

Einleitung

Die im vorliegenden Band unter dem Titel „Nonette“ versammelten Kompositionen Eislers (die *Suite for Nine Instruments* repräsentiert eine – hier zum ersten Mal dokumentierte und edierte – frühe Fassung des *Nonetts Nr. 2*) stellen keine Gattung im herkömmlichen Sinn dar. Die jeweils spezifische Besetzung, formale Anlage und kompositionstechnische Faktur differieren deutlich, verbindendes Element ist zunächst lediglich die Anzahl von neun beteiligten Instrumentalisten. Eine weitere generelle Verbindung besteht in der gemeinsamen Herkunft der als Konzertmusik eingerichteten Kompositionen aus Filmmusiken; die zugrundeliegenden Filme und die Art der Einrichtung unterscheiden sich dagegen wieder erheblich. Das *Nonett Nr. 1* ist im Grundsatz identisch mit der Musik zu dem ca. fünfminütigen landwirtschaftlichen Aufklärungsfilm *The Living Land* (USA 1939). Die Einrichtung zur Konzertmusik berührt hauptsächlich Details sogenannter sekundärer Parameter wie Dynamik, Artikulation usw. Die *Suite for Nine Instruments* bzw. das *Nonett Nr. 2* beruhen auf Teilen der Musik zu dem ca. einstündigen halbdokumentarischen Spielfilm *The Forgotten Village* (USA 1941), die in den beiden hier edierten Fassungen unterschiedlich ausgewählt bzw. angeordnet und zum Teil auch in ihrer Textur bearbeitet wurden. (Mindestens eine weitere Fassung dieses Werkkomplexes stellt die – hier nur dokumentierte und nicht edierte – vermutlich zwischen 1948 und 1952 konzipierte *Suite für neun Instrumente* dar.) Die Zusammenstellung dieser Kompositionen in einem Band legitimiert sich gleichwohl durch die von Eisler 1962 selbst initiierte Drucklegung der Stücke als *Nonett Nr. 1* und *Nonett Nr. 2* (siehe unten).

Nonett Nr. 1

Der Film *The Living Land* wurde vom U. S. Soil Conservation Service, einer Abteilung des U. S. Department of Agriculture produziert.¹ Der Abspann nennt außer Eisler als weitere am Film beteiligte Mitarbeiter Helen Hill [Miller] (Drehbuch), Tom Terris (Erzählstimme), Reed Haythorne (Schnitt) und Oscar Levant (Dirigent). (Levant, Kompositionsschüler von Arnold Schönberg in Los Angeles von 1935 bis 1937, hatte bereits Eislers Musik zu Joseph Loseys im Mai 1939 auf der New York World's Fair gezeigten Puppenfilm *Pete Roleum and His Cousins* dirigiert.) Thema des kurzen Films ist die schleichende Bodenerosion, die als Folge jahrzehntelanger Fehlbewirtschaftung zu einer Umwandlung weiter Teile des amerikanischen Ackerlandes in Staubwüsten geführt hatte. Das Problem der „dust bowl“ war bereits in einer Reihe staatlich finanzierter Dokumentarfilme behandelt worden, insbesondere in dem Streifen *The Plow that Broke the Plains* von 1936 (Regie: Pare Lorentz; Musik: Virgil Thomson), der in verschiedener Hinsicht Modelle auch für *The*

Living Land bereitgestellt haben dürfte. (Es ist auffällig, dass im Abspann zu *The Living Land* kein verantwortlicher Name für die Kamera genannt wird. Möglicherweise wurde auf Bildmaterial zurückgegriffen, das ursprünglich für andere Filme aufgenommen und vielleicht in diesen auch bereits verwendet worden war.) Innerhalb der sechsteiligen Anlage, wie sie sich aus Eislers Unterteilung der Musik ergibt (siehe Quellenbeschreibung: „Angaben zum Film in C:Ag“), beginnt der Film mit einer kaleidoskopartigen Einleitung, die einen Einblick in die Vielfalt der amerikanischen Landwirtschaft gibt (Kapitel I). Die eigentliche Argumentation (Kapitel III) wird dann in eindrucksvollem Kontrast von Bildern aus den Katastrophengebieten (Kapitel II: *Flood scene*, und Kapitel IV: *Dust*) umrahmt. Einer Darstellung des von der Regierung initiierten Programms zur Bodenerhaltung (Kapitel V) folgt ein Schlussteil (Kapitel VI: *Train and Finale*), in dem die Erzeugnisse des Landes – und mit ihnen die Botschaft des Films – weitergetragen werden in die Städte, bevor in einem sentimentalischen Schlussbild, mit einem Landarbeiter auf einem Hügel im Gegenlicht der Abendsonne, ein letzter, versöhnlicher Blick auf den Bund zwischen Land und Mensch geworfen wird.

Eislers Musik zu *The Living Land* entstand laut der Datierung im Autograph (C:Ag) zwischen dem 13. und 16. November 1939 in New York und ist nach *The 400 Million* (Regie: Joris Ivens; Premiere: 7. März 1939) eine seiner ersten dodekaphonen Filmmusiken. In dem 1941 entstandenen Text *Film Music – Work in Progress* schreibt Eisler rückblickend – nachdem er im Rahmen des Film Music Project auch die ebenfalls zwölftönige Musik zu *White Flood* (als Konzertmusik: *Kammersymphonie*) komponiert hatte:

„The twelve-tone technic itself imposes no more specific a style than the major-minor tonality. But it does have a tendency to produce a more involved musical structure, and to exclude the conventional melodic and harmonic musical manners normally supposed to guarantee easy understanding and popularity. To introduce this technic into the world of the movies at first blush seems as absurd as using Hegelian terminology in a gossip column. My own experience with this extreme technic, however, has been quite rewarding. In two film scores that I wrote before undertaking this experiment – *Four Hundred Million* and *The Living Soil* – I used the twelve-tone system exclusively. The fact was not exploited, and – perhaps because of that – the scores were quite well received.

Apparently advanced musical material, which average concertgoers may find indigestible and non-relevant, when applied to films loses something of this forbidding qualities.

Even the unaccustomed ear finds complex musical devices more understandable and effective when accompanied by visual images.“²

1 Wann der Film zum ersten Mal (oder ob überhaupt) gezeigt wurde, ist nicht bekannt. Eine Kopie des Films befindet sich in den National Archives in Washington, der dortige Katalog gibt als Produktionsjahr 1941 an.

2 Hanns Eisler, *Film Music – Work in Progress*, in: ders., *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1983 (= *Gesammelte Werke* III/3), S. 146–150, hier S. 147. (Zuerst publiziert in: *Modern Music* 18/4 [Mai/Juni 1941], S. 250–254.)

Die falsche Erinnerung des Filmtitels erscheint, weiter verkürzt als „Soil“, auch in Eislers Brief an einen Herrn Katz vom 25. Oktober 1946 (Durchschlag: Akademie der Künste [im Folgenden: AdK] Berlin, Hanns-Eisler-Archiv [im Folgenden: HEA] 5041). In einer handschriftlichen Aufstellung seiner Filmmusiken bis 1954 lautet der entsprechende Eintrag (AdK Berlin, HEA 4011 fol. 1^v): 1940: *Unser Acker* (Lehrfilm) ^{für} Regie?

Durch die Verwendung verschiedener Transpositionen der Reihenformen ist die Komposition innerhalb von Eislers dodekaphonem Werk tatsächlich verhältnismäßig – im Sinne einer technischen Komplexität – „extrem“, enthält dabei aber gleichwohl tonale Anklänge, die in der Struktur der Reihe und in der Auswahl der Transpositionen angelegt sind.³ Ob Eisler bereits bei der Komposition der Filmmusik bzw. ab wann er überhaupt eine Verwendung dieser Komposition als Konzertmusik im Sinn hatte, ist nicht klar. Immerhin erscheinen bereits in den Skizzen die auf eine autonome musikalische Ebene hinweisenden Titel-Entwürfe *Improvisationen über ein Thema* und *Variationen* (siehe Quellenbeschreibung von B, TITEL). Ein von 1946 stammendes Werkverzeichnis Eislers listet eine „ORCHESTRASUITA [sic] FOR THE PICTURE „NEW EARTH““ als op. 71 auf,⁴ in einem vermutlich 1948 angefertigten „Verzeichnis der Werke von Hanns Eisler“ wird vor op. 71 ein op. 70a eingefügt: „Oktett f. Fl[.], Klar[.] Horn[.] Fag[.] u. Streichquartett“,⁵ das keine Entsprechung in Eislers sonstiger Produktion hat und somit vermutlich einen ungenauen Verweis auf die Nonett-Besetzung darstellt.

Die erste bekannte konzertante Aufführung des *Nonetts Nr. 1* fand in einer Sonntags-Matinee am 13. Oktober 1957 im Rahmen der Reihe „Zeitgenössische Kammermusik“ in der Deutschen Staatsoper Berlin unter dem Titel *Variationen für Streichquartett, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass* (1939) unter der Leitung von Hans Löwlein statt. Auf dem Programm standen vor Eislers Komposition das Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier op. 34 von Victor Bruns und *Die junge Magd* op. 23 Nr. 2 von Paul Hindemith sowie danach *Pribaoutki* (Scherzlieder) von Igor Strawinsky und das Septett für Blasinstrumente (1948) wiederum von Paul Hindemith.⁶ Die an Eislers Nonett beteiligten Instrumentalisten waren laut Programmheft Peter Fremerey (Flöte), Oskar Michallik (Klarinette), Karl Steinbrecher (Fagott), Helmut Kranz (Horn), Friedrich-Carl Erben (Violine), Günter Blumeier (Violine), Lutz Steiner (Viola), Karl-Heinz Schröter (Violoncello) und Hans Richter (Kontrabass).⁷ Das Programmheft deklariert die Aufführung der *Variationen* als „Erstaufführung“ (im Unterschied zur „Uraufführung“ des Sextetts von Viktor Bruns) und nennt vier Teile: Andante, Allegretto moderato, Allegro und Allegro moderato. In der kurzen Programmnotiz zu Eisler und seiner Komposition wird der Ursprung als Filmmusik nicht erwähnt:

„Hanns Eisler kam von Leipzig, wo er 1898 geboren wurde, nach Wien, um bei Arnold Schönberg Komposition zu studieren. Er emigrierte in die USA und kehrte 1948 nach Deutschland, in die Deutsche Demokratische Republik zurück. In Berlin wurde

er an die Hochschule für Musik und an die Akademie der Künste berufen. Eisler bedachte die verschiedensten musikalischen Gattungen mit Werken. Besondere Bedeutung erlangte er als Lied- und Instrumentalkomponist. Für die Nationalhymne der Deutschen Demokratischen Republik und seine Neuen deutschen Volkslieder wurde er mit dem Nationalpreis I. Klasse ausgezeichnet. Die Variationen entstanden mit zahlreichen, in Europa noch völlig unbekannten Werken 1939 in New York und gehören zu seinen Zwölftonkompositionen.“⁸

Vermutlich im Umkreis dieser Berliner Aufführung ist auch eine nicht weiter bezeichnete Tonaufnahme entstanden, die sich im Hanns-Eisler-Archiv befindet.⁹

Die zahlreichen Korrekturvarianten auf der Titelseite und im Kopftitel des Autographs (siehe Quellenbeschreibung von C:Ag, TITEL) nehmen einerseits den Ursprung des Werkes als Filmmusik auf (*Musik für einen Film*), variieren andererseits die, wie bereits erwähnt, in den Skizzen notierte Idee der Improvisation und Variation (*Improvisationen über ein Thema* und *32 Variationen über ein fünftaktiges Thema*). Die Änderung des Titels von „Improvisationen“ zu „Variationen“ scheint endgültig erst im Zuge der Aufführung von 1957 erfolgt zu sein, da sich in der unkorrigierten Grundschrift der im September 1957 angefertigten Partiturbabschrift ([E:Fh], reproduziert als F:Fh^F) noch der Kopftitel *Improvisationen über ein Thema* findet, der erst auf der überlieferten Fotokopie zu *Variationen* geändert wurde (F:Fh^F, TITEL auf fol. 2^v). Die Titelseite der Partitur (F:Fh^F, TITEL auf fol. 2^v) und das überlieferte, vom selben Kopisten vermutlich auch für die Aufführung im Oktober 1957 angefertigte Stimmenmaterial bringen bereits in ihrer Grundschrift den neuen Titel *Variationen* (siehe H und J, TITEL), der dann auch im Programmheft der Aufführung erscheint. Die Erweiterung dieser Titelformulierung zu *32 Variationen über ein fünftaktiges Thema* entstand demnach wahrscheinlich erst nach der Berliner Aufführung von 1957. (Während im Sinne dieses erweiterten Titels die Identifizierung des fünftaktigen Themas mit den ersten fünf Takten der Partitur problemlos erscheint, ist die Bestimmung der 32 Variationen nicht offensichtlich. Möglicherweise handelt es sich um eine äußerliche Referenz an Beethovens 32 Variationen WoO 80, die sich abstrakt an der Taktzahl festmachen ließe: $165 = 33 \times 5$.)¹⁰

Die Titelfassung *Nonett Nr. 1* (und die damit verbundene Verschiebung der Bezeichnung *Variationen* in den Untertitel) scheint dagegen erst nach der Uraufführung des *Nonetts Nr. 2* 1960 (siehe unten) und der zwei Jahre darauf initiierten Drucklegung im wechselseitigen Bezug der beiden Kompositionen konkret geworden zu sein. Am 29. März 1962 offerierte

3 Zu Einzelheiten der Verwendung der Zwölftontechnik in der Filmmusik zu *The Living Land* bzw. im *Nonett Nr. 1* siehe Volker Helbing, *Pastorale, zwölftönig. Anmerkungen zu einer Filmpartitur Hanns Eislers*, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 14 (April 2000), S. 25–39. Siehe auch Faksimile I mit der autographen Reihentabelle (Sk1).

4 [Hanns Eisler], *Works of Hanns Eisler*, AdK Berlin, HEA 4007. Mit dem Titel *New Earth* dürfte Joris Ivens' in diesem Verzeichnis ansonsten nicht genannter Film *Nieuwe Gronden* (Niederlande 1934) gemeint sein. Fraglich bliebe bei dieser Deutung allerdings die durch die numerische Ordnung der Opuszahlen suggerierte Chronologie der Werke.

5 AdK Berlin, HEA 4008.

6 Programmheft *Zeitgenössische Kammermusik*, Deutsche Staatsoper Berlin, Sonntag, den 13. Oktober 1957, 11 Uhr, Apollosaal, S. [2–3].

7 Programmheft *Zeitgenössische Kammermusik* [Anm. 6], S. [1].

8 Horst Richter, *Zum Programm*, in: Programmheft *Zeitgenössische Kammermusik* [Anm. 6], S. [4].

9 AdK Berlin, HEA 7220 (tb 101). (Die Aufnahme weist mit einer früheren Signatur auf eine Mutterkopie im Deutschen Rundfunkarchiv hin: „Rundfunk, 3 ZMK 7498“.)

10 Siehe Manfred Grabs, *Zum Werk*, in: Hanns Eisler, *Nonett Nr. 1 (Variationen)*, hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig 1978, S. [2].

Eisler beide in dieser Reihenfolge nummerierten Nonette Wilhelm Weismann vom Verlag VEB Edition Peters in Leipzig:

„Lieber und sehr verehrter Professor Weismann!

[...] Ich würde Ihnen als nächstes 2 Nonette, Nr. 1 und Nr. 2 anbieten. Es sind wirksame Stücke und es wäre gut[,] das gedruckt zu haben.

[...]

Wenn Sie mit den Nonetten einverstanden sind[,] schicke ich Partitur und Notenmaterial. [...]“¹¹

Weismann antwortete am 10. April zustimmend, worauf Eisler die Noten am 16. April abschickte.¹² Am 18. April bestätigte der Lektor Egon Rubisch den Eingang der beiden Werke und kündigte die Veröffentlichung des ersten noch im selben Jahr an:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Wir bestätigen dankend den Eingang Ihrer beiden Nonette Nr. 1 und 2 und teilen Ihnen mit, daß wir gern das eine noch in diesem Jahr bringen und das andere auf unseren nächstjährigen Produktionsplan setzen werden. [...]“¹³

Der Verlagsvertrag über das „Nonett Nr. 1 (Variationen) | für Flöte, Clarinette Fagott und Streichquintett | Partitur mit eingelegtem Stimmensatz“ ist auf den 18. Juni 1962 datiert.¹⁴ Der Druck erschien dann – vermutlich erst nach Eislers Tod am 6. September – im Herbst 1962.

Suite for Nine Instruments und Nonett Nr. 2

Der Film *The Forgotten Village* (Regie: Herbert Kline) entstand 1940 an Originalschauplätzen in Mexiko nach einem Drehbuch von John Steinbeck.¹⁵ Thema des Films sind die Widerstände, die der Einführung einer medizinischen Grundversorgung in einem entlegenen mexikanischen Dorf begegnen: das ungebrochene Vertrauen in eine uralte, noch Jahrhunderte nach Einführung des Christentums nicht aufgehobene Naturreligion und das Misstrauen gegenüber Methoden der modernen Medizin – wie die Behandlung mit Medikamenten oder die Desinfektion des Brunnenwassers. Im Mittelpunkt der Handlung steht exemplarisch die Geschichte des jungen Juan Diego. Nachdem sein Bruder Paco Opfer einer unter den Kindern des Dorfes wütenden Infektionskrankheit geworden ist, versucht Juan, gemeinsam

mit seinem Lehrer und gegen den energischen Widerstand der angesehenen Curandera (einer Art Medizinfrau) und der Dorfältesten, die Bewohner für einen Antrag auf medizinische Versorgung zu gewinnen. Schließlich macht er sich alleine auf den Weg in die Stadt und überzeugt einen Arzt, dem Dorf zu helfen. Nachdem der Brunnen desinfiziert und Pacos Schwester heimlich behandelt worden ist, wird Juan am Ende von seinem eigenen Vater zusammen mit dem Arzt und den Sanitätern vertrieben. Mit dem Hinweis des Arztes auf die Überzeugungskraft, die von der baldigen Heilung der Schwester ausgehen wird, und einem emphatischen Ausblick auf die allmähliche Ausbreitung modernen medizinischen und technischen Wissens durch Menschen wie Juan endet der Film.

Eine Besonderheit des Films ist die Besetzung der meisten Rollen mit Laiendarstellern, die sich – in der Regel als Dorfbewohner – selbst spielen, und der Verzicht auf Originalton. Die Handlung wird aus dem Off erzählt, die Dialoge werden referiert (Stimme: Burgess Meredith), Geräusche sind in der Regel nicht zu hören. So bleibt neben der Erzählstimme aus dem Off Raum für eine beinahe permanente Musiks pur während des 65-minütigen Films.

Als Komponist der Filmmusik war zunächst der mexikanische Komponist Silvestre Revueltas vorgesehen, der jedoch am 5. Oktober 1940 verstorben war. Eisler, der sich auf Grund von Visa-Schwierigkeiten von April bis September 1939 und von Ende September bis Oktober 1940 in Mexiko aufgehalten hatte, wurde an der Stelle von Revueltas mit der Komposition beauftragt und reiste von New York aus nach Mexiko ab, wo er am 11. Dezember eintraf.¹⁶ Am 6. Januar 1941 kehrte er zurück nach New York,¹⁷ wo er bis zum 20. Januar an der Partitur arbeitete. Am Ende der Schlusssequenz der Filmmusik schreibt Eisler in das Autograph (D fol. 53^r System 17–24 rechts):

[70 Minuten | Musik in 30 Tagen] | *Es war eine scheußliche Arbeit und | mit 9 Instrumenten war es nicht angenehm. | Ich bin nicht gerade betrübt, | daß ich endlich fertig bin!! | Hanns Eisler | 20 Januar 1941 | New York*

Die Arbeit an der Filmmusik wird in einem von dem Journalisten Theodore Strauss referierten Gespräch mit Eisler einige Tage nach der Premiere des Films folgendermaßen beschrieben:

„Eighty minutes^[18] covers a lot of quarter notes no matter how slow you play them, and as he remembers it months afterward,

11 Brief von Eisler an Wilhelm Weismann vom 29. März 1962 (nicht unterschriebener Durchschlag), AdK Berlin, HEA 6597.

12 Siehe den Brief von Wilhelm Weismann an Eisler vom 10. April 1962, AdK Berlin, HEA 6598 („Lieber Herr Eisler! Schönsten Dank für Ihre Zeilen. Natürlich würden wir uns freuen, von Ihnen die Partitur und das Notenmaterial der beiden von Ihnen genannten Nonette Nr. 1 und 2 zu erhalten.“). Auf dem Brief ist mit Bleistift [Hs. Stephanie Eisler?] vermerkt: „Nonett 1 u. 2 | abgeschickt 16. 4.“

13 Brief von Egon Rubisch an Eisler vom 18. April 1962, AdK Berlin, HEA 6561 fol. [1].

14 AdK Berlin, HEA 10867. Dazu das Begleitschreiben von Georg Hillner (Verlagsleiter VEB Edition Peters Leipzig) an Eisler vom 18. Juni 1962, AdK Berlin, HEA 6561 fol. [2].

15 Eine Kopie des Films ist im Internet zugänglich: http://www.archive.org/details/forgotten_village [Zugriff vom 6. Juni 2011]. Zu den zum Teil abenteuerlichen Einzelheiten der Dreharbeiten siehe Herbert Kline, *Diary of a Document. Some Highlights of the Steinbeck-Kline Motion Picture Expedition in Mexico*, in: *New York Times*, 23. März 1941, S. X4.

16 Siehe Eislers Telegramm an Louise Eisler vom 11. Dezember 1940 (AdK Berlin, HEA 4295): „Splendid trip feel wonderful“. In einem undatierten, aber offensichtlich kurze Zeit später geschriebenen Brief an Louise Eisler beschreibt Eisler seine Ankunft folgendermaßen (AdK Berlin, HEA 4278 fol. [1]): „Ich habe bereits Arbeitsraum, Klavier und Partitурpapier und arbeite wie verrückt. Der Film ist sehr, sehr schön, aber kaum ein Geschäft. (Um Gotteswillen das ist nur für dich bestimmt!!!) Herb Kline ist reizend. Alle sehr nett und respektvoll. Alles in Ordnung, aber eine Riesearbeit.“

17 Siehe Eislers Brief an Joachim und Sylvia Schumacher vom 5. Januar 1941 (AdK Berlin, HEA 5049; gedruckt in: HEGA IX/4.1, S. 165): „Morgen fliege ich nach N. Y. zurück. [...] Ich habe nicht wenig Musik geschrieben, ganz unmexicanisch im Charakter, aber ganz nett für die paar Instrumente gesetzt.“ Der Brief enthält als Postscriptum das Thema von Satz XI der *Suite for Nine Instruments* als „original Mexicanisches (!!) Wiegenlied“.

18 Die oben angegebene Fassung des Films [Anm. 15] hat eine Dauer von 65 Minuten.

Mr. Eisler thinks that underscoring the whole of the action of 'The Forgotten Village' was a nightmarish technical problem such as he had never coped with in his experience. In a Hollywood grade A drama the score runs long if it goes over fifteen minutes; even Beethoven's 'Eroica' runs only twenty-five minutes, and he could command a full orchestra to play it. Mr. Eisler, who does not pretend to be Beethoven, could use only nine musicians, and with this limited number of tonal colors and timbres he had to create a score that would be various and surprising for eighty minutes. You see the problem.

[...]

[...] Arriving in Mexico City on Dec. 15,^[19] he saw a rough cut of the film and began work immediately. From villages as far as eighty miles distant he began to bundle into the Kline living room a motley procession of native musicians, barefoot, impoverished and full of grace.^[20] Out of what he heard he 'quoted' literally perhaps no more than fifteen minutes. Most of the score was original, based upon his own impressions of the film and its emotional tenor.

'It is about sickness and death and healing,' said Mr. Eisler. 'They are alike in all races and countries.'

[...]

Mr. Eisler came back after three weeks to finish the last half of the score. With a stop-watch in one hand and a pencil in the other, he transcribed the music to the pages, using the 'beater method', which is a complex mathematical routine in which the film sequence is matched by the musical notation on the score sheet. But this Mr. Eisler called a 'kitchen secret.' Besides, he seemed anxious not to relive the days and nights in which he alternated orchestral rehearsals, dubbing and furious composing for the next recording session. Instead he grinned and said: 'But please remember I am a real composer and please do not say that I write only for the films. That would be to change my face.'^[21]

Die musikalische Leitung der Filmmusik-Aufnahme hatte Jascha Horenstein, unter den beteiligten Instrumentalisten waren Simeon Bellison an der Klarinette, ein Herr Kohan am Fagott sowie Fima Fidelman, Stefan Frenkel und Tossy Spivakovsky an den Violinen (siehe Eintragungen in F und G).

Eine für den 16. September 1941 angesetzte Premiere des Films stieß auf den Widerstand des New York State Board of Censors, das eine Freigabe solange untersagte, bis einige „indecent‘ scenes“ (eine Geburtsszene und Bilder der stillenden Mutter) beseitigt seien.²² Erst am 14. November zogen die Zensoren ihren Bann zurück, nachdem mehrere Verbände sowie eine Reihe prominenter Persönlichkeiten (darunter Eleanor Roosevelt) Einspruch erhoben hatten.²³ Die öffentliche Premiere fand am 18. November 1941 im New Yorker Belmont Theatre statt.²⁴

Fassung 1941–1948: *Suite for Nine Instruments*

Noch vor der Premiere des Films entschloss sich Eisler möglicherweise, einige Stücke der Filmmusik unabhängig vom Film (möglicherweise auch im Rahmen seines seit 1940 laufenden Film Music Project) zu verwenden. Darauf deuten zumindest sechs mit *MUSIC RELEASE* überschriebene und nicht unterzeichnete Formulare des NYA Radio Workshop vom 22. September 1941 (also nach der ursprünglich bereits auf den 16. September angesetzten Film Premiere) hin, die den Erhalt von Stimmenmaterial zu sechs Stücken der Filmmusik belegen.²⁵ Da die in Frage stehenden Sequenzen auch in allen späteren Fassungen des Nonetts Verwendung fanden – es handelt sich um die Filmmusikfassungen der Sätze III, IV, VII, IX, X und XIII der *Suite for Nine Instruments* bzw. der Sätze III, IV, V, VII, VIII und IX des *Nonetts Nr. 2* – kann nicht völlig ausgeschlossen werden, dass Eisler die Herstellung dieser Stimmen im Hinblick auf eine möglicherweise bereits zu diesem Zeitpunkt konzipierte Konzertfassung in Auftrag gegeben hatte.

19 Zur Datierung von Eislers Ankunft siehe oben [Anm. 16]. Der 15. Dezember wird auch genannt bei Herbert Kline, *Diary of a Document* [Anm. 15]: „Dec 15 – Eisler is here and busy working on the music, and we were all encouraged by his first scores, and by the first screening which we held tonight at the Teatro Principal after the regular shows were over.“

20 In einem Brief an Louise Eisler vom 16. Dezember 1940 beschreibt Eisler seine Arbeit nüchterner (AdK Berlin, HEA 4278 fol. [2]; gedruckt in: HEGA IX/4.1, S. 161): „Ich sitze in einer wirklich netten Wohnung, sehe niemanden und arbeite wie ein Verrückter. (Der Kopist hat bereits ca 7 Minuten Partitur zum Abschreiben.) Ich glaube die Arbeit wird recht gut.“

21 Theodore Strauss, *Musical Marathon. In the Score for 'The Forgotten Village' Hanns Eisler Set a Record of Sorts*, in: *New York Times*, 23. November 1941, S. X5.

22 N. N., *Mexican Picture Banned. Kline-Steinbeck Film Gets State Censor's Disapproval*, in: *New York Times*, 22. August 1941, S. 19. Das auf New York beschränkte Verbot machte gleichwohl eine Verbreitung des Films im übrigen Land praktisch unmöglich: Für einen nachhaltigen Erfolg war man auf wohlwollende Rezensionen der New Yorker Presse angewiesen.

23 Siehe N. N., *High Board Passes Steinbeck's Film*, in: *New York Times*, 15. November 1941, S. 19.

24 Siehe die Rezension von Bosley Crowther, „*The Forgotten Village*,“ a Well-Photographed Film Depicting Mexican Life, at the Belmont Theatre After Censor Trouble, in: *New York Times*, 19. November 1941, S. 26.

25 AdK Berlin, HEA 2964 fol. [1–6]. Die Stücke stehen unter dem Sammeltitle „Juan's Walk to Mexico“ und sind im Einzelnen bezeichnet als *Reel #3 – #2 E*, *Reel #2 C*, *Reel #5*, *Reel #3 A*, *Reel #3 D* und *Reel #6 B*. Die Violinen sind gemäß diesen Formularen – mit Ausnahme von *Reel #3 – #2 E* mit einfach besetzten Violinstimmen – jeweils fünffach oder sechsfach (*Reel #3 D*: VI. III) besetzt.

Auf fol. [1] steht der Hinweis: *Please sign these releases and enclose in the attached envelope*, sowie handschriftlich Eislers New Yorker Adresse, in der er laut einem Adressenverzeichnis in Louise Eislers Handschrift (AdK Berlin, HEA 3132) zwischen dem 6. Januar und 15. Juni 1941 gelebt hatte (122 Waverly Pl.). (Laut demselben Verzeichnis hielt sich Eisler vom 15. Juni bis zum 1. Oktober 1941 in Woodbury, Conn. auf.)

Der National Youth Administration (NYA) Radio Workshop war eine im Rahmen von Roosevelts ‚New Deal‘ gegründete Agentur, in der junge arbeitslose Musiker für 22 Dollar die Woche Berufserfahrung als Kopisten, Arrangeure, Instrumentalisten und Dirigenten sammeln konnten und deren Aufführungen auch auf der New Yorker Radiostation WNYC gesendet wurden. (Siehe Douglas M. Jordan, *Alfred Reed. A Bio-Bibliography*, Westport 1999, S. 11 f.) Über eine Aufführung der genannten Stücke durch Musiker des NYA Radio Workshop oder eine Sendung auf WNYC ist nichts bekannt.

Zur möglichen Verwendung von Stücken der Filmmusik zu *The Forgotten Village* im Film Music Project siehe Hanns Eisler, *Bericht über das „Film Musik Project“*, in: Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1977 (= *Gesammelte Werke* III/4), S. 185–210, wo auf S. 191 *The Forgotten Village* als im Projekt verwendeter Film aufgelistet wird. In der englischsprachigen (und einem Schreiben an John Marshall [Rockefeller Foundation] vom 21. November 1942 beigefügten) Fassung dieses Berichts als *Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation* (in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda* [Anm. 2], S. 154–157) wird *The Forgotten Village* nicht genannt.

Dreizehn Stücke seiner Filmmusik ließ Eisler in Partitur abschreiben und bearbeitete sie zum Teil. Die Abschriften sind heute über verschiedene Quellen verteilt, ihre Zusammengehörigkeit und Reihenfolge ergibt sich aus einer frühen Schicht von sinnvoll aufeinander beziehbaren Titeln und Paginierungen (siehe Quellenbeschreibung):²⁶

Quelle	Titel	Paginierung mit blauem Buntstift
E:FhI	<i>Praeludium I</i>	1 bis 4
E:FhII	<i>Nro 2 Praeludium II</i>	5 bis 7
E:FhIII	<i>Nro 3</i>	8 bis 9
H:FhIV	<i>Nro 4; Nr 4</i> (Kopftitel)	10 bis 16
D:FhV	<i>Nro 5 (Streitriot)</i>	17 bis 19
D:FhVI	<i>Nro 6 Presto – Andante – Con moto; Nr 6</i> (Kopftitel)	20 bis 23
E:FhVII	<i>Nro 7</i>	24 bis 30
D:FhVIII	<i>Nro 8</i>	31 bis 33
E:FhIX	<i>Nro [9]</i>	[34 bis 41]
E:FhX	<i>Nro 10 Marcia funebre a la Mexicana</i>	42 bis 45
C:FhXI	<i>Nro 11 (after the funeral)</i>	46 bis 49
D:FhXII	<i>Nro 12 Intermezzo</i>	50 bis 54
E:FhXIII	² 13 ³ <i>Finale; Nro 13 Final</i> (Kopftitel)	55 bis 67

Eine Aufführungsmöglichkeit vermutlich dieser ausgewählten Stücke ergab sich Anfang März 1942 durch die League of Composers, deren Vorstandsmitglied Frederick Jacobi am 1. März an Eisler schrieb:

„[...] I think it would be very interesting to give at least part of your Suite from The Forgotten Village at the League CBS coming broadcasts. Would you let me know whether you would be willing to have some of the numbers given in case they decided that there was not time for the whole suite and if so which numbers you think might be selected and their timing if possible. The broadcasts are only one half hour long a piece; and though we wish to give full and representative works (no vaudeville series!) nevertheless the element of time will have to be taken into consideration. [...]“²⁷

Von Eislers Antwort ist ein undatiertes Entwurf (in der Handschrift Louise Eislers) erhalten, in dem es heißt:

„[...] The entire suite of ‘forgotten village’ does [n]ot take more than 22 minutes. I hurry to give you here the names of the pieces which could be eventually omitted.

1) the preludiums (as we have two[,] length 2 minute[s] 30[)]) and the finale (length 4 minutes 40 seconds[)])

All other pieces should be played in the same order. The title, in that case, should be changed to: Excerpts – [...]“²⁸

Am 29. März erhielt Eisler jedoch von Jacobi die Nachricht, dass sich die mögliche Aufführung zerschlagen hatte:

„[...] I am so sorry that CBS decided that it would not be the right thing to perform your suite from the Forgotten Village at the coming series of broadcasts. They seem to have some hesitation about giving works derived from Movies as they feel that the ‘suites’ do not quite stand up as pure music without the aid of the film. I do not know whether or not they are right about this. In any event, everyone who saw your score was impressed by it and all regretted the decision. [...]“²⁹

Auf dem vermutlich den Partiturabschriften zugeordneten Titelblatt I (die Papiersorte stimmt mit dem der Abschriften überein) notierte Eisler neben dem Titel „*The forgotten Village*“ | *Suite für Orchestra* | (*from the Motion picture by John Steinbeck*) zwei seiner New Yorker Adressen, die er zwischen dem 1. Oktober und 1. Dezember 1941 bzw. vom 1. Dezember 1941 bis zum 14. April 1942 bewohnte.³⁰ Die Abschriften dürften also zwischen Oktober 1941 und Februar 1942 hergestellt worden sein und Jacobi im März 1942 als Partitur der Suite vorgelegen haben.

Ein weiteres Titelblatt (E fol. 38) reduziert die Besetzung (die in I [siehe Quellenbeschreibung] „eventuell“ zweifach zu besetzende Bläser und obligatorisch jeweils vierfach besetzte Streicher umfasst) auf einen kammermusikalischen Umfang: *Suite | for 9 instruments*. Ob es sich dabei um eine prinzipielle Änderung in der Konzeption der Suite handelt und wann diese genau stattfand, lässt sich nicht ermitteln. (Die englischsprachige Formulierung weist lediglich auf ein Datum vor 1948 hin.) Denkbar ist freilich auch, dass die Orchester- und die kammermusikalische Fassung bereits seit der Anfertigung der Abschriften Ende 1941 / Anfang 1942 als gleichwertige Alternativen nebeneinander standen. Die Aufschrift auf der Verso-Seite von I deutet darauf hin, dass das Blatt nach 1947 vorübergehend als Titel (oder möglicherweise als Vorderblatt eines Umschlagbogens, dessen Hinterblatt heute fehlt) für die Partitur der Bühnenmusik zu *Galileo* gedient haben könnte. Auch dies ist selbstverständlich kein eindeutiges

26 In E:FhI ist der im Zusammenhang mit der Paginierung sinnvolle Titel *Praeludium I* das Korrekturergebnis einer noch früheren Schicht: *Nro 2 Praeludium* [?]II³. In E:FhVII ist *Nro 7* die zweite Korrektur aus zuerst *Nro 5* und dann [Nro] 6. In E:FhIX ist die früheste Schicht der Satzzählung nicht mehr zu entziffern und die erkennbare Paginierung (24 bis 31) gehört zu einer späteren Anordnung (siehe unten zur „Fassung 1948–1952: *Suite für neun Instrumente*“).

27 Brief von Frederick Jacobi an Eisler vom 1. März [1942], AdK Berlin, HEA 4312 fol. [1]. Jacobi unterrichtete seit 1934 Komposition an der Juilliard School of Music in New York und war Mitglied des Executive Board der League of Composers, die auch Radio-Aufführungen zeitgenössischer Musik organisierte. In dem Brief an Eisler bezeichnet er sich selbst unter seiner Unterschrift als „‘collector of manuscripts for the League of Composers’“.

28 Briefentwurf von Hanns Eisler [Hs. Louise Eisler] an Frederick Jacobi von vermutlich März 1942, AdK Berlin, HEA 4215 fol. [1]; gedruckt in: HEGA IX/4.1, S. 196.

29 Brief von Frederick Jacobi an Eisler vom 29. März 1942, AdK Berlin, HEA 4312 fol. [2].

30 Laut dem Adressenverzeichnis in AdK Berlin, HEA 3132 [siehe Anm. 25]. Die Adressen lauten in I: 49 West 74 Street und 448 Central Park West. Der Umzug von New York nach Hollywood erfolgte laut dem Adressenverzeichnis zwischen dem 14. und 20. April 1942.

Indiz dafür, dass Eisler ab diesem Zeitpunkt eine orchestrale Aufführung als nicht mehr praktikabel ansah.³¹

Fassung 1948–1952: *Suite für neun Instrumente*

Die Partituren von acht Sätzen dieser Suite wurden – offenbar nach der Rückkehr Eislers nach Europa 1948 – fototechnisch reproduziert (J) und in veränderter Reihenfolge in einen vollständigen Stimmensatz mit dem deutschsprachigen Titel *Suite für 9 Instrumente* übertragen (K). Die folgende Übersicht stellt die acht Sätze den entsprechenden Sätzen aus der *Suite for Nine Instruments* gegenüber:³²

Suite für neun

Instrumente: Satz I II III IV V VI VII VIII

Suite for Nine

Instruments: Satz IX I II III IV VII X XIII

Die Stimmen weisen Probeneintragungen auf sowie in Klarinette, Schlagwerk und Violine II eine Vertauschung der Sätze I und II (siehe „Abweichungen in K“). Diese grundsätzliche Änderung stimmt mit Eislers Notiz an den Dirigenten Herbert Häfner in E fol. 38 überein:

Lieber Meister | Häfner! | Bitte das II. Stück | an den Anfang zu stellen | und das erste als zweites | zu spielen. (Es | war ursprünglich so.) | Beste Grüße | Ihr Eisler

(Eislers Begründung dieser Änderung [„Es war ursprünglich so.“] ist unklar: Die direkte Nachbarschaft von Satz I und IX der *Suite for Nine Instruments* als Satz I oder II der *Suite für neun Instrumente* ist gegenüber der früheren Fassung eine deutliche formale Differenz. Und auch in der Filmmusik erklingt Satz IX [Reel 3A] vor Satz I [Reel 3C] der *Suite for Nine Instruments*. Die Umstellung der Sätze in der *Suite für neun Instrumente* stellt lediglich die Position von Satz I der *Suite for Nine Instruments* als Eröffnungstück wieder her.)

Offensichtlich wurde die achtsätzige Suite unter der Leitung von Häfner für eine Aufführung (möglicherweise in Wien) vorbereitet. Dokumentiert ist eine solche Aufführung jedoch nicht. Da Häfner 1952 verstarb, lässt sich die Entstehung dieser Fassung mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den Zeitraum zwischen 1948 und 1952 eingrenzen.

Vermutlich bezieht sich der in E fol. 38 (in der Handschrift von Erwin Ratz) notierte Titel *Suite für Kammerorchester* und die darunter notierte Besetzungsliste ebenfalls auf die achtsätzige

Fassung der Suite (also wurde auch hier eine alternative Variante mit mehrfach besetzten Streichern in Betracht gezogen).

Fassung 1959–62: *Nonett Nr. 2*

Vermutlich 1959 erweiterte Eisler die acht Sätze der *Suite für neun Instrumente* um zwei bislang nicht verwendete Stücke aus der Filmmusik zu *The Forgotten Village* zum *Nonett Nr. 2*, indem er die vorhandenen Partiturabschriften zu Satz IA, II, III, V, VII, VIII und IX sowie drei Autographe aus der Filmmusik zu Satz I, IV und VI in der Anordnung von Quelle E zusammenstellte (die in J noch reproduzierte Abschrift H:FhIV scheint zu diesem Zeitpunkt für Eisler nicht mehr greifbar gewesen zu sein, möglicherweise war sie bereits in das Konvolut der Quellen zur Bühnenmusik von *Medicine Show* ‚verlegt‘ worden). E war Vorlage für die auf den 25. November 1959 datierte Abschrift L, die zusammen mit den vom selben Kopisten hergestellten Stimmen M das Material für eine Aufführung am 3. Januar 1960 in Berlin dargestellt haben dürfte. Allerdings finden sich bereits in E zahlreiche (in L in der Regel übernommene) Korrekturen fremder Hand (vermutlich des Dirigenten Hans Löwlein), die auf eine Verwendung dieser Quelle als Dirigierpartitur hinweisen. (Siehe in der Quellenbeschreibung zum *Nonett Nr. 2* die „Korrekturen in E...“.)

Die Aufführung mit Löwlein am 3. Januar 1960 fand im zweiten Konzert der Reihe „Kammermusik der Staatskapelle“ in der Deutschen Staatsoper Berlin unter dem Titel *Nonett Nr. 2 für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, 3 Violinen und Kontrabaß* (1939) statt. Auf dem Programm standen vor Eislers Komposition das Streichquartett Nr. 1 von Paul Dessau sowie danach die Serenade op. 24 von Arnold Schönberg.³³ Die an Eislers *Nonett* beteiligten Instrumentalisten waren laut Programmheft: Wilfried Winkelmann (Flöte), Hans Himmler (Klarinette), Herbert Heilmann (Fagott), Helmut Sturm (Trompete), Helmut Rosenthal (Schlagwerk), Friedrich-Carl Erben (Violine), Werner Wagner (Violine), Willi Rosenthal (Violine) und Hans Richter (Kontrabass).³⁴

Im Programmheft wird – wie schon 1957 bei der Aufführung des *Nonetts Nr. 1* (siehe oben) – die Herkunft der Komposition aus einer Filmmusik nicht erwähnt:

„Hanns Eisler, der wie Schönberg und Dessau als Emigrant in Amerika lebte, schrieb sein zweites *Nonett* 1939 in Mexiko, wo er ein halbes Jahr als Austausch-Professor an der Musik-Akademie in Mexiko-City tätig war. Mexiko mit seinen landschaftlichen Schönheiten, aber auch mit seinen sozialen Gegensätzen beeindruckte ihn tief. Besonders die Armut der indianischen Bevölkerung erregte sein Mitgefühl. In einigen der neuen [lies: neun?]

31 Möglicherweise sind auch in der Einspielung der Filmmusik nicht alle Sequenzen mit solistischen Streichern besetzt. (Die Tonspur des Films gibt hierüber keinen eindeutigen Aufschluss.) Laut einer handschriftlichen Quittung über Stimmenmaterial vom 10. Februar 1941 – vermutlich also während der Einspielung der Filmmusik – waren die Violinen zumindest teilweise mehrfach besetzt (AdK Berlin, HEA 2964 fol. [7]^f: *Note on Reel Music (Eisler) – | Monday Feb. 10, 1941 | ?Zuckman? handed me 6 parts of Violin | III of “Marcia Funebre a la Mexicana”. Joseph Lautien. | (Mon. 2/10/41).*

32 Der in K festgelegten Reihenfolge der Stücke scheint mindestens eine weitere Anordnung der gleichen acht Sätze vorausgegangen sein, die sich durch Korrekturschichten der Titel und Paginierung ergibt (in der Zählung der *Suite for Nine Instruments*): I, II, III, IV, VII, IX, X, XIII. (Siehe insbesondere die zusammenhängende Paginierungsschicht in E:FhVII, E:FhIX, E:FhX und E:FhXIII als S. 17 bis 23, 24 bis 31, 32 bis 35 und 36 bis 48.) Es handelt sich dabei also um eine (möglicherweise auch bereits vor 1948 vollzogene) Auswahl der acht Sätze der *Suite für neun Instrumente* in der ursprünglichen Reihenfolge der *Suite for Nine Instruments*.

33 Programmheft *Kammermusik der Staatskapelle*, II. Konzert, Deutsche Staatsoper Berlin, Sonntag, den 3. Januar 1960, 21 Uhr, S. [3].

34 Programmheft *Kammermusik der Staatskapelle* [Anm. 33], S. [1].

Sätzen des zweiten Nonetts haben derartige Empfindungen ihren Niederschlag gefunden. Obwohl der Komponist nicht beabsichtigte, die mexikanische Folklore nachzuahmen, erinnern doch manche musikalische Wendungen an die Volksmusik des Landes, vor allem im „Marcia funebre [sic] a la Mexikana [sic]“ (Trauermarsch auf den Tod eines Kindes). Die Charaktere der Sätze wechseln zwischen Trauer, Hoffnung und Mut. Zum Unterschied von anderen seiner Kammermusikwerke zeigt sich hier eine lockere Kompositionsweise, der sich Eisler sonst nur selten bedient hat.“³⁵

Eine vermutlich im Umkreis dieser Aufführung entstandene Tonaufnahme findet sich im Hanns-Eisler-Archiv.³⁶

Eine weitere belegte Aufführung zu Eislers Lebzeiten fand am 12. September 1961 in Dresden unter der Leitung von Joachim Freyer unter dem Titel *Nonett Nr. 2 (1939) in 9 Sätzen* im Rahmen des „1. Kammerabends“ der Staatskapelle im Gobelinsaal der Gemäldegalerie im Zwinger statt. Eislers Nonett wurde hier zwischen einem Quintett für vier Klarinetten und Bassklarinette von Joseph Friedrich Hummel und Mozarts Divertimento KV 247 gespielt. Die laut dem Programmzettel an der Aufführung des Nonetts beteiligten Instrumentalisten waren: Immanuel Lucchesi (Flöte), Manfred Wünsche (Klarinette), Wolfgang Liebscher (Fagott), Rudolf Haase (Trompete), Peter Sondermann (Schlagwerk), Reinhard Ulbricht (Violine), Horst Titscher (Violine), Siegfried Büchel (Violine) und Gerhard Neumerkel (Kb.).³⁷ Im Programmheft heißt es über Eisler und sein Nonett – wiederum ohne Erwähnung des konkreten filmischen Hintergrundes der Komposition und offensichtlich bemüht, zwischen vorgegebenen (durch die Namen von ‚Autoritäten‘ untermauerten) Klischees und konkretem ästhetischen Erlebnis zu vermitteln:

„Hanns Eisler, zweifacher Nationalpreisträger, bekannt als Schöpfer der Nationalhymne der Deutschen Demokratischen Republik und hervorragender Meister des sozialistischen Liedgutes, mit dem Ehrennamen eines ‚proletarian composer‘ bedacht, komponierte auch eine große Zahl von Kammermusikwerken, denen mitunter das elementare und unmittelbare Verständnis seiner Vokalmusik fehlt. Diese Kompositionen, deren Umfang von der Sonate bis zu Ensemblewerken reicht, müssen vom Hörenden gleichsam ‚erarbeitet‘ werden. Sie zeigen sich zwar problematischer und komplizierter als die Lieder, huldigen aber nie der Konstruktion.

Dabei sind diese Kammermusikwerke von größter Ausdrucksverdichtung und in der Absicht geschrieben, die Kunstfertigkeit der klassischen Kammermusik mit den Bestrebungen der zeitgenössischen Musik stilistisch zu vereinigen, wobei Eisler versucht, ‚die verschiedenen Stilmittel, von Bach bis zur Gegenwart, im Dienst seiner neuen Inhalte umzufunktionieren‘ (Alfred Brockhaus). Der einstige Schönberg-Schüler entwickelt in diesen

Werken seine musikalischen Gedanken in logischer Konsequenz und erreicht durch höchste Sparsamkeit der Mittel eine eindringliche Wirkung, wozu rhythmische Eigenwilligkeiten, starke Kontraste in Tempi und Dynamik und eine mitreißende Vitalität nicht unerheblich beitragen. Diese Kompositionen offenbaren sich schnell als Ausdruck beherrschter Geistigkeit von größter künstlerischer Potenz.

Das zweite Nonett in neun Sätzen entstand während der Emigrationsjahre Eislers, als er in Amerika arbeitete und neben umfangreicher Lehrtätigkeit Filmmusiken für Hollywood schrieb, um leben zu können. In unmittelbarer Nachbarschaft zu der bekannten Kammerinfonie für 15 Instrumente (1940) entstanden, bezeugt dieses Nonett Eislers Absicht, auch auf dem Gebiet der Kammermusik neue Wege zu gehen. Der sowjetische Musikwissenschaftler Grigori Schneijerson [sic] fand für diesen schöpferischen Prozeß folgende Worte: ‚Hanns Eisler gehört zu der seltenen Kategorie von neuzeitlichen Komponisten, deren Schaffen ganz und gar von der aktuellen Thematik ihrer Zeit inspiriert ist. Man kann ihn aber nicht nur deshalb mit Recht einen neuzeitlichen Künstler und Neuerer nennen, weil er kraft seines enormen Talents so viel Neues und Eigenes zur neuzeitlichen Musik beigesteuert hat, sondern auch, weil seine Kunst, sowohl dem Inhalt als auch der Form nach, stets gegenwartsnah, stets neu ist.‘ Das Nonett zeichnet sich durch Klarheit, Verständlichkeit, vollendete Formgestaltung und eine freie Entfaltung des Klangcharakters der einzelnen Instrumente aus. Am Schluß steht ein Marsch, der das Werk rasant beschließt.“³⁸

Die lokale Presse beurteilte Eislers Komposition insgesamt positiv, nahm sie aber gleichwohl in der „ohrengefällige[n] Hülle“ des übrigen Programms als „härtere[n], klanglich schroffere[n] Kern“ wahr.³⁹

Vermutlich im Zuge der von Eisler zusammen mit *Nonett Nr. 1* (siehe oben) initiierten Drucklegung der Komposition wurde die Abschrift L von Eisler weiter bearbeitet und von fremder Hand als Druckvorlage eingerichtet (siehe „Korrekturen in L“). Die für 1963 angekündigte Herausgabe im Verlag VEB Edition Peters in Leipzig (siehe oben) kam jedoch nicht zustande. Das *Nonett Nr. 2* erschien erst 1965 im Verlag Neue Musik in Berlin.

Zur Edition

Der vorliegende Band der Serie IV der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* versteht sich als Edition kammermusikalischer Konzertmusik. Die Stücke sind daher in der chronologischen Reihenfolge der Entstehungsdaten der jeweiligen Fassung (und nicht etwa der Entstehungsdaten der Filmmusiken) angeordnet. Gleichwohl lassen sich ihre Ursprünge als Filmmusiken in einer historisch-

35 H. R. (lies: Horst Richter), *Zum Programm*, in: Programmheft *Kammermusik der Staatskapelle* [Anm. 33], S. [4].

36 AdK Berlin, HEA 7444 (tb 451). Die Mutterkopie befindet sich im Deutschen Rundfunkarchiv (1960 / DRA Berlin ZMK 5358 A/B).

37 Programmzettel *Kammermusik der Staatskapelle Dresden*, 1. Kammerabend, Dienstag, den 12. September 1961, 20 Uhr, im Gobelinsaal der Gemäldegalerie, Zwinger, S. [1].

38 Dieter Uhrig, *Programmzettel Kammermusik der Staatskapelle Dresden* [Anm. 37], S. [2].

39 dl, *Wieder Kammerabende der Staatskapelle*, in: *Sächsische Neueste Nachrichten* (Dresden), 20. September 1961. Siehe auch H. B., 1. Kammerabend im Gobelinsaal, in: *Union* (Dresden), 21. September 1961: „ein Werk von Eigenart und Rang“.

kritischen Ausgabe nicht ignorieren, woraus sich unterschiedliche editorische Konsequenzen ergeben. Im Fall des *Nonetts Nr. 1* konnte auf Grund der formal-strukturellen Identität mit der Filmmusik und des vergleichsweise überschaubaren Umfangs eine vollständige Dokumentation der Fassungsunterschiede – sowohl der Korrekturen der Filmmusik als auch der filmspezifischen Eintragungen im Autograph – im Kritischen Bericht dieses Bandes gegeben werden (siehe „Korrekturen I in **C:Ag**“ und „Angaben zum Film in **C:Ag**“). Für die *Suite for Nine Instruments* und das *Nonett Nr. 2* war dies – auch aus Platzgründen – nicht sinnvoll, da es sich hierbei lediglich um Teile der ursprünglichen Filmmusik handelt und die Darstellung der Korrekturen ohne den Zusammenhang mit der Musik zu den übrigen Musiksequenzen unvollständig bliebe. Die Dokumentation der Korrekturen der Filmmusik bleibt daher aus pragmatischen Gründen der Edition der Musik zu *The Forgotten Village* innerhalb der Serie VI der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* vorbehalten. Im Zentrum des vorliegenden Bandes stehen dagegen die verschiedenen Fassungen der aus der Musik zu *The Forgotten Village* entstandenen Konzertmusik. Die beiden umfangreichsten Zusammenstellungen – *Suite for Nine Instruments* und *Nonett Nr. 2* – wurden vollständig und in sich geschlossen ediert. (Die wichtigsten Differenzen zur Fassung der *Suite für neun Instrumente* kann der interessierte Nutzer der Aufstellung der „Abweichungen in **K**“ innerhalb der Quellenbeschreibung zur *Suite for Nine Instruments* entnehmen.) Im Kritischen Bericht wird gleichwohl – auch um Dopplungen zu vermeiden – in besonderer Weise zwischen den diesen beiden Fassungen gewidmeten Teilen verwiesen. (Im Einzelnen siehe hierzu die „Vorbemerkung“ zum Kritischen Bericht.)

Die vorliegende Edition beschränkt sich – auch im Sinne des Bandtitels „Nonette“ – auf die kammermusikalischen Fassungen der Filmmusik-Bearbeitungen. Für das *Nonett Nr. 1* fehlt jeder konkrete Hinweis, wie eine „Orchestersuite aus *The Living Land*“ (siehe den oben zitierten Eintrag aus dem Werkverzeichnis von 1946)⁴⁰ konkret ausgesehen hätte. Vermutlich bestünde die Differenz wie bei einer „Orchestersuite aus *The Forgotten Village*“ (siehe oben) schlicht in einer mehrfachen Besetzung der Streicher.

Die Herausgeber haben sich bei mehreren Personen für ihre Hilfe bei der Erarbeitung dieses Bandes zu bedanken. Für die Bereitstellung der Quellen gilt der Dank den Mitarbeitern des Archivs der Akademie der Künste Berlin, insbesondere dem Leiter der Musikarchive Werner Grünzweig sowie der Betreuerin des Hanns-Eisler-Archivs Anouk Jeschke und deren Vorgängerin Helgard Rienäcker. Berndt Heller wies die Bandherausgeber (bereits Ende der 1990er Jahre) auf den Zusammenhang zwischen *Nonett Nr. 1* und dem Film *The Living Land* hin. Hartmut Fladt sei für wertvolle Gespräche gedankt. Tobias Faßhauer unterstützte die Arbeit durch seine professionelle und kollegial ausgeübte Redaktionstätigkeit. Christian Martin Schmidt, Editionsleiter (Noten) der Hanns Eisler Gesamtausgabe bis 2010, hat das Entstehen des Bandes mit beeindruckender Fachkundigkeit sowie stets hilfreichem Rat begleitet. Und nicht zuletzt trugen Sandra Kebig, Stefan Münnich und Lisa Nolte durch engagiertes Korrekturlesen Wesentliches zum Zustandekommen des vorliegenden Bandes bei.

Berlin / Weil am Rhein, den 10. Juni 2011

Thomas Ahrend / Volker Helbing

Introduction

The compositions by Hanns Eisler entitled ‘Nonet’ and collected in the present volume (the *Suite for Nine Instruments* represents an early version of the *Nonet No. 2* and is documented and edited here for the first time) cannot be subsumed under one specific genre in the traditional sense of the word. Their instrumentation, formal structure, and compositional technique all vary considerably, the initial common element seemingly only the number of nine required instrumentalists. A further general link exists in the common provenance of the works as concert music arranged from film music scores; however, the films in question and the type of arrangement also markedly differ. The *Nonet No. 1* is essentially identical to the music for the five-minute agricultural education film *The Living Land* (USA 1939). Its arrangement as concert music primarily concerns details in so-called secondary parameters such as dynamics, articulation etc. The *Suite for Nine Instruments / Nonet No. 2* are in part based on music for the hour-long semi-documentary feature *The Forgotten Village* (USA 1941), various sections of which were selected and arranged as well as, in part, subject to textural changes in the two versions edited here. (At least one further version of this group of works, here only documented but not edited, exists in the *Suite für neun Instrumente*, probably drafted between 1948 and 1952.) Nevertheless, the presentation of these compositions in one volume is justified by the printing, occasioned by Eisler himself in 1962, of the works as the *Nonet No. 1* and the *Nonet No. 2* (see below).

Nonet No. 1

The film *The Living Land* was produced by the U.S. Soil Conservation Service, an agency of the U.S. Department of Agriculture.¹ In addition to Eisler, the closing credits list Helen Mill [Miller] (screenplay), Tom Terris (narrator), Reed Haythorne (editing) and Oscar Levant (conductor) as further contributors. (Levant, a composition student of Arnold Schoenberg in Los Angeles from 1935 to 1937, had previously conducted Eisler’s music to Joseph Losey’s puppet film *Pete Roleum and His Cousins*, shown at the New York World’s Fair in 1939.) The subject matter of the short film is the gradual process of soil erosion, which in the wake of poor cultivation policies over many decades had led to the transformation of large sections of American farmland into dust deserts. The issue of the ‘dust bowl’ had already been addressed in a series of government-financed documentaries, in particular the 1936 film *The Plow that Broke the Plains* (director: Pare Lorentz; music: Virgil Thomson), which in various respects may have also provided models for *The Living Land*. (It is striking that the closing credits of *The Living Land* do not give the name of the cinematographer. It is conceivable

that use was made of visual materials originally recorded for other films and possibly also used in them.) Within the six-part structure, as evinced from Eisler’s subdivision of the music (see the Description of Sources [Quellenbeschreibung]: ‘Angaben zum Film in C:Ag’), the film opens with a kaleidoscopic introduction presenting an insight into the diversity of American agriculture (chapter I). The actual dramaturgy (chapter III) is then framed in vivid contrast by images from the afflicted areas (chapter II: *Flood scene*, and chapter IV: *Dust*). A presentation of the soil conservation programme initiated by the government (chapter V) is followed by a closing section (chapter VI: *Train and Finale*) in which the products of the countryside—and with them the film’s message—spread into the cities, before a final conciliatory look is taken at the bond between man and the country in a sentimental final shot depicting a farm worker on a hill against the evening sun.

According to the dates in the autograph (C:Ag), Eisler’s music for *The Living Land* was written between 13 and 16 November 1939 in New York and is one of his first dodecaphonic film scores after *The 400 Million* (director: Joris Ivens; première: 7 March 1939). Looking back in his 1941 text, *Film Music – Work in Progress*, and after having since composed another twelve-tone score for *White Flood* (as concert music, the *Kammersymphonie*) as part of the Film Music Project, Eisler writes:

‘The twelve-tone technic [sic] itself imposes no more specific a style than the major-minor tonality. But it does have a tendency to produce a more involved musical structure, and to exclude the conventional melodic and harmonic musical manners normally supposed to guarantee easy understanding and popularity. To introduce this technic [sic] into the world of the movies at first blush seems as absurd as using Hegelian terminology in a gossip column. My own experience with this extreme technic [sic], however, has been quite rewarding. In two film scores that I wrote before undertaking this experiment – *Four Hundred Million* and *The Living Soil* – I used the twelve-tone system exclusively. The fact was not exploited, and – perhaps because of that – the scores were quite well received.

Apparently advanced musical material, which average concert-goers may find indigestible and non-relevant, when applied to films loses something of this forbidding qualities [sic].

Even the unaccustomed [sic] ear finds complex musical devices more understandable and effective when accompanied by visual images.’²

By using various transpositions of the row forms, the composition is indeed a relatively ‘extreme’ example—in the sense of technical complexity—of Eisler’s dodecaphonic works, but nevertheless still includes reminiscences of tonality arising from

1 It is not known when the film was first shown (if at all). A copy of it is located in the National Archives in Washington, whose catalogue gives the year of production as 1941.

2 Hanns Eisler, *Film Music – Work in Progress*, in *ibid.*, *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, ed. Günter Mayer, Leipzig, 1983 (= *Gesammelte Werke* III/3), pp. 146–150, here p. 147. (First published in *Modern Music* 18/4 [May/June 1941], pp. 250–254.)

The incorrect recollection of the film’s title also appears, further shortened to ‘Soil’, in Eisler’s letter to a Mr Katz of 25 October 1946 (copy in the Akademie der Künste [hereafter AdK] Berlin, Hanns Eisler Archiv [hereafter HEA] 5041). In a handwritten list of his film music to 1954, the corresponding entry (AdK Berlin, HEA 4011 fol. 1’) reads 1940: *Unser Acker (Lehrfilm)* ‘für’ Regie?

the structure of the row and the choice of transpositions.³ It is not known if Eisler already intended this composition to be used as concert music when working on the film music or at what point he considered this possibility. Nevertheless, draft titles *Improvisationen über ein Thema* and *Variationen* (see Description of Sources B, TITEL) suggestive of an autonomous musical level can already be found in the sketches. A catalogue of works by Eisler dating from 1946 lists an 'ORCHESTRASUITA [sic] FOR THE PICTURE "NEW EARTH"' as op. 71,⁴ while a 'Catalogue of Works by Hanns Eisler' probably drawn up in 1948 inserts an op. 70a before op. 71: 'Oktett f. Fl[.], Klar[.], Horn[.] Fag[.] u. Streichquartett',⁵ which is not to be found in Eisler's other output and consequently therefore represents an imprecise reference to the Nonet instrumentation.

The first concert performance of the *Nonet No. 1* took place during a Sunday matinée on 13 October 1957 as part of the 'Contemporary Chamber Music' series in the Deutsche Staatsoper Berlin with the title *Variationen für Streichquartett, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass* (1939), conducted by Hans Löwlein. Eisler's composition was preceded in the programme by the Sextet for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon and Piano, op. 34 by Victor Bruns and *Die junge Magd* op. 23 no. 2 by Paul Hindemith, and followed by the *Pribaoutki* (humorous songs) by Igor Stravinsky and the Septet for Wind Instruments (1948), again by Hindemith.⁶ According to the programme, the instrumentalists who performed Eisler's nonet were Peter Fremery (flute), Oskar Michallik (clarinet), Karl Steinbrecher (bassoon), Helmut Kranz (horn), Friedrich-Carl Erben (violin), Günter Blumeier (violin), Lutz Steiner (viola), Karl-Heinz Schröter (cello), and Hans Richter (double bass).⁷ It announces the performance of the *Variations* as the 'first performance' (in contrast to the 'première' of the Victor Bruns sextet) and lists four sections: Andante, Allegretto moderato, Allegro, and Allegro moderato. The origin of the score as film music is not mentioned in the brief programme note on Eisler and his composition:

'Hanns Eisler left Leipzig, where he was born in 1898, for Vienna in order to study composition with Arnold Schoenberg. He emigrated to the USA and returned to Germany, to the German Democratic Republic, in 1948. In Berlin, he was appointed to positions at the Academy of Music and the Academy of Arts. Eisler composed works in an extremely wide range of musical genres. He achieved particular significance as a song and instrumental composer. For the National Anthem of the German Democratic Republic and his *Neue deutsche Volkslieder*, he was

awarded the National Prize 1st Class. The variations were composed in New York in 1939 at the same time as numerous other works, still completely unknown in Europe, and are one of his twelve-tone compositions.'⁸

A recording with no accompanying information, now held in the Hanns Eisler Archive, was presumably made in the context of this Berlin performance.⁹

The numerous corrections on the title page and within the head title of the autograph score (see Source Description of C:Ag, TITEL) incorporate the origins of the work as film music (*Musik für einen Film*) while at the same time varying the idea, noted above in the sketches, of improvisation and variation (*Improvisationen über ein Thema* and *32 Variationen über ein fünftaktiges Thema*). The title first appears to have been definitively altered from 'Improvisations' to 'Variations' in the context of the 1957 performance, as the uncorrected primary layer of the score copy made up in September 1957 ([E:Fh], reproduced as F:Fh^F) still includes the head title *Improvisationen über ein Thema*, which was only altered to *Variationen* in the surviving photocopy (F:Fh^F, TITEL on fol. 2^V). The title page of the score (F:Fh^F, TITEL on fol. 2^V) and the surviving parts, presumably made by the same copyist for the October 1957 performance, already feature the new title (see H and J, TITEL) in their primary layer, which then also appears in the programme for the performance. The expansion of this title to *32 Variationen über ein fünftaktiges Thema* therefore likely only occurred after the Berlin performance of 1957. (With regard to this lengthened title, while the identification of a five-bar theme with the first five bars of the score appears unproblematic, identifying the 32 variations is not so clear. It is possibly an external reference to Beethoven's 32 Variations WoO 80 which could be abstractly demonstrated with reference to the number of bars: 165 = 33 × 5).¹⁰

By contrast, the title *Nonet No. 1* (and the related relegation of the term *Variationen* to the subtitle) appears only to have materialised after the performance of the *Nonet No. 2* in 1960 (see below) and, reflecting the reciprocal relationship, the printing of the two compositions initiated two years later. On 29 March 1962, Eisler offered the two nonets, numbered in this order, to Wilhelm Weismann of Verlag VEB Edition Peters in Leipzig:

'Dear esteemed Professor Weismann,

[...] I would like to offer you 2 nonets, no. 1 and no. 2 next. They are effective works and it would be good to have them printed.

[...]

If you agree to the nonets, I will send the score and parts. [...]'¹¹

3 For more detail on the use of the twelve-tone technique in the film music for *The Living Land* / the *Nonet No. 1*, see Volker Helbing, 'Pastorale, zwölftönig. Anmerkungen zu einer Filmpartitur Hanns Eislers', *Musik & Ästhetik* 14 (April 2000), pp. 25–39. See also Facsimile I with the autograph tone-row table (Sk1).

4 [Hanns Eisler], *Works of Hanns Eisler*, AdK Berlin, HEA 4007. The title *New Earth* most probably refers to Joris Ivens' film otherwise not mentioned in this catalogue, *Nieuwe Gronden* (Netherlands 1934). What remains doubtful about this interpretation, however, is the work chronology suggested by the numerical ordering of the opus numbers.

5 AdK Berlin, HEA 4008.

6 Programme booklet *Zeitgenössische Kammermusik*, Deutsche Staatsoper Berlin, Sunday 13 October 1957, 11 am, Apollo Hall, [pp. 2–3].

7 Programme booklet *Zeitgenössische Kammermusik* [note 6], [p. 1].

8 Horst Richter, *Zum Programm*, in programme *Zeitgenössische Kammermusik* [Note 6], [p. 4].

9 AdK Berlin, HEA 7220 (ib 101). (An earlier shelf mark for the recording indicates a master copy in the Deutsches Rundfunkarchiv [German Broadcasting Archive]: 'Rundfunk, 3 ZMK 7498'.)

10 See Manfred Grabs, *Zum Werk*, in Hanns Eisler, *Nonett Nr. 1 (Variationen)*, ed. Manfred Grabs, Leipzig, 1978, [p. 2].

11 Letter from Eisler to Wilhelm Weismann of 29 March 1962 (unsigned carbon copy), AdK Berlin, HEA 6597.

Weismann signalled his agreement in writing on 10 April, and Eisler sent the music on 16 April.¹² On 18 April, the editor Egon Rubisch confirmed receipt of the two works and announced the publication of the first in the same year:

‘Dear Professor,

We are pleased to confirm receipt of your two nonets, no. 1 and 2, and inform you that we shall publish one of them this year and place the other one on our production schedule for next year. [...]’¹³

The publisher contract for the ‘Nonett Nr. 1 (Variationen) | für Flöte, Clarinette Fagott und Streichquintett | Partitur mit eingelegetem Stimmensatz’ is dated 18 June 1962.¹⁴ The volume was released—presumably only after Eisler’s death on 6 September—in autumn 1962.

Suite for Nine Instruments and Nonet No. 2

The film *The Forgotten Village* (director: Herbert Kline) was produced in 1940 on location in Mexico to a screenplay by John Steinbeck.¹⁵ The subject of the film is the resistance met by the introduction of basic medical facilities in a remote Mexican village: the unfailing trust in an ancient nature religion, still practised centuries after the dawn of Christianity, and mistrust towards the methods of modern medicine—such as treatment with medicines or disinfection of well water. The plot provides an exemplary focus in the story of the young Juan Diego. When his brother Paco falls victim to an infectious illness raging amongst the village’s children, Juan, together with his teacher and against the vehement resistance of the respected Curandera (a kind of witch-doctor) and the village elders, tries to persuade the residents to apply for medical facilities. He ultimately sets off for the city alone and persuades a doctor to help the village. After the well has been disinfected and Paco’s sister secretly treated, Juan is finally driven out together with the doctor and the first-aiders by his own father. The film ends with the doctor’s statement of the powers of persuasion which will radiate from the sister’s imminent recovery and an emphatic look at the gradual spread of modern medical and technical knowledge through people like Juan.

An unusual aspect to the film is that amateur actors were cast in the majority of roles, typically playing themselves as village residents, and the lack of a live soundtrack. The plot is related off-screen, the dialogue is presented as a commentary (voice: Burgess Meredith), sounds are typically not heard. As a result, in addition to the off-screen narrating voice there is room for a virtually constant music track throughout the 65-minute film. Silvestre Revueltas was originally selected to compose the film music but died on 5 October 1940. Eisler, who on account of visa issues was in Mexico from April to September 1939 and again from late September to October 1940, was commissioned in place of Revueltas and travelled from New York to Mexico, where he arrived on 11 December.¹⁶ He returned to New York on 6 January 1941,¹⁷ where he continued work on the score until 20 January. At the end of the film music’s closing sequence, Eisler writes the following in the autograph score (D fol. 52^r system 17–24 right):

[70 minutes | *Music in 30 days*] | *It was a dreadful job and | with 9 instruments not pleasant. | I’m not exactly saddened | finally to be finished!!* | *Hanns Eisler* | 20 January 1941 | *New York*

The work on the film music is described in a conversation with Eisler recounted by the journalist Theodore Strauss a few days after the première as follows:

‘Eighty minutes^[18] covers a lot of quarter notes no matter how slow you play them, and as he remembers it months afterward, Mr. Eisler thinks that underscoring the whole of the action of “The Forgotten Village” was a nightmarish technical problem such as he had never coped with in his experience. In a Hollywood grade A drama the score runs long if it goes over fifteen minutes; even Beethoven’s “Eroica” runs only twenty-five minutes, and he could command a full orchestra to play it. Mr. Eisler, who does not pretend to be Beethoven, could use only nine musicians, and with this limited number of tonal colors and timbres he had to create a score that would be various and surprising for eighty minutes. You see the problem.

[...]

[...] Arriving in Mexico City on Dec. 15,^[19] he saw a rough cut of the film and began work immediately. From villages as far as eighty miles distant he began to bundle into the Kline living room a motley procession of native musicians, barefoot, impoverished

12 See the letter from Wilhelm Weismann to Eisler of 10 April 1962, AdK Berlin, HEA 6598 (‘Dear Mr Eisler, many thanks for your letter. We would of course be pleased to receive from you the score and parts for the two nonets, no. 1 and no. 2, you mention’). A note on the letter in pencil [handwriting Stephanie Eisler?] reads: “Nonet 1 and 2 | sent 16. 4”.

13 Letter from Egon Rubisch to Eisler of 18 April, AdK Berlin, HEA 6561 fol. [1].

14 AdK Berlin, HEA 10867. See also the accompany letter from Georg Hillner (publishing director VEB Edition Peters Leipzig) to Eisler of 18 June 1962, AdK Berlin, HEA 6561 fol. [2].

15 A copy of the film is available on the internet: http://www.archive.org/details/forgotten_village [accessed on 6 June 2011]. On the sometimes adventurous details of the filming, see Herbert Kline, ‘Diary of a Document. Some Highlights of the Steinbeck-Kline Motion Picture Expedition in Mexico’, *New York Times*, 23 March 1941, p. X4.

16 See Eisler’s telegram to Louise Eisler of 11 December 1940 (AdK Berlin, HEA 4295): ‘Splendid trip feel wonderful.’ In an undated letter to Louise Eisler, clearly written a short time later, Eisler describes his arrival as follows (AdK Berlin, HEA 4278 fol. [1]): ‘I now have a space to work, a piano and manuscript paper and am working like crazy. The film is very, very great, but hardly good business. (For heaven’s sake, this information is only for you!!!) Herb Kline is charming. Everyone very pleasant and respectful. All OK, but a mammoth task.’

17 See Eisler’s letter to Joachim and Sylvia Schumacher of 5 January 1941 (AdK Berlin, HEA 5049; printed in: HEGA IX/4.1, S. 165): ‘I fly back to N. Y. tomorrow. [...] I have written a not small amount of music, very un-Mexican in character, but very nicely set for the few instruments.’ As a postscript, the letter includes the subject of movement XI of the *Suite for Nine Instruments* as an ‘original Mexican (!) lullaby’.

18 The version of the film given above [note 15] has a duration of 65 minutes.

19 On the dating of Eisler’s arrival, see above [note 16]. 15 December is also the date given in Herbert Kline, *Diary of a Document* [note 15]: ‘Dec 15 – Eisler is here and busy working on the music, and we were all encouraged by his first scores, and by the first screening which we held tonight at the Teatro Principal after the regular shows were over.’

and full of grace.^[20] Out of what he heard he ‘quoted’ literally perhaps no more than fifteen minutes. Most of the score was original, based upon his own impressions of the film and its emotional tenor.

‘It is about sickness and death and healing,’ said Mr. Eisler. ‘They are alike in all races and countries.’

[...]

Mr. Eisler came back after three weeks to finish the last half of the score. With a stop-watch in one hand and a pencil in the other, he transcribed the music to the pages, using the “beater method”, which is a complex mathematical routine in which the film sequence is matched by the musical notation on the score sheet. But this Mr. Eisler called a “kitchen secret”. Besides, he seemed anxious not to relive the days and nights in which he alternated orchestral rehearsals, dubbing and furious composing for the next recording session. Instead he grinned and said: “But please remember I am a real composer and please do not say that I write only for the films. That would be to change my face.”²¹

Jascha Horenstein was responsible for the musical direction of the film music recording, while the instrumentalists included Simeon Bellison on the clarinet, a Mr Kohan on the bassoon, and Fima Fidelman, Stefan Frenkel, and Tossy Spivakovsky on violins (see entries in F and G).

A première showing of the film scheduled for 16 September 1941 met with resistance from the New York State Board of Censors, which withheld its approval until such time as a number of

“indecent” scenes’ (a birth and images of the breastfeeding mother) were removed.²² The censors only withdrew their ban on 14 November after several associations and a string of personalities (including Eleanor Roosevelt) raised their objections.²³ The first public showing took place in New York’s Belmont Theatre on 18 November 1941.²⁴

1941–1948 Version: *Suite for Nine Instruments*

It is possible that Eisler decided to use a number of pieces from the film music independently of the film (possibly also for his ongoing Film Music Project, started in 1940) even before the première. This is strongly implied by at least six NYA Radio Workshop forms of 22 September 1941 overwritten *MUSIC RELEASE* but not signed, which confirm the receipt of parts for six numbers of the film music.²⁵ As the sequences concerned were also used in all later versions of the nonet—the film music versions of movements III, IV, VII, IX, X, and XIII of the *Suite for Nine Instruments* or movements III, IV, V, VII, VIII, and IX of the *Nonet No. 2*—the possibility that Eisler had commissioned the production of parts with a view to a concert version already conceived at this time cannot be ruled out.

Eisler had thirteen pieces of his film music written out in score, to which he made minor changes. The copies are today spread over a number of sources, their shared identity and order can be inferred from an early layer of titles and paginations which make evident sense in combination (see Description of Sources):²⁶

20 In a letter to Louise Eisler of 16 December 1940, Eisler describes his work in more sober terms (AdK Berlin, HEA 4278 fol. [2]; printed in: HEGA IX/4.1, S. 161): ‘I sit in a genuinely pleasant flat, see no-one, and work like crazy. (The copyist already has around 7 minutes of score to write out.) I think the work will turn out very well.’

21 Theodore Strauss, Musical Marathon. ‘In the Score for “The Forgotten Village” Hanns Eisler Set a Record of Sorts’, *New York Times*, 23 November 1941, p. X5.

22 N. N., *Mexican Picture Banned. Kline-Steinbeck Film Gets State Censor’s Disapproval*, *New York Times*, 22 August 1941, p. 19. The ban, limited to New York, nevertheless made distribution of the film across the rest of the country practically impossible: a lasting success could only be assured on the back of warm reviews in the New York press.

23 See N. N., ‘High Board Passes Steinbeck’s Film’, *New York Times*, 15 November 1941, p. 19.

24 See the review by Bosley Crowther, “The Forgotten Village,” a Well-Photographed Film Depicting Mexican Life, at the Belmont Theatre After Censor Trouble’, *New York Times*, 19 November 1941, p. 26.

25 AdK Berlin, HEA 2964 fol. [1–6]. The pieces bear the overall title ‘Juan’s Walk to Mexico’ and are individually designated *Reel #3 – #2 E*, *Reel #2 C*, *Reel #5*, *Reel #3 A*, *Reel #3 D* and *Reel #6 B*. According to the forms, the violin parts—with the exception of *Reel #3 – #2 E* with one player per part—are for five or six (*Reel #3 D*: Vn. III) players each.

The following note is written on fol. [1]: *Please sign these releases and enclose in the attached envelope*, as well as Eisler’s New York handwritten address, at which, according to an address list in Louise Eisler’s handwriting (AdK Berlin, HEA 3132), he lived from 6 January to 15 June 1941 (122 *Waverly Pl.*). (According to the same list, Eisler stayed in Woodbury, Conn. from 15 June to 1 October 1941.)

The National Youth Administration (NYA) Radio Workshop was an agency established under Roosevelt’s ‘New Deal’ in which young, unemployed musicians could gain professional experience as copyists, arrangers, instrumentalists, and conductors and also have their performances broadcast on the New York radio station WNYC. (See Douglas M. Jordan, *Alfred Reed. A Bio-Bibliography*, [Westport, 1999], 11 f.) There exists no information on a performance of these pieces by musicians of the NYA Radio Workshop or a broadcast on WNYC.

On the possible use of numbers from the film music for *The Forgotten Village* in the Film Music Project, see Hanns Eisler, ‘Report on the Film Music Project’, Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Composing for the Films*, with an introduction by Graham McCann, (London, 1994), pp. 135–157, where *The Forgotten Village* is listed as a film used on the project on p. 140. In the version of this report (attached to a letter to John Marshall [Rockefeller Foundation] of 21 November 1942) entitled *Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation* (in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda* [note 2], pp. 154–157), *The Forgotten Village* is not named.

26 In E:FhI, the title *Praeludium I*, a meaningful title in the chronology of the pagination, is the result of a correction to an earlier layer: *Nro 2 Praeludium* [‘II’]. In E:FhVII, *Nro 7* is the second correction of initially *Nro 5* and then [Nro] 6. In E:FhIX, the earliest layer of the movement numberings cannot be made out and the identifiable pagination (24 to 31) emanates from a later grouping. (see below, ‘Version 1948–1952: *Suite für neun Instrumente*’).

Source	Title	Pagination in blue pencil
E:FhI	<i>Praeludium I</i>	1 to 4
E:FhII	<i>Nro 2 Praeludium II</i>	5 to 7
E:FhIII	<i>Nro 3</i>	8 to 9
H:FhIV	<i>Nro 4; Nr 4</i> (head title)	
D:FhV	<i>Nro 5 (Stretriot</i>	
D:FhVI	<i>Nro 6 Presto – Andante – Con moto;</i> <i>Nr 6</i> (head title)	20 to 23
E:FhVII	<i>Nro 7</i>	24 to 30
D:FhVIII	<i>Nro 8</i>	31 to 33
E:FhIX	<i>Nro [9]</i>	[34 to 41]
E:FhX	<i>Nro 10 </i> <i>Marcia funebre a la Mexicana</i>	42 to 45
C:FhXI	<i>Nro 11 (after the funeral)</i>	46 to 49
D:FhXII	<i>Nro 12 Intermezzo</i>	50 to 54
E:FhXIII	² 13 ² <i>Finale;</i> <i>Nro 13 Final</i> (head title)	55 to 67

An opportunity to perform presumably these selected numbers arose in early March 1942 through the League of Composers, whose board member Frederick Jacobi wrote to Eisler on 1 March:

‘[...] I think it would be very interesting to give at least part of your Suite from The Forgotten Village at the League CBS coming broadcasts. Would you let me know whether you would be willing to have some of the numbers given in case they decided that there was not time for the whole suite and if so which numbers you think might be selected and their timing if possible. The broadcasts are only one half hour long a piece; and though we wish to give full and representative works (no vaudeville series!) nevertheless the element of time will have to be taken into consideration. [...]’²⁷

All that survives of Eisler’s reply is an undated draft (in Louise Eisler’s hand):

‘[...] The entire suite of “forgotten village” does [n]ot take more than 22 minutes. I hurry to give you here the names of the pieces which could be eventually omitted.

1) the preludiums (as we have two[,] length 2 minute[s] 30['])
and the finale (length 4 minutes 40 seconds['])

All other pieces should be played in the same order. The title, in that case, should be changed to: Excerpts – [...]’²⁸

However, on 29 March Eisler received news from Jacobi that the possibility of performance had come to nothing:

‘[...] I am so sorry that CBS decided that it would not be the right thing to perform your suite from the Forgotten Village at the coming series of broadcasts. They seem to have some hesitation about giving works derived from Movies as they feel that the ‘suites’ do not quite stand up as pure music without the aid of the film. I do not know whether or not they are right about this. In any event, everyone who saw your score was impressed by it and all regretted the decision. [...]’²⁹

On title page I presumably intended for the score copies (the type of paper is the same as used for these scores), alongside the title “*The forgotten Village*” | *Suite für Orchestra* | (*from the Motion picture by John Steinbeck*) Eisler noted two of his New York addresses at which he resided from 1 October to 1 December 1941 and 1 December 1941 to 14 April 1942.³⁰ The copies were therefore likely to have been produced between October 1941 and February 1942 and available to Jacobi as the score of the suite in March 1942.

A further title page (E fol. 38) reduces the instrumentation (which in I [see Description of Sources] ‘may’ comprise doubling wind instruments and an obligatory four instruments per string part) to chamber-music proportions: *Suite | for 9 instruments*. Whether this represented a fundamental change in the conception of the suite and when it was undertaken cannot be determined. (The English-language wording only indicates a date earlier than 1948.) It is, however, conceivable that the orchestra and chamber versions already coexisted as equal alternatives from the time the copies were produced in late 1941 / early 1942. The text on the verso page of I indicates that the page may have temporarily served as the title page (or possibly the first leaf of an enclosing bifolio whose second leaf is now missing) for the score of the incidental music for *Galileo*. This, too, is by no means an unambiguous sign that at this point Eisler considered an orchestral performance as no longer practicable.³¹

1948–1952 Version: *Suite für neun Instrumente*

The scores of eight movements from this suite were—evidently following Eisler’s return to Europe in 1948—photographically reproduced (J) and from them a complete set of parts in an altered sequence created with the German-language title *Suite für 9 Instrumente* (K). The following overview provides a comparison with the equivalent movements from the *Suite for Nine Instruments*.³²

27 Letter from Frederick Jacobi to Eisler of 1 March [1942], AdK Berlin, HEA 4312 fol. [1]. Jacobi had taught composition at the Juillard School of Music in New York since 1934 and was a member of the Executive Board of the League of Composers, which also organised radio performances of contemporary music. In the letter to Eisler, he describes himself, below his signature, as a ‘collector of manuscripts for the League of Composers’.

28 Draft letter from Hanns Eisler [handwriting: Louise Eisler] to Frederick Jacobi, presumably of March 1942, AdK Berlin, HEA 4215 fol. [1]; printed in: HEGA IX/4.1, S. 196.

29 Letter from Frederick Jacobi to Eisler of 29 March 1942, AdK Berlin, HEA 4312 fol. [2].

30 According to the directory of addresses in AdK Berlin, HEA 3132 [see note 25]. The addresses are as follows in I: 49 West 74 Street and 448 Central Park West. According to the directory, Eisler moved from New York to Hollywood some time between 14 and 20 April 1942.

31 It is possible that not all the sequences are performed by solo strings in the recording of the film music. (It is not possible to determine this unambiguously from the soundtrack.) According to a handwritten receipt for parts of 10 February 1941—i.e. presumably during the film music recordings—the violin parts were at least partially performed by multiple musicians (AdK Berlin, HEA 2964 fol. [7]: *Note on Reel Music (Eisler) – | Monday Feb. 10, 1941 |* ²*Zuckman? handed me 6 parts of Violin | III of “Marcia Funebre a la Mexicana”.* Joseph Lautien. | (*Mon. 2/10/41*).

32 The sequence of numbers set out in K appears to have been preceded by at least one further grouping of the same eight movements evident from the correction layers of the title and pagination (in the numbering of the *Suite for Nine Instruments*): I, II, III, IV, VII, IX, X, XIII. (See, in particular, the contiguous pagination layer in E:FhVII, E:FhIX, E:FhX, and E:FhXIII as pp. 17 to 23, 24 to 31, 32 to 35 and 36 to 48.) This is thus a selection (possibly already determined prior to 1948) of the eight movements from the *Suite für neun Instrumente* in the original sequence of the *Suite for Nine Instruments*.

Suite für neun

Instrumente: Movement I II III IV V VI VII VIII

Suite for Nine

Instruments: Movement IX I II III IV VII X XIII

The parts exhibit rehearsal markings as well as the reordering of movements I and II in the clarinet, percussion, and violin II (see ‘Abweichungen [Deviations] in K’). This fundamental change tallies with a note by Eisler to the conductor Herbert Häfner in E fol. 38:

Dear Maestro Häfner! Please begin with the II. piece and play the first as the second. (This is how it was originally) Warm regards, Eisler

(Eisler’s reasoning for this change [‘this is how it was originally’] is unclear: The consecutive ordering of movements I and IX of the *Suite for Nine Instruments* as movement I or II of the *Suite für neun Instrumente* is a clear formal difference compared with the earlier version. And in the film music, too, movement IX [reel 3A] is heard before movement I [reel 3C] of the *Suite for Nine Instruments*. The reordering of the movements in the *Suite für neun Instrumente* merely restores the position of movement I of the *Suite for Nine Instruments* as the opening number.)

The eight-movement suite was evidently prepared for a performance to be conducted by Häfner (possibly in Vienna). However, there exists no record of such a performance. As Häfner died in 1952, the creation of this version can with some probability be narrowed down to a date between 1948 and 1952.

The title *Suite für Kammerorchester* found in E fol. 38 (in Erwin Ratz’ hand) and the instrumentation noted below it presumably also refers to the eight-movement version of the suite (i.e. here again, an alternative version with multiple string players per part was considered).

1959–62 Version: *Nonet No. 2*

Probably in 1959, Eisler extended the eight movements of the *Suite für neun Instrumente* by two pieces from the film music for *The Forgotten Village* previously not used to form the *Nonet No. 2* by arranging the existing score copies to movements IA, II, III, V, VII, VIII, and IX as well as three autographs from the film music of movements I, IV, and VI in the order of source E (the copy H:FhIV reproduced in J appears to have no longer been available to Eisler at this time, it had possibly already been ‘misplaced’ in the collection of sources of the incidental music to *Medicine Show*). E was the basis of the copy L, dated 25 November 1959, which together with the parts produced by the same copyist M are likely to have formed the material for a performance in Berlin on 3 January 1960. However, E already contains numerous corrections (typically adopted in L) by a foreign hand (presumably that of the conductor Hans Löwlein), which indicate the use of this source as the conductor’s score. (See the ‘Korrekturen [Corrections] in E’ in the Description of Sources for the *Nonet No. 2*.)

The performance with Löwlein on 3 January 1960 took place in the second concert of the series ‘Kammermusik der Staatskapelle’ (Chamber Music of the Staatskapelle) in the Deutsche Staatsoper Berlin with the title *Nonett Nr. 2 für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, 3 Violinen und Kontrabaß* (1939). Preceding Eisler’s composition, the programme featured the String Quartet No. 1 by Paul Dessau and concluded with the Serenade op. 24 by Arnold Schoenberg.³³ According to the programme booklet, the instrumentalists performing Eisler’s nonet were Wilfried Winkelmann (flute), Hans Himmler (clarinet), Herbert Heilmann (bassoon), Helmut Sturm (trumpet), Helmut Rosenthal (percussion), Friedrich-Carl Erben (violin), Werner Wagner (violin), Willi Rosenthal (violin) und Hans Richter (double bass).³⁴

As previously at the 1957 performance of the *Nonet No. 1* (see above), the booklet does not mention the composition’s origins as film music:

‘Hanns Eisler, who like Schoenberg and Dessau lived as an emigrant in America, wrote his second nonet in 1939 in Mexico, where he worked for six months as an exchange professor at the music academy in Mexico City. Mexico, with its natural beauty but also its social contrasts, made a deep impression on him. In particular, the poverty of the Indian population aroused his sympathies. These feelings find expression in a number of the [nine] movements of the second nonet. Although the composer did not intend to imitate Mexican folklore, a number of musical phrases do still recall the country’s folk music, especially in the “Marcia funebre [sic] a la Mexicana [sic]” (funeral march for the death of a child). The character of the movements alternates between sorrow, hope, and courage. In contrast to his other chamber music works, a freer compositional style which Eisler otherwise rarely avails himself of is seen here.’³⁵

A recording was presumably made in the context of this Berlin performance, and is now held in the Hanns Eisler Archive.³⁶

A further substantiated performance during Eisler’s lifetime was conducted by Joachim Freyer in Dresden on 12 September 1961 with the title *Nonett Nr. 2 (1939) in 9 Sätzen* as part of the ‘1. Kammerabend’ (1st chamber [music] evening) of the Staatskapelle in the Gobelin Hall of the Gemäldegalerie (Picture Gallery) in the Zwinger. Eisler’s nonet was played between a quintet for four clarinets and bass clarinet by Joseph Friedrich Hummel and Mozart’s Divertimento KV 247. According to the programme booklet, the instrumentalists in the performance of the nonet were Immanuel Lucchesi (flute), Manfred Wünsche (clarinet), Wolfgang Liebscher (bassoon), Rudolf Haase (trumpet), Peter Sondermann (percussion), Reinhard Ulbricht (violin), Horst Titscher (violin), Siegfried Büchel (violin) and Gerhard Neumerkel (double bass).³⁷ The booklet has the following to say about Eisler and his nonet—again without mention of the specific filmic background of the composition and evidently at pains to mediate between existing clichés (shored up with the names of ‘authorities’) and a specific aesthetic experience:

33 Programme booklet *Kammermusik der Staatskapelle*, 2nd concert, Deutsche Staatsoper Berlin, Sunday, 3 January 1960, 9 pm, [p. 3].

34 Programme booklet *Kammermusik der Staatskapelle* [note 33], [p. 1].

35 H. R. (Horst Richter), *Zum Programm*, in programme booklet *Kammermusik der Staatskapelle* [Note 33], [p. 4].

36 AdK Berlin, HEA 7444 (tb 451). The master copy is held by the Deutsches Rundfunkarchiv (German National Broadcasting Archives) (1960 / DRA Berlin ZMK 5358 A/B).

37 Programme booklet *Kammermusik der Staatskapelle Dresden*, 1st chamber [music] evening, Tuesday, 12 September 1961, 8 pm, in the Gobelin Hall of the Picture Gallery, Zwinger, [p. 1].

Hanns Eisler, double National Prize winner, known as the creator of the National Anthem of the German Democratic Republic and an outstanding master of socialist song, fêted as a “proletarian composer”, also composed a great number of chamber music works which occasionally lack the elementary and immediate accessibility of his vocal music. These compositions, whose scale ranges from the sonata to ensemble works, must be, so to speak, “acquired” by the listener. They prove to be more problematic and complex than the songs, but never indulge in construction for its own sake.

These chamber music works display the greatest density of expression and were written with the intention to stylistically unite the artistry of classical chamber music with the aims of contemporary music, Eisler attempting to “rework the various stylistic means from Bach to the present in the service of his new content” (Alfred Brockhaus). In these works, the former student of Schoenberg develops his musical ideas with strict logic and, with the greatest economy of means, achieves a powerful effect, to which rhythmic idiosyncrasies, stark contrasts in tempo and dynamics, and a rousing vitality make a significant contribution. These works rapidly reveal themselves to be the expression of disciplined intellectuality of great artistic potency.

The second nonet in nine movements was written during Eisler's years of emigration, when he worked in America and composed film music for Hollywood alongside his extensive teaching activities in order to survive. Composed directly before the well-known chamber symphony for 15 instruments (1940), this nonet attests to Eisler's intention to tread new paths in the field of chamber music. The Soviet musicologist Grigori Schnejerson [sic] found the following words for this creative process: “Hanns Eisler belongs to that rare category of modern composers whose work is fully inspired by the current themes of their time. He should not only be justly described as a modern artist and innovator because he has contributed so many new and personal things to modern music on the strength of his enormous talent but also because his art, in terms of both its content and form, is always contemporary, is always new.” The nonet is characterised by its clarity, accessibility, masterly formal structure, and the full expression of the individual sound of the instruments. The concluding movement is a march which brings the work to its dynamic end.³⁸

The local press took a generally favourable view of Eisler's composition, despite hearing it as the ‘tougher, more sonically abrasive core’ in the ‘aurally pleasant frame’ of the remainder of the programme.³⁹

Presumably in the course of the printing process of the composition initiated by Eisler together with the *Nonet No. 1* (see above), the copy L was further edited by Eisler and laid out as the printer's copy in a foreign hand (see ‘Korrekturen [Corrections] in L’). However, the edition by Verlag VEB Edition Peters in Leipzig (see above) announced in 1963 was never released. The *Nonet No. 2* was first published in 1965 by Verlag Neue Musik in Berlin.

On the Edition

The present volume in Series IV of the *Hanns Eisler Complete Edition* is to be understood as an edition of chamber concert music.

The pieces are therefore ordered in the chronological sequence of their genesis in the respective version (and not, for example, the dates of the film music). Nevertheless, their origins as film music cannot be ignored in a historical-critical edition, resulting in differing editorial consequences. Due to its formal and structural identity with the film music and comparatively manageable scope, in the case of the *Nonet No. 1*, complete documentation of the differences in the versions—both the film music corrections and the film-specific markings in the autograph score—could be provided in the Critical Report of this volume (see ‘Korrekturen I in C:Ag’ and ‘Angaben zum Film in C:Ag’). For reasons of space, this was not practicable for the *Suite for Nine Instruments* and the *Nonet No. 2*, as this music consists merely of parts of the original film music and the corrections would remain incomplete in the absence of the context with the music to the other sequences. For pragmatic reasons, therefore, the documentation of the film music corrections will appear in the edition of the music for *The Forgotten Village* in Series VI of the *Hanns Eisler Complete Edition*. Instead, the core of the present volume comprises the various versions of the concert music created from the music to *The Forgotten Village*. The two most extensive arrangements—*Suite for Nine Instruments* and *Nonet No. 2*—have been edited fully and as works complete in themselves. (The interested reader can find the key differences to the version of the *Suite für neun Instrumente* in the list of ‘Abweichungen [Deviations] in K’ in the Description of the Sources for the *Suite for Nine Instruments*.) All the same, the Critical Report—also to avoid redundant repetitions—uses a special method for referring between the two versions. (For details, see the ‘Vorbemerkung’ [Preliminary Remarks] to the Critical Report.)

The present edition restricts itself—also in the spirit of the volume title ‘Nonets’—to the chamber music versions of the film music arrangements. For the *Nonet No. 1*, there is no concrete evidence as to the form an ‘Orchestral Suite from *The Living Land*’ (see the entry from the 1946 catalogue of works quoted above)⁴⁰ might have taken. As in an ‘Orchestral Suite from *The Forgotten Village*’ (see above), the difference would probably have merely subsisted in the use of massed strings.

The editors wish to thank several persons for the help in preparing this volume. For providing access to the sources, the editors thank the staff of the Archiv der Akademie der Künste, Berlin, in particular the director of the music archives, Werner Grünzweig, and the director of the Hanns Eisler Archive, Anouk Jeschke, and her predecessor Helgard Rienäcker. As far back as the late 1990s, Berndt Heller drew the volume editors' attention to the connection between the *Nonet No. 1* and the film *The Living Land*. Thanks go to Hartmut Fladt for his valuable discussions. Tobias Faßhauer supported the edition with his professional and helpful editorial work. Christian Martin Schmidt, Chief Editor (musical works) of the *Hanns Eisler Complete Edition* until 2010, assisted work on the volume with impressive competence and always helpful advice. With their critical proofreading, Sandra Kebig, Stefan Münnich and Lisa Nolte not least substantially contributed to the completion of the present volume.

Berlin / Weil am Rhein, 10 June 2011

Thomas Ahrend / Volker Helbing

38 Dieter Uhrig, programme booklet *Kammermusik der Staatskapelle Dresden* [note 37], [p. 2].

39 dl, *Wieder Kammerabende der Staatskapelle, Sächsische Neueste Nachrichten* (Dresden), 20 September 1961. See also H. B., 1. *Kammerabend im Gobelinsaal, Union* (Dresden), 21 September 1961: ‘A work of distinctiveness and significance’.

40 Note 4.