

Niels W. Gade und die »tote Zeit« der Symphonie ⁰

Siegfried Oechsle

»Es ist nicht das Wollen, nicht das Können, nicht die Berufung, die über das Werk entscheiden. Man kann in ein Klima, in eine Zeit geraten, die kein Gedeihen mehr zulassen. Es geht wie mit der Vegetation, der Fauna – ganze Reihen sterben aus. Das Wort, das gestern noch Zauberkraft hatte, fällt heute sinnlos zu Boden.«¹ Diese resignative Bemerkung Hugo von Hofmannsthal's aus dem Jahre 1923 zeugt von einem Geschichtsdenken, das man als organologisch bezeichnen kann. Nicht nur einzelne Werke, sondern ganze Gattungen gehorchten hierbei dem morphogenetischen Verlaufsschema von Wachstum, Blüte und Verfall. Die Geschichte einer Gattung stellte man sich vor als ein Stück Naturgeschichte; eine Gattung konnte veralten, degenerieren und absterben. Aus der Sicht dieser deterministischen Perspektive stand unweigerlich fest, »daß auch der Kunst ein bestimmter Lebensverlauf vorgezeichnet ist in ihrem Wesen, über den hinaus kein Arzt und kein Adept führt.«² Eine Gattung, die das Stadium der Morbidität erreicht zu haben schien, kompositorisch weiterzuverfolgen, kam einem Absinken in die Epigonalität gleich.

Carl Dahlhaus hat unlängst wiederholt die These formuliert, die Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 seien in der Geschichte der Symphonie eine »tote Zeit« gewesen: erst mit Brahms und Bruckner hätte sie eine Renaissance erlebt, wäre ein »zweites Zeitalter der Symphonie«³ angebrochen. Allein ihr »ästhetisches Prestige«⁴ hätte sich ungeschmälert erhalten, die »zentrale Gattung der Orchestermusik«⁵ stellte jedoch die Symphonische Dichtung dar. Zwar proklamierte Wagner um 1850 – von einem »weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet« – das Ende der Gattung und warf den Nachfolgern Beethovens vor, »fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im mindesten auf den Gedanken zu geraten, daß die letzte Symphonie bereits

0. Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Referates anlässlich des »9. Nordiske Musikforskersymposium« in Askov/Dk. (8.–13.8.1983).

1. Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Basel 1943, S. 46.

2. Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 164.

3. Carl Dahlhaus, Liszt's Idee des Symphonischen, in: *Liszt-Studien 2*, (= Kongreßbericht Eisenstadt 1978), hrsg. v. S. Gut, München und Salzburg 1981, S. 36–42, besonders S. 36. Ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. C. D., Bd. 6), Wiesbaden und Laaber 1980, S. 65 u. 220 ff.

4. *Liszt-Studien 2*, S. 36.

5. Carl Dahlhaus, Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. v. W. Arlt u.a., Bern und München 1973, S. 840–895, bes. S. 895.

geschrieben sei.«⁶ Doch für Ferdinand Hand bildete sie den »Culminationspunkt«⁷ der Instrumentalmusik; und Friedrich Theodor Vischer (resp. K. R. von Koestlin) erschien es als unbestreitbar, »daß mit ihr (sc. der Symphonie) die Instrumentalmusik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.«⁸ Auch Hanslick unterstrich ihre ästhetische Dignität: »Die Symphonie verlangt vollendete Meisterschaft; sie ist der unerbittlichste Prüfstein und die höchste Weihe des Instrumental-Componisten.«⁹ (Der einen Seite Erstarrung in feste ästhetische Lehrsätze vorzuhalten, wäre genauso unfruchtbar, wie der anderen belletristisch beweihräucherten Messianismus anzulasten.) Diese konträren Positionen wären erst einmal zur Kenntnis zu nehmen; denn in dem Maße, in dem die Distanz zum vorigen Jahrhundert sich vergrößert, dürfte die Schwierigkeit zunehmen, Zentrales von Peripherem, repräsentative Stränge der Tradition von marginalen zu sondern. Selbst die Tatsache, daß eine Gattung für einen begrenzten Zeitraum verstärkt der Kritik und den Bemühungen um kompositorische Modifikation ausgesetzt war, läßt nicht unmittelbar auf den Grad ihrer Repräsentativität schließen. Und daß der ästhetische Rang einer Gattung aus einer früheren Zeit herrührt, hat nicht automatisch eine Minderung ihrer Relevanz zur Folge – dies zu postulieren, hieße Aktualität mit Innovation zu verwechseln. Auch das Übergreifen symphonischer Satztechniken und -formate auf andere Gattungen wie Klavierkonzert, Konzertouvertüre oder Messe braucht nicht unbedingt eine Aushöhlung der Gattung zu signalisieren. Vielmehr könnte sich darin ihre zunehmende Bedeutung widerspiegeln. Die Symphonie ist von der Symphonischen Dichtung keineswegs verdrängt worden; eher steht die Symphonische Dichtung zur Symphonie in einem Verhältnis der Abhängigkeit als umgekehrt. Die komplexe Relation der beiden Gattungen sollte jedenfalls nicht in das Gefüge einer idealtypisch polaren Konstruktion gepresst werden. Anstelle einer antithetischen Konfrontation wäre das Heil wohl besser in einer differenzierten Analyse der Übergänge zwischen absoluter und programm-bundener Symphonik zu suchen.¹⁰

Wer nun die Fülle der zwischen 1850 und 1870 komponierten Symphonien in die Waagschale der historiographischen Urteilsfindung werfen wollte, der setzte sich dem Verdacht aus, entweder einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen Dogmatismus anzuhängen, oder aber bloße musikwissenschaftliche

6. *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Julius Kapp, 14 Bde., Leipzig o. J., Bd. 10, S. 105.

7. Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. II, Jena 1841, S. 405.

8. Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. III, 2. Abschnitt, 4. Heft: Die Musik (§§ 767–832 von K. R. von Koestlin), Stuttgart 1857, S. 1089.

9. Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der »Modernen Oper« IV. Theil)*, Berlin 1892, S. 204.

10. Vgl. Ludwig Finscher, »Zwischen absoluter und Programmmusik«. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, (= Festschrift Walter Wiora), Tutzing 1979, S. 103–115, bes. S. 103.

Statistik zu betreiben. Denn der kardinale Einwand könnte lauten, daß die entsprechende Werke der Bargiel, Bruch, Gade, Goetz, Hiller, Raff, Reinecke, Volkmann etc. längst in den »Souterrain« der Musikgeschichte abgesunken sind.¹¹ Obwohl sie einmal ihre wirkungsgeschichtliche Bahn mit dem Anspruch auf Dauer angetreten sind, haben sie sich im historischen Auswahlprozeß als nicht lebensfähig erwiesen. Dies konnte um so vorbehaltloser akzeptiert werden, als die Wertkriterien des 19. Jahrhunderts noch kaum reflektierte Grundlage des Urteils bildeten. Doch mit dem wachsenden Abstand zur Musik dieser Epoche – eine Distanz, die auch in Erfahrungen mit gegenwärtiger Musik gründet – können Zweifel an der Verbindlichkeit der geschichtlichen Selektion angemeldet werden.¹² Ihren Verlauf dürften auch Momente wie der Parteienstreit des vorigen Jahrhunderts, nationalistische Resentiments, aber auch die Veränderung der sozialgeschichtlichen Voraussetzungen als Faktor der Rezeption eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben. Der Haupteinwand gegen ein allzu unreflektiertes Festhalten am traditionellen Werkbestand gründet jedoch darin, daß die metaphysisch fundierten Normen der Ästhetik ihren Anspruch auf zeitlose Geltung eingebüßt haben. Aus dem Umstand, daß sich die Kriterien des Qualitätsurteils als historisch veränderliche und damit als relative erwiesen haben, müßte auch die Folgerung gezogen werden, den auf die Gegenwart gekommenen Kreis der Meisterwerke nicht mehr als unbeschränkt repräsentativ und essentiell zu betrachten. Mit anderen Worten: das Resultat der historischen Auslese wäre weniger als starr und inkorrigibel anzusehen. Es hätte der wissenschaftlichen Untersuchung nicht mehr als umstandslos zu akzeptierende Voraussetzung, sondern vielmehr als Gegenstand zu dienen. Angesichts heute fehlender, allgemein gültiger Maßstäbe, wäre es allerdings unverzichtbar, zur Formulierung eigener Urteile in einen Dialog mit ästhetischen Kategorien und Normen der Vergangenheit zu treten. Vor diesem Hintergrund erhielte eine Konfrontation präsender Werke mit vergessenen eine neue Legitimation. Die Basis des Vergleichs bestünde eben in dem gemeinsamen ideen- und gattungsgeschichtlichen Kontext und den damit verbundenen kompositorischen Techniken. Wenigstens könnte überprüft werden, ob ein heute verschollenes Werk den Kriterien einer ihm gemäßen historischen Ästhetik standzuhalten vermag.¹³ Ein objektives, aus dem Rahmen geschichtlichen Wandels herausragendes Urteil sollte dabei freilich nicht gefordert werden. Doch könnte es vielleicht umsichtiger und reflektierter ausfallen.

11. Vgl. zu Dänemark Bo Marschner, *Den danske symfonis historie 1830–1890*, Prisopgave Univers. Aarhus 1969 (masch.).

12. Vgl. im folg. Friedhelm Krummacher, Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1979/80, Berlin 1981, S. 154–170, bes. S. 157ff.

13. Ders., Schwierigkeiten des ästhetischen Urteils über historische Musik. Anmerkungen zu Schumanns Klavierquartett op. 47, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hrsg. v. Heinrich Poos, Berlin 1972, S. 247–268, bes. S. 250f.

Ein Vergleich zwischen dem Finale der *VII. Symphonie* Gades und dem Kopfsatz der Schumannschen *B-Dur-Symphonie* scheint mehr den Charakter eines unter Laborbedingungen veranstalteten Experiments zu tragen, als daß er eine historische Legitimation beanspruchen könnte. Die Etikettierung Gades als Epigone Mendelssohns – so unzutreffend wie unausrottbar – wurde zwar zumeist im Hinblick auf die Symphonik vorgenommen.¹⁴ Doch dürfte hierfür eher eine Geschichtsperspektive verantwortlich gemacht werden, die äußere Ereignisse über musikalische, besser gesagt: kompositionsgeschichtliche, Zusammenhänge stellt. Von einem deutlichen, zuweilen sehr dominierenden Einfluß Mendelssohns läßt sich nur in bezug auf die II. und III. Symphonie Gades sprechen, während bei der Ersten mindestens ebensoviel Gewicht auf Schubert fällt; ab der IV. Symphonie hingegen steht die kompositorische Auseinandersetzung mit dem symphonischen Oeuvre Robert Schumanns im Vordergrund.

Der folgende analytische Exkurs sucht nicht nach direkten motivischen Verbindungen oder nach formschematischen Parallelen (hierbei wäre die unterschiedliche Stellung der Sätze im Zyklus in Rechnung zu ziehen). Die Grundlage des Vergleichs entsteht vielmehr durch eine frappierend ähnliche Struktur der Hauptthemen im Rahmen einer beiden Sätzen eigenen Orientierung am Grundriß der Sonatenform. Unter Konzentration auf Themenaufstellung und Fortspinnungs- bzw. Entwicklungsverfahren soll (im Sinne einer analytischen Ausschnittsvergrößerung) der Frage nachgegangen werden, wie sich Satzverlauf im unmittelbaren Anschluß an die Exposition der Themen konstituiert.

Der motivische Kerngedanke von Schumanns Hauptthema aus dem ersten Satz der *B-Dur-Symphonie* ist der vorangehenden langsamen Einleitung entnommen. Er setzt sich zusammen aus einer durch Punktierung profilierten rhythmischen Formel und einem Terzfall, der aus der Unterterz wieder in den Grundton zurückkehrt. Die Erweiterung zur Viertaktgruppe geschieht durch Wiederholung des zweiten Thementaktes mit anschließendem Terzausschlag.

Beispiel 1



14. Zur Kritik an dieser Standardauffassung vgl. Friedhelm Krummacher, Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik, in: *Christiana Albertina*, Heft 16 (neue Folge), Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität Kiel, 1982, S. 19–37, bes. S. 26.

Diese interne Wiederholung demonstriert sowohl die additive Fügung des Halbsatzes aus eintaktigen Elementen als auch die angelegte Möglichkeit der Ausweitung einer motivischen Zelle zur Kette gleicher Notenwerte. Beide Aspekte prägen die weitere Themenformulierung: Einerseits wird der folgende Halbsatz durch Ausspinnung der beiden Sechzehntel zur Figurationskette gewonnen. Andererseits wird die gesamte Achttaktgruppe auf der Stufe der Subdominante wiederholt. Da der achttaktige Vordersatz auf der Dominante endet, mündet die Sequenz zurück in die Tonika: der metrisch-harmonische Grundriß einer sechzehntaktigen Periode ist geschlossen. Obwohl die achttaktige Gruppe weniger korrespondierend als vielmehr entwickelnd angelegt ist und aus der strukturellen Disposition der ersten vier Takte die Konsequenzen zieht, wird doch durch die Sequenzierung der interne Bewegungszug unterbrochen und muß neu initiiert werden (die Zäsur ermöglicht es Schumann auch, die Reprise an diesen Punkt anzusetzen).

Die Ausweitung des Themas zum Satzglied vollzieht sich unter Rekurs auf die bislang involvierten Verfahrensweisen Wiederholung, Sequenzierung und Auflösung motivischer Elemente in Sechzehntelfiguration. Die gesamte Satzphase bis zum Eintritt des Seitenthemas wird nahezu ausschließlich mit dem zweitaktigen Kopfmotiv bestritten. Während die punktierte Formel unverändert bleibt, erweitert sich der Terzanstieg vorübergehend auf den Ambitus einer Quinte. Nach einer sukzessiven Reduktion auf das punktierte Themeninitium findet eine Wiederherstellung der rhythmisch-metrischen Kontur des viertaktigen Vordersatzes statt.

Beispiel 2

38		Hauptthema
54		sequenzierter Vier- takter im Anschluß an die Themenexpos.
72		Ende des Haupt- satzgliedes

Man könnte zwar von einer teilweise erfolgten Angleichung an den fortspinnenden Nachsatz sprechen, da der zweimalige Terzanstieg ersetzt wird durch einen in Sechzehntelwerten gebrochenen C-Dur-Akkord. Doch in dieser Hinsicht zeigte sich der entsprechende Abschnitt des Themas, der bereits den gesamten Vordersatz in Sechzehntelfiguration auflöste, weitaus radikaler. Als Zwischenresümee läßt sich festhalten: Die Extension des Hauptthemas zum Hauptsatz vollzieht sich als wechselnde Kombination zwischen den ein-

zelen motivischen Prägungen und den im Thema enthaltenen Satztechniken Sequenzierung und Diminution des Grundmetrums. Der im Thema erreichte Entwicklungsstand wird (abgesehen von einer harmonischen Ausweichung nach Des-Dur) kaum überschritten. Die Unterscheidung zwischen »Fortspinnung« als einem primär unbezogenen Nacheinander einzelner Motive und »Entwicklung« im Sinne einer durchgängigen »Substanzgemeinschaft«¹⁵ – im einen Fall dominiert ein »tektonischer«, im anderen ein »logischer« Formverlauf¹⁶ – läßt sich für das vorliegende Beispiel nur sehr eingeschränkt vornehmen. Denn dieser Hauptsatz konstituiert sich, pointiert gesprochen, unablässig auf der Basis einer »Substanzgemeinschaft«, ohne daß sich ein entwickelndes Moment deutlich abzeichnete.

Auch die direkt zum Seitenthema hinführenden Überleitungstakte rekurren auf der punktierten Formel – der neue Abschnitt der Form präsentiert sich unter Rückblendung auf den Ausgangspunkt als Neuansatz, nicht als Resultat einer Entwicklung. Nach einem mittels Augmentation und Synkopierung auskomponierten Retardieren erfolgt die Exposition einer wiederum sechzehntaktigen Periode. Sie ist konstruiert als Aneinanderreihung ein- und zweitaktiger Partikel und steht zum Hauptsatz in äußerst lockerer Beziehung. Von dem Territorium des Seitenthemas scharf abgegrenzt, schließt sich eine als Sequenzmodell konzipierte Satzphase an; der Übergang geschieht abrupt durch eine »plagale« Schlußwendung und durch das syntaktische Verfahren der Taktverschränkung.

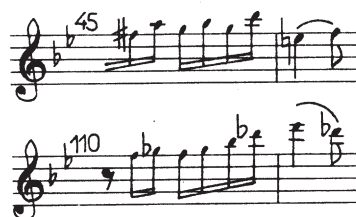
Beispiel 3

The musical score for 'Beispiel 3' is written for four staves: Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Brass (Br), and Violoncello/Double Bass (Vc). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections: 'Seitenthema' and 'Sequenzmodell'. The 'Seitenthema' section begins at measure 94. The 'Sequenzmodell' section begins at measure 100. The 'Seitenthema' section features a melodic line in V1 and V2, with 'arco' markings. The 'Sequenzmodell' section features a rhythmic pattern in V1 and V2, with 'cresc.' markings. The Brass and Vc parts provide harmonic support throughout.

15. Friedrich Blume, Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung, in: *F. B., Syntagma musicologicum*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 505–525.
16. Vgl. Carl Dahlhaus, Beethovens »neuer Weg«, in: *Jahrbuch ...* (s. Anm. 12), 1974, Berlin 1975, S. 46–62, bes. S. 46.

Dem Sequenzmodell liegt eine in Halben fortschreitende Skala aus Terzintervallen zugrunde. Dieses Fundament wird überlagert von einer chromatischen, in synkopisch verschobenen Vierteln ansteigenden Linie in den Violon. Von diesem Unterstimmenkomplex getragen, wird eine zweitaktige, rhythmisch mit den Synkopen gehende Sechzehntelfigur sequenziert. Ihre Intervallstruktur besteht aus einem Dreiklangsaufstieg, wobei zunächst der Grundton leittönig umspielt wird. Daraus resultiert ein paralleler Verlauf zur chromatischen Linie der Violon. An der Sechzehntelfigur, die vom Sequenzmodell abgelöst und frei sequenziert wird, ist die eigentliche, über das beständige Festhalten am Kernmotiv hinausgreifende Entwicklung des Satzes ablesbar: Aus dem Nachsatz des Themas herkommend, durchwirkt die Sechzehntelmotivik das Hauptsatzfeld und trägt entscheidend zur Variantenbildung in der satztechnischen Ausformung des Themas zum Satzglied bei. Im Bereich des Seitenthemas wird sie zunächst stark verkürzt zum aphoristischen Begleitstimmeneinwurf. Auf zweitaktiges Format erweitert, gewinnt sie jedoch wieder einen themennahen Umriß:

Beispiel 4



Hauptthema: Ende des Nachsatzes

Überleitung zur Schlußgruppe

Zielpunkt der Entwicklung ist das Schlußgruppenmotiv, das, vergrößert dargestellt, als Synthese aus dem Skalenfundament des Sequenzmodells und dem Kopfmotiv des Hauptthemas gebildet ist:

Beispiel 5



Im Zusammenhang der gesamten Exposition nimmt das Seitenthema eine externe Stellung ein. Durch die unvermittelte Wiederaufnahme des Fortspinnungsfadens aus dem Hauptsatz wird dem Seitenthema verwehrt, zu einem Abschnitt der Form zu expandieren. Strenggenommen ist die Verwendung des Terminus »Thema« illegitim: obwohl als Kontrast introduziert, fungiert es nicht als Gegenstand einer thematischen Abhandlung, sondern bleibt ephemer. Die streng regularisierte und deswegen in den Bereich des Mechanischen rückende Faktur des Sequenzmodells korreliert mit der radikalen Disziplinierung des Satzes durch die stetige Fixierung auf das nur sehr begrenzt veränderliche Hauptthemenmaterial.

Der hierbei entstehenden Gefahr der Monotonie sucht Schumann indes zu begegnen: Einerseits bringt er das rhythmische Potential, das in Form der synkopisch verschobenen Akzente dem Sequenzmodell unmittelbar nach der Exposition des Seitensatzes immanent ist, zur Entladung. Aus der Generalpause auf der schweren Taktzeit und dem gesamtorchestralen Akkordstoß auf der leichten resultiert eine Störung des rhythmisch-metrischen Flusses, die im Verein mit der abrupten Richtungsänderung der Harmonik nach Ges-Dur einen Ausbruch aus dem bisherigen Verlaufskontinuum aus punktierter Rhythmik und Sechzehntelbewegung bewirkt. Andererseits fügt Schumann sowohl in die Durchführung als auch in die Coda selbständige, metrisch-melodisch geschlossene Gebilde ein, die sich vom Satzplan gleich Intarsien abheben.¹⁷ Obwohl der 46-taktige Coda-Einschub die formale Disposition eines Sonatensatzes zu sprengen scheint, braucht man ihn nicht »vollends inhaltlich zu verstehen«.¹⁸ Auch eine primär musikalische Deutung dieser lyrisch-kantablen Injektionen wäre denkbar. Ihre Funktion besteht in der Schaffung eines markanten Gegengewichts zur lastende Dominanz des Hauptthemenmaterials. Ihr Status wäre zwischen den Begriffen »Thema« und »Episode« anzusiedeln; in den Rang des Thematischen rücken sie nicht, da ihre Introduction keinen symphonischen Diskurs hervorruft. Als reine Episoden können sie auch nicht bezeichnet werden, da – wie im Falle der Coda – ihre Einbindung in den Satz im Sinne einer nahezu starren Themenopposition zu fassen wäre (gewagter ausgedrückt: der Zusammenhang besteht in der Negation einer Beziehung). Fast mag es scheinen, als zeige das Ende des Satzes an, welche charakteristischen Aspekte des genuin lyrischen Hauptthemeneinfalls im musikalischen Prozess nicht zu einer Ausformulierung gelangen konnten, welch strapaziöse Behandlung dem signalhaften Kopfmotiv durch die kompromißlose Vergrößerung auf ein symphonisches Satzformat widerfahren ist.

Gade exponiert zu Beginn des Finales aus der 1864/65 entstandenen VII. Symphonie ein Thema, in dem ebenfalls die additive Fügung aus kleinen

17. Die knappen Bemerkungen zur Gesamtkonzeption der beiden Sätze von Schumann und Gade entspringen zwar dem analytischen Ausgangspunkt, verlassen jedoch den engeren Bereich der vergleichenden Gegenüberstellung.

18. A.a.O. (vgl. Anm. 10), S. 111.

Einheiten dominiert (Bsp. 6a). Ein aufwärts gerichtetes, als Punktierung rhythmisiertes Sextintervall, umgeben von seinem auftaktig vorangestellten Anfangston und dem repetitierten Schlußton, bildet das Kopfmotiv. Es wird oktavversetzt wiederholt und direkt verkoppelt mit einer eineinhalbtaktigen Achtelfolge, bestehend aus einem kaskadenförmigen Abstieg, dessen diastematische Struktur im Rahmen des Tonika-Quartsextakkordes auf Sextfall und Terzanstieg ausgerichtet ist. Die Abwärtsbewegung wird am Ausgang des Halbsatzes auspondiert durch die genau umgekehrten Intervallfolgen. Diese Viertaktgruppe vervollständigt sich zur achttaktigen Periode durch Sequenzierung in der Unterquinte.

Beispiel 6 a–d

a 6 (Hauptthema, Vs.)

b 14 Fortspinnung (Oberstimmen)

c 13 Fortspinnung (Unterstimmen)

d 26 Vorläufer der Bläsermotivik

Punktiertes Kopfmotiv, interne Wiederholung, Fortspinnungs- und Sequenzierungstechnik sowie Reihung auftaktig einsetzender Segmente und Periodenstruktur können als Parallelen zu Schumanns Thema gelten. Hinzuweisen wäre jedoch auf einige charakteristische Unterschiede im Detail. Die Zäsuren der Themensyntax sind bei Gade mit Gelenkbildungen ausgestattet, die die Übergänge stärker miteinander verzahnen. So reiht sich die Fortspinnungskette nicht nur parataktisch an das Kopfmotiv, sondern geht als diminuierende Ausweitung des Initiums unmittelbar aus dem punktierten Rhythmus hervor. Auch die beiden Halbsätze sind miteinander verschweißt: die Folge aus Sextsprung und Terzdurchgang am Ausgang des Vordersatzes wird erst mit dem Auftakt des Nachsatzes vervollständigt (T. 9). Der Akkord f–a–cis, der diese Nahtstelle markiert, könnte einerseits aufgefaßt werden als quintalterierte Tonika, die den funktionalharmonischen Grundriß des Vor-

dersatzes schließt, andererseits wäre er auch als Subdominantvorhalt zu lesen, der bereits dem harmonischen Terrain des Nachsatzes zugehört.

Der Eindruck der Homogenität und des fließenden Duktus stützt sich nicht zuletzt auf die bogenförmige Kontur der Diastematik aus Anschwung und Abstieg, die die kleinteilige Motivik überwölbt und zusammenfaßt. Angesichts dieser doch relativ geschlossenen Themenkonstruktion scheint eine öffnende Erweiterung zur Hauptsatzzone kaum anders möglich als durch Zersplitterung oder aber Paraphrasierung.

Aus dem zunächst sequenzierten Ganzschluss (T. 14/15) und der nachfolgenden Pause resultiert eine eintaktige Verlängerung der Hauptthemenperiode (vgl. Violine 1):

Beispiel 7

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system contains measures 6 through 10, and the second system contains measures 14 through 20. The instrumentation includes Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc). The music is written in 4/4 time with a key signature of one flat. The upper strings (V1, V2, Va) feature melodic lines with frequent slurs and ties, creating a sense of continuous flow. The lower strings (Vc) provide a rhythmic and harmonic foundation with arpeggiated patterns. Measure numbers 6, 10, 14, and 20 are indicated at the beginning of their respective measures. Dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo) are used to indicate changes in volume and intensity throughout the passage.



Darauf folgt, sozusagen mit eintaktiger Verspätung, ein variatives Umschreiben des exponierten Motivmaterials: punktierter Sextsprung aufwärts und Abstieg im Quartsextakkord mit Berührung der Nebennote e" zeichnen den Umriss des Themas nach; sein diastematischer Verlauf wird gleichsam auf eine Zweitaktphrase zusammengefasst (Bsp. 6b). Die sich anschließende Sequenzenreihe scheint auf die Komplettierung einer zweiten Periode abzu zielen. Doch der Ausbau der syntaktischen Quadratur wird durch mehrere Faktoren gestört: erstens verharrt die Harmonik auf der einmal erreichten Stufe der Dominantparallele, so daß eine kadenzierende Abrundung ausbleibt. Und zweitens wird durch Taktverschränkung mit dem Beginn des anschließenden Fortspinnungsabschnittes der letzte Nachsatztakt »erstickt« (T. 21 u. 22). Weder in metrischer noch in harmonischer Hinsicht (beide Kategorien sind für eine periodische Syntax konstitutiv) vermag sich ein regulärer sechzehntaktiger Satz auszubilden. Ein anderes Bild ergibt jedoch der Blick auf die Satzebene der Unterstimmen. Dort setzt T. 14 m. A. ohne Verzögerung ein zweitaktiges Motiv in Celli und Bratschen ein, das unschwer als eine weitere Abwandlung des Hauptthemas zu erkennen ist. Sextsprung, Anstieg und zweimaliger diatonischer Abstieg im Terzrahmen folgen erneut der charakteristischen Bogenform. Während für die Oberstimmenvariante eine größere Nähe zum Themenkopf gilt, knüpfen Celli und Violen deutlich an die Fortspinnungstakte an (Bsp. 6c und 7). Durch die im eintaktigen Abstand gestaffelten Motiveinsätze formiert sich eine Satzstruktur, die man als eine Kombination aus einem Sequenzmodell und einer latent ausgeprägten Imitationstechnik bezeichnen könnte. Jeweils für die Dauer eines Taktes kommt es dabei zu einer simultanen Überlagerung der beiden je auf einen Halbsatz bezogenen Derivate. Sowohl unter dem Aspekt der thematisch-motivischen als auch der metrischen Faktur läßt sich der vorliegende Satzabschnitt als zweischichtiger Komplex beschreiben. Beide Schichten sind eintaktig gegeneinander verschoben. Während die motivische Ebene der Unterstimmen sich deckungsgleich zur quadratischen Ordnung der Syntax verhält, wird die metrische Strecke der Oberstimmen an ihren Grenzen gedehnt bzw. durch Verschränkung gestaucht. Gade erfüllt damit einerseits die Erwartung einer

Themenergänzung nach dem Korrespondenzprinzip, öffnet jedoch andererseits den Satz für eine entwickelnde Fortsetzung und verhindert so eine stationäre Reihung geschlossener Sektionen.

Der rhythmische Impuls, der aus der Taktverschränkung herrührt, bindet die folgende Fortspinnungsetappe (T. 21 ff.) eng an den erweiterten Hauptthemensektor. Das Unterstimmenmotiv, dessen zweite Hälfte zu Terz- und Sextfall verändert ist, tritt nun an die Oberfläche des Satzes (Bsp. 8, Violine 1). Die diastematische Konturierung bleibt erhalten, das Tempo der Sequenzierung hat sich freilich durch erneute Kontraktion des Motives verdoppelt. Neben den kontrapunktierenden zweiten Violinen verlaufen auch die Außenstimmen zueinander in Gegenbewegung. Sie vollzieht sich in Halb- und Ganztonschritten im Terzambitus. Das Satzbild wird vervollständigt durch eine simultane Kombination zweier Rhythmen: zum punktierten Rhythmus des Themenkopfes fügen sich synkopierte Halben, die aus den auf unbetonter Zählzeit schließender Zweitaktgruppen stammen.

Beispiel 8

The image shows a musical score for measures 21 to 26 of a piece. The instruments listed on the left are Ob, Cl, Fag, (F) Cor (C), Tr^e (F), V¹, V², Br, and Vc. The score is written in a standard musical notation with various clefs and key signatures. A red box highlights a specific motif in the Violin 1 (V¹) part, starting at measure 24. The motif consists of a series of eighth notes and sixteenth notes. The score also includes dynamics like 'dim.' (diminuendo) in measures 25 and 26.

Bereits nach vier Takten (T. 26 ff.) vereinfacht sich die Achtelfigur zum Terzpendel, die Harmonik stagniert auf der relativen Dominante F⁷ – der Satz scheint sich in Mechanik und Formelhaftigkeit festgefahren zu haben. In diesen Kontext tritt jedoch ein Motiv ein, daß trotz der Dehnung über vier Takte als diastematische Analogiebildung zur Themenvariante in Celli und Violon T. 14 ff. zu identifizieren ist (Bsp. 8, T. 26 m.A.; vgl. auch Bsp. 6d). Der Verallgemeinerung der Motivik als Korrelat zur Dynamisierung, sozusagen

zur Verflüssigung des Satzverlaufs, begegnet eine rückläufige Tendenz, die die Konzentration der Themensubstanz aufrechterhält. Die entwickelnde Bewegung erreicht damit einen einstweiligen Höhepunkt und mündet gleichzeitig in einen retardierenden Vorläufer jener Bläsermotivik, in der das Finale der Symphonie kulminieren wird. Der Hauptsatz demonstriert somit die Fähigkeit der Themenformulierung, sich auf der Grundlage einer Gradweise beschleunigenden Sequenzenfolge zu einem differenzierten Strukturkomplex zu verdichten. Durch die polyphone Schichtung des Satzaufbaus, die sich nicht nur auf die Kategorie des Melodisch-Linearen, sondern auch auf Metrik und Rhythmik erstreckt, vollzieht sich die steigernde Entwicklung des Themas zum Abschnitt der Form nicht als Ausdünnung, sondern als Intensivierung des Satzes.

In Verbindung mit einem kurzen Ausblick auf die weiteren Disposition des Satzes seien noch einige Bemerkungen zu den thematisch-motivischen Verhältnissen angefügt.¹⁹ Das Seitenthema kann als Umformung der Hauptthemenmotivik aufgefaßt werden:

Beispiel 9



Doch sowohl Melodik als auch Satzstruktur rekurren auf den Stand der Hauptsatzentwicklung nach der Themenexposition. Sext- bzw. Oktavsprung (die Erweiterung ist ein Resultat der Fortspinnung), doppelter Terzfall, Intervallrahmen des Quartsextakkordes, punktierter Rhythmus in ursprünglicher und augmentierter Form sowie die Modulation zur relativen Dominantparallele bei zunehmender Hervorhebung der punktierten Sexte in der Themenausspinnung machen diesen Sachverhalt deutlich. Simultan zur Oberstimme verläuft eine motivische Bildung in den Unterstimmen, die Bezug nimmt auf die mehrschichtige Hauptthemenfortsetzung: wiederum sind es Violen und Celli, die ein latent kontrapunktisches Satzrelief erzeugen. Die Terzfallsequenz der Oberstimme erfährt dabei in Gegenbewegung eine diatonisch-skalenförmige Ausfüllung, die jedoch im weiteren Zusammenhang des Seitensatzes zu Terzdurchgängen fragmentiert wird. Die verborgene Kontrapunktik offenbart sich auf dem Höhepunkt der Seitensatzentwicklung: Skala und Terzenprogression – nun in sukzessiver Folge – vereinigen sich zu einer choralhaft-patethischen Themenvariante:

19. Vgl. Anm. 17.

Beispiel 10



Die Aufgaben der Durchführung erstrecken sich auf die Akkumulation der exponierten Motivik bei gleichzeitigem Rückgriff auf alle drei vorausgegangenen Sätze; außerdem auf die Entfaltung einer äußerst diffizilen Kombinatorik mit dem Ziel, wechselnde Synthesen aus Haupt- und Seitengedanken zu schaffen. Dies dient jedoch nicht der Demonstration leerer Durchführungsmechanik, sondern der variativen Abwandlung der choralhaften Bläsermotivik. Aus ihr erwächst am Ende der ausgedehnten, das Werk der Durchführung fortsetzenden Coda eine motivische Grundgestalt aus Sextsprung und Terzdurchgang in breiten Notenwerten:

Beispiel 11



Ziel- und Kulminationspunkt der gesamten Satzentwicklung ist somit die Freilegung eines diastematischen Substrats, das allen thematisch-motivischen Formulierungen zugrundeliegt. Durch ein dichtes Netz aus melodischen Beziehungen, das über den Satz ausgebreitet ist, entsteht der formale und ästhetische Zusammenhalt, konstituiert sich symphonische Form als thematische Abhandlung.

Angesichts dieser motivischen Vereinheitlichung dürfte kaum ein Grund bestehen, dafür den Begriff der Themen- oder Motivtransformation nicht in Anspruch zu nehmen. Denn der Hauptaspekt dieser Technik, eine melodische oder allgemein diastematische Grundstruktur so abzuwandeln, daß sie sich in unterschiedlichen Rhythmisierungen und Zeitmaßen ausprägt, gleichsam konkretisiert und den »Wechsel der Töne und Charaktere« bewirkt, läßt sich im Falle Gades unschwer nachweisen. Das genuin instrumentale Hauptthema, der kantable Seitengedanke und die choralhafte Bläsermotivik beruhen auf dem gleichen strukturellen Gefüge bestimmter Intervallrelationen, wobei das Spektrum der Rhythmen von der kontraktierten Achtelfassung bis zur gedehnten Codavariante reicht. Nun ist aber die Thementransformation stets ausdrücklich von der kompositorischen Technik der entwickelnden Variation

abgegrenzt worden. In groben Stichworten dargestellt, zeichnet sich die Transformation durch rhythmische Differenzierung und diastematische Konstanz aus, die thematische Arbeit hingegen durch »diastematische Variabilität« und »rhythmische Identität«.²⁰ Während der Themendualismus klassischer Provenienz den Kontrast zum Ausgangspunkt nimmt, um ihn im Verlauf des Satzes und besonders in der Durchführung durch Sequenzierung, Abspaltung und Liquidation einzulösen, bildet der Themengegensatz in der Transformationstechnik nicht die Grundlage eines abgegrenzten Durchführungsteils, sondern konstituiert sich bereits in der »Exposition« als Resultat der transformierenden Entwicklung.²¹ (So entfällt denn auch im ersten Satz der Lisztschen *Faust-Symphonie* der Durchführungsabschnitt zugunsten einer abgewandelten Wiederholung.) So überschaubar diese Typologie formaler und satztechnischer Prinzipien auch anmuten mag, so wenig tauglich erscheint sie im Hinblick auf die Symphonie Gades. Denn Gade sequenziert, aber paraphrasiert nicht nur, sondern entwickelt und verdichtet. Er fragmentiert, spaltet die Thematik auf und isoliert ihre Bestandteile, jedoch nicht mit dem Ziel der Liquidation, sondern um durch kleinere Motivpartikel jene Kombinationsfähigkeit zu schaffen, die die Satzentwicklung unablässig motivisch-thematisch legitimiert und synthetische Bildungen ermöglicht. Er transformiert zwar eine Themenstruktur, die Umformung besitzt jedoch weniger assoziativen als vielmehr deduktiven Charakter: die verschiedenen Ausprägungen einer Grundsubstanz sind Resultat variativer Arbeit und zugleich Ausgangspunkt neuer Entwicklung.

Idealtypische Antithesen wie thematische Arbeit und Thementransformation mit einem Einzelwerk zu konfrontieren, scheint unangebracht zu sein. Man könnte es als Streit um Begriffe abtun und höchstensfalls bedauern, daß ein gut Teil symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts durch die groben Maschen dieser Terminologie fällt. Aber diese polaren, aufkompositionstechnische und ästhetische Kategorien bezogenen Konstruktionen besitzen ihr Pendant in der Musikgeschichtsschreibung. Denn sie korrelieren mit einer teils heroen-, teils ereignisgeschichtlichen Perspektive. Für den Bereich der Symphonie ruht die Technik der variativen Entwicklung gleich einer Bogenarkade der Historie auf den beiden Säulen Beethoven und Brahms und überspannt eine Reihe zumeist epigonalen Vertreter, deren Werke zwar durchaus einzelne ingeniose Züge aufweisen können, letztlich aber doch als defiziente Exempla der Gattung gelten.

Verfährt man nun streng antithetisch, so muß der zwischenzeitlich aufkommenden Symphonischen Dichtung und dem Kompositionsprinzip der Thementransformation jene geschichtliche Vormachtstellung eingeräumt werden, deren Kehrseite die Überzeugung vom Tod der Symphonie bildet. Doch das Beispiel Gade mag veranschaulichen haben, daß die geschichtlichen Fronten

20. Carl Dahlhaus, *Liszt-Studien 2* (vgl. Anm. 3), S. 37f.

21. Ders., *Liszts Faust-Symphonie und die Krise der symphonische Form*, in: *Über Symphonien* ... (vgl. Anm. 10), S. 129–139, bes. S. 135.

nicht so eindeutig abzustecken sind. Das zur Debatte stehende Zeitintervall wäre als problemgeschichtliche Figuration darzustellen, die nicht durch starre Polaritäten, sondern durch wechselnde, sich teilweise überlagernde Balanceverhältnisse gekennzeichnet ist. Die unbestrittene Krise der Symphonie müßte weder ignoriert werden, noch bräuchte die ästhetische und satztechnische Würdigung der Symphonischen Dichtung zur Diagnose einer toten Zeit der Symphonie zu führen.

Zweifelsohne benötigt Musikgeschichtsschreibung Wegmarken der Darstellung, um sich nicht in der labyrinthischen Vielfalt der Historie zu verlieren. Aber sie sollte sich der Gefahr bewußt sein, daß eine allzu rigorose Begrädigung des historischen Terrains in einer Monokultur der Meisterwerke enden könnte. Die etablierten Werke wären von Vereinzelung und Entwurzelung, vom Verlust ihrer Geschichtsbindung bedroht. Geht der Vergleichsmaßstab verloren, ist eine Urteilsbildung nicht mehr möglich. Die historiographische Faßbarkeit einzelner Werke vor dem Hintergrund einer Gattungsnorm benötigt die Vorstellung einer geschichtlichen Kontinuität als regulative und korrektive Instanz.²² Denn trotz der schlechthin paradigmatischen Geltung von Beethovens symphonischem Oeuvre bilden heute vergessene Werke in beträchtlichem Maße die Fundamente einer Gattungstradition, von der auch jene Werke, in denen die Gattung kulminiert, noch getragen werden. Das heißt jedoch nicht, daß die Geschichte der Symphonie nach Beethoven nach dem Muster einer kontinuierlichen Entwicklungskette zu beschreiben wäre. Vielmehr könnte der Versuch sich lohnen, unter Rekurs auf die Fixpunkte der Ereignisgeschichte ein Geflecht kompositionsgeschichtlicher Strukturen zu knüpfen, das nicht nur *diachronisch* stetige Progression oder historischen Stillstand, Abbruch und Neubeginn, zuließe, sondern auch *synchronisch* Widersprüche, Unvereinbares, Gegenläufiges und eben auch komplementäre Gegensätze berücksichtigte. Für die Geschichte der Symphonie würde das unter Umständen bedeuten, daß die beiden Modelle einer zirkumpolaren Beethovenrezeption²³ und eines linearen Traditionsverlaufs nicht mehr in Negation zueinander stünden, sondern in ihrer wechselseitigen Durchdringung für die geschichtliche Erkenntnis fruchtbar gemacht werden könnten. Selbst wenn dabei Brechungen und Interferenzen über Geradlinigkeit der Darstellung dominierten, sollte dies kein Hindernis sein für eine Geschichtsschreibung, die, um eine Formulierung von Hans Robert Jauß aufzugreifen, »ihren Gegenstand in der traditionsbildenden Dialektik von Frage und Antwort erfaßt und als einen ständigen Prozeß der Rezeption, Vergewärtigung und Umbildung des Vergangenen für die gegenwärtige Erfahrung begreift.«²⁴

22. Friedhelm Krummacher, *Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. v. F. K. und Heinrich W. Schwab, (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI), Kassel etc. 1982, S. 154–175, bes. S. 156 ff.

23. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* ... (vgl. Anm. 3), S. 125.

24. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 10.