teppich des Lebens“ von Stefan George für eine mittlere Stimme mit Klavier

- I. So begannst du mein Tag

- II. Bewältigt vom Rausche noch
- III. An dem Wasser, das uns fern klagt

**Text:** Stefan George

**Entstehungszeit:** 1944

**Uraufführung:** Hochschulinstitut für Musikerziehung, Trossingen 1946.

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Einer jungen Mutter. Drei Lieder**

nach Gedichten von Gerhard Schumann  
für eine Frauenstimme mit Klavier

- I. Als Du in Dir den ersten Schmerz
- II. Du gabst den süßen Lebenssaft
- III. Als dich die schwere Stunde zwang

**Text:** Gerhard Schumann

**Entstehungszeit:** 1944

### **Mein Kind, du unser Kind**

Claudia zur Taufe

**Text:** Hermann Claudius

**Entstehungszeit:** 1940er Jahre

### **Fünf Lieder**

nach Gedichten von Hermann Hesse  
für Sopran (oder tiefe Stimme) und Klavier

- I. Jugendgarten „Meine Jugend war ein Gartenland“
- II. Beim Schlafengehen „Nun der Tag mich müd’ gemacht“
- III. Harte Menschen „Wie ist euer Blick so hart“
- IV. Genesung „Lange waren meine Augen müd“
- V. Jeden Abend

**Text:** Hermann Hesse

**Entstehungszeit:** 1949

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Fünf Gesänge**

für Bariton und Klavier

- I. Lied vom Meer „Uraltes Wehn vom Meer“
- II. Pont du Carroussel „Der blinde Mann“
- III. Archaischer Torso Apollons „Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt“
- IV. Aus dem Leben eines Heiligen „Er kannte Ängste“
- V. Herbsttag „Herr: es ist Zeit“

**Text:** Rainer Maria Rilke

**Entstehungszeit:** 1950

**Uraufführung:** Hochschule für Musik Hannover 1951 (Wilhelm Dürr, Karl Weiß).

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Nichts ist vergebens**

Britt-Gun zum 3. März  
für Singstimme und Klavier

**Text:** Pär Lagerkvist

**Entstehungszeit:** 1965

## **3.2 Solostimme mit Begleitung von Instrumenten**

### **Solokantate**

aus dem West-Östlichen Diwan  
für tiefe Singstimme, Englischhorn (oder Viola), Gambe (oder Violoncello) und Cembalo  
(oder Klavier)

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** 1955

**Uraufführung:** Kassel 1955 (Stuttgarter Kammermusikkreis)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **Kleines geistliches Konzert „Ich habe ihnen den Wort gegeben“**

für mittlere Singstimme, Violine, Violoncello und Orgel

**Text:** Nach Joh. 17, 22-34

**Entstehungszeit:** 1968

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **3.3 Zwei und mehr Solostimmen mit Begleitung von Instrumenten**

#### **Feuerelement (Des Knaben Wunderhorn) „Du kannst mir glauben“** für zwei Solostimmen und vier Geigen

**Veröffentlichung:** In: Lose B.lätter der Musikantengilde 75, Georg Kallmeyer Verlag

#### **Stimmen des Lebens. Lyrische Kantate zu einem Tage der Besinnung** für drei Solostimmen und Streichquartett

- I. Aufklang
- II. Stimmen der Geister
- III. Thema mit sechs Verwandlungen
- IV. Stimmen der Geister

**Text:** Hanna Lenz

**Entstehungszeit:** 1946

**Uraufführung:** Trossingen 1946, aus Anlass des sechzigsten Geburtstages von Ernst Hohner.

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

#### **Kleines geistliches Konzert „Das ist ein köstlich Ding“** nach Psalm 92 für zwei Solostimmen und Orgel

**Text:** Psalm 92

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **3.4 Solostimme mit Orchesterbegleitung**

#### **Fünf Gesänge** für Bariton und Orchester

- I. Lied vom Meer „Uraltes Wehn vom Meer“
- II. Pont du Carroussel „Der blinde Mann“
- III. Archaischer Torso Apollons „Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt“
- IV. Aus dem Leben eines Heiligen „Er kannte Ängste“
- V. Herbsttag „Herr: es ist Zeit“

**Text:** Rainer Maria Rilke

**Entstehungszeit:** 1950

**Uraufführung:** Hannover 1953 (Paul Gümmer, Niedersächsisches Staatsorchester Hannover)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

### **3.5 Lieder ohne Begleitung**

#### **Weihnachten „Träume träumte in das Licht“**

**Text:** Hermann Claudius

**Entstehungszeit:** 1955

#### **Das Kindlein, das Maria hält**

**Text:** Alter Spruch

**Entstehungszeit:** 1956

**Anmerkung:** Weihnacht- und Neujahrsgruß

## **4. Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente**

### **4.1 Klavier**

#### **4.1.1 Etüden und andere Übungsstücke**

#### **Klavierstücke**

**Veröffentlichung:** In: Neues Spielbuch für Klavier. Zeitgenössisches Musiziergut, hrsg. v. Agnes Hoek, Klavierbuch, J. P. Tonger, Köln 1939.

## Klaviermusik in vier Teilen

**Entstehungszeit:** 1937

**Veröffentlichung:** Bärenreiter, Kassel 1952.

### 4.1.2 Sonaten und Sonatinen

#### Sonatine

**Entstehungszeit:** vor 1936

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln.

#### Kammersonate

I. Kanonisches Praeludium

II. Rondino

III. Basso ostinato

IV. Fuge

**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Berlin 1935 (Hans Erich Riebensahm)

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln.

#### Kleine Sonate in D

I. Andante con moto

II. Allegro scherzando

III. Lento

IV. Allegro molto

I.

Klavier

Andante con moto

*mp*

## II.



## III.



## IV.



**Widmung:** Gerhard Frommel

**Entstehungszeit:** 1945

**Uraufführung:** Trossingen 1947 (Hans Brehme)

**Veröffentlichung:** Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg 1954.

### Anmerkung:

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 05.12.1996: „In ihrer nachdenklich-milden Poesie, ihrer klangvoll fließenden Melodik und Harmonik erinnern die ersten drei Sätze manchmal ein wenig an frühe Klaviermusik von Debussy. Der Form nach ist die richtige kleine viersätzig Sonate mit einem Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform und einem betont optimistisch gehaltenen tänzerisch-spielerischen Finale aber klassizistisch traditionsbewußter konzipiert.“



## **Sonatine in e**

- I. Allegro moderato
- II. Wie ein zierlicher Walzer
- III. Rondino

**Widmung:** Heinz Lossen

**Entstehungszeit:** 1947

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## **Sonatine in A**

- I. Allegro amabile
- II. Siciliano
- III. Rondino

**Widmung:** Lucille Curzon

**Entstehungszeit:** 1947

**Veröffentlichung:** Simrock, Hamburg 1948.

### **4.1.3 Suite und einzelne Klavierstücke**

## **Suite in C** für Klavier

**Entstehungszeit:** 1926

**Uraufführung:** Walter Giesecking, Frankfurt am Main 1927

## **Tanzvariationen** für Klavier

**Entstehungszeit:** 1939

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln

## **Aus dem Leben der Kinder – Auf einer Burg. Zwei leichte Suiten** für Klavier

**Entstehungszeit:** 1944

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln.

## Nächtliche Suite

Musik zur Tanzfolge in sieben Stufen von Nana Kohr zu verbindenden Gedichten von Hanna Lenz

- I. Aufklang. Serenade
- II. Festlicher Abend. Alla Marcia
- III. Nachklang. Canon e recitativo
- IV. Der helle Traum. Meditazione
- V. Der dunkle Traum
- VI. Aufruhr
- VII. Dem neuen Tag. Introduzione e passacaglia

I. Aufklang

Ernst-Lothar von Knorr  
(1948)

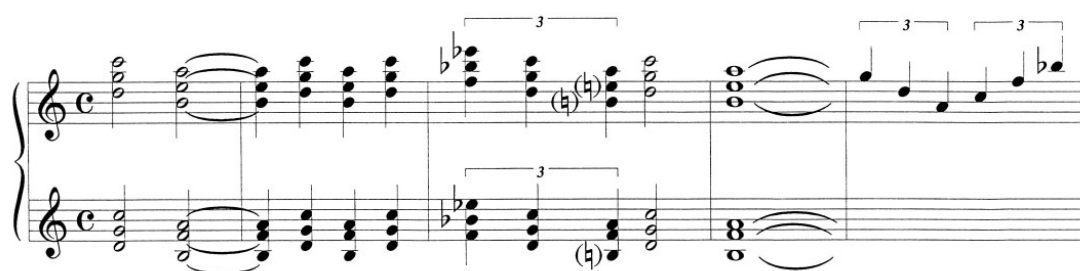


## 2. Festlicher Abend

*alla marcia*



### 3. Der helle Traum



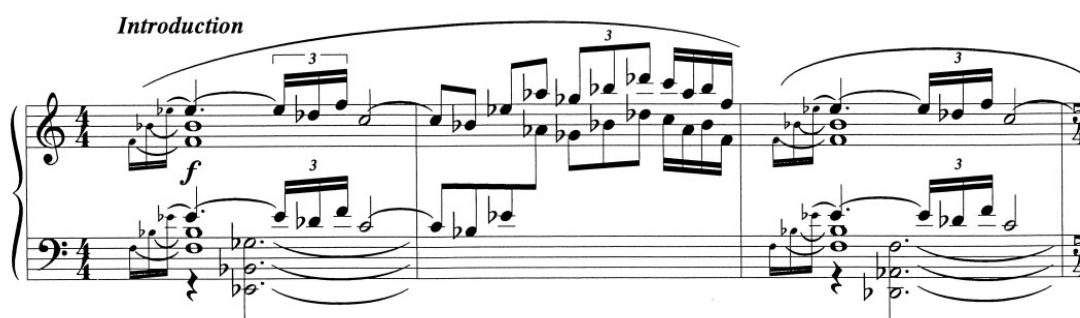
### 4. Der dunkle Traum



### 5. Aufruhr



### 6. Dem neuen Tag



**Entstehungszeit:** 1947

**Uraufführung:** Konstanz 1947 (Gerd Lohmeyer)

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln 1993.

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 12.12.1986: „Die erste Sätze, ‚Aufklang‘ und ‚Festlicher Abend‘, evozierten ein Kaleidoskop von Erwartung, von Assoziationen an Ball-Begegnungen und glänzende Polonaisen. Die vollgriffigen Akkordketten über mächtigen dahingehenden Bassschritten gestaltete Nina Tichmann in abgerundeter Klangkultur. Es kam den ganzen Abend keine Schärfe auf. ‚Der helle Traum‘, eine fast optimistische Phantasie, ‚Der dunkle Traum‘, ein zwischen Nonnenspannungen und leeren Quinten pendelndes Intermezzo, und der ‚Aufruhr‘ ließen choreographische Vorstellungen über Fortgang des Abends entstehen – tatsächlich ergaben Erkundigungen bei der anwesenden Frau von Knorr, daß diese Suite 1948 für eine tänzerisch- szenische Realisierung (im Rahmen einer Hochschulveranstaltung) konzipiert worden ist. Die Entstehungszeit erklärt vielleicht auch, warum der Finalsatz ‚Dem neuen Tag‘, eine eher dunkelfarbige Chaconne, gar nicht eindeutigen Optimismus verbreiten will, sondern, wie das ganze Stück, eine recht differenzierte, lebensnah düstere Atmosphäre spiegelt.“

## Kleine Suite

- I. Marcia
- II. Walzer
- III. Piangendo
- IV. Trompetenstück
- V. Variable Metren
- VI. Signal

**Entstehungszeit:** 1956

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

## Kleines Pastorale

**Entstehungszeit:** 1963

**Veröffentlichung:** In: Neue Schule des Klavierspiels, hrsg. v. Mina Tobler, Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg 1963.

## Ruhig, ernst

**Widmung:** Gerhard Frommel

**Entstehungszeit:** 1966

#### **4.1.4 Klavier für eine Hand allein**

##### **Kanon und Etüde** für Klavier zu einer Hand

**Entstehungszeit:** 1941

**Veröffentlichung:** In: Geist und Technik, hrsg. v. Walter Georgii, J. P. Tonger, Köln 1942.

##### **Serenade und Kleine Etüde** für Klavier zu einer Hand

**Veröffentlichung:** J. P. Tonger, Köln.

#### **4.1.5 Klavier zu vier Händen**

##### **Introduktion und Allegro** für Klavier zu vier Händen

**Entstehungszeit:** 1942

**Veröffentlichung:** In: Straßburger Klavierbuch, C. F. Peters, Leipzig 1943.

#### **4.1.6 Zwei Klaviere**

##### **Diaphonia. Sonate** a due Pianoforti

- I. Fantasia
- II. Aria. Variationen und Doppelkanon in variablen Metren
- III. Toccata

**Entstehungszeit:** 1971

**Uraufführung:** Heidelberg 1972 (Siegfried Ernst, Konrad Meister)

**Veröffentlichung:** Süddeutscher Musikverlag W. Müller, Heidelberg 1980.

**Anmerkung:**

*Rhein-Neckar-Zeitung* vom 01.01.1992: „Sie dokumentiert die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Zwölftontechnik und zeugt neben dem souveränen beherrschten kompositorischen Handwerk auch vom fein ausgeprägten musikalischen Gespür für motorisch-rhythmische Bewegungen (besonders in der anschließenden Toccata).“

## **4.3 Orgel**

### **Introduktion, Toccata, Interludium und Passacaglia**

**Entstehungszeit:** 1948

**Uraufführung:** Ulm 1950 (Herbert Liedecke)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 1996.

**Anmerkung:**

*Thüringer Allgemeine* vom 31.08.1991: „Sie [Passacaglia] bleibt in strenger Linearität und damit in konsequenter Atonalität. Aber sie ist durchgeformt und somit gleich hörbarer für den ungeübten Rezipienten. Zudem war sie besonders farbig registriert.“

## **4.4 Akkordeon**

### **Suite**

für Akkordeonsolo

- I. Invention
- II. Marsch
- III. Lied
- IV. Capriccio
- V. Finale

**Entstehungszeit:** 1945

**Veröffentlichung:** In: Trossinger Musik, für Akkordeonorchester eingerichtet von Alfred Sedelmayr, Hohner, Trossingen 1973.

### **Introduktion und Rondo brillant** für Soloakkordeon und Akkordeonorchester

**Entstehungszeit:** 1948

**Uraufführung:** Trossingen 1948, im Rahmen des vierten Trossinger Musiktages (Rudolf Würthner)

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen 1956.

### **Sonate in C** für Akkordeon

- I. Allegro moderato
- II. Largo (Basso ostinato)
- III. Rondo scherzando

**Entstehungszeit:** 1949

**Uraufführung:** Trossingen 1949, im Rahmen des fünften Trossinger Musiktages (Fritz Dobler).

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen 1994.

### **Zwölf Vortragsstücke im alten Stil** für Akkordeonorchester

**Entstehungszeit:** 1951

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen 1951.

### **Englische Suite nach Motiven des siebzehnten Jahrhunderts** für Akkordeonorchester und drei Solospieler

- I. Allegro festivo
- II. Scherzo
- III. Pastorale
- IV. Allegro con brio

**Entstehungszeit:** 1951

**Uraufführung:** Trossingen 1951, im Rahmen des siebten Trossinger Musiktages.

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen.

### **Sonatine in B** für Violine und Akkordeon

**Entstehungszeit:** 1953

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen 1954.

## 5. Werke mit Orchester

### 5.1 Orchesterwerke

#### Suite im alten Stil

für Orchester in kleiner Besetzung

- I. Praeludium
- II. Menuett
- III. Fuge

**Entstehungszeit:** Mai 1913

**Anmerkung:** Nur Klavierauszug vorhanden.

#### Kleine Stücke

für Streichorchester

- I. Ruhige Achtel. Lebhaft
- II. Schnell
- III. Menuett
- IV. Sehr ruhig

#### I.

Ruhige 

Ernst Lothar v. Knorr (1928)





## II.

**Schnell**



## III.

**Menuett**



## IV.

**Sehr ruhig**



**Entstehungszeit:** 1928

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 2006.

## **Serenade-Musik** für Orchester

- I. Marsch
- II. Lied
- III. Langsamer Walzer
- IV. Serenade

**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Bad Pyrmont 1936 (Niedersächsisches Landesorchester, Leitung: Fritz Lehmann)

**Veröffentlichung:** Ernesto Musikverlag, Heidelberg 2005.

## **Serenade** für Streichorchester

- I: Intrada
- II. Serenade con Trio
- III. Canzona
- IV. Rondo scherzando

**Entstehungszeit:** 1947/1973 (Neufassung)

**Uraufführung:** Donaueschingen 1947/Heidelberg 1978 (Neufassung)

**Veröffentlichung:** P. J. Tonger, Köln 1993.

## **5.3 Blasorchester**

### **Im Wald, im hellen Sonnenschein** für Posaunenchor

**Veröffentlichung:** In: Volksliedbuch für Posaunenchor, Bärenreiter, Kassel.

### **Drei Stücke**

- I. Cantus firmus-Satz über Heiliger Geist du Töster mein, Mitten wir im Leben sind und Wir glauben all' an einen Gott
- II. Geistliches Zweierspiel
- III. Bläserintraden

**Veröffentlichung:** in: Bläser-Fibel II, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Bärenreiter, Kassel 1962.

## **6. Musik für elektroakustische Instrumente**

### **Musik**

für zwei Electronien und Violoncello

**Entstehungszeit:** 1955

**Uraufführung:** Im Rahmen des elften Trossinger Musiktages Trossingen 1955

**Veröffentlichung:** Hohner, Trossingen 1955.

## **8. Schauspielmusik**

### **Totentanz**

**Text:** August Strindberg

**Entstehungszeit:** Düsseldorf 1918

### **Der Nibelunge Not**

Ein Spiel von Schuld und Sühne und von Mannestreue

**Text:** Carl-Heinz Weber

**Veröffentlichung:** Hanseatische Verlang-Anstalt, Hamburg 1935

## **9. Herausgegebene und mitherausgegebene Werke**

**Chorliederbuch für die Wehrmacht**, im Auftrage der drei Wehrmachtteile, hrsg. v. Fritz Stein in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr, Verlag C. F. Peters, Leipzig 1940.

**Das Singe-Rad. Eine Sammlung neuer Kanons**, hrsg. v. Cal Hannemann, in Verbindung mit d. NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude", unter Mitarbeiten von Walter Rein und Ernst-Lothar von Knorr, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

**Wilhelm Busch in Liedern. Lustige Chorlieder in verschiedenen Besetzungen nach Texten von Wilhelm Busch**, hrsg. v. Ernst-Lothar von Knorr, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

**Pro Musica. Zeitschrift für Neue Musik**, Mitherausgeber: Ernst-Lothar von Knorr, Kopenhagen, W. Hansen.

**Lieder zur Weihnacht. Eine Folge der schönsten Weihnachtslieder in Wort und einstimmiger Melodie**, hrsg. von Ernst-Lothar von Knorr, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1951.

**Kinderlieder. Eine Auswahl der schönsten Kinderlieder in Wort und einstimmiger Melodie**, hrsg. von Ernst-Lothar von Knorr, unter Mitarbeit von Paul Friedrich Scherber, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1959.

**Musik im Leben. Schulwerk für die Musikerziehung, Band 1, Ein Buch zum Singen und Spielen vom 5. Schuljahr an**, hrsg. von Ernst-Lothar von Knorr und Edgar Rabsch, unter Mitarbeit von Willi Heuser, neu durchgesehen von Richard Jakoby, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, Berlin, Bonn, München 1968

**Deutsche Volkslieder. 168 Volklieder und volkstümliche Lieder**, hrsg. von Ernst-Lothar von Knorr, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1972.

## **10. Schrift**

Anmerkung: Alle Schrift befindet sich im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Nussloch bei Heidelberg.

**Die städtische Volks- und Jugendmusikschule Neukölln**, in: Musikschulen für Jugend und Volk, hrsg. v. Fritz Jöde, 1928.

**Musik im Herr**, in: Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, hrsg. v. Wolfgang Stumme, Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1939, S. 131-139

**Wehrmachtsmusik und Jugend**, in: Deutsche Musikkultur 4, 1939/40, S. 90-91

**Der schaffende Musiker im jungen Deutschland**, Vortrag in der Hochschule für Musik Frankfurt 1942 (?).

**Laienmusik im 20. Jahrhundert**, Vortrag am 24.9.1945.

**Die Bedeutung und Einrichtung von Gemeinschafts- und Madrigalchören**, 30.5.1947

**Die Musikorganisation, Rede zum Trossinger Musiktag** 24.7.1947.

**Rede zu Hochschulerhebung**, Mai 1948.

**Singwoche mit Fritz Jöde in Trossingen**.

**Künstler und Öffentlichkeit**, in: Niedersachsen Konzerte, Saison 1953/54, hrsg. v. Niedersächsischem Symphonie-Orchester, Hannover.

**Rede anlässlich der Erhebung der Akademie zur „Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater“** am 27. Januar 1958.

**Rede zur Chortagung in Goslar**, Juni 1958

**Wege der Musikerziehung**, in: 1953-1963. Zehn Jahre Jugendmusikschule Hannover.

**Rede für Jugendmusikschule**, Hannover, Mai 1963.

**Paul Hindemith**, Vortrag am 3. März 1964 im Rotary Club Heidelberg.

**Die Funktion der Musikhochschule im Heidelberger Kulturleben**, Vortrag am 13. Dezember 1966 im Rotary Club Heidelberg.

**Als Musiker im Sog des politischen Geschehens der Jahre 1933-1945**, Vortrag am 5. August 1969 im Rotary Club Heidelberg.

**Idee und Wirklichkeit im Chorschaffen Georg Friedrich Händels.**

**Gedanken über das Trautonium-Konzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten auf den Berliner Musiktagen.**

**Die „Konzerte junger Künstler“ der Gesellschaft der Musik- und Kunstfreunde in Heidelberg**, in: Die Gesellschaft. Blätter der Gesellschaft der Musik und Kunstfreunde e. V. Heidelberg, Jahrgang 20 April 1973 Nr. 2, S. 5-7.

# Thematisches Verzeichnis der verlorenen Werke

## Abkürzungen zum Nachweis:

**vK.:** Ernst Lothar von Knorr – *Chronologisches Werkverzeichnis seiner Kompositionen 1916-1970*, lose Blätter im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung Heidelberg

**Spg.:** Thomas Schipperges, *Versuch einer systematisch-chronologischen Übersicht der Werke Ernst-Lothar von Knorrs*, in: *Lebenserinnerungen*, Tonger, Köln 1996

**Prg.:** Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-ROM, 2004

## 1. Kammermusik

### 1.1 Kammermusik ohne Klavier

#### 1.1.1 Streicher

##### 1.1.1.1 Streicher solo

### **Ciaconna g-Moll** für Violine solo

**Entstehungszeit:** 1907

**Nachweis:** Von Knorr, *Lebenserinnerungen*, 1996

### **Sonate** für Viola

**Entstehungszeit:** 1927

**Nachweis:** vK.

### **Sonate c-Moll** für Violine solo

**Nachweis:** Programmzettel vom 19.02.1915, im Archiv der Ernst-Lothar von-Knorr-Stiftung, Heidelberg

**Sonate c-Moll**  
für Violoncello allein

- I. Präludium
- II. Allegro
- III. Menuett
- IV. Rezitativ

**Entstehungszeit:** um 1924/1925

**Uraufführung:** Ludwigshafen um 1926

**Nachweis:** Spg.

**Violinsonate d-Moll**

**Uraufführung:** Elberfeld 1927 (Michael Rühl)

**Nachweis:** Neue Zeitschrift für Musik 1/1(1927)

**1.1.1.2 Streichduo**

**Duo**  
für Violine und Viola

**Entstehungszeit:** 1926

**Uraufführung:** Berlin 1926

**Nachweis:** vK.

**Duo**  
für Violine und Violoncello

**Entstehungszeit:** 1926

**Uraufführung:** Berlin 1927

**Nachweis:** vK.



#### **1.1.1.4 Streichquartett**

##### **1. Streichquartett** in Form von Variationen

**Entstehungszeit:** 1929  
**Uraufführung:** Berlin 1929  
**Nachweis:** vK.

##### **2. Streichquartett in C**

**Entstehungszeit:** 1930  
**Nachweis:** vK.

##### **Sätze für Streichquartett**

**Nachweis:** Spg.

#### **1.1.1.5 Größere Streicherbesetzung**

##### **Streichsextett**

**Entstehungszeit:** vor 1944  
**Nachweis:** Spg.

#### **1.1.2 Bläser**

##### **1.1.2.1 Bläserquintett**

**Bläserkammermusik Nr. 1**  
für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott

**Entstehungszeit:** 1932

**Uraufführung:** Deutschland-Funk Berlin 1932

**Nachweis:** vK./Spg.

### **Kleine Kammermusik**

für fünf Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott)

I. Aufzug. Fröhlich und bewegt

II. Ruhig, mit großem Ausdruck

III. Serenade

IV. Rondel

V. Jagdstück. Lustig und lebhaft

**Entstehungszeit:** 1936

**Uraufführung:** Berlin 1937

**Nachweis:** Spg.

## **1.1.2.2 Musik für Flöte oder Blockflöte/Spielmusiken variabler Besetzung**

### **Sonate**

für Flöte solo

**Entstehungszeit:** 1928

**Uraufführung:** Berlin ? (Ferdinand Enke)

**Nachweis:** vK.

### **Vier Suiten**

für zwei Flöten

**Entstehungszeit:** 1928

**Nachweis:** vK.

### **Ruf, Madrigal und Scherzo. Drei kleine Stücke**

für Blockflöte

**Entstehungszeit:** vor 1936

**Nachweis:** Spg.

**Kleine Suite**  
für zwei Blockflöten und Laute

**Uraufführung:** Berlin 1936

**Nachweis:** Spg.

**1.1.2.3 Musik für Saxophon-Ensemble**

**Quartett**  
für vier Saxophone

**Entstehungszeit:** 1932

**Nachweis:** vK.

**1.2 Kammermusik mit Klavier**

**1.2.1 Sonate**

**1. Sonate**  
für Violine und Klavier

**Entstehungszeit:** 1910

**Nachweis:** Spg.

**2. Sonate**  
für Violine und Klavier

- I. Allegro moderato
- II. Intermezzo. Scherzo
- III. Ruhig mit viel Ausdruck. Marsch. Tempo I

**Entstehungszeit:** vor 1929

**Nachweis:** Spg.

**Kammersonate**  
für Violine, Viola und Klavier

**Entstehungszeit:** 1929  
**Nachweis:** vK.

#### **1.2.4 Gemischte Besetzung**

**Trio**  
für Flöte, Geige und Klavier

**Uraufführung:** Berlin-Neukölln 1936  
**Nachweis:** Spg.

**Pastorale**  
für Flöte, Violine und Cembalo

**Entstehungszeit:** 1942  
**Nachweis:** Spg.

#### **1.3 Kammermusik mit Solostimme**

**Streichtrio cis-Moll**  
in Form von Variationen mit Sopranstimme nach Texten von Stefan George

**Text:** Stefan George  
**Entstehungszeit:** 1926  
**Nachweis:** Spg.

## **2. Chorwerke**

## **2.1 Kantaten und Chorwerke mit Instrumentenbegleitung**

### **Marienleben**

für Kinderchor, Sopran- und Altsolo und kleines Orchester

**Text:** Aus Bruder Philipp des Karthäusers Marienleben, 13. Jahrhundert; Mutter Maria, anonym um 1421; Ora pro nobis von Walther von der Vogelweide

**Uraufführung:** Ludwigshafen 1926

**Nachweis:** Spg.

### **Die heilige Flamme**

**Text:** Heinrich Lersch

**Entstehungszeit:** 1927

**Nachweis:** vK.

### **Kleine Festkantate**

für Sopran, Sprecherin, Streichtrio und Chor

**Text:** Herman Reichenbach

**Entstehungszeit:** 1929

**Uraufführung:** Städtische Volks- und Jugendmusikschule Berlin-Süd 1929

**Nachweis:** Spg.

### **Würde der Frauen**

**Text:** Friedrich Schiller

**Entstehungszeit:** 1932

**Uraufführung:** Sender Berlin 1932

**Nachweis:** vK.

### **Nun ruhen alle Wälder**

**Entstehungszeit:** 1925

**Uraufführung:** Funkstunde Berlin 1925

**Nachweis:** vK.

## **Elsässisches Liederspiel**

**Entstehungszeit:** 1930

**Uraufführung:** Deutschland-Sender Berlin 1931

**Nachweis:** vK.

## **Kleine Abendmusik**

für drei Singstimmen, Oboe, drei Blockflöten, Violine, Bratsche und  
Violoncello auf einen Text von Angelus Silesius

**Text:** Angelus Silesius

**Entstehungszeit:** 1933

**Uraufführung:** Berlin 1936

**Nachweis:** Spg.

## **Von den Männern, die ihre Pflicht getan. Kantate**

für Einzelsprecher, Sprechchor, Singchor und Blasorchester

**Text:** Max Barthel

**Uraufführung:** Reichssender Berlin, 17.02.1934

**Nachweis:** Spg.

## **Die heiligen drei Könige**

für Soli, gemischten Chor und Kammerorchester

**Text:** Rainer Maria Rilke

**Entstehungszeit:** 1927

**Uraufführung:** Berlin 1934

**Nachweis:** vK./Spg.

## **Vom Werden und Vergehen. Kantate**

nach alten Volksliedern für Solostimmen, Frauenchor, Männerchor, kleinen und großen  
gemischten Chor, Violoncello, Trompete und Pauken

**Entstehungszeit:** 1934

**Uraufführung:** Hochschule für Musik Berlin 1934 (Arbeitsgemeinschaft Berliner Chöre)

**Nachweis:** Spg.

## **Feier der Ernte**

**Entstehungszeit:** Vor 1935

### **Lobe den Herrn. Festkantate (Großkantate)**

für gemischten Chor, Knabenchor, Bass, großes Orchester und Orgel

**Text:** Martin Luther, altes Bauerngebet und Psalmverse

**Entstehungszeit:** 1930

**Uraufführung:** Kiel 1931

**Nachweis:** vK./Spg.

### **Passionsmusik**

für Einzelstimmen, fünf Bläser und Chor

**Text:** Andreas Gryphius, M. Hartmann, Justinus Kerner, Grabinschrift auf dem Kirchhof zu Basel 1596

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

### **Ruf an Sankt Rafael. Tröst die Bedrängten**

für Sopran, Alt, Männer-, Frauen- und gemischten Chor, Violoncello, Trompete und Pauken

**Text:** Aus dem Kölner Gesangbuch, 1623

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

### **Kein schöner Land. Kleine Kantate**

für Chor und Instrumente

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

### **Weihnachtspastorale**

für Streichorchester, Chor und Cembalo

**Entstehungszeit:** 1936

**Uraufführung:** Berlin 1936

**Nachweis:** Spg.

**Festliche Kantate**  
am Tage der politischen Leiter

**Entstehungszeit:** 1939

**Nachweis:** Prg.

**Klänge**  
für gemischten Chor, Männerchor, Sprechchor und Orchester

**Text:** Wassily Kandisky

**Entstehungszeit:** 1960er (spätestens 1970)

**Nachweis:** *II. Allgemeines Deutsches Musikfest. Tage der Neuen Musik Hannover 1970. Grußworte, Programme, Komponistenporträts, Werkkommentare*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1970

## **2.2 Kanons**

**All unser redliches Bemühn. Kanon**  
zu drei Stimmen

**Text:** Johann Wolfgang von Goethe

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Nachweis:** Spg.

## **2.3 Bearbeitung der Volkslieder und vorhandenen Melodiematerialien**

**Rheinlieder**

**Entstehungszeit:** 1935

**Nachweis:** Spg.

**Die Bauern wollten Freie sein. Geschehen aus dem Bauernkrieg (1525)**

**Text:** Volkslieder und Dichtungen von Ernst Leibl, Hermann Lingg, Boerries von Münchhausen, Karl Stieler und Lulu von Strauß und Torney



**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Von Bauern Not, Trotz und Tod. Musik zu dem Feierabend der Albert Forster Schule Berlin-Zehlendorf, 6. November 1935

**Nachweis:** Spg.

### **Wenn ich ein Vöglein wär**

**Text und Weise:** Bayerisches Tanzlied

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

### **Herauf nun, du hellichter Tag. Vorspiel und Satz** zu drei Stimmen mit Orchester

**Text und Weise:** Volkslied aus der Gottschee

**Entstehungszeit:** vor 1939

**Nachweis:** Spg.

## **2.4 Mehrstimmige gemischte Chöre a capella**

### **Verfall des Gesanges**

**Text:** Walther von der Vogelweide

**Entstehungszeit:** um 1930

**Nachweis:** Spg.

### **Kommt zu Tisch. Vortischmusik**

**Entstehungszeit:** 1934

**Nachweis:** Spg.

### **Mai, wir sind frei**

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

## **Reiseliad „Sonne leuchte mir ins Herz hinein“**

**Text:** Hermann Hesse

**Entstehungszeit:** 1936

**Nachweis:** Spg.

## **Tischspruch**

**Text:** Hans Sachs

**Entstehungszeit:** vor 1937

**Nachweis:** Spg.

## **Die Ähre beugt sich**

**Entstehungszeit:** vor 1937

**Nachweis:** Spg.

## **Wir tragen die Wende**

**Entstehungszeit:** 1939

**Nachweis:** Spg.

## **Weg in die Zukunft**

**Text:** Bruno Ring

**Entstehungszeit:** vor 1941

**Nachweis:** Spg.

## **2.5 Frauenchor**

### **Frauenchöre**

auf Worte von Heynise

**Entstehungszeit:** 1922

**Uraufführung:** Heidelberg (Hermann Grabner)

**Nachweis:** vK.

## **Das Wind**

**Text:** Max Barthel

**Entstehungszeit:** 1932

**Nachweis:** Spg.

### **2.7 Einstimmige Chorlieder**

#### **Mein Vater geht auf das Hammerwerk**

**Text:** Arthur Mellen

**Entstehungszeit:** 1931

**Anmerkung:** Preisgekröntes Lied (Preisausschreiben des Sozialistischen Kulturbundes)

**Nachweis:** Von Knorr, *Lebenserinnerungen*, 1996

#### **Die Täler dämmern, der Morgen naht, auch du mußt hämmern, du Werksoldat**

für einstimmigen Gesang und Blasorchester

**Entstehungszeit:** 1939

**Nachweis:** Prg.

### **3. Solovokalmusik**

#### **3.1 Lieder für eine Solostimme mit Klavierbegleitung**

##### **Lieder** für Sopran mit Klavier

**Text:** Martin Graf

**Entstehungszeit:** 1913

**Nachweis:** vK.

## **Sonntagnachmittag** für Bariton und Klavier

**Text:** V. Haas

**Entstehungszeit:** 1915(?)

**Nachweis:** Programmzettel vom 19.02.1915, im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung, Heidelberg

## **Vier Lieder** für Bariton und Klavier

- I. Herbst (**Text:** Kurt Heynicke)
- II. Ein Nachtlied (**Text:** Kurt Heynicke)
- III. Morituri (**Text:** Carl Zuckmayer)
- IV. Rehlein (**Text:** Christian Morgenstern)

**Uraufführung:** Bechstein-Saal, Berlin 1929 ( Emil Hennig, Katarina Racz).

**Nachweis:** Spg.

## **Psalm 90** für mittlere Singstimme und Klavier (Orgel)

**Entstehungszeit:** 1934

**Nachweis:** vK.

## **Der gefesselte Strom**

**Text:** Friedrich von Hölderlin

**Entstehungszeit:** vor 1937

**Nachweis:** Spg.

## **4. Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente**

### **4.1 Klavier**

#### **4.1.1 Etüden und andere Übungsstücke**

## Drei Klavierübungen

**Entstehungszeit:** vor 1930

**Nachweis:** Spg.

### 4.1.2 Sonaten und Sonatinen

#### Sonate in h

I. Fugato

II. [Andante]

III. Finale. Scherzo

**Entstehungszeit:** 1929

**Uraufführung:** Berlin 1930 (Clifford Curzon)

**Nachweis:** Spg.

**Anmerkung:**

*Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 30.04.1930: „Eine auf wuchtige Akkordik gestellte Einleitung, ein belebtes Fugato als erster Satz, ein kontrapunktisch-linear geführter Gesangssatz, ein ausgesprochen rhythmisches Scherzo-Finale in Martellato-Technik, sind als einfache, klare Gefühlswerte in knapper Form außerordentlich überzeugend gegeneinander gesetzt.“

#### Drei Sonaten in C, h und G für Klavier

**Entstehungszeit:** 1941

**Uraufführung:** Berlin (H. Hoppe, Erich Riebensahm)

**Nachweis:** vK.

### 4.1.3 Suite und einzelne Klavierstücke

#### Strindberg-Studien für Klavier

**Entstehungszeit:** 1916

**Nachweis:** vK.

## **Zwei Walzer** für Klavier

**Entstehungszeit:** 1919

**Nachweis:** vK.

## **Kleine Partita**

- I. Toccata
- II. Arioso
- III. Recitativo
- IV. Marcia
- V. Signal

**Entstehungszeit:** 1935

**Uraufführung:** Berlin 1935 (Agathe von Tiedemann)

**Nachweis:** Spg.

## **4.2 Cembalo**

### **Sonate** für Cembalo

**Entstehungszeit:** 1941

**Nachweis:** vK.

## **4.3 Orgel**

### **Passacaglia** für Orgel

**Entstehungszeit:** 1930

**Uraufführung:** Gedächtniskirche Berlin 1930 (Walter Drewensky)

**Nachweis:** vK.

## **Choralvorspiele**

**Entstehungszeit:** 1930

**Uraufführung:** Gedächtniskirche Berlin 1930 (Walter Drewensky)  
**Nachweis:** vK.

## **Orgelmusiken zu Kantaten**

**Nachweis:** Spg.

## **5. Werke mit Orchester**

### **5.1 Orchesterwerke**

#### **Präludium und Fuge** für Streichorchester

**Entstehungszeit:** 1920  
**Nachweis:** vK.

#### **I. Concerto grosso**

- I. Ouvertüre
- II. Largo
- III. Menuett
- IV. Marsch

**Entstehungszeit:** 1927  
**Uraufführung:** Musikfest Baden-Baden Lichtental 1928  
**Nachweis:** vK.

#### **II. Concerto grosso C-Dur**

- I. Largo
- II. Allegro marciale
- III. Ostinato
- IV. Tarantella. Fugato

**Entstehungszeit:** 1935  
**Uraufführung:** München 1935 (Münchner Philharmoniker, A. Mennerich)  
**Nachweis:** Spg.

**Sinfoniesatz**  
für großes Orchester

**Entstehungszeit:** 1932  
**Uraufführung:** Bad Pyrmont 1932  
**Nachweis:** vK.

**Weihnachtspastorale**  
für Orchester

**Entstehungszeit:** 1932  
**Uraufführung:** Berlin 1932  
**Nachweis:** vK.

**Schicksal**  
für Orchester

**Entstehungszeit:** 1938  
**Uraufführung:** Reichssender Köln 13.03.1938 (Kölner Rundfunkorchester, Leitung: R. Schulz-Dornburg)  
**Nachweis:** Prg.

**5.2 Werke für Soloinstrument und Orchester**

**Concertino**  
für Klavier, Saxophon (Alt in Es) und Kammerorchester

**Nachweis:** Bruchteile des handschriftlichen Klavierauszugs, im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung, Heidelberg

**Kammerkonzert**  
für Klavier, Saxophon, kleines Orchester und Kammerchor

**Uraufführung:** Berlin 30.04.1932, in 6. Abend: Musizierabend der Städt. Volks- und Jugendmusikschule Berlin-Süd.  
**Nachweis:** Programmzettel vom 30.04.1932, im Archiv der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung, Heidelberg



## **Konzert**

für Klavier und Orchester mit gemischtem Chor

**Entstehungszeit:** 1928

**Uraufführung:** Berlin-Neukölln 1929

**Nachweis:** vK.

## **Introduktion und sinfonisches Allegro**

für Violoncello und Orchester

**Entstehungszeit:** 1926

**Nachweis:** vK.

### **5.3 Blasorchester**

## **Auftaktmusik über das Lied Nach Ostland wollen wir reiten**

**Nachweis:** Spg.

## **Vorwärts. Marsch**

**Entstehungszeit:** 1935

**Nachweis:** Spg.

### **6. Musik für elektroakustische Instrumente**

## **Thema mit sieben Variationen**

für Trautonium, Hellertion, Theremin-Vox, Neo-Bechstein, Vibraphon u.a.

**Uraufführung:** Berliner Funkstunde, 25 Januar 1933.

**Nachweis:** Spg.

## **7. Hörspielmusik**

### **Robinson soll nicht sterben**

Ein Abenteuer von Friedrich Forster. Zwischenmusik von Ernst-Lothar von Knorr (nach altenglischen Motiven)

**Uraufführung:** Deutschlandsender, Anfang 1934.

**Nachweis:** Spg.

## **8. Schauspielmusik**

### **Die schwere Stunde**

**Text:** Pär Lagerquist

**Entstehungszeit:** Düsseldorf 1918

**Nachweis:** Spg.

### **Gas**

**Text:** Georg Kaiser

**Entstehungszeit:** Düsseldorf 1918

**Nachweis:** Spg.

# Register

## Personen

### A

Alexander, der wilde 176  
Anacker, Heinrich 202  
Arndt, Ernst Moritz 173

### B

Banek, Sigismund 179, 183  
Banville, Théodore de 151  
Barthel, Max 152, 157, 160, 173, 181,  
190, 193, 195, 203, 234, 239  
Bauer, Josef 182, 193, 200  
Baum, Richard 176, 179  
Baumann, Hans 184, 185, 186, 201, 206  
Below, Gerda von 200  
Benoit, Gerd 191  
Beutel, Heribert 182  
Bischoff, Friedrich 178  
Blunck, Hans Friedrich 182  
Boettcher, Wolfgang 149  
Brahms, Johannes 169  
Brand, Jürgen 193  
Brehme, Hans 212  
Bröcker, Paul 195  
Bröger, Karl 182  
Bruchhalm, Helmut 142  
Bruder, Otto 179, 204  
Burckhardt, Goerg 152  
Busch, Wilhelm 152, 163, 175, 180, 189,  
198  
Busowsky, Franz 142

### C

Carossa, Hans 178, 206  
Cicero 178  
Claudius, Hermann 177, 179, 182, 189,  
197, 204, 210  
Claudius, Mathias 177, 206  
Clauduis, Hermann 207  
Clewing, Carl 184, 201, 202  
Curzon, Clifford 241  
Curzon, Lucille 213

### D

Daglgrün, Reimar 147  
Dargel, Paul 140  
Daube, Otto 166  
Dehmel, Richard 177, 182  
Derleth, Ludwig 177, 178  
Diederich, Franz 172  
Diener, Hermann 129  
Dietlein 158  
Dobler, Fritz 219  
Dürr, Wilhelm 208

### E

Eggers, Kurt 184, 202  
Ehmann, Wilhelm 137, 179, 223  
Ehrhardt, Paul G. 202  
Eichendorff, Joseph von 174, 178, 179,  
192, 196  
Erberling, R. 136  
Ernst, Siegfried 217  
Ewers, Hanns Heinz 206

### F

Foeth-Schenschin, A. 181  
Frank, Hans 204  
Freidank 167, 181  
Frommel, Gerhard 176, 212, 216  
Funke, Erich Otto 192

### G

Gautier, Théophile 151  
Geibel, Emanuel 176, 178  
George, Stefan 205, 207, 232  
Georgii, Walter 149, 217  
Gericke, Hermann Peter 183, 184, 203  
Gläser, Karl 185  
Goethe, Johann Wolfgang von 153, 157,  
158, 160, 176, 180, 188, 202, 208, 236  
Grünbaum, Max 191  
Gryphius, Andreas 153, 154, 235  
Gümmer, Paul 210  
Gundlach, Paul 172

## H

Haas, V. 240  
Haas, W. F. 205  
Hagen, Peter 199  
Hahne, Hans 180, 182  
Hailer, Franz 202  
Hannemann, Carl 156, 157, 159, 160, 161,  
162, 163, 164, 165, 167, 169, 173, 174,  
175, 181, 182, 183, 196, 197, 198, 199,  
200, 203, 224  
Hartmann, M. 235  
Hatzfeld, Adolf von 178  
Hauff, Philipp 196  
Hauff, Wilhelm 163  
Haydn, Joseph 168  
Hebbel, Friedrich 165, 187  
Hecker, Emil 201  
Heer, Josef 170, 177, 203, 204  
Heidemarck, L. 186  
Hein, Alfred 202  
Henckell, Karl 158, 180, 194  
Hennig, Emil 240  
Hermann, Paul 127  
Hesse, Hermann 197, 207, 238  
Heuser, Willi 224  
Heyde, Fritz von der 143  
Heynicke, Kurt 155, 180, 240  
Hlawna, Franz 175  
Hoek, Agnes 210  
Hölderlin, Friedrich von 205, 240  
Höller, Franz 153  
Holzmeister, Johannes 167  
Huch, Richarda 206  
Hurthe, Franz 182  
Husadel, Hans Felix 201, 202

## I

Isselmann, Wilhelm 127, 129, 149  
Iversen, Bernhard 190, 192

## J

Jakoby, Richard 224  
Janzer, Eva 131  
Janzer, Georges 131  
Jazejewski, P. 136  
Jöde, Fritz 156, 165, 176, 190, 191, 192,  
193, 194, 204, 224  
Jung, Theo 190

## K

Kaestner, Paul 161  
Kahle, Maria 196  
Kaiser, Georg 246  
Kamossa, Käthe 162, 203  
Kandisky, Wassily 236  
Katz, Erich 172  
Keller, Gottfried 161, 165, 178, 181, 189  
Kerner, Justinus 235  
Kessler, K. 136  
Kirsten, K. 136  
Knab, Armin 182  
Knauff, R. 191  
Knorr, Ellen 152  
Knorr, Friedrich-Carl 152  
Kohr, Nana 214  
Kolbenheyer, Erwin Guido 183, 206  
König Konradin 179  
Kraus, Hans 163  
Krille, Otto 193  
Krupka, Wolfram 182

## L

Lagerkvist, Pär 208  
Lagerquist, Pär 246  
Lang, Hans 166  
Lehmann, Fritz 222  
Leibl, Ernst 236  
Lenz, Hanna 154, 209, 214  
Lersch, Heinrich 155, 156, 182, 190, 192,  
196, 233  
Lessen, Ludwig 192, 193  
Liedecke, Herbert 218  
Lingg, Hermann 236  
Lobsien, Wilhelm 198  
Lochvickaja 181  
Lohmeyer, Gerd 216  
Lossen, Heinz 213  
Lott, Walter 169, 174  
Luther, Martin 235

## M

Marwitz, Berhard von der 182  
Meiners, Johannes 151  
Meister, Konrad 217  
Mellen, Arthur 172, 239  
Mennerich, A. 243  
Merill, Stuart 151  
Metzmacher, Rudolf 147

Meyer, Conrad Ferdinand 179, 194, 204  
 Michel, Fritz 196  
 Miegel, Agnes 206  
 Miksch, Walter 203  
 Morgenstern, Christian 159, 172, 173,  
 175, 180, 181, 182, 200, 205, 206, 240  
 Mörike, Eduard 177, 180, 197  
 Müller, Walter von 202  
 Müller-Crailsheim, Willy 128  
 Münchhausen, Börries Freiherr von 206,  
 236

## N

Nietzsche, Friedrich 165, 183, 205  
 Nissen, Inges 129

## O

Oppenberg, Ferdinand 161, 182, 198, 201

## P

Pallmann, Gerhard 199, 201, 202, 203  
 Parnitzke, Erich 190, 192  
 Peter, Karl-Heinz 186  
 Peters, Harald 143  
 Praus, Günter 202, 203

## R

Rabsch, edgar 171  
 Rabsch, Edgar 155, 166, 171, 224  
 Racz, Katarina 240  
 Ram, Christian 202  
 Raschèr, Sigurd M. 140, 145  
 Reichenbach, Herman 132, 233  
 Reichenbach, Lo 132  
 Rein, Walter 157, 159, 160, 161, 162, 163,  
 164, 182, 183, 184, 196, 197, 198, 199,  
 200, 201, 224  
 Reinow, Hans 177  
 Riebensahm, Hans Erich 211  
 Riedel, K. 193  
 Rieple, Max 151  
 Rilke, Rainer Maria 173, 205, 208, 210,  
 234  
 Ring, Bruno 238  
 Ringelnatz, Joachim 177, 204  
 Rothenburg, Walter 199  
 Rothhämel, Ilse 204  
 Rühl, Michael 228  
 Rutkowski, Lothar Stengel von 159

## S

Saal, Dorothea 151  
 Sabel, Hans 170  
 Sachs, Hans 160, 167  
 Samain, Albert 151  
 Scheffer, Theodor 181, 197  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 154  
 Schellinger, Albert 188  
 Schenk, Walter 193  
 Schenkendorf, Max von 168  
 Scherber, Paul Friedrich 224  
 Schiller, Friedrich 167, 233  
 Schlegel, Friedrich von 164  
 Schmidt, Michael 143  
 Schmidt, Otto 156, 164, 165, 197, 198,  
 199, 203  
 Schnack, Friedrich 178, 206  
 Schneller, Karl 177  
 Schöffen, Peter 191  
 Schönkank, Bruno 172  
 Schröder, Rudolf Alexander 176, 191,  
 193, 201  
 Schüler, Gustav 194  
 Schulten, Gustav 158, 159, 168, 173, 184,  
 195, 196, 197, 203  
 Schulz-Dornburg, R. 244  
 Schumann, Gerhard 207  
 Schumann, Robert 166  
 Schuster, Ludwig 160  
 Schütz, Hans 140  
 Sedelmayr, Alfred 218  
 Seidel, Heinrich 173  
 Seidel, Ina 178, 195  
 Seidelmann, Karl 156, 168, 192, 193  
 Seidemann, Karl 192  
 Seifert, Karl 199  
 Siegert 203  
 Silesius, Angelus 234  
 Sologub, F. 181  
 Solovjev, Vladimir 181  
 Sprengel, Bernhard 135  
 Sprengel, Maria 143  
 Stammler, Georg 181, 198  
 Stein, Fritz 168, 186, 223  
 Steinbach, Erika 167, 181  
 Stieler, Karl 236  
 Strabo, Walafried 179, 204  
 Strauß, Lulu von 236  
 Strindberg, August 223  
 Stummer, Wolfgang 170

Supf, Peter 202

## **T**

Taischer, N. 136  
Thieme, Alfred 152, 162, 172, 190  
Tiedemann, Agathe von 242  
Tjutschew 181  
Tobler, Mina 216  
Tobst 206  
Torney 236  
Trakl, Georg 189  
Trede-Boettcher, Ursula 149, 151  
Treitschke, Heinrich von 166  
Trüstedt, Eberhard 182, 199

## **V**

Vinage, Ernst du 183, 199  
Vogelweide, Walther von der 172, 173,  
174, 179, 205, 237  
Vötterle, Karl 179, 204  
Vring, von der 178, 206

## **W**

Wagner, Richard 160  
Walter, Adolf 143  
Walter, Herbert 142  
Walter, Jürgen 145  
Warninghoff, Hans 152  
Weber, Carl-Heinz 182, 184, 190, 194,  
198, 223  
Weinheber, Josef 175, 178, 179, 203  
Weise, Christian 156, 180  
Weiß, Karl 208  
Weitemeyer, Herbert 170  
Wenzel, Gerhard Rolf 177  
Wildungen, Heinrich von 174  
Wirsching, Gustav 166  
Wolters, Gottfried 167  
Würthner, Rudolf 219

## **Z**

Zahn, Christian Jacob 184  
Zemke, Georg 194  
Zerfaß, Julius 180, 195  
Zuccalmaglio 189  
Zuckmayer, Carl 240

## Liedanfänge, Liedüberschriften und Kantantentitel

### A

A little story vun de düütschen U-Bööt 199  
Abend vor Weihnachten 198  
Abschied 205  
Ach, was sollen Reden oder Worte 181  
Ade zur guten Nacht 168  
All mein Freuen und all mein Klagen 206  
All unser redlichstes Bemühn 180  
Alle Fragen sind stumm 181  
Allerhand rohe Bräuche 202  
Alles wird durch Musik erfasst 178  
Alpenflug 202  
Als dich die schwere Stunde zwang 207  
Als die Hirten auf dem Felde 179  
Als Du in Dir den ersten Schmerz 207  
Als ein behutsam Licht 179, 203  
Alte ego 181  
Am Werk 192  
An dem Wasser, das uns fern klagt 207  
An der Brücke 205  
Anbetung des Kindes 203  
Angepackt 182  
Ans Werk! Ans Werk! 180  
Ans Werk! Ans Werk! Wir wollen baun, es glüht die Not nach Taten 194  
Ans Werk! Und laßt die Hämmer singen 201  
Apellied 179  
Arbeiter der Erde 177  
Arbeiterfest 195  
Arbeitsspruch 192  
Archaischer Torso Apollons 208, 209  
Arm und leer war die Welt 178  
Auf der Ofenbank in der Abendzeit 178  
Auf einem Kirchturm 177  
Auf, auf zum fröhlichen Jagen 175  
Aufruf 152, 193  
Aus allem Eins – Aus einem Alles 152  
Aus dem Leben eines Heiligen 208, 209  
Aus Nacht und aus Not 166  
Aus Schaffen und Streben erwächst neues Leben 158  
Aus tausend Blüten lacht der Mai 193  
Ausflug mit der Eisenbahn 206

### B

Banger Mensch 179  
Bannerlied 191  
Bauch-Kanon 166

Bei dem Donner der Kartaunen 184  
Bei Dir Gott ist die Quelle des Lebens 176  
Bei Fuchs und Dachs war großer Streit 176  
Bei Segelfliegern ist es Brauch 202  
Bei Sonne in Nächten 191  
Beim Schlafengehen 207  
Benedictat nos Dominus 177  
Bewaffneter Friede 174  
Bewältigt vom Rausche noch 207  
Bin gekommen, dich zu grüßen 181  
Bitte 166  
Bittet, so wird euch gegeben 176  
Blick in die Welt und lerne leben 176  
Bruder du und Schwester fern 177  
Brüder, wir halten Totenwacht. Dem Gedächtnis der Toten 153

## D

Da die Hirten 179  
Da drunten im Tale 170  
Dämmerstille Nebelfelder, schneedurchglänzte Einsamkeit 198  
Dank an die Erde 200  
Dankbares Leben 189  
Das aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut 160  
Das alte Jahr ist hingeschwunden 192  
Das Banner fliegt, die Trommel ruft 201  
Das Beste 160  
Das Dach 178  
Das Feld ist weiß 169  
Das Gebet 205  
Das Häschen 174  
Das ist der Liebe heiliger Götterstrahl 167  
Das ist die üppige Sommerzeit 178  
Das ist ein köstlich Ding 209  
Das Kindlein, das Maria hält 210  
Das Leben stirbt, wo es beginnt 162  
Das Lieben bringt gross Freund 187  
Das Lied vom Reich 182  
Das Schicksal ruht in dir 182  
Das schönste Leben auf der Welt 185  
Das schönste Leben auf der Welt führt der Soldat, zieht er ins Feld 164  
Das Weihnachtsbäumchen 155  
Das Weihnachtsbedenken. Über die Geburt (Jesu) Christi 154  
Dein Erbgut hast du von den Ahnen 183  
Den Blumenstrauß vom Felde 206  
Den Jungen 192  
Der Apfel ist nicht gleich am Baum 179, 189  
Der blinde Mann 208, 209  
Der deutsche Stamm ist alt und stark, voll Hochgefühl und Glauben 164  
Der erste Sprung 192  
Der Flieger blühte 181



Der fliegende Frosch 174  
Der Föhn 175  
Der Führer hat gerufen 201  
Der Globus 203  
Der Hecht 175  
Der junge Schiffer 187  
Der keine Monteur 202  
Der letzte Sprung 193  
Der Lohn des Fleißes 152  
Der Mensch lebt und bestehet 206  
Der Mond ist unbewohnt 181  
Der Mond tritt über die Eichen 181  
Der Polizist ist nicht dein Feind 203  
Der Ring 197  
Der Ruf 178  
Der Seele Flug 172  
Der Spiegel der Dreifaltigkeit 154, 169  
Der Sturmwind ist unser Bruder, den Wolken sind wir gesellt 201  
Der Wächter auf dem Türmlein saß 171  
Der Werkruf hallt 172  
Der Wille nur formt die Welt 159  
Der Wind er tanzt im Felde 203  
Des Knaben Wunderhorn 209  
Des Maurers wandeln 188  
Deutsche Arbeit 182  
Deutsche! Wollet nicht leicht 173  
Deutscher Spruch 186  
Deutschland, nimm unsern Werkwillen an 162  
Deutschlands Tote 196  
Die Ähre beugt sich 159  
Die Behörde 172  
Die beiden Esel 182  
Die drei Spatzen 206  
Die eigene Schuld 173  
Die Enten laufen Schlittschuh 206  
Die Entschwundene 178  
Die Fahne 186  
Die Flamme lodre durch den Rauch 157  
Die für das Vaterland starben, ehren wir am besten, wenn wir für das Vaterland leben 159  
Die Hänge streift ein goldener Hauch 175  
Die heilige Flamme 155, 190  
Die Liebe trägt das Leben auf Erden 154  
Die Lilien im Garten stehn weiß 206  
Die Möwen sehen alle aus 175  
Die Musik allein die Träne abwischt 181  
Die Musik allein die Tränen abwischt 166  
Die Rehlein beten zur Nacht 205  
Die Schildkröte 200  
Die Sonne hat den Tag vollendet 156  
Die Sonne sinkt von hinnen 177

Die Strafe der Faulheit 152  
Die Straßen bleiben stehen 206  
Die Stunde des Soldaten 184  
Die toten Soldaten 157  
Die Uhr 175  
Die Welt ist nicht aus Brei und Mus geschaffen 153  
Die Zimmerleute 184  
Die Zukunft, die wird unser sein 192, 193  
Doch meine Seele 202  
Dort bläht ein Schiff die Segel 187  
Dröhnend fallen die Hammer 192  
Dröhnend fallen die Hämmer 182  
Du gabst den süßen Lebenssaft 207  
Du kannst mir glauben 209  
Du stet und treu Gepöck 175  
Dunkelgrau von Sternen selig 172  
Dunkle Zukunft 174  
Durch des Bergsbachs 202

## E

Ein dicker Sack den Bauer Bolte 174, 179, 189  
Ein finstrier Esel sprach einmal 182  
Ein Glockentonmeer wället 177  
Ein Hecht, vom heiligen Anton bekehrt 175  
Ein Igel saß auf einem Stein 200  
Ein Jäger, der nicht raucht und trinkt 163  
Ein kleiner Hund mit Namen Fips 200  
Ein Strauss, für Dich gepflückt 206  
Ein weißer Glanz 202  
Ein Winterabend 189  
Eine Art von Witzen 173  
Eine sehr „gewöhnliche“ Geschichte 168  
Eine Stimme ruft dich in der Mitternacht 178  
Einer jungen Mutter 207  
Einst 177  
Er ist's 180  
Er kannte Ängste 208, 209  
Erde! – Was gilt sie mir 202  
Erde, die uns dies gebracht Sonne, die es reif gemacht 159  
Ernste Stunde 173  
Erntedank 182, 193  
Erstanden ist der heilige Christ 170  
Erwache Seele 177  
Es geht ein graues großes Weib 172  
Es geht ein Leuchten 172  
Es gibt keinen Berg, den wir nicht umflogen 202  
Es haben viel Dichter gesungen 178  
Es ist naß und immer nasser, Wolken wälzen sich wie Fässer 199  
Es klingt das Eisen, herber Schlag 182, 199  
Es lässet sich mit aller Kraft ein Horn im Walde hören 178

Es muß für meine Seele 206  
Es schwebt ein Lied wie Glockenklang 189  
Es singt das All 202  
Es sitzt ein Vogel 174, 179, 189  
Es steht ein goldnes Garbenfeld 177  
Es sungen drei Engel 180  
Es war ein heitres, goldnes Jahr 178  
Es war ein Tag des Herrn, zur Maienzeit 205  
Es war einmal ein kleiner Mann 167  
Es war einmal ein Tannelein 155  
Es war einmal eine Glocke 206  
Ewige Mütter! Ihr seid die Träger 183

## F

Fahnenspruch 162  
Fechten macht, wer es wohl kann 167  
Fechterkanon 167  
Feier der Arbeit 155  
Feierabend 182, 199  
Feierabendkanon 158  
Feuerelement 209  
Feuersprung 191  
Fips 200  
Flamme empor 185  
Flamme lobre, Flamme steige 178  
Flieger 202  
Flieger sein, o welche Lust 202  
Flieger voran, Mann für Mann! Taten warten 201  
Fliegerliebe ist ein Ding 202  
Flockenflaum zum ersten Mal zu prägen 180  
Fräulein Ammer kost allhier 152  
Freiheit, Jugendübermut 178  
Freiwilliger Arbeitsdienst 190  
Freund, Freund, Freund, wenn du lächelst 155  
Freundschaft 155  
Friede auf Erden 204  
Fritz, der mal wieder schrecklich träge 174  
Frühe 174  
Frühling läßt sein blaues Band 180  
Fühle die hohe Kraft 172  
Funke sprüche! Flamme glühe! 200  
Fürchtet euch nicht 204

## G

Ganz unverhofft, an einem Hügel 174  
Gebenedeit sei jede Krume 181  
Gebet des Bauern nach dem Säen. Mein Teil ist jetzt getan 182  
Geh, gehorche meinem Winken 176  
Genesung 207  
Gesang der Arbeit 152

Gesang im Grünen 178  
Gesät ins dunkle Erdreich 182  
Gesegnet der Tag, vom Himmel geschenkt 168  
Gestern noch im Schützengraben 186  
Gläubig durchdrungen 177  
Glocken und Zyanen 175  
Glockenspruch 190  
Glückselig muß man preisen 182  
Gott der Vater wohn uns bei 153  
Gott gib uns Kraft 198  
Gott ist bei uns eingekehrt 204  
Gott ist nahe wo die Menschen einander Liebe zeigen 154  
Gott, gib uns Kraft 182

## H

Hab Mut 153  
Haltet das Werk am Leben, so ist kein Geopferter tot! 159  
Hart dröhnt der Schritt der Bataillone 184  
Harte Menschen 207  
Hast du dein Leben gelebt 161, 165  
Hast du dich auf den Wald gesetzt 203  
Hätte ein Abend 167, 181  
Herbsttag 208, 209  
Herr, dir sei Dank 156  
Herr, gib uns einen guten Tag 188  
Herr: es ist Zeit 208, 209  
Herrgott steh dem Führer bei 186  
Heute bläst der Wanderwind, lasst die Schwermut fahren 173  
Hingestreckt im hohen Gras 178  
Hohe Nacht der klaren Sterne 186  
Holdes Sein 205  
Hörst du die Trommeln der neuen Zeit 194  
Hymnus des Friedens 154

## I

Ich bin nun tausend Jahre alt 200  
Ich bin nur ein kleiner 202  
Ich freue mich auf die Blumen rot 179  
Ich habe den Glauben, dass wir nicht geboren sind, glücklich zu sein, sondern um unserer  
Pflicht zu tun 183  
Ich habe ihnen den Wort gegeben 208  
Ich hörte heute morgen am Klippenhang 206  
Ich lieg im funkelden gleißenden Sonnenschein 205  
Ich spring an diesem Ringe 154  
Ich spring übers Sonnenwendfeuer 192  
Ich springe übers Sonnenwendfeuer! All Nachbarn san mer teuer 191  
Ich stehe in Waldesschatten 179  
Ich stehe in Waldesschatten wie an des Lebens Rand 196  
Ich will dich, Gott 178  
Ich wollt, wenn es Kohlen schneit 170

Ich zeige dir den Schluß der Arbeit an 155, 190  
Igel und Agel 200  
Ihr aber werdet stehn 177  
Ihr werdet aber sehen 204  
Im Frühtau zu Berge 188  
Im Nebel ruhet noch die Welt 180  
Im Osten graut's 174  
Im Wald 178  
Im Wald, im hellen Sonnenschein 176  
In dem, was du beschert uns hast 181  
In den Zweigen 203  
In der Frühe 177  
In der Nacht 171  
In der Natur 166  
In einem leeren Haselschrauch 206  
In ganzen Land marschieren nun Soldaten 185  
In Gottes Schutz 162  
In hellen Kerzenschein 181  
In mir ist Nacht 180  
Ist es denn nun wirklich wahr 185  
Ist nicht heilig mein Herz 205  
Ist Wein auch Sünde 156

## J

Jeden Abend 207  
Jetzt fängt das schöne Frühjahr an 170  
Jetzt kommen die lustigen Tage 169  
Jugendgarten 207  
Jung sein, heißt die Zukunft zwingen 192  
Junge Soldaten 197  
Jünglings wort sei, mensch, mach dich frei 182

## K

Kamerad, wohin lenkst du den Schritt 186  
Kameraden der Zeit 153  
Kameraden fragen nicht lange 185  
Kameraden, die Granaten sind die Glocken neuer Zeit 202  
Kämpfe für dein höchstes Erbe 187  
Kann noch zu Danke singen 172, 173  
Kätzchen ihr der Weide 206  
Kein Feuer, keine Kohle 169  
Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir 177  
Kein schlimmere Not als ein hungriger Bauch 166  
Kein schöner Land 170, 189  
Keiner kennt den Klang der Töne 165  
Kind, Kind, Kind, dreimal süßes Kind 154  
Kinder lasset uns besingen 180, 189  
Klagt nicht! Jene Helden starben 174  
Kleine Hand in meiner Hand 206  
Komm herab vom hohen Mast, sei der Ruhe stiller Gast 163

Komm, Nero! 152  
Korf erfindet eine Art von Witzen 173  
Korf erhält vom Polizeibüro 172  
Kriegslied 184  
Kummerberg 178  
Kumpanei 172

## L

Lange waren meine Augen müd 207  
Laß deine Arbeit ein Gebet sein und dein Gebet ein Arbeit 162  
Laßt die Trompeten laden 192  
Laufet, ihr Hirten 161  
Leben gibst du, Leben nimmst du 190  
Leben gibt du, Leben nimmst du 152  
Legende 205  
Leis reift das Korn 206  
Lenzing 183  
Letzte Liebe 181  
Letzter Wille 205  
Licht muß wieder werden 197  
Lied der Arbeit 182  
Lied der Liebe 204  
Lied vom Meer 208, 209  
Lied zur Weihnacht 188  
Lieder der Arbeit 182  
Lirum larum Löffelstil 206  
Loben soll man stets die Zeit 176, 181  
Luftpolizei 203  
Lustig ist's Matrosenleben 187

## M

Mahnung 161  
Mai, wir sind frei! 193  
Maientag 205  
Maienwonne 174  
Maienzeit, bannet Leid 176  
Man ist ja von Natur kein Engel 163, 198  
Man wünscht sich herrlich gute Nacht 179, 189  
Männer der Arbeit in Stadt und in Land reicht einander zum Werke die Hand 162  
Maria wollte zur Kirche gehen 169  
Marias Kirchgang 169  
Mein Handwerk fällt mir schwer 184  
Mein Kind, du unser Kind 207  
Meine Jugend war ein Gartenland 207  
Meine Schwestern, meine Brüder: Wer in deutscher Not als Flammenträger 196  
Meine Seele 202  
Meine Seele dürstet nach Gott 176  
Menschenbeifall 205  
Mir ist ein feines brauns Maidelein 168  
Mittsommernacht 191

Mondlied 181  
Morgenlied 168  
Morgenrot 196  
Möwenlied 175  
Musik bewegt mich 206  
Mutterland-Vaterland 193

## N

Nach Island 171  
Nach Ostland wollen wir reiten 182  
Nachhall 178  
Nacht 180  
Nachts 179, 196  
Nasser Staub auf allen Wegen 178  
Neue Zeit 194  
Neuschnee 180  
Nicht Anfang hat noch Ende der Ring 197  
Nicht artig 163  
Nicht die Geburt macht schlecht und gut 164  
Nichts ist Anfang, nichts ist Ende 162, 203  
Nichts ist stärker 166  
Nichts ist vergebens 208  
Nie war es unsre tiefste Not 183  
Nun der Tag mich müd' gemacht 207  
Nun hebt ein neu Marschieren an 194  
Nun kling aus Herzengrunde 204  
Nun stecket eure Löffel zusammen 160  
Nun will der Lenz uns grüssen 187

## O

O du schöner Rosengarten 171  
O Heiland, rei die Himmel auf 169  
O Jesus 177  
O junger Tag mit deinem schönen Licht, sei mir gegrt! Denn ob ich morgen lebe, weiß ich nicht 195  
O schöne Nacht, o kurze Nacht, da Tag und Nacht sich küssen 191  
O, liebe mich hell, wie das Morgenrot liebt 181  
O, Mutter Erde 200  
O, schöne Nacht 193  
Opfergabe 178

## P

Pack zu 194  
Pfeift der Wind uns Lügen zu 181  
Pfeift der Wind uns Lügen zu, heilige Flamme, führe du 198  
Pflückt nicht jede Beere 178  
Philint stand jüngst vor Babett's Tür 168  
Pont du Carroussel 208, 209  
Psalm der Bewunderung 193

Puff, puff, puff 206

## R

Regenlied aus dem Schützengraben 199

Regensommer 178

Reih an Reih in Takt und Schritt 180

Reih an Reih in Takt und Schritt, Puls und Herzschlag schwingen mit 195

Reiselied 197

Reißt euch zusammen, stählt euren Blick 194

Reißt euch zusammen, stählt euren Blick 157

Reiterlied 191

Richtung 182

Rieke näht auf die Maschine 174

Romanze vom nützlichen Soldaten 174

Rosestock, Holderblüh 188

## S

Sack und Ähren 174, 179

Sacke und Ähren 189

Sag mir einer, was ist Minne 172

Sag mir einer, was ist Minne? 173

Sänger Klage 172

Sankt Nimrod selbst gestand es frei 174

Sankt Rafael 186

Schicksal 152

Schicksalslied 190

Schlaf Kindlein schlaf 206

Schlaf, Kindlein, Schlaf 200

Schließt auf den Ring 178

Schlummerliedchen 200

Schweigt, die Feierabendglocken klingen, übers Heidland große Vögel schwingen 158

Schwinge, Hammer schwing 201

Schwinge, Hammer, schwing! Gott erschuf zuerst den Schmied 161

Seele, vergiß sie nicht 165

Seid mir nur gar so traurig 179, 189

Seltsam wirkt der Sterne Walten über unsern dunklen Wegen 195

Septembermorgen 180, 197

Sie trugen in ihren Seelen 196

Sieh den Abendstern erblinden tief im Westen 178

Sieh nicht, was andre tun 173

So begannst du mein Tag 206

So lang noch Morgenwinde 161, 165

So oft es Lenzing ward im grossen Krieg 183

So schlagt mit dem Hammer, so haut mit dem Meißel 158

Soldatenleben 203

Soldatenmut siegt überall im Frieden und im Krieg 163

Sonne leuchte mir ins Herz hinein 197

Sonnenwende 181, 193

Sonnenwendenlied 198

Sonntagsjäger 178



Sonntagsstille 205  
Spruch 180, 183  
Spruch nach Tisch 156  
Spruch vor Tisch 159  
Spruch zur Arbeit 201  
Start 203  
Steht zum Banner, Kameraden! Kämpferstolz und Jugendkraft 191  
Still vom Sturm der Kanonen 157  
Still zu wissen 175  
Stille 202  
Stimmen des Lebens 209  
Suche nicht apart zu scheinen 174  
Suchet Gott, so werdet ihr leben 176  
Symbolum 188

## T

Tag-Gesang I-III 206  
Tausend Räder müssen sausend gehen 182  
Tell-Lied 163  
Tischgebet 161  
Tischspruch 160, 181  
Träume träumte in das Licht 210  
Treu, Glauben und das heil'ge Recht 164  
Tritt heran, Arbeitsmann, tritt hervor aus hartem Bann 196  
Trost 178  
Trost des Sommers 178  
Tröst die Bedrängten 186  
Trunken müssen wir alles sein 188

## Ü

Über all deinem Leid 206  
Über grünenden Gärten ist der Mondschein erwacht 196

## U

Und all' umher ist tiefe Ruhe 205  
Und wie manche Nacht 206  
Unerlässlichkeit der Gegenliebe 173  
Ungezählte Hände sind bereit 182  
Unser die Sonne 152  
Unser die Sonne, unser die Erde 190  
Unser Herz will Sturm und Härten 160  
Uraltes Wehn vom Meer 208, 209

## V

Venedig 205  
Verlaßt die Fahne nicht, ihr Jungen, die Zukunft wird unser sein 193  
Vielen haben wuchtigen Schienen gewalzt aus glühendem Eisen 182  
Volk der Arbeit 195  
Von Adel ist, wer Edles tut 164

Vorfrühling 175  
Vorwärts 194, 202

## W

Wahre Freundschaft 170  
Walzer 181  
Wanderlied 173  
War einmal ein Bumerang 177  
Wär ich ein Bannerträger 193  
Warum tust du mir so weh 206  
Was du auch tust 166  
Was Einer ist, was Einer war 178  
Was ist Minne 172  
Was ist uns der Rhein? Ein Bote aus Urgestein, ein Segen den Ulfergeländen 199  
Was unsre Hände schaffen in Werken laut bei Tag 195  
Was wir heut vollbracht 160  
Weckruf 172  
Weh dir, höfisch edles Singen 172  
Weihnachten 210  
Weit lasst die Fahnen wehen 184  
Welch ein ungehemmtes Leben 178  
Wenn 202  
Wenn alle untreu werden 168, 186  
Wenn das Sinnbild der Vernichtung 183  
Wenn der Schnee ans Fenster fällt 189  
Wenn die schwere Hämmer singen 203  
Wenn dir's in Kopf und Herzen schwirrt, was willst du Besseres haben 160  
Wenn Einer, der mit Mühe 174  
Wer aber recht bequem ist und faul, flög dem eine gebrat ne Taube ins Maul 158  
Wer die Musik in Ehren hält 156, 180  
Wer ein Warum zu leben hat 165  
Wer gab mir Minne die Gewalt 179  
Wer gleich beim Starten zuviel drückt 203  
Wer hat dieser letzten Rose 206  
Wer jetzig Zeiten leben will 185  
Wer jetzt weint irgendwo in der Welt 173  
Wer liebt, der leidet 157  
Wer möchte leben 177  
Wer nicht nur an sich selber denkt 180  
Wer nicht schafft, soll auch nicht essen 161  
Wer Ohren hat, soll hören 158  
Wer will uns nach Island gehen 171  
Werkfeierlied 196  
Werkspruch 156  
Wie der Föhn sein fahles Licht zaubert 175  
Wie die Blumen am Fuß 181  
Wie hab ich das gefühlt 205  
Wie hab ich geschlafen 204  
Wie ist euer Blick so hart 207  
Wie nun alles stirbt 181

Wie schön blüht uns der Maien 187  
 Wie schön ist dieses kurze Leben 189  
 Wie üblich 174  
 Wie zärtlich-abergläubisch wir 181  
 Wieder springen rote Flammen 193  
 Wiederum wie eine Klage 193  
 Winter 181  
 Wintermondnacht 181  
 Winternacht 206  
 Wintersonnenwende 180, 182  
 Winter-Sonnenwende 183  
 Wir bauen hier 161  
 Wir bauen mit an neuer Welt 193  
 Wir danken, Herr, für Brot und Kleid 182  
 Wir danken, Herr 193  
 Wir dürfen niemals satt im Stillen liegen 184  
 Wir Flieger 184  
 Wir gehen dahin 204  
 Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt 208, 209  
 Wir kommen aus Not 180, 182  
 Wir Menschen sind heute einsamer als damals die Jungfrau Marie 188  
 Wir schlagen den Amboß, wir schlagen den Stein! Wir dienen dem Volke mit Herzen und  
 Händen 192  
 Wir schmieden und schweißen das klingende Eisen 152  
 Wir schreiten, Kolonnen, voran 182  
 Wir schreiten, Kolonnen, voran, voran 197  
 Wir schwingen uns hinauf 202  
 Wir sind der Fahne zugestellt 199  
 Wir sind des neuen Reiches Wehr 197  
 Wir stehen Tag für Tag im Moor und graben 190  
 Wir stehn am Werk 182  
 Wir Toten sind größere Heere als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere 194  
 Wir wandern alle weit zerstreut 179, 183  
 Wir Werkleute all schmieden ein neues Reich in stolzer Freiheit wieder zusammen 156  
 Wir wollen ein starkes, einiges Reich 182  
 Wir zwingen es nicht 182  
 Wir, aus Erde, staubgeboren 155  
 Wir, aus Erde, staubgeboren, sind von heiliger Lust durchbebt 190  
 Wo sitzt 203  
 Wohl geboren 164  
 Wohlauf, ihr lieben Gesellen 191  
 Wohlauf, Kameraden 184  
 Wollen wir noch länger warten 152  
 Wollt ihr schauen, was im Maien 174

## Z

Zogen einst fünf wilde Schwäne 171  
 Zu Dank 172, 173  
 Zu Danzig in dem Tore 202  
 Zu Singen geboten 173

Zum 1. Mai 180  
Zum Beginn der Arbeit 158  
Zur Erntezeit 178  
Zuruf 183  
Zwei Ochsen ziehn den seilen Berg hinauf 173

### III. LITERATURVERZEICHNIS

- Antholz, Heinz: Art. Jugendmusikbewegung, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 1569-1587
- Custodis, Michael: Wendung gegen das 19. Jahrhundert, in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 21-26
- Drees, Stefan: Art. Variation, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 9, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 1238-1284
- Eckart-Bäcker, Ursula: Die Schütz-Renaissance aus dem Geist der musikalischen Jugendbewegung. Ein Beitrag zur Geschichte der Singbewegung, in: Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen, hrsg. v. Karl Heinz Reinfandt, im Auftrag des Arbeitskreis Musik in der Jugend – Deutsche Föderation Junger Chöre und Instrumentalgruppen, in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendmusikbewegung und dem Möseler Verlag Wolfenbüttel und Zürich, Möseler, Wolfenbüttel 1987, S. 92-111
- Edler, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Band 2, Laaber, Laaber 2003
- Einstein, Alfred: Die Romantik in der Musik, Berglandverlag, Wien 1950
- Einstein, Alfred: Größe in der Musik, Bärenreiter, Kassel 1980
- Eppstein, Hans: Solo- und Ensemblesonaten, Suiten für solistische Melodieinstrumente, in: Bach-Handbuch, hrsg. v. Konrad Küster, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1999, S. 873-896
- Erdmann, Dietrich: Unkonventionell, doch ganz lebendig. Kompositionsunterricht bei Ernst-Lothar von Knorr, in: Musikschule „Paul Hindemith“ – 75 Jahre Musikschule Neukölln, hrsg. v. der Musikschule Neukölln – Heike Fricke und Walter-Wolfgang Sparrer, Pfau, Saarbrücken 2002, S. 111-114
- Ernst-Lothar von Knorr zum 75. Geburtstag, mit Beiträgen von Gerhard Frommel (Ernst-Lothar von Knorr: die Frankfurter Jahre), Franz von Glasenapp (Ernst-Lothar von Knorr – protector musicorum), Finn Höffding (Ernst-Lothar von Knorr und Dänemark), Otto Riemer (Zur Einführung), Max Rieple (Mein lieber alter Freund Ernst-Lothar!) und Hermann Schäfer (Die Hochschulgründer Ernst-Lothar von Knorr in Trossingen), Aulis Deubner, Köln 1971
- Finscher, Ludwig/Jaschinski, Andreas: Art. Deutschland, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1173-1187 und 1192-1196

- Finscher, Ludwig: Streichquartett, in: Streicherkammermusik, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 2001, S. 7-81
- Fischer, Kurt von: Die Variation, Arno-Volk, Köln 1956
- Forst, Inge/Massenkeil, Günther: Art. Bonn, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 56-66
- Geiger, Friedrich: Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini, in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 217-242
- Geiger, Friedrich: Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust, in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 243-268
- Gieseler, Walter: Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge, Moeck, Celle 1975
- Gieseler, Walter: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle, Moeck, Celle 1996
- Grosch, Nils: Die Musik der Neuen Sachlichkeit, Metzler, Stuttgart 1999
- Häusler, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen, Bärenreiter, Kassel 1996
- Heidenreich, Achim: Zur Entstehung von Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 1-7, in: Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde, hrsg. v. Norbert Bolín, Schott, Mainz 1999, S. 64-72
- Heister, Hanns-Werner/Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1984
- Heister, Hanns-Werner: Musikgeschichte als Geschichte, in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Laaber, Laaber 2005, S. 9-28
- Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil, Schott's Söhne, Mainz 1940
- Hindemith, Paul: Aufsätze, Vorträge, Reden, hrsg. v. Gisela Schubert, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich/Mainz 1994
- Höckner, Hilmar: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1927
- Höft, Brigitte/Homering, Liselotte: Art. Mannheim, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 1635-1645

- Huber, Nicolaus A.: Die Kompositionstechnik Bachs in seinen Sonaten und Partiten für Violine solo und ihre Anwendung in Weberns op. 27, II, in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, hrsg. v. Nicolaus A. Huber und Josef Häusler, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 2000, S. 22-38
- Jaszoltowski, Saskia: Politisierung der Musik, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 32-36
- Jung, Martina: Anmerkungen, in: *Volksliedbuch für gemischten Chor, Band 2*, hrsg. v. Dietrich Knothe, Edition Peters, Leipzig 1987, S. 189-205
- Kettern, Markus: Entgrenzung der Gattungen – Beispiel szenisches Oratorium, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 36-39
- Kettern, Markus: Kompositorische Beeinflussung durch Jazz, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 39-42
- Knorr, Britt-Gun von (Hrsg.): Ernst-Lothar von Knorr, mit Beiträgen von Otto Riemer (Ernst-Lothar von Knorrs erste Schaffensperiode bis 1944) und Gerhard Frommel (Ernst-Lothar von Knorrs zweite Schaffensperiode 1944-1973), Heidelberg 1974
- Knorr, Ernst-Lothar von: *Lebenserinnerungen. Erlebtes musialisches Geschehen in Deutschland*, mit Einführung, Textredaktion, Textanmerkungen und Anhang von Thomas Schipperges, hrsg. v. der Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung, Tonger, Köln 1996
- Kolland, Dorothea: *Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis*, Metzler, Stuttgart 1979
- Kolland, Dorothea: Jugendmusikbewegung, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hrsg. v. Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke, Peter Hammer, Wuppertal 1998, S. 379-394
- Krummacher, Friedhelm: *Geschichte des Streichquartetts, Band 3 Neue Musik und Avantgarde*, Laaber, Laaber 2005
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie, Drechsel*, Bern 1917
- Kube, Michael: Art. Toccata, in: *Das neue Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik, einer Bearbeitung des Dictionaire de la Musique von Marc Honegger*, Band 4, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 511-512
- Langer, Arne: Das Amerika-Bild in der Oper der Weimarer Republik, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Schott, Mainz 2001, S. 166-179
- Liebscher, Julia: Art. Duett, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1572-1577

- Lütteken, Laurenz: Art. Streichtrio, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 8, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 2009-2017
- Loesch, Heinz von: Art. Violoncello, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 9, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 1686-1703
- Massenkeil, Günther: Art. Chaconne, in: Das neue Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik, einer Bearbeitung des Dictionaire de la Musique von Marc Honegger, Band 1, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 457-458
- Mazurowicz, Ulrich: Art. Duo, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1995, Sp. 1585-1591
- Mehner, Klaus: Berlin und das Neue in der Musik, in: Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre, im Auftrag der Akademie der Künste der DDR, hrsg. v. Klaus Mehner und Joachim Lucchessi, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1989, S. 126-139
- Morche, Gunther: Art. Heidelberg, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 234-243
- Müller, Julian: Ethnizität – Komposition und Folklore, in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber 2006, S. 43-46
- Niemöller, Klaus Wolfgang/Zahn, Robert von: Art. Köln, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 5, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1996, Sp. 455-465
- Pape, Winfried/Boettcher, Wolfgang: Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire, Schott, Mainz 1996
- Platen, Emil: Art. Scherzo, in: Das neue Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik, einer Bearbeitung des Dictionaire de la Musique von Marc Honegger, Band 4, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 194-195
- Pohl, Wolfgang: Musiker und Erzieher – Ernst-Lothar von Knorr, in: Musica 5 (1951), Bärenreiter, Kassel 1951
- Poirier, Alain: Die Avantgarde in Deutschland zwischen den Weltkriegen, in: Das „Dritte Reich“ und die Musik, hrsg. v. der Stiftung Schloss Neuhausen in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 2006, S. 61-71
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1982
- Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945, CD-ROM, 2004



- Reinfandt, Karl-Heinz: Einleitung. Jugendmusikbewegung und Gegenwart, in: Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen, hrsg. v. Karl Heinz Reinfandt, im Auftrag des Arbeitskreis Musik in der Jugend – Deutsche Föderation Junger Chöre und Instrumentalgruppen, in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendmusikbewegung und dem Möseler Verlag Wolfenbüttel und Zürich, Möseler, Wolfenbüttel 1987, S. 9-11
- Rexroth, Dieter (Hrsg.): Opus Anton Webern, Quadriga, Berlin 1983
- Rode-Breymann, Susanne: „Alte“ und „Neue“ Musikmetropolen. Wien und Berlin vor und nach 1918, in: Musikkultur in der Weimarer Republik, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Schott, Mainz 2001, S. 42-53
- Rosen, Charles: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven, Bärenreiter, Kassel 2006
- Rumpf, Horst: Zwischen Zivilisation und Regression, in: Jugendbewegung und Musikpädagogik, Musikpädagogik Forschung und Lehre, Beiheft 2, hrsg. v. Sigrid Abel-Struth, Schott, Mainz 1987, S. 101-110
- Schipperges, Thomas: Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung, Peter Lang, Frankfurt am Main 1989
- Schipperges, Thomas: Art. Ernst-Lothar von Knorr, in: Komponisten der Gegenwart, hrsg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, Edition Text+Kritik, München 1992ff.
- Schipperges, Thomas: Art. Partita, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 7, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 1416-1423
- Schipperges, Thomas: Art. Besseler, Heinrich, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Band 2, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 1999, Sp. 1514-1520
- Schipperges, Thomas: Bemerkungen zu den Akten Heinrich Besseler, in: Musikforschung – Nationalsozialismus – Faschismus. Referate der Tagung Schloss Engers vom 8. bis 11. März 2000, hrsg. v. Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmuth Mahling, Are, Mainz 2001, S. 395-404
- Schipperges, Thomas: Neue und alte Musik im Kontext der Gemeinschaft, in: Neue Kunst – Lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis 1910 bis 1937, hrsg. v. Susanne Himmelheber und Karl-Ludwig Hofmann, Kurpfälzischer Verlag, Heidelberg 2004, S. 101-110
- Schipperges, Thomas: Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949, Strube, München 2005
- Schubert, Gisela: Paul Hindemith und der Neobarock. Historische und stilistische Notizen, in: Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, hrsg. v. Susanne Schaal und Luitgard Schader, Schott, Mainz 1996, S. 121-141

- Schubert, Giseler: Zur Einschätzung und Deutung des musikalischen Fortschrittsdenkens in der Musikkultur der Weimarer Republik, in: Musikkultur in der Weimarer Republik, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Schott, Mainz 2001, S. 54-65
- Seidl, Arthur: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst, Harmonie, Berlin 1901
- Seifert, Reinhard: Die Stimme des Menschen. „Sei Solo“ – Wirkungen und Spiegelungen im 20. Jahrhundert, in: Sei Solo. Sechs Sonaten und Partiten für Violine. Interpretation, Aufführungspraxis, Authentizität, hrsg. v. Reinhard Seifert, Edition Praxis & Hintergrund, München 1991, S. 13-29
- Stefan, Rudolf: Zur Musik der Zwanzigerjahre, in: Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemith's Schaffen in den zwanziger Jahren, hrsg. v. Dieter Rexroth, Schott, Mainz 1978, S. 9-14
- Strauss, Richard/Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrsg. v. Willi Schuh, Atlantis, Zürich 1970
- Stockhausen, Karlheinz: Texte zur Musik 1970-1977. Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, zum Werk Anderer, DuMont Schauberg, Köln 1978
- Thaler, Lotte: Hindemith – der Fortschrittliche?, in: Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde, hrsg. v. Norbert Bolín, Schott, Mainz 1999, S. 13-22
- Thrun, Martin: Krieg und Revolution. Über die Erschütterungen von Kunst und Kultur nach 1910, in: Musikkultur in der Weimarer Republik, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Schott, Mainz 2001, S. 19-41
- Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913-1928). Probleme und Entwicklungen, Schott, Mainz 1928
- Torre Franca, Fausto: Origine e significato di repicco, partita, ricercare, spezzatura, in: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, fünfter Kongreß, 1953, S. 404-414
- Unverricht, Hubert: Geschichte des Streichtrios, Hans Schneider, Tutzing 1969
- Verchaly, André: Art. Fantasie, in: Das neue Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik, einer Bearbeitung des Dictionaire de la Musique von Marc Honegger, Band 2, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 19-20
- Vogt, Hans: Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1981
- Vanessa-Maria Voigt: Künstbändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Reimer, Berlin 2007.
- Weber, Horst (Hrsg.): Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung, Metzler, Stuttgart 1994

- Weid, Jean-Noël von der: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm, Insel, Frankfurt am Main/Leipzig 2001
- Williams, Peter: BWV565: A toccata in D minor for organ by J.S.Bach? in: Early Music 9(3), 1981, S. 330-337
- Wohlfarth, Hannsdieter: Art. Praeludium, in: Das neue Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik, einer Bearbeitung des Dictionaire de la Musique von Marc Honegger, Band 3, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 715-716
- Wolff, Christoph: Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach: Das Scheinproblem der Toccata d-Moll BWV 56, in: Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition, hrsg. v. Wolfgang Sandberger, Bärenreiter, Kassel 2002, S. 241-251
- Wolff, Hellmuth Christian: Die Kammermusik Paul Hindemiths, in: Hindemith-Jahrbuch 3 (1973), Schott, Mainz 1973, S. 80-92