

**„Die 'andere' Moderne“ um 1900.
Das Zentrum Wien und die nord-westeuropäische Peripherie –
Historisch-Systematische Untersuchungen zur erweiterten Tonalität
in Werken Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs, Edward Elgars und Jean Sibelius'.**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae (Dr. phil)

vorgelegt

dem Rat des Fachbereichs Musikwissenschaft der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
und dem Rat der philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von Kim Sakabasi, MA

geboren am 26. Mai 1977 in Hannover

Erstgutachter: Prof. Dr. Albrecht von Massow
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Klaper
Wirkungsort: Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar,
Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena
Tag des Kolloquiums: 27. Juni 2012

Inhaltsverzeichnis

I. Prolegomena.

| | |
|--|----|
| Präambel. Die Themenstellung: Komponieren zwischen dissonanter Tonalität und konsonanter Atonalität im Bereich der erweiterten Tonalität um 1900..... | 6 |
| Präludium. Kulturgeschichtliche Vorüberlegungen zum untersuchten Zeitraum..... | 11 |
| Einleitung: Das Tonalitätsproblem im 20. Jahrhundert..... | 14 |
| Reflexion I: Die unterschiedlichen Modernen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts..... | 23 |
| Exkurs I: Der angelsächsische Kulturraum in der europäischen Musikgeschichte..... | 29 |
| Exkurs II: Der skandinavische Kulturraum in der europäischen Musikgeschichte..... | 34 |
| Reflexion II: Gedanken zur Stellung der Komponisten Elgar und Sibelius..... | 38 |
| Exkurs III: Das Zentrum der Moderne: Wien um 1900..... | 46 |
| Reflexion III: Sibelius und die ‚Nordische Moderne‘ in Wien..... | 51 |
| Die ‚etablierte‘ Moderne: Neue Musik der Zweiten Wiener Schule..... | 53 |
| Wiener Moderne I: Die kompositionsästhetischen Maximen der Neuen Musik | 55 |
| Wiener Moderne II: Mahlers dissonante Tonalität im Kopfsatz der 9. Symphonie..... | 59 |
| Wiener Moderne III: Tonale Inseln in den Klavierstücken op. 11 von Schönberg..... | 66 |

II. Werkanalysen.

| | |
|--|-----|
| Komponieren an der europäischen Peripherie I: Das Beispiel Elgar..... | 71 |
| Modernes Großstadtleben: die Konzertouvertüre <i>Cockaigne (In London town)</i> op. 40..... | 77 |
| Das pastorale Sujet: die Konzertouvertüre <i>In the South (Alassio)</i> op. 50..... | 86 |
| Britische Moderne: Elgars konsonante Atonalität im Kopfsatz der 1. Symphonie..... | 93 |
| Komponieren an der europäischen Peripherie II: Das Beispiel Sibelius..... | 99 |
| Die psychologische Ebene: die frühe Tondichtung <i>En saga</i> op. 9..... | 106 |
| Die mythologische Ebene: die symphonische Phantasie <i>Pohjolas Tochter</i> op. 49..... | 125 |
| Die „andere“ Moderne: Die Symphonien Nr. 4 und Nr. 7..... | 143 |
| Symphonische Integrationsästhetik: die Symphonien Nr. 3 und Nr. 5..... | 146 |
| Auswirkungen I: Sibelius-Rezeption in England. Das Beispiel William Walton..... | 170 |
| Auswirkungen II: Sibelius-Rezeption in Nordamerika: Das Beispiel Samuel Barber..... | 191 |

III. Ausblicke.

| | |
|--|-----|
| Die Komplexität des Modernen im 20. Jahrhundert..... | 201 |
| Einige Betrachtungen zu Stillstand und Fortschritt in der Musik des 20. Jh..... | 207 |

| | |
|---|-----|
| Neo-Tonalität: Die Rückkehr der Tonalität in den 1970er und 1980er Jahren..... | 211 |
| Hundert Jahre später: Zentrum, Peripherie und Globalisierung der Musikkultur..... | 214 |
| Schlussreflexion: Was heißt und wie verwirklicht sich modernes Komponieren heute?..... | 216 |
| | |
| Literaturverzeichnis | 218 |
| Selbstständigkeitserklärung | 236 |

Erster Teil: Prolegomena

Präambel. Die Themenstellung: Komponieren zwischen dissonanter Tonalität und konsonanter Atonalität im Bereich der erweiterten Tonalität um 1900

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das äußerst vielschichtig und komplex sich darstellende und vollziehende Komponieren zwischen tonal bezogenen, tonal offenen und nicht mehr tonal gebundenen bis frei atonalen bzw. der schwebenden oder erweiterten Tonalität nahestehenden oder ihr zugehörigen harmonischen Konzeptionen und kompositionstechnischen Strategien in der Zeit um und nach 1900 zu ergründen. Dies soll zunächst anhand von Werken der Wiener Moderne etwa Mahlers und Schönbergs sowie anschließend im Bereich der europäischen Peripherie in Form von Kompositionen der Zeitgenossen Elgar und Sibelius geschehen. Dabei soll ein erweitertes Verständnis von Moderne und von modernem Komponieren um 1900 sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angestrebt werden.

Die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts ist in der Vergangenheit immer wieder gern auf das Phänomen der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern sowie mit einigen Abstrichen auf die Trias Béla Bartók, Paul Hindemith und Igor Strawinsky reduziert worden¹. Im angelsächsischen Sprachraum wurden und werden von der deutschen Musikforschung eigentlich nur Arnold Bax, Benjamin Britten oder Frank Bridge² und in Amerika höchstens Charles Ives, Edgard Varése, George Crumb oder Henry Cowell³ als musikgeschichtlich relevant und modern eingestuft, im russischen Kulturraum sind bis auf wenige Ausnahmen wie Skrjabin, Roslavec und Mosolov lediglich Prokofjew und Schostakowitsch als prominente und bedeutende Vertreter des Modernen angesehen.⁴

Man kann sich fragen, woher diese auffällige Einengung der Perspektive und des ästhetischen

¹ Vgl. hierzu stellvertretend für viele andere deutschsprachige Publikationen zum 20. Jahrhundert beispielsweise Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber/Wiesbaden 1984.

² Stellvertretend für die wenigen deutschsprachigen Publikationen zur britischen Musik sei zunächst genannt: Jürgen Schaarwächter: *Die britische Sinfonie 1914 – 1945*. Köln 1995. Bax und Bridge haben sich beide auch vornehmlich auf dem Gebiet der symphonischen Dichtung betätigt und sind wie Britten keine führenden britischen Symphoniker im klassischen Sinn wie Elgar, Vaughan Williams, Walton oder auch Edmund Rubbra. Elgar fällt noch nicht in Schaarwächters zeitlichen Fokus.

³ Es ist auffällig, dass es kaum deutschsprachige Publikationen etwa zu Komponisten wie Barber, Copland, Piston, Ruggles oder Schuman gibt. Besondere Aufmerksamkeit kommt hierzulande noch am ehesten dem Cowell-Schüler John Cage sowie Conlon Nancarrow als den beiden führenden Vertretern der amerikanischen Avantgarde zu. Die nordamerikanische Musik des 20. Jahrhunderts harret noch ihrer vollständigen Aufarbeitung und wird höchst selektiv betrieben. Speziell zu Barber findet man beispielsweise fast gar keine Literatur in deutscher Sprache.

⁴ Die Bedeutung Skrjabins ist hinreichend und einschlägig in zahllosen Publikationen erkannt und gewürdigt worden, die deutschsprachige Schostakowitsch-Rezeption und –Literatur ist in den letzten Jahrzehnten geradezu inflationär gestiegen und die Popularität Prokofjews vielfach belegt. Stellvertretend für viele Studien zur russischen Musik des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache seien hier nur kurz genannt: Dorothee Eberlein: *Russische Musikanschauung um 1900: von 9 russischen Komponisten*; dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Bosse, 1978. Und aus jüngerer Zeit: Friedrich Geiger: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*. Stuttgart: Metzler, 2004.

Werturteils wohl kommen mag. Hängt sie mit der Ablehnung von als überwiegend und vordergründig rein tonal komponierend geltenden Künstlern dieser beiden Hemisphären – der westlichen und der östlichen abendländischen – zusammen bzw. hängt sie überhaupt von ihr ab oder spricht aus ihr vielleicht doch nicht nur Geringschätzung, Missachtung und Überheblichkeit, sondern auch Unkenntnis, Desinformation und Desinteresse vornehmlich über und an der west- und nordeuropäischen Komponistenszene, aber auch gegenüber der amerikanischen bzw. russischen Komponistenszene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts?

Die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts war jedenfalls viel reichhaltiger, facettenreicher, vielschichtiger und komplexer als jede Reduzierung auf die paar oben genannten Namen. Allein die Musik im deutschsprachigen Raum war ein Konglomerat von vielen konträren Entwicklungen und Tendenzen, die teilweise widersprüchlich-divergierend, teilweise in ähnliche Richtungen konvergierend verliefen. Man muss nur wenige Namen nennen (etwa die von Hans Pfitzner, Richard Strauss, Alexander von Zemlinsky, Max von Schillings, Felix Weingartner, Joseph Haas, Siegmund von Hausegger, Egon Wellesz, Walter Braunfels, Heinrich Kaminski, Wilhelm Furtwängler, Friedrich Klose oder Franz Schreker), um anzudeuten, was gemeint ist. Sie alle bewegten sich an der Schnittstelle der Jahrhundertwende und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts teilweise klassizistisch-romantisierend bis spätromantisch, hatten aber durchaus auch mehr oder weniger Anteil an einer neuen, modernen Musiksprache des neuen, beginnenden 20. Jahrhunderts.

Gemeinsam ist ihnen allen ihre Zeitgenossenschaft und das Bestreben, zeitgemäß, d. h. modern auf ihre Gegenwart künstlerisch zu reagieren.⁵

Das gilt natürlich auch ebenso und im gleichen Maße für die Komponisten anderer Länder, die zur selben Zeit mit ähnlichen Problemen einer neuen modernen Zivilisation zu kämpfen hatten. Die Zeit um 1900 und die Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs müssen zuvor in dieser Intensität noch nie da gewesene Erfahrungen von Angst, Unruhe, Nervosität und Desorientierung bereitgehalten haben⁶, so dass es schwer fällt, hier überhaupt nationale Grenzen zu ziehen.

Deshalb sollen diese nationalen Grenzen, die in dieser Zeit kurz nach der Jahrhundertwende ohnehin zunehmend obsolet wurden, denn auch in der vorliegenden Darstellung überwunden werden und einer breiteren Perspektive auf die europäische Peripherie (vornehmlich Englands und Skandinaviens) weichen. Dieser Schritt scheint in einer zunehmend sich global verstehenden modernen Lebenswelt heutigen Tages umso dringlicher und gebotener.

Während in den romanischen Ländern, insbesondere in der Kulturmetropole Paris, um die

⁵ Vgl. hierzu auch das Kap. *Die unterschiedlichen Modernen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. S. 20.

⁶ Vgl. hierzu etwa Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914*. München: Hanser, 2009.

Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert überwiegend dem französischen Impressionismus und dem zeitgenössischen gesamteuropäischen Phänomen des Neoklassizismus⁷ gehuldigt wurde, entwickelte sich in Wien die viel beachtete Bewegung der Zweiten Wiener Schule um Schönberg, dessen Gurrelieder sowie Weberns Strindberg-Rezeption als Beispiele für die Rezeption der ‚Nordischen Moderne‘ in Wien gelten können. Während nun aber die ‚klassizistische Moderne‘ recht gut aufgearbeitet worden ist⁸ - und zwar als Teil eines Gesamtzusammenhangs von ‚Moderne‘ -, werden die Kompositionen von Elgar und Sibelius in der Regel nicht diesem Gesamtzusammenhang zugezählt.

Wien wurde neben Berlin, Paris und London schnell zu einem führenden Zentrum der Moderne im frühen 20. Jahrhundert erhoben, was angesichts der erdrückenden Fülle seines musikalischen Wirkens und der mannigfaltigen Verbreitung künstlerischer Produktion um die Jahrhundertwende nur zu verständlich erscheint. Seit dem 18. Jahrhundert galt Wien als Anziehungspunkt für aufstrebende Musiker, die meist aus provinzieller Enge heraus in die zentrale Kulturmetropole Mitteleuropas drängten. Viele Mozart-Zeitgenossen trieb es hierhin, und durch Haydn, Beethoven, Schubert und Brahms geriet Wien auch im 19. Jahrhundert zu der wesentlichen Macht- und Schaltzentrale musikalisch-kultureller Entwicklungen im deutsch-österreichischen Sprachraum. Letztlich verstanden sich auch Mahler und Schönberg als Repräsentanten dieser langen und großen Wiener Kulturtradition, die sie auf ihre Weise weiterzuführen gedachten.

Die große Errungenschaft auf musikalischem, kompositionstechnischem Gebiet war die Entdeckung des motivisch-thematischen Materials, der motivischen Arbeit mit dem Material. Diese war die zentrale Idee beider Wiener Schulen, sowohl der Ersten – durch Haydn begründeten, von Mozart überhöhten und durch Beethoven vollendeten – Wiener Schule als auch der Zweiten – von Schönbergs Zwölftontechnik beherrschten – Wiener Schule um die Schönberg-Schüler Berg und Webern, wenngleich sie unterschiedlich betrieben wurde.

In beiden Schulen schlägt sich diese Betonung des Materialgedankens nieder und wird namentlich von Theodor W. Adorno in vielen seiner Schriften prominent formuliert und kämpferisch postuliert⁹. Der Gedanke vom Komponieren als „ein(em) Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“¹⁰ wird seit Hanslick zur ästhetischen Maxime und prägt das zentraleuropäische Denken über Musik. Das

⁷ Vgl. hierzu etwa Theo Hirsbrunner: Claude Debussy und seine Zeit. Laaber 1981. Sowie ebenfalls z. B. auch ders.: Maurice Ravel. Sein Leben – sein Werk. Laaber 1989. Und: ders.: Igor Strawinsky in Paris. Laaber 1982.

⁸ Siehe Autoren wie Ballstaedt, Floros, Danuser u. v. a.

⁹ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1970.

Ders.: Die musikalischen Monographien, Frankfurt/Main 1971.

Ders.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/Main 1975.

Ders.: Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt/Main 1976.

¹⁰ Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854. Zit. nach Dietmar Strauß: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. 2 Bde. Mainz 1990. Bd. 1. S. 79.

musikalische Subjekt bedient sich des begriffslosen Materials der Töne, um ein begriffsloses Denken in Tönen zu realisieren.¹¹

Hieran knüpft schließlich im Anschluss an die beiden Wiener Schulen die dritte große und musikgeschichtlich bedeutsame sowie wirkungsmächtige Kompositionsschule an, die sich wohlgerne nie als solche verstanden hat, aber doch schul- und stilbildend nachwirkte: die sogenannte „Darmstädter Schule“ um Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Wenn man den nicht wirklich dazugehörigen Bruno Maderna weglässt, haben wir es auch hier wieder – ob Zufall oder nicht – mit einer weiteren einflussreichen Komponisten-Trias der abendländischen Musikgeschichte zu tun.

Diese Linie von Haydn, Mozart, Beethoven über Schubert, Brahms und Mahler hin zu Schönberg, Berg und Webern, flankiert von Bartók, Hindemith und Strawinsky, und schließlich kulminierend in Boulez, Nono und Stockhausen hat sich seit den 1950er Jahren zu einer festen Auffassung, zu einem festen Konzept von zentraleuropäischer Moderne verhärtet. Man kann von einer Kanonbildung modernen Komponierens und von einer Kanonisierung bestimmter, dieses moderne Komponieren ausübender Künstler sprechen. So entstand das, was heutigen Tages oft und gern mit dem Schlagwort Neue-Musik-Szene bezeichnet wird. Diese Form der Modellbildung vereinfacht und reduziert wie jede wissenschaftliche Modellbildung. Sie verkennt dabei allerdings auch musikgeschichtliche Fakten und produziert kulturgeschichtliche Unschärfen.

Der Prozess der musikalischen Moderne in Europa hat sich in Wirklichkeit umfangreicher und komplexer vollzogen. Namen von Komponisten, die man nicht unbedingt in einen Diskurs über die europäische Moderne hineinstellen würde, haben doch auch ihren Anteil an ihm. Es gibt Werke, die modernistische Tendenzen auf dem Gebiet der Materialentwicklung, also vorwiegend auf harmonischem und motivischem Terrain, ausprägen. Hierzu gehören die Konzertouvertüre *Cockaigne (In London Town)* op. 40 (1901), die Konzertouvertüre *In the South (Alassio)* op. 50 (1904) und die 1. Symphonie As-Dur op. 55 (1908) von Edward Elgar, aber auch die Tondichtung *En saga* op. 9 (1892 bzw. 1902), die Symphonische Phantasie *Pohjolas Tochter* op. 49 (1906), die 3. Symphonie C-Dur op. 52 (1907), die 4. Symphonie a-Moll op. 63 (1911), die 5. Symphonie Es-Dur op. 82 (1919), die 7. Symphonie C-Dur op. 105 (1924) sowie die Tondichtung *Tapiola* op. 125 (1926) von Jean Sibelius.

Diese Werke sollen in der vorliegenden Arbeit einer Analyse unterzogen werden, bei der es jeweils zu klären gilt, ob, inwiefern und inwieweit diese Kompositionen mit dem Begriff des Modernen in Verbindung gebracht werden können, so dass von einer zweiten, der „anderen“ Moderne im Europa

¹¹ Vgl. hierzu etwa Hans Heinrich Eggebrecht: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 46) sowie ders.: *Musik verstehen*. München: Piper, 1995.

des frühen 20. Jahrhunderts gesprochen werden kann.

Das noch kaum erforschte Phänomen des Sibelianismus in England und im angelsächsischen Sprach- und Kulturraum hat dann in der Folge im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zahlreiche Komponisten beeinflusst und zu eigenen, neuen Wegen in eine „andere“ Moderne geführt: Exemplarisch zu nennen wären hier im Bereich der britischen Symphonik etwa William Walton mit seiner *Symphony No. 1* von 1935 bzw. Samuel Barber in Amerika mit seiner *First Symphony* von 1936. In England hat der Sibelianismus noch reichere Früchte hervorgebracht, wenn man an die 5. Symphonie von Arnold Bax aus den Jahren 1931-32, an die 5. Symphonie von Ralph Vaughan Williams aus den Kriegsjahren 1942/43 (die übrigens beide Sibelius gewidmet sind), aber auch an diejenigen Edmund Rubbras oder Robert Simpsons denkt.

Die vorliegende Arbeit möchte einen Eindruck von der zentralen Stellung und Bedeutung dieser Sibelius-Rezeption in England und Amerika geben und somit einen weiteren wichtigen Einflussbereich für die Musik des 20. Jahrhunderts aufzeigen.

Dabei scheint es wichtig, zunächst die Bedeutung Elgars als progressiven Modernisten in England auf symphonischem Gebiet zu veranschaulichen, um dann Sibelius als den zentralen Komponisten und führenden Vertreter der ‚europäischen Moderne‘ im frühen 20. Jahrhundert neben Schönberg vorzustellen, dessen Kompositionsideal und künstlerisches Wirken so viele nachfolgende Komponistengenerationen vornehmlich im englischen Sprach- bzw. angelsächsisch-amerikanischen Kulturraum nachhaltig und wesentlich geprägt hat und dessen Kompositionsästhetik so vielen Komponisten den „anderen“ Weg in die Moderne gezeigt hat.

Die vorliegende Arbeit nimmt also zwei Kristallisationspunkte des Komponierens an der europäischen und musikgeschichtlichen Peripherie (England und Skandinavien), die sich gegenseitig wechselseitig beeinflussen, zum Ausgangspunkt für einen Diskurs über modernes Komponieren im frühen 20. Jahrhundert, der sich zeitgleich und parallel zur Zweiten Wiener Schule ereignet. Dabei figurieren Elgar und Sibelius als zwei exemplarisch herausgegriffene, aber wesentliche Vertreter dieser „anderen“ Moderne, die auch dadurch ideengeschichtlich miteinander verbunden sind, dass sie doch beide als die herausragenden ersten Protagonisten der Musik ihrer jeweiligen Herkunftsländer bzw. Heimaträume rezipiert werden.

Präludium. Kulturgeschichtliche Vorüberlegungen zum untersuchten Zeitraum

Die Zeit um und nach 1900 bis etwa zur Jahrhundertmitte scheint in der Vergangenheit eher stiefkindlich behandelt worden zu sein.¹² Außer den einschlägigen Komponistenmonographien gibt es kaum tiefgreifende Versuche, diesem Zeitraum eine internationale Perspektive zu verleihen.¹³ Dabei ist dieser Zeitraum vielleicht eine der zentralen Schnittstellen und Umbruchphasen, die die europäische Kulturgeschichte aufs nachhaltigste geprägt haben. Er geht einher mit solch historisch-politischen Ereignissen wie der Abdankung des Kaisers Wilhelms II. und dem Übergang zur Weimarer Republik, erlebt ihr fatales Scheitern und mündet in ein noch nie gekanntes Höchstmaß an Barbarei und Menschenverachtung im Dritten Reich der Nationalsozialisten.

Er beinhaltet neue gesellschaftliche Weichenstellungen und Herausforderungen wie die Einführung des Frauenwahlrechts, aber auch enorme industrielle Umformungen, die nicht zuletzt auch in extremen Formen wie z. B. der technischen Kriegsführung im Ersten Weltkrieg kulminieren.

Nirgendwo trat zu Beginn des neuen 20. Jahrhunderts der diese Zeit in allen Bereichen prägende Konflikt zwischen Historismus und Moderne deutlicher hervor, als in der modernen Architektur, die nun begann, das großstädtische Leben zu durchdringen. Der Wiener Architekt Adolf Loos (1870 – 1933) entwarf sein berühmtes „Haus ohne Augenbrauen“ gegenüber der Wiener Hofburg als Affront gegenüber dem österreichischen Kaiser. Die Tiefen und Abgründe der menschlichen Psyche wurden von Sigmund Freud erforscht und von Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Richard Gerstl künstlerisch umgesetzt. Letzterer nahm sich am 4. November 1908 das Leben, nachdem eine Affäre mit Mathilde Schönberg, der Frau des Wiener Komponisten, gescheitert war.

Die allgemeine Lebenswelt des jungen modernen Europa taumelte atemlos beschleunigt einer völlig ungewissen, offenen Zukunft entgegen. Der Historiker Philipp Blom beschreibt das Lebensgefühl der Menschen so: „Ihren eigenen Briefen, Tagebüchern, Zeitungen, wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Romanen nach zu urteilen war ihre eigene Erfahrung dieser Zeit gekennzeichnet von Unsicherheit und Erregtheit, eine rohe, kraftvolle Lebenswelt, die unserer eigenen in vielerlei Hinsicht ähnlich ist.“¹⁴

Ein zentrales Schlagwort dieser Jahrhundertwende war das der Nervosität: „Nervosität machte sich breit, ein Grundwort der Epoche so sehr, dass die deutsche Entwicklung zwischen Bismarck und

¹² Die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war und ist in der jüngeren und jüngsten Vergangenheit kaum Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen.

¹³ So existieren zwar viele biographische Werke und Studien zu einzelnen Komponisten, es fehlen aber Versuche, eine zusammenfassende und vergleichende Gesamtschau auf das europäische Phänomen der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu unternehmen. Der Autor spricht sich deshalb dezidiert für eine Komparatistik auch innerhalb der Musikwissenschaft aus, was in der benachbarten Literaturwissenschaft schon längst der Fall und spätestens seit den 1990er Jahren bereits gängige Praxis ist.

¹⁴ Philipp Blom: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914. München: Hanser, 2009. S. 12.

Hitler jüngst als ‚Zeitalter der Nervosität‘¹⁵ diagnostiziert wurde.¹⁶

Dieser geradezu psychopathologisch geprägte, chronisch erregt erscheinende, nervöse, stark überreizte, zu Neurosen und Psychosen neigende, exzessive, sinnlich übersteigerte und von virulent auftretenden Unsicherheiten heimgesuchte, jederzeit bedroht wirkende, zahlreichen Schwankungen ausgesetzte und existenzieller Gefährdung ausgelieferte Zeitgeist, der wesentliche Lebensbereiche durchdrang, bzw. diese neurologischen Symptome der Zeit zwischen 1900 und 1914, dem Jahr, in dem die aufgestauten Spannungen und nationalen Imbalancen schließlich ihren verheerenden Ausbruch in Gestalt des Ersten Weltkriegs erlebten, hängen auch mit gesellschaftlichen Umbrüchen und sozialen Veränderungen in der modernen Lebenswelt zusammen. So war etwa das Jahr 1901 in Großbritannien öffentlich geprägt durch den Tod Königin Victorias, die den Menschen als verlässlicher Garant für stabile Verhältnisse galt und deren plötzlicher Verlust offenbar begründeten Anlass zur Sorge gab und die Bevölkerung mit Misstrauen, Skepsis, Angst und Verunsicherung in die ungewisse Zukunft blicken ließ.¹⁷ Die Wachablösung durch ihren Nachfolger König Edward II. im Jahre 1902 wurde mit wenig Vertrauen zur Kenntnis genommen und war bekanntlich auch später tatsächlich nicht gerade von ruhmhafter Erscheinung gekennzeichnet.

Der Tod Königin Victorias und die Thronbesteigung König Edwards waren beide zusammengenommen ein weithin wahrgenommenes, für Beunruhigung sorgendes, öffentliches Jahrhundertereignis im Vereinigten Königreich, das der Historiker Philipp Blom in seinem Buch *Der taumelnde Kontinent – Europa 1900-1914* zu Recht als markantes, psychosozial einschneidendes gesellschaftspolitisches Ereignis von gesamteuropäischer Tragweite und nachhaltiger Bedeutung beschreibt.¹⁸ Es stellt eine für die europäische Kulturgeschichte zentrale machtpolitische Zäsur dar und markiert den Übergang vom viktorianischen zum edwardianischen Zeitalter, mithin einen historisch-politischen Epochenwechsel und herrschaftsästhetischen Zeitenwandel.¹⁹

Noch ein weiterer wichtiger Aspekt des Neuartigen in dieser Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint nicht zuletzt auch für das Musikleben und Musikverständnis sowie für eine integrale Art und Form der Musikgeschichtsschreibung im frühen 20. Jahrhundert von immenser Bedeutung zu sein und ist bisher eher vernachlässigt, wenn nicht ganz unterschlagen worden: Im frühen 20. Jahrhundert bzw. in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entstand und entwickelte sich auch das

¹⁵ Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München/Wien 1998.

¹⁶ Jens Malte Fischer: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien 2000. S. 9.

¹⁷ Vgl. hierzu etwa Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914*. München: Hanser, 2009. S. 43.

¹⁸ Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914*. München: Hanser, 2009. Vgl. das Kap.: 1901. Wachablösung, S. 39 – 62.

¹⁹ Vgl. hierzu etwa auch die wenig schmeichelhaften Charakterisierungen König Edwards, die der Historiker Philipp Blom vornimmt. S. Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914*. München: Hanser, 2009. S. 43ff.

zunehmende Interesse an anderen, nicht-europäischen, als fremdartig und exotisch empfundenen Kulturen, außereuropäischen Musikinstrumenten, Klangformen, Schallquellen und Tonsystemen. Dieses nunmehr stark aufkeimende und sich in vielen künstlerischen wie wissenschaftlichen Aktivitäten manifestierende neue Interesse am Exotischen, das zwar auch schon in früheren Jahrhunderten musikgeschichtlich bedeutsam in Erscheinung getreten war²⁰, jetzt aber zunehmend gezielt verfolgt und intensiv bearbeitet wurde, wurde natürlich auch durch die Pariser Weltausstellungen neu entfacht und beflügelt.²¹ So gründet der deutsche Philosoph und Psychologe Carl Stumpf (1848 – 1936) im September 1900 das Berliner Phonogramm-Archiv, dessen erster Direktor der österreichische Musikwissenschaftler Erich Moritz von Hornbostel (1877 – 1935) war und der gemeinsam mit dem Musikethnologen und Organologen Curt Sachs (1881 – 1959) 1914 ein neues, bahnbrechendes Klassifikationssystem für (auch außereuropäische Artefakte einschließende) Musikinstrumente, die Hornbostel – Sachs – Systematik, entwickelt und veröffentlicht. Eine weitere bedeutende Persönlichkeit, die sich für die Erweiterung des musikalischen Erfahrungshorizonts und Klangspektrums um außereuropäische Komponenten interessierte, einsetzte und um sie verdient gemacht hat, war der deutsche, von 1914 an in Hannover wirkende Musiktheoretiker Georg Capellen (1869 – 1934). Seine bisher noch wenig beachteten Schriften *Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik* (1903)²², *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle* (1904)²³, *Die Zukunft der Musiktheorie* (1905)²⁴, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* (1908)²⁵ sowie vor allem die Schrift, die sein zentrales Anliegen entwirft, *Ein neuer exotischer Musikstil* (1906)²⁶, sind wichtige Belege für seinen Wunsch, aus der Musik außereuropäischer Völker und Kulturen nachhaltige Impulse für die neue, zeitgenössische europäische Kunstmusik zu gewinnen. Während Hornbostel die Musik der Welt sammeln, aufzeichnen und erforschen wollte, strebte Capellen nach einer umfassenden und übergreifenden Weltmusik in Europa. Musikethnographische Forschung sollte den zeitgenössischen europäischen Komponisten als Anregung für einen neuen exotischen Musikstil dienen. In dieser Tradition steht letztlich auch das musikalisch-kompositorische Wirken Béla Bartóks sowie dessen Schrift *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit* (1931).²⁷

²⁰ Man denke hier etwa an musikgeschichtliche Themen wie Händel und die Welt des Orients, Mozarts alla Turca-Kompositionen, die allgemeine Türkenmode des 18. Jahrhunderts oder an viele weitere ähnliche Beispiele des Exotismus in der europäischen Kunstmusik früherer Jahrhunderte, die aufzuzählen hier nicht der Platz ist.

²¹ So zeigten sich bekanntlich nicht nur Claude Debussy und Francis Poulenc hörbar beeindruckt und kompositorisch beeinflusst von den indonesischen Gamelan-Klängen, die dort zu erleben waren.

²² Georg Capellen: *Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik*. Leipzig 1903.

²³ Georg Capellen: *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle*. Leipzig 1904.

²⁴ Georg Capellen: *Die Zukunft der Musiktheorie*. Leipzig 1905.

²⁵ Georg Capellen: *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*. Leipzig 1908.

²⁶ Georg Capellen: *Ein neuer exotischer Musikstil*. Stuttgart 1906.

²⁷ Béla Bartók: *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit*. (1931). In: ders.: *Weg und Werk*. Schriften und Briefe. Hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina, 1957. S. 156-168. Wobei das Beispiel Bartók natürlich

Einleitung: Das Tonalitätsproblem im 20. Jahrhundert

Die musikgeschichtliche und kompositionsästhetische Bedeutung und Tragweite der von Arnold Schönberg begründeten und von der Zweiten Wiener Schule zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktizierten Zwölftontheorie²⁸ soll in dieser Arbeit keineswegs unterschätzt oder gar in Abrede gestellt werden. In Anbetracht der kompositionsgeschichtlichen Tatsache jedoch, dass die Zwölftontechnik außerhalb der Wiener Gruppe um Schönberg (und selbst dort nicht uneingeschränkt, wie das Beispiel Alban Berg zeigt²⁹) nur ausgesprochen zögerlich und dazu noch von einem vergleichsweise kleinen Komponistenkreis aufgegriffen wurde³⁰ (zunächst vor allem von Hanns Eisler, aber auch von längst vergessenen und für die Entwicklung der europäischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zudem noch wenig einflussreichen Komponisten wie dem deutschen Komponisten, Musiktheoretiker und Dirigenten Winfried Zillig (1905 – 1963) und dem polnischen Komponisten, Avantgardisten, Musikpädagogen und Musikpublizisten Józef Kóffler (1896 – 1944), um 1930 dann schließlich von Ernst Krenek und nach 1940 dann vor allem von Luigi Dallapiccola, erscheint es heute, etwa hundert Jahre später, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wichtig, ratsam und vernünftig, auch auf andere Formen musikalischer Modernismen des frühen 20. Jahrhunderts aufmerksam zu machen, ja den Begriff des Modernen in der Musik dieser Zeit allgemein zu hinterfragen, neu zu diskutieren und zu definieren. Namentlich die historisch-systematische Erforschung von Komponisten aus dem nicht-deutschsprachigen, vornehmlich west- bzw. nordeuropäischen, wie z. B. dem britischen oder skandinavischen, aber auch anglo-amerikanischen Ausland scheint bis heute ein überraschend gravierendes Forschungsdesiderat innerhalb der deutschen bzw. deutschsprachigen Musikwissenschaft zu sein. (Außerhalb Deutschlands und namentlich in England freilich sieht diese allgemeine Forschungs- bzw. musikästhetische Gemengelage zumindest in Sachen Sibelius ganz anders aus, was aufgrund der

nicht den Reiz des Exotischen außer-, sondern vielmehr osteuropäischer Volksmusik beschwört. Ein hierzulande stark vernachlässigter Komponist wie Carl Nielsen wäre ein noch viel besseres Beispiel. In seiner umfangreichen und von der deutschen Musikforschung bisher wenig beachteten Bühnenmusik zu Adam Oehlenschlägers romantischem Theaterstück *Aladdin nach Tausendundeiner Nacht* etwa finden sich schon eher entsprechende Exotismen orientalischer Prägung, und auch der russische Komponist Alexander Borodin schöpft bereits in seiner Liszt gewidmeten *Steppenskizze aus Mittelasien* harmonisches und melodisches Potential aus stilisierten Orientalismen und sorgt für ein entsprechendes klangliches Kolorit im Capellenschen Sinn.

²⁸ Der Begriff ‚Zwölftontheorie‘ oder ‚Zwölftontechnik‘ bezieht sich generell und im Folgenden auch weiterhin allgemein auf die von Arnold Schönberg entwickelte und seit 1923 auch kompositionstechnisch angewandte Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ sowie auf die von J. M. Hauer seit 1918 entwickelte Kompositionstechnik, deren Grundlage die Lehre von den „Tropen“ (Wendungen) ist. Beide Techniken setzen die zwölfstufig gleichschwebend temperierte Stimmung voraus.

²⁹ Vgl. hierzu z. B. Constantin Floros: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*. Wiesbaden 1992.

³⁰ Die Rezeption der Wiener Schule im lateinamerikanischen Kulturraum ist noch nicht umfassend aufbereitet, dokumentiert und dargestellt worden.

rezeptionsgeschichtlichen Hintergründe natürlich auch nahe liegt.)³¹

Ein Grund hierfür mag in der Radikalität des kompositionstechnischen Umbruchs und Neuanfangs der sogenannten Darmstädter Schule liegen, deren prominenteste Vertreter Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen von Anfang an erklärtermaßen auf den nachhaltigen Bruch mit jeglicher Tradition setzten, vor allem aber eine energische Abgrenzung zur Musik der ersten Jahrhunderthälfte durchsetzten und somit sich letztlich den musikalischen Wurzeln dieses von zwei Weltkriegen erschütterten Katastrophen-Jahrhunderts entrissen bzw. die Spuren des frühen 20. Jahrhunderts mit Ausnahme von Schönberg, Berg und vornehmlich Webern gezielt verwischten. Man sagte sich bewusst los von jeglicher Tradition der jüngsten Vergangenheit. „Das, wonach man strebte, war die rationale Durchorganisation des Komponierten.“³²

Dieser Neuanfang wenige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs war faktisch ein Neuanfang einiger weniger sich als auserwählt ansehender Komponisten, denen es nach eigenem Selbstverständnis vorbehalten war, nach Nazi-Terror und Vernichtungskriegen die zerrüttete Welt zu humanisieren³³ und die Musik der Nachkriegszeit von all ihren verwerflichen Einflüssen, die offenbar nur Unheil, Tod und Zerstörung angerichtet hatten, nachhaltig zu befreien. Dabei galt alles, was sich bisher in diesem Jahrhundert (in imperialistischen Nationen oder in Ländern, die der Nazi-Herrschaft als nahestehend angesehen wurden) musikalisch zu Wort gemeldet hatte, als tendenziell gefährlich, bedrohlich, kritikwürdig. Man verstand sich als antikapitalistisch, anti-faschistisch und anti-nationalistisch, ohne zu merken, dass man dabei selbst andere Nationen und ihre Musiker systematisch ausgrenzte und ignorierte. Die Darmstädter Schule beschränkte sich in ihrer bedingungslosen Radikalität auf das als einzig modern geltende deutsch-österreichische Erbe der Zweiten Wiener Schule, insbesondere auf Webern, und konzentrierte sich kulturell und international ausschließlich auf den deutschen, italienischen und französischen Sprachraum. Die Musik Osteuropas (wie z. B. auch die polnische Schule), vor allem aber die russische, skandinavische, britische Musik wurde als rückständig und wenig zukunftssträftig zurückgewiesen. Namentlich Adorno, aber auch Leibowitz u. a. waren als ästhetische Sprachrohre an dieser Ausgrenzung der Musik anderer Nationen und Kulturräume beteiligt. Allein Adornos abfällige Äußerungen über Dvorák, Rachmaninow, Elgar, Sibelius, Strawinsky u. a. sind eigentlich Belege für eine fast schon

³¹ Vornehmlich im angelsächsischen Sprachraum hat sich eine intensive und vielschichtige Sibelius-Forschung etabliert, die derzeit untrennbar mit Namen wie Andrew Barnett, Tomi Mäkelä, Kari Kilpeläinen, Timo Virtanen, Glenda Dawn Goss, Daniel M. Grimley, James Hepokoski, Timothy Howell, Kimmo Korhonen, Matti Huttunen, Guy Richards, Erkki Salmenhaara, Eero Tarasti, Erik T. Tawaststjerna, Risto Väisänen, Robert Layton u. v. a. verbunden ist. Namentlich erwähnt sei vor allem die regelmäßig erscheinende Reihe der *Sibelius Studies*, hrsg. von Timothy L. Jackson und Veijo Murtomäki, Cambridge 2001.

³² Constantin Floros: *Der Mensch, die Liebe und die Musik*. Arche: Zürich/Hamburg 2000. S. 292.

³³ Bzw. sie durch die Verwissenschaftlichung, Rationalisierung und Mathematisierung zu enthumanisieren, gleichsam vom unheilvollen Wirken des Menschen unberührt zu lassen.

chauvinistisch zu nennende Grundhaltung. Man übte Kritik an Komponisten, die man als Vertreter einer nationalen Identität missverstand, die man auf ihre nationale Herkunft reduzierte und deswegen als Nationalkomponisten abstufte.³⁴ Man bezugte Skepsis gegenüber allem, was auf den ersten Blick folkloristisch, national oder tendenziell nationalistisch erschien.

Dieser kompositionsästhetische Umbruch und Neuanfang der 1950er Jahre scheint zunächst eine radikale Abkehr von jeglichem „Romantizismus“ gewesen zu sein. Musik, die im Verdacht stand, romantisch, spätromantisch oder neuromantisch zu sein, wurde als verführerische Gefahr angesehen. Romantische Musik (oder was man dafür hielt) erschien deswegen so gefährlich, weil sie an die Gefühle und inneren Triebkräfte des Menschen appellierte und diese offenbar manipulieren konnte.

Man fragte sich, was es denn eigentlich sei, was diese Musik so verführerisch-manipulativ mache, und kam zu dem Schluss, dass es wohl ihre überbordende, schwelgerische Klanglichkeit sein müsse. Wie war diese Klanglichkeit beschaffen? Sie zeichnete sich durch opulente Besetzung, durmoll-tonale Harmonik und lange, weitgefasste melodische Bögen aus. Dies alles wollte man in Zukunft vermeiden. Man wollte den konkreten Klang, eine konkrete Musik ohne schmückendes Beiwerk neu kreieren, ähnlich der der Zweiten Wiener Schule, aber noch radikaler auf die einzelnen musikalischen Parameter eingedampft. Die Faktur dieser Neuen Musik wirkte sich vordergründig auf das Gebiet der Harmonik und Tonalität aus (auch wenn dabei immer und von vornherein auch die anderen Parameter mitschwangen). Constantin Floros schreibt: „In ihrer extremen Ausrichtung strebte die musikalische Avantgarde danach, ein unbekanntes Klanguniversum zu erschließen. Beflügelt wurde sie von dem Wunsch, um jeden Preis innovativ zu sein. Zu ihren Zielen gehörte der radikale Bruch mit der Tradition, selbst mit der Tradition der Zweiten Wiener Schule, die ihr den Weg geebnet hatte.“³⁵ Der radikalste Bruch dieser Musik war der mit den Hörerfahrungen und Hörerwartungen der Menschen. Er vollzog sich faktisch im Bereich der Harmonik und Tonalität. Die punktuelle Musik etwa Pierre Boulez' verzichtet bewusst auf tonale Strukturen und harmonische Zusammenhänge. Sie versucht, die eigene Wertigkeit eines einzelnen Klangpunktes ästhetisch herauszustellen. Auch der natürlich-menschliche Sprachtonfall, dem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch erhebliche Bedeutung beigemessen wurde³⁶, fiel jetzt zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte vollkommen weg.

³⁴ Vgl. hierzu und zum Thema nationale Folklore und Komposition etwa auch Schönbergs Aufsatz „Symphonien aus Volksliedern“. In: Arnold Schönberg: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hg. von Ivan Vojtech (= Arnold Schönberg: Gesammelte Schriften I), Frankfurt/Main 1976. S. 134 – 139. Ähnlich abfällig hatte sich auch schon Gustav Mahler über die Musik von Sibelius geäußert.

³⁵ Constantin Floros: Der Mensch, die Liebe und die Musik. Arche: Zürich/Hamburg 2000. S. 293.

³⁶ Vgl. hierzu etwa Matthias Nöther: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im Wilhelminischen Reich. Böhlau: Köln/Weimar/Wien 2008.

Dieser Bruch mit strukturellen Zusammenhängen innerhalb eines Werkganzen auf harmonischer Ebene ist ein radikaler Bruch mit der herkömmlichen Dur-Moll-Tonalität des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie greift Schönbergs Konzeption der sogenannten reihengebundenen Atonalität aus den 1920er Jahren indirekt wieder auf, erweitert und radikalisiert sie zugleich aber zur seriellen Kompositionstechnik. Der Serialismus der Darmstädter Schule bricht schließlich mit allen Kompositionsmustern außerhalb des Wiener Schönberg-Kreises. Schönbergs gewiss revolutionäre Idee vom Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ist eine Kompositionstheorie, die die Krise der Tonalität im späten 19. Jahrhundert auf spezifische Weise zu überwinden versucht. Aus dem Geiste der als ‚natürlich‘³⁷ angesehenen Entwicklung des dur-moll-tonalen musikalischen Materials entwickelt Schönberg eine neue Form des Umgangs mit dem Material und der kompositorischen Ausrichtung auf das Material. Dabei ist Harmonik auch für ihn ein Umgang mit natürlichem Material.³⁸ Dieses neue Interesse am natürlichen musikalischen Material bei Schönberg trifft indes auch auf andere Komponisten seiner Zeit zu und die Naturalität des Materials wurde auch von anderen Komponisten erkannt. So spielt der Natur- und Materialbegriff etwa auch bei Sibelius eine besondere Rolle.³⁹

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt die Rezeption dieser revolutionären Idee Schönbergs allerdings schon als gar nicht mehr zeitgemäß, da sie wie oben geschildert bereits 1950 durch die Verfahren der seriellen Musik weiterentwickelt bzw. abgelöst wurde⁴⁰.

Gleichwohl muss man die kompositionstechnischen Errungenschaften der Schönbergschen Zwölftontechnik und die mit ihr einhergehende Dodekaphonie als Kompositionsprinzip von europäischer Bedeutung, ja sogar von globaler Ausstrahlung (siehe z. B. Isang Yun) ansehen. Das Ende des Zweiten Weltkriegs und die durch ihn bewirkte zwangsläufige radikale Um- bzw. Neuorientierung mündete bald – wie bereits oben angedeutet – in die Gründung der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Ihre prominentesten Vertreter wurden bald die von Kriegserfahrungen traumatisierten Komponistengenerationen um Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Die genannten Komponisten dominierten das neue Musikleben der 1950er

³⁷ Zur ‚Natur‘ des Klangs nach 1900 vgl. z. B. Helga de la Motte: Musik und Natur. Laaber 2000.

³⁸ Zum Verhältnis Schönbergs zur ‚Natur‘ des Materials vgl. ebd.

³⁹ Vgl. etwa hierzu das Kapitel *Komponieren an der europäischen Peripherie II: Das Beispiel Sibelius* auf S. 100 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁰ Boulez, Maderna, Nono und Stockhausen sind hier die ersten Vorreiter einer radikalen Avantgarde, die aber in den darauffolgenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mehr und mehr ihre Vorbildfunktion für junge Komponisten einbüßt, an Bedeutung und Gewicht verliert und deren Nachwirken im 21. Jahrhundert zunehmend in Frage gestellt werden muss. Man vergleiche nur die mittlerweile zentrale Stellung der finnischen Komponistin Kaaja Saariaho innerhalb der zeitgenössischen Neuen-Musikszene, deren Komponieren von Klangflächen und Klangräumen eher mit Sibelius als mit Schönberg oder Stockhausen in Verbindung gebracht werden kann. Allerdings beruft sich Saariaho zugleich auch immer wieder auf Stockhausens *Gesang der Jünglinge*. Oder man denke an Komponisten wie Einojuhani Rautavaara, Esa-Pekka Salonen, Olli Mustonen oder Magnus Lindberg, die sich explizit auf Sibelius berufen.

Jahre. In den 1960er Jahren traten neben der alles überstrahlenden, väterlich verehrten, hoch geschätzten Lehrmeistergestalt Olivier Messiaens zunehmend auch Namen wie Hans Werner Henze (ein leidenschaftlicher 68er⁴¹ und Antipode von Boulez, Nono und Stockhausen), der rumänischstämmige György Ligeti und der aus Polen stammende Krzysztof Penderecki in Erscheinung⁴², die sich jeweils alle eines Altersstils der gemäßigten Moderne annahmen und die radikalen Neuerungen der Avantgarde zumindest relativierten. (Vor allem Penderecki entdeckte später als Dirigent die Musik von Sibelius als neue Kraftquelle für sein eigenes kompositorisches Schaffen.⁴³)

In ihrer Nachfolge stehen auch jüngere Komponisten wie die Deutsch-Rumänin Adriana Hölszky oder die Deutschen Hans-Jürgen von Bose, Detlev Glanert, Detlev Müller-Siemens, Bernd Alois Zimmermann bzw. die heute noch sehr einflussreichen Komponisten Wolfgang Rihm und Manfred Trojahn (ausgerechnet die beiden letztgenannten sollten wesentlich zur deutschen Sibelius-Rehabilitierung der 1980er Jahre beitragen⁴⁴).

Alle diese Komponisten leiteten einen stillen und in seiner Tragweite noch wenig beachteten Umkehrprozess im Bereich der Neuen Musik der späteren Nachkriegszeit ein, der viele Extreme und Radikalismen der 1950er Jahre relativierte⁴⁵. Doch es war Theodor W. Adorno, der sich seit den 1930er Jahren und bis in die späten 1960er Jahre hinein als selbst ernannter Wortführer dieser radikalen Avantgarde verstand und jede friedliche Koexistenz verschiedener musikalischer Stile des Modernen ästhetisch unterband. Seine Überzeichnungen, Missverständnisse, Fehleinschätzungen, Invektiven und teilweise gezielten Boshafigkeiten, die vor allem auf nicht aus dem deutschen Sprach- und Kulturraum stammende Komponisten, die bezeichnenderweise großen Erfolg in der Öffentlichkeit hatten und sich zunehmend großer Beliebtheit beim zeitgenössischen Publikum erfreuten sowie auf breite öffentliche Zustimmung stießen, gerichtet waren, haben gewiss viel Schaden bei der vorurteilsfreien Rezeption der Musik des 20. Jahrhunderts angerichtet und den unvoreingenommenen Blick auf Komponisten wie Dvorák, Elgar, Sibelius oder Rachmaninow erheblich verstellt. Dieser durch Adornos Publizistik verengten Perspektive gilt es, in der vorliegenden Arbeit entgegenzuwirken.

⁴¹ Man denke nur an die tumultuöse Uraufführung von „Das Floß der Medusa“ von Henze, einer Che Guevara gewidmeten Komposition, am 9. Dezember 1968.

⁴² Die beiden Letztgenannten bezeugen die allmähliche Öffnung hin zum osteuropäischen Sprach- und Kulturraum bzw. die Anbindung von aus Osteuropa stammenden Komponisten an die Neue Musik-Szene Mitteleuropas.

⁴³ So trat er z. B. in den frühen 1990er Jahren vermehrt als Gastdirigent beim NDR-Sinfonieorchester mit Interpretationen von Orchesterwerken des finnischen Komponisten in Erscheinung. Ähnliche Wertschätzung für Sibelius' Musik ließe sich auch für die Dirigenten Hermann Scherchen, Hans Rosbaud und Lothar Zagrosek konstatieren.

⁴⁴ Vgl. hierzu etwa Manfred Trojahn: Ein verpasstes Jubiläum. Zum 30. Todestag von Jean Sibelius am 20. September 1987. In: *Musica* 41,5 (1987). S. 424 – 426.

⁴⁵ In der Schönberg/Webern-Nachfolge standen ferner noch der Ungar György Kurtag sowie die russischen Komponistinnen Galina Ustvolkaja und Sofia Gubaidulina.

Die Musik Schönbergs und die Ästhetik der Zweiten Wiener Schule sind ein musikgeschichtliches Phänomen unter vielen, die die Krisen- und Umbruchphase der europäischen Kultur um und nach 1900 begleitet haben. Die Konzentration auf das Zentrum Wien und die Kulturgeschichte der Wiener Moderne vernachlässigt den Seitenblick auf andere zeitgleich sich ereignende, parallel zueinander verlaufende Entwicklungen und Tendenzen außerhalb dieses „geschlossenen Systems“ Zweite Wiener Schule, die mit dem bereits eingeführten Terminus der „anderen“ Moderne belegt werden sollen und die eben nicht im Zentrum Wien, sondern an der musikgeschichtlichen und europäischen Peripherie angesiedelt sind.

Schönberg selbst hat im amerikanischen Exil durchaus selbstkritisch über sich und seinen musikalischen Stil sowie den künstlerischen Weg, den er eingeschlagen hat, reflektiert.⁴⁶ Dieser Weg war eben nur einer von vielen möglichen, die das Komponieren im 20. Jahrhundert geprägt haben. Doch hat Schönberg das Komponieren im späteren 20. Jahrhundert wirklich nachhaltig geprägt? Es gibt kaum einen Komponisten der späteren Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts, der sich ausdrücklich auf ihn beruft. Die zahlreichen Schönberg-Schüler der 1920er und 30er Jahre sind im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts nahezu verstummt. Und die zeitgenössische Komponistenszene des 21. Jahrhunderts scheint Schönbergs Zwölftontheorie längst hinter sich gelassen zu haben. Constantin Floros schreibt: „Seit den siebziger und vollends seit den achtziger Jahren ist die Avantgarde sowohl in der Musik als auch in der bildenden Kunst so stark im Rückzug, dass man sich wirklich fragen muss, ob sie heute als Bewegung überhaupt existiert. In dem Maße, in dem sie von der Bildfläche verschwand, breitete sich die Postmoderne aus, die heute allenthalben zu dominieren scheint. Recht symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass manche Komponisten, die früher das Banner der Avantgarde hochhielten, heute zu den Überläufern zählen.“⁴⁷

Der Einfluss Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule auf die europäische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts scheint also wohl etwas überschätzt zu werden. Gleichwohl gibt es Anzeichen dafür, dass die Idee der Atonalität viel weitere Spuren (und tiefere Narben) hinterlassen hat, als gemeinhin angenommen wird. Und dann gibt es gewisse modernistische Tendenzen bei Komponisten, die die deutsche Musikforschung trotz einiger theoretischer Diskussionen, Umorientierungen und Positionswechsel faktisch nach wie vor in einen spätromantisch-klassizistischen Zusammenhang bringt.⁴⁸ Immer noch herrschen klischeebehaftete Ansichten über Komponisten wie Edward Elgar, Jean Sibelius, aber auch Samuel Barber, Carl Nielsen, Sergei Rachmaninow, Ralph Vaughan Williams oder William Walton vor, soweit sie überhaupt in den

⁴⁶ Vgl. hierzu etwa auch Constantin Floros: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*. Wiesbaden 1992.

⁴⁷ Constantin Floros: *Der Mensch, die Liebe und die Musik*. Arche: Zürich/Hamburg 2000. S. 293.

⁴⁸ Vgl. Albrecht von Massow: *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*. Freiburg 2001.

wissenschaftlichen Fokus genommen werden.⁴⁹

Alle zuletzt genannten Komponisten verbindet ein besonderes Kennzeichen, ein charakteristisches Merkmal (oder auch rezeptionsästhetisches Schicksal): sie alle trugen je auf ihre eigene, spezifische, meist sehr originelle Weise zur nationalen Selbstfindung eines Landes, Volkes, einer Nation bzw. Staates an der geographischen Peripherie bei (man könnte noch Komponisten wie Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquin Rodrigo oder Joaquin Turina, Ignaz Paderewski oder Karol Szymanowski, Heitor Villa-Lobos bzw. Ahmed Saygun nennen, die allesamt jeweils eine ähnliche Bedeutung für Spanien, Polen, Brasilien bzw. die Türkei erlangten). Für die großen zentraleuropäischen Musiknationen Deutschland, Frankreich und Italien, aber auch für den gesamten osteuropäischen Raum gelten hier gewiss andere Maßstäbe und Prämissen.

Auf den folgenden Seiten wird stets von der Prämisse ausgegangen, dass es im gesamten 20. Jahrhundert (besonders aber in der ersten Jahrhunderthälfte) hauptsächlich tonal gebundene oder einer Tonart zuzuordnende Musik mit höchstens atonalen Tendenzen gegeben hat. In vielen Fällen ist eine klare Bindung an eine bestimmte Tonalität oder eine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Tonart allerdings schlechterdings nicht möglich, was, wie noch zu zeigen sein wird, bereits einen Hang zur Atonalität verrät⁵⁰.

Die Arbeit stützt sich dabei vor allem auf Komponisten und Werke, die im Schatten Mahlers und Schönbergs, aber auch Bartóks, Hindemiths, Strawinskys bzw. Prokofjews, Schostakowitschs und Britzens, also der großen Protagonisten, Wegbereiter und Nachfolger bzw. der als anerkannt und etabliert geltenden Vertreter des spezifisch Neuen, Modernen in der Musik des 20. Jahrhunderts stehen und die von der deutschsprachigen Musikforschung bisher entweder kaum wahrgenommen werden oder meist in einem wie oben beschriebenen klischeereichen Zerrbild erscheinen.

Sie versucht ferner zu erörtern, warum bestimmte Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts als modern, andere als un- oder gar antimodern empfunden, beschrieben und diskutiert wurden.⁵¹

Die Frage „Was ist modern?“ könnte als Urfrage der Arbeit an den Anfang gestellt werden. Tonalität und Atonalität entwickeln sich um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den zwei bestimmenden Prinzipien, das Komponieren im 20. Jahrhundert wesentlich prägenden Faktoren musikalischer, d. h. kompositionstechnisch greifbarer Tonsatzstrukturen. Beide Pole bestimmen jeweils auch die Grade der kompositorischen Ausdruckshaltung, die immer auch (und gerade bei

⁴⁹ Die einzige größere deutschsprachige Publikation, die in den letzten Jahren zu Elgar erschienen ist (Michael Gassmanns Freiburger Dissertation von 2002), unternimmt zugespitzt formuliert permanent den meines Erachtens nicht wirklich weiterführenden Versuch, Elgar auf einen allein an deutschen Vorbildern geschulten Eklektizismus zu reduzieren und missachtet dabei zu sehr die Originalität und Eigenständigkeit der Elgarschen Musiksprache.

⁵⁰ Diese Tendenzen einer erweiterten Tonalität scheinen Tonalität generell zu verunklaren, in Frage zu stellen. Wie und auf welche Weise das geschieht, wird es u. a. auch noch zu erörtern gelten.

⁵¹ Namentlich Adorno hat durch sein musikpublizistisches Wirken auf eine wie in Stein gemeißelte Kanonbildung hingearbeitet, die Komponisten wie Elgar, Sibelius, Vaughan Williams oder Rachmaninow geflissentlich exkludiert.

Komponisten des 20. Jahrhunderts) persönlich motiviert erscheint und sich schon allein deswegen jeglicher Ideologisierung oder sonstiger Vereinnahmung durch soziale oder politische Gruppen entzieht. Die enorme Politisierung der Gesellschaft im 20. Jahrhundert scheint hier mehr Unheil angerichtet zu haben als dass sie geholfen hätte, die Komplexität des musikalischen Sich-Ausdrückens eines musikalischen Subjekts zu verstehen. Die Komponisten des 20. Jahrhunderts (Ausnahmen bestätigen auch bei dieser extremen Pauschalierung die Regel) bewegen sich nahezu ausnahmslos zwischen diesen beiden Bereichen kompositorischen Denkens und Arbeitens, zwischen diesen beiden Prinzipien der Einrichtung des musikalischen Satzes. Diese kompositionstechnische Haltung führt im 20. Jahrhundert erstmals nachhaltig zu einem Changieren zwischen zwei miteinander konkurrierenden musikalischen Weltanschauungsmodellen, wie sie auf der einen Seite vornehmlich von den führenden Vertretern einer radikalen Avantgarde, die sich auf Schönberg bzw. Webern beruft (etwa René Leibowitz oder Pierre Boulez), vertreten wird, auf der anderen Seite von den Anhängern eines die Tonalität bewusst einsetzenden und an ihr festhaltenden Komponierens angeführt wird (etwa Ferruccio Busoni oder Paul Hindemith): Atonalität und Tonalität.

Wenn Paul Hindemith im Alter den Begriff von der „totalen Tonalität“ prägt⁵², ist die Frage nach dem Sinn der musikalischen Ausdrucksform im 20. Jahrhundert nicht nur gestellt, sondern schon beantwortet.

Aber was prägt eine Musik, die man als modern bezeichnen könnte, darüber hinaus auch noch?

Modernes Komponieren ereignet sich nicht nur auf dem Feld der Harmonik oder Tonalität. Man könnte eine moderne Musik auch anhand der Wahl ihres Sujets beschreiben. Schönbergs Monodram „Erwartung“ schildert die Angst und Verzweiflung einer völlig verunsicherten Frau. Schönberg setzt bei der Vertonung auf die Mittel des musikalischen Expressionismus, indem er scharfe Dissonanzen mit schroffen Harmoniewechseln und einzelnen Lautäußerungen der Singstimme kombiniert, die nicht mehr in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen sind. Schönberg stellt hier einen extremen psychologischen Ausnahmezustand dar, der die Grenzbereiche menschlicher Existenz auslotet.

Diese stark psychologisierende Ebene scheint ein weiteres Kennzeichen für moderne Musik und modernes Komponieren im 20. Jahrhundert zu sein. Wir begegnen diesem Sujet der vertonten Psyche exponierter Frauengestalten wie Salomé, Elektra, Lady Macbeth von Mzensk, Medea oder Penthesilea nicht nur bei Richard Strauss, Dimitri Schostakowitsch oder Wolfgang Rihm u. a., sondern etwa auch bei anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts wie etwa in Werken Samuel Barbers (so z. B. in *Andromache's Farewell* op. 39 aus dem Jahr 1962, aber auch in Szenen aus seinen Opern *Vanessa* op. 32 von 1957 sowie *Antonius und Cleopatra* op. 40 von 1965 und in der

⁵² Paul Hindemith: *Sterbende Gewässer*. Lambert Schneider, Gerlingen 1963.

Ballettsuite *Medea* op. 23 von 1947).

In allen genannten Fällen von Schönbergs *Erwartung* bis Barbers *Medea* werden psychologische Extremsituationen musikalisiert bzw. kompositorisch umgesetzt. Barber schrieb die erste Fassung seiner *Medea*, die unter dem Titel *Serpent Heart* zur Uraufführung gelangte, für dreizehn Instrumente. Er folgte damit Schönbergs Tendenz zur klanglichen Verdichtung einer gering besetzten Komposition sowie der für moderne Musik des 20. Jahrhunderts typischen und symbolträchtigen Anzahl von beteiligten Spielern.

Die expressionistische Grundhaltung und das Prinzip der offenen Tonalität sind bei beiden Komponisten ebenfalls als klare Merkmale von Musik des 20. Jahrhunderts greifbar.

Die musikalische Darstellung psychischer Ausnahmezustände oder emotionaler Extremsituationen wird zu einem zentralen Kriterium der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wir finden sie auch in Werken Jean Sibelius', etwa in einigen Symphonischen Dichtungen, die mitnichten einem bloß nationalen Sujet huldigen, sondern vielmehr entweder eine mythologisierende bzw. mythologische (wie etwa *Pohjolas Tochter* op. 49) oder eben eine psychologisierende bzw. psychologische Ebene (wie z. B. *En saga* op. 9) ausprägen.

Wir werden beiden Werken noch wieder begegnen.

Ein letzter Topos des Modernen scheint das Sujet des Urbanen im Gegensatz zur Psychologie und zur Natur(-mystik) bzw. (Natur-)Mythologie zu sein. Dieser Topos prägt im frühen 20. Jahrhundert nicht nur Werke Arnold Schönbergs, sondern auch Frederick Delius' (so etwa *Paris – The song of a great city*) oder Edward Elgars (*Cockaigne-Ouvertüre In London town*). Die beiden letztgenannten britischen Komponisten bewegen sich gleichzeitig und dem urbanen Sujet entgegengesetzt aber auch im Sujet der Natur (Delius, z. B. *Summer Night on the River*; Elgar, *In the South*).

Auch Sibelius huldigt in seinem symphonischen Schaffen mehrfach dem Sujet der Natur oder Naturmystik, so etwa in der Waldnymphe *Skogsraet* op. 15, dem Frühlingslied *Varsang* op. 16, in seiner letzten Tondichtung *Tapiola* op. 112, die dem Waldgott *Tapio* aus der finnischen Mythologie huldigt, oder in der *Szene mit Kranichen (Kurkikohtaus)* op. 44 Nr. 2, wogegen in Werken wie den *Okeaniden (Aallottaret)* op. 73, in *Pan und Echo* op. 53 oder im *Barden* op. 64 eher eine antike Sujetwelt zum Ausdruck kommt.

Diese entgegengesetzte Sujetwelt der Ästhetik des Urbanen und der Wahrnehmung und Darstellung von Natur ist ein weiteres Kriterium modernen Komponierens im 20. Jahrhundert.

Für beide Sujetwelten (und für die anderen genannten gilt dies ebenfalls) werden oft unterschiedliche Materialebenen und kompositionstechnische Mittel von Harmonik und Tonalität gewählt. Somit betrifft das Tonalitätsproblem im 20. Jahrhundert auch die entsprechende Sujetwahl einer Komposition bzw. deren sujethafte Ausrichtung und Orientierung.

Reflexion I: Die unterschiedlichen Modernen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

In der vorliegenden Arbeit geht es also um die Frage nach der ‚anderen‘ Moderne um 1900. Mit dieser ‚anderen‘ Moderne ist die Entwicklung modernistischer Tendenzen und die Entfaltung progressiver Strömungen jenseits der vielbeachteten und ‚etablierten‘ „klassischen“ Moderne der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern gemeint, in deren näherem Bannkreis sich auch Namen wie Joseph Matthias Hauer, Ernst Krenek, Rudi Stephan, Egon Wellesz oder Hanns Eisler sowie die Hauptvertreter der sogenannten ‚gemäßigten‘ bzw. ‚neoklassizistischen‘ Moderne wie Béla Bartók, Paul Hindemith und Igor Strawinsky befinden. Alle genannten Komponisten gehören neben Alexander Skrjabin, Nikolai Roslawec, Alexander Mosolow und später Sergei Prokofjew und Dimitri Schostakowitsch im russischen Sprachraum bzw. in der Sowjetunion zu einer Art Kanon von unumstrittenen, höchst geschätzten und äußerst anerkannten, in der Fachwelt längst etablierten, hochrenommierten Begründern, angesehenen Verfechtern und prominenten Vorreitern einer radikalen, kompromisslosen bzw. höchst ambitionierten Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich durch Namen wie Charles Ives, Henry Dixon Cowell, Conlon Nancarrow oder Edgard Varése in Amerika noch ergänzen ließe.

Manch anderen Komponisten aus dieser Zeit, unter ihnen auch Edward Elgar und Jean Sibelius, die doch das tatsächliche Musikleben um 1900 maßgeblich prägten, weil sie viel gespielt und erfolgreich aufgeführt wurden⁵³, wird der Zugang zu diesem erlauchten Kreis – nicht zuletzt durch die Invektiven Theodor W. Adornos – konsequent und hartnäckig verweigert. Sie stehen einfach nicht so hoch im Kurs, gelten teilweise als traditionalistisch-rückwärtsgewandt, konservativ, altmodisch, in hohem Grade unmodern, ja bisweilen sogar als rückschrittlich antimodern bis nationalistisch-chauvinistisch⁵⁴ und werden vielfach ignoriert.

Es stellt sich die Frage: „Was ist modern? Im guten Sinn heißt modern sein, sich ganz den

⁵³ So ist Sibelius' Ruhm auf dem europäischen Festland durch die erfolgreiche Uraufführung etwa der 2. Symphonie begründet worden, der schnell weitere Aufführungen in den europäischen Musikzentren folgten. Wichtig war für Sibelius' Erfolg auch der nachhaltige Einsatz durch einflussreiche Förderer wie Busoni und Strauss. Letzterer setzte sich auch sehr für Elgar ein, z. B. indem er 1902 in Berlin die deutsche Erstaufführung der *Cockaigne-Ouvertüre* leitete. Im selben Jahr initiierte Busoni die revidierte Fassung von *En saga* in Berlin. Elgars Ruhm gründet sich auf seine *Enigma Variations*, die seinen Ruf in ganz Europa um 1900 begründen, sowie auf seine Erste Symphonie von 1908, die im gesamten Commonwealth Erfolge feierte, heute aber fast vergessen bzw. kaum im Bewusstsein der Öffentlichkeit verankert ist, selten aufgeführt oder eingespielt bzw. auch keineswegs in den wissenschaftlichen Fokus genommen wird. In letzter Zeit erfährt das Werk wieder mehr Aufmerksamkeit und wurde nicht zuletzt durch den Dirigenten Roger Norrington auch in Deutschland wiederbelebt. Seine Aufnahme, die 2001 mit einem Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet wurde, darf inzwischen neben der legendären Einspielung Georg Soltis Referenzcharakter beanspruchen. Auch Richard Hickox dirigierte das Werk inzwischen mehrfach, so 2007 im Leipziger Gewandhaus. Auch wird es im Rundfunk des Öfteren gesendet. Dennoch bleibt der grundsätzliche Zwiespalt zwischen weltumspannendem Erfolg damals vor hundert Jahren und marginaler Randexistenz im heutigen Konzertbetrieb und Musikleben weiterhin bestehen.

⁵⁴ Vgl. hierzu etwa die Sibelius-Studie von Ruth Maria Gleissner: *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt/Main 2002.

Anforderungen der Gegenwart hingeben, seiner Zeit das zu geben, was sie braucht, was ihr nützt. In diesem Sinn muss jede Kunstepoche modern sein, wenn sie lebendig sein will. Es gilt nicht, abstrakte Beispiele der Ästhetik aufzustellen, sondern die Kunstwerke, die eben heute die notwendige Geistesnahrung der Mitwelt bieten sollen. Das heißt aber nicht, dass man immer mit dem Strom der herrschenden Tagesmeinung zu schwimmen hat, um modern zu sein. Wer sich diesem Strom entgegenstellt und ihn in neue, gedeihlichere Bahnen zu lenken sucht, der wird noch moderner, noch zeitgemäßer wirken.“⁵⁵

Diese Worte stammen von dem österreichischen Schriftsteller und Essayisten Richard von Kralik (1852 – 1934), einem prominenten Vertreter und führenden ästhetischen Sprachrohr (der katholischen Bewegung innerhalb) der Wiener Moderne um 1900. Sie eröffneten seinen Essay „Was ist modern?“, der zuerst im ersten Jahrgang Heft 5 der Zeitschrift *Der Gral* am 15. Februar 1907 erschien.

Sie intendieren zumindest indirekt wenn nicht eine Kontingenz, so doch eine Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚modern‘ und plädieren für ein Verständnis der Differenziertheit des Modernen, das sich als zentrales Schlagwort im kulturellen Leben nicht nur Jung-Wiens in dieser Zeit niederschlägt.⁵⁶

Modern war ein ästhetisches Modewort im kulturellen Leben der Jahrhundertwende. Man wollte neuartig, zeitgemäß und angemessen auf das herannahende bzw. anbrechende neue Jahrhundert reagieren. Diese allgemeine Tendenz zum Modernen, die die geistige Lebenswelt zutiefst prägte, durchdrang fast alle Lebensbereiche der Gesellschaft: Architektur, Medizin, Naturwissenschaften, Politik und eben auch Kunst und Musik.

Musikgeschichtlich lassen sich zum Ende des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Modernen ausmachen und umreißen⁵⁷: so etwa die Entwicklung des französischen Impressionismus, die durch den Pointilismus in der französischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (der etwa durch Edgard Degas, Edouard Manet oder Claude Monet führend vertreten wurde) bzw. durch den Symbolismus in der französischen Literatur Maurice Maeterlincks, Charles Baudelaires, Arthur Rimbauds, Paul Verlaines und Stéphane Mallarmés angeregt wurde, musikalisch stilbegründend verkörpert durch das Schaffen Claude Debussys⁵⁸, dessen von Ganztonleitern und Pentatonik

⁵⁵ Richard von Kralik: Was ist modern? In: *Der Gral*. Jg. 1. H. 5. 15. Februar 1907. S. 223. Zit. nach: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Reclam: Stuttgart 1981. S. 197.

⁵⁶ So findet sich der Begriff ‚modern‘ etwa in einem Brief aus Wien von Sibelius an seine junge Braut Aino, der sich auf die Komposition des *Frühlingslieds* op. 16 bezieht. Der Begriff des Modernen ist Gegenstand zahlreicher Vorträge, Schriften und Publikationen im Wien der Jahrhundertwende. Zu nennen wären z. B. prominente Vertreter der ‚Wiener Moderne‘, Autoren wie Hermann Bahr, Max Burckhard, Friedrich Michael Fels, Hans Sittenberger, Bertha Zuckerandl u. v. a., die Schriften wie *Modern*, *Modernes Kunstgewerbe*, *Die Moderne* oder *Die moderne Wiener Schule* verfassten und publizierten.

⁵⁷ Vgl. hierzu u. a. auch Albrecht von Massow: Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne. Freiburg 2001. Darin das Kapitel: Der Prozess der Moderne. S. 495-521.

⁵⁸ So wirken sich Debussys Klangfarbenkompositionen wie *La mer* (1903-05) oder *Trois Nocturnes* (1897-1901) etwa auch auf Schönbergs Klangfarbenästhetik namentlich in der Nr. 3 *Farben* aus den *Fünf Orchesterstücken* op. 16

geprägte Orchestermusik mit dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* 1892/94 eine neue Ästhetik des Modernen in Frankreich begründet (bzw. dessen *Douze Etudes pour piano* 1915 nach den *Préludes* eine eigene moderne Klaviermusik in Frankreich initiieren), die durch Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo, Georges Bizet, Paul Dukas, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Florent Schmitt und Maurice Ravel vorbereitet, begleitet, mitgestaltet, von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud weitergeführt und schließlich nach dem Zweiten Weltkrieg von Olivier Messiaen und Pierre Boulez in radikaler Form fortgesetzt und durch letzteren schließlich in die *Musique concrète* der Punktualisten überführt wurde (die französischen Spektralistinnen um Gérard Grisey und Tristan Murail nehmen innerhalb der französischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine Sonderrolle ein).

Neben Strawinskys Wirken in Paris bildete das neoklassische, vom Jazz beeinflusste Schaffen und Wirken der Gruppe *Les six* um Komponisten wie George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre sowie das hierzulande wenig beachtete symphonische Schaffen Albert Roussels, dem Lehrer von Varèse und dem neben Honegger und Tournemire führenden französischen Symphoniker des frühen 20. Jahrhunderts nach Albéric Magnard und Guy Ropartz, einen weiteren stilistischen Schwerpunkt des Modernen in den 1920er Jahren.

Im deutschsprachigen Kulturraum bilden die Symphonien Anton Bruckners, das Spätwerk Johannes Brahms' sowie das Wirken Richard Strauss' die zentralen Entwicklungspfeiler der 1890er Jahre. Mentalitätsgeschichtlich folgt auf die Gründerzeit der 1870er und 1880er Jahre um 1900 das Aufblühen des Jugendstils, das etwa im Schaffen Gustav Mahlers, Richard Strauss', Hans Pfitzners, Alexander Zemlinskys und Franz Schrekers sich niederschlägt.⁵⁹

Jugendstilhafte und impressionistische Züge finden sich etwa auch im Schaffen Max Regers⁶⁰, dessen polyphone Satztechnik an ältere barocke Formvorstellungen und Kompositionsmuster anknüpft und dessen chromatischer Stil letztlich wieder klassizistischen Elementen weicht.⁶¹ Im europäischen Kulturraum treten auch bei Alexander Skrjabin, Josef Suk, Karol Szymanowski, Cyrill Scott, Gustav Holst, Frederick Delius und Erich Wolfgang Korngold Elemente des Jugendstils in Form von ornamentaler Melodik oder floraler Thematik der Stücke und Werktitel (wie z. B. in Delius' Orchesterstück *In a summer garden*) musikalisch in Erscheinung.⁶² Impressionistische Züge

(1909) aus und die *Douze Etudes* (1915) blicken stilistisch auch auf Schönbergs Klaviermusik zurück.

⁵⁹ So etwa im Orchesterlied *Wiegenlied* von Richard Strauss nach einem Gedicht von Richard Dehmel, in dem sich florale Elemente in der luftig-leichten Instrumentierung, vor allem in den Holzbläserfigurationen der letzten Strophe des Gedichts finden.

⁶⁰ So etwa in den *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128 (1913).

⁶¹ So etwa in den *Mozart-Variationen* op. 132 (1914) und den *Geistlichen Gesängen* op. 138 (1914).

⁶² Zum Thema vgl. u. a. auch Elmar Budde: Musik und Jugendstil. Versuch einer Annäherung an die Liedkompositionen Hugo Wolfs. In: Österreichische Musikzeitschrift 1/2010.

prägen auch die Orchestermusik von Arnold Bax.⁶³ Eine ebenfalls von der Forschung noch nicht ausreichend gewürdigte Strömung innerhalb der deutschen Komponistenszene ist in der sogenannten Münchner Neudeutschen Schule um Ludwig Thuille zu sehen, die gern als konservative Gruppierung angesehen wird.

Die eigentliche nachhaltige Prägung der deutschen Musik erwuchs aus dem Erbe der ‚Neudeutschen Schule‘ Liszts und Wagners, deren Schaffen und Wirken jeweils neuartige, im besten Sinn moderne Wege in die Zukunft der musikalischen Ästhetik wiesen. Liszt eröffnete durch seine ausgereiften Modulationstechniken neue harmonische Möglichkeiten⁶⁴, und Wagner entwickelte in seinen Musikdramen einen neuen, modernen Orchesterstil, der das herkömmliche dur/moll-tonale Denken durch die Tristan-Harmonik bereits seit 1859 in eine tiefe Krise stürzte.

Die Krise der Tonalität etwa in Wagners *Tristan* und die kammermusikalische Dichte der motivisch-thematischen Arbeit im Schaffen Brahms' sollte neben der Mahlerschen Symphonik dann zum zentralen Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für Arnold Schönberg und die Zweite Wiener Schule werden.

In Italien prägten Komponisten wie Umberto Giordano, Ermanno Wolf-Ferrari, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella im Kontrast zum italienischen Futurismus einen romantizistisch-klassizistischen bzw. impressionistischen Mischstil aus.

In Spanien etablierten Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquin Rodrigo, Joaquin Turina und vor allem Manuel de Falla einen eigenen spanisch-folkloristischen Nationalstil, der sich nicht zuletzt durch kulturelle Stilsynthesen des maurischen Erbes mit impressionistischem Klangfarbenzauber auszeichnet.

Im russischen Sprach- und Kulturraum ist es vor allem zunächst Modest Mussorgsky, der eine eigene, oft von klanglicher Drastik und progressiver Harmonik geprägte Musiksprache entwickelte und mit *Boris Godunow* einen gewichtigen Beitrag zur modernen russischen Oper lieferte. Aber auch Peter Tschaikowsky kann zu den fortschrittlichen, progressiv orientierten, führenden russischen Symphonikern gerechnet werden, der in seiner Symphonik einerseits Errungenschaften der Lisztschen Ästhetik in Form von Orchesterwerken wie *Der Sturm* nach Shakespeares *The Tempest* oder *Francesca da Rimini* nach Dantes *Divina Commedia* (einsätzliche Orchesterkompositionen nach zentralen Stoffen der Weltliteratur) aufgreift, andererseits in seinen sechs Symphonien einen spezifisch eigenen Weg beschreitet und spätestens mit der *Symphonie pathétique* einen auch in harmonischer Hinsicht modernen Zielpunkt europäischer Symphonik

⁶³ So etwa die Symphonische Dichtung *The garden of Fand*.

⁶⁴ So finden sich etwa im Klavierstück *Vallée d'Obermann* im Schweizer Teil der *Années de pèlerinages* progressive Modulationstechniken von e-Moll über g-Moll, c-Moll und es-Moll nach a-Moll, die zunächst also ein mediantisches Terzverwandtschaftsverhältnis der erreichten Tonarten untereinander ausprägen und zuletzt den symbolträchtigen Tritonus harmonisch herausstellen.

vorlegt.

Dagegen erscheinen Alexander Glasunows teilweise später entstandenen Symphonien sowohl stilistisch als auch formal eher traditionell-rückwärtsgewandt und akademistisch-konservativ.

Nicht zuletzt Strawinsky und Schostakowitsch zählen zu den großen Apologeten Tschaikowskys im 20. Jahrhundert, und Prokofjew erweist ihm mit seinen zahlreichen Ballettkompositionen etwa zu *Aschenbrödel* seine musikalische Reverenz.

Nun ist Tschaikowsky allerdings im öffentlichen Musikleben und Konzertbetrieb der heutigen Zeit ungleich populärer als etwa Mussorgsky oder auch Glasunow. Selbst Alexander Borodin und Nikolai Rimsky-Korssakow, von Mily Balakirew und César Cui ganz zu schweigen, sind in den Konzertsälen kaum vertreten. Ganz im Schatten des wissenschaftlichen Interesses stehen Anton Arensky, Alexander Gretschaninow, Wassili Kalinnikow, Sergei Lyapunow und Sergei Tanejew. Nach Tschaikowsky war es vor allem Sergei Rachmaninow, der höchste Popularität, internationales Ansehen und weltumspannenden Erfolg errang, von der Wissenschaft bisher aber ebenfalls viel zu tendenziös gesehen und behandelt wurde.

Nur Alexander Skrjabin konnte sich mit seinen revolutionären harmonischen Neuerungen und bahnbrechenden Experimenten zur Erweiterung der Tonalität wie dem mystischen Akkord und seiner intensiven Klangfarbenästhetik in Werken wie *Le Poème de l'extase* (1905-07) und *Prométhée* (1909/10) fest und dauerhaft im Diskurs des Modernen etablieren.⁶⁵

Trotzdem gilt die russische Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts insgesamt sowie besonders die Musik Prokofjews und Schostakowitschs in der Sowjetunion späterer Jahrzehnte innerhalb der deutschen Musikwissenschaft traditionell und ohne jeden Zweifel als durchaus modern bis avantgardistisch. Auch der Pole Karol Szymanowski gehört in diese osteuropäische Rezeptionslinie, ebenso wie die Tschechen Leos Janáček und Bohuslav Martinu.

Vor allem die deutsche Musiksoziologie, federführend begründet durch Theodor W. Adorno, begrüßt Schostakowitschs Wirken im Zusammenhang mit dem real existierenden Sozialismus bzw. sozialistischen Realismus als höchst aner kennenswerte und herausragende Leistung eines modernen Komponisten im 20. Jahrhundert. Dagegen werden Zeitgenossen wie Barber, Walton oder auch Ernest Bloch – Komponisten, die der westlichen Zivilisation zugerechnet werden – als weniger attraktiv für musiksoziologische Fragestellungen empfunden. Es existiert zumindest kaum Literatur über sie.

Die zuletzt genannten Komponisten, die jenseits des Eisernen Vorhangs das Komponieren im 20.

⁶⁵ Letztere Orchesterkomposition beinhaltet mit Chorvokalise und Farbenklavier wiederum impressionistische musikalische Mittel wie Klangfarbenmelodie und impressionistische Klangstrukturen wie Ganztonleitern oder übermäßige Dreiklänge, die allerdings auch schon bei Liszt zu konstitutiven Elementen der Satzstruktur etabliert worden waren. Trotzdem entwickelt Skrjabin eine höchst eigenständige individualistische Harmonik, die eher spirituell-mystischen Vorstellungen entspricht.

Jahrhundert wesentlich mitgestaltet haben, jedoch vergleichsweise wenig bis kaum beachtet bzw. in den wissenschaftlichen Fokus genommen werden, lassen sich durchaus auf Sibelius und den Sibelianismus im angelsächsischen Kulturraum beziehen.⁶⁶

⁶⁶ Siehe die entsprechenden Kapitel zu Barber und Walton in dieser Arbeit.

Exkurs I: Der angelsächsische Kulturraum in der europäischen Musikgeschichte

Der angelsächsische Kulturraum und namentlich das Vereinigte Königreich Großbritanniens ist in der Vergangenheit oftmals als „Land ohne Musik“ bezeichnet worden.⁶⁷ Ungeachtet des für die europäische Musikgeschichte beträchtlich bedeutsamen Wirkens vieler englischsprachiger Künstler wie John Dunstable, Leonel Power, Orlando Gibbons, Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, Edward Elgar, Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax oder Michael Tippett (um nur einige wenige der wichtigsten Namen zu nennen) blieb das Ansehen der englischen Musik innerhalb Europas und der übrigen Welt vergleichsweise gering und wenig anerkannt. Die zentraleuropäischen Länder wie Deutschland, Frankreich und Italien sind im allgemeinen Bewusstsein und musikhistorischen Diskurs viel fester verankert als England. Und doch haben Komponisten wie Benjamin Britten, Robert Simpson oder später Harrison Birtwistle, Brian Ferneyhough und Peter Maxwell Davies dem Musikland England wieder zu internationaler Beachtung im 20. Jahrhundert verholfen.

Das Musikleben hat sich dagegen von Anfang an sehr fest im allgemeinen Kulturbetrieb etabliert. Die von Henry Wood ins Leben gerufenen, alljährlich stattfindenden und das Konzertwesen sowie die sommerliche Musikfestspielszene und Festivalsaison nachhaltig stark prägenden *Promenade Concerts* der BBC haben sich ihren festen Platz unter den weltweit führenden Internationalen Musikfestspielen neben den Bayreuther Richard Wagner-Festspielen und den Salzburger Festspielen erobert. Die Festspiele von Aldeburgh und Glyndebourne sind hier als weitere feste Institutionen eines intensiven Musiklebens zu nennen. Führende Orchester und Opernhäuser prägen das internationale Konzertwesen weltweit (etwa das Royal Opera House Covent Garden bzw. die großen traditionsreichen Londoner Orchester wie das Royal Philharmonic Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das London Symphony Orchestra, das BBC Symphony Orchestra, das BBC Concert Orchestra oder das London Philharmonic Orchestra oder außerhalb Londons das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Hallé Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra oder das BBC Philharmonic Orchestra Manchester bzw. außerhalb Englands das Orchestra of the Welsh National Opera Cardiff, das BBC National Orchestra of Wales, das Ulster Orchestra Belfast oder das Royal Scottish National Orchestra). Dabei hat sich das moderne Konzertwesen im englischen Kulturraum etwa ab 1710 entwickelt und ist am Ende des 18. Jahrhunderts durch die Sinfoniekonzerte des Konzertveranstalters Johann Peter Salomon sowie durch das Entstehen der 12 Londoner Symphonien Joseph Haydns maßgeblich beeinflusst worden.

⁶⁷ Vgl. Oscar A. H. Schmitz: „Das Land ohne Musik – Englische Gesellschaftsprobleme“, München 1914. Diese Studie erlebte bis 1915 sechs Auflagen.

Zu den führenden modernen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts gehören neben Frank Bridge, Frederick Delius, Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams als wegweisender Begründer eines modernen Orchesterklanges zunächst und an erster Stelle Edward Elgar sowie in dessen Nachfolge William Walton und Benjamin Britten (letzterer jedoch nicht auf symphonischem Gebiet). Elgar und Walton wurden beide stilistisch als Spätromantiker gesehen, ohne dass jedoch ihre modernistische Haltung nachhaltig gewürdigt worden wäre.⁶⁸

Dagegen ist Elgars Affinität zu Purcell und Händel, also seine eher historisierende, traditionalistisch-rückwärtsgewandte Haltung, hinlänglich behandelt und ausführlich dargestellt worden.⁶⁹

Man mag sich fragen, warum der angelsächsische Sprach- und Kulturraum traditionell eine eher unter- oder zumindest nebengeordnete Rolle innerhalb der deutschsprachigen Musikforschung gespielt hat bzw. immer noch spielt. Gerade das frühe Auftreten englischer Einflüsse und Wirkungsbereiche innerhalb der europäischen Musikgeschichte⁷⁰ und das nachhaltige Einwirken auf das kontinentaleuropäische Komponieren etwa durch John Dunstable⁷¹ sprächen doch eher für eine stärkere Berücksichtigung und Einbeziehung des insularen Musiklebens in den festlandeuropäischen Kontext.

Im Bereich der Geschichte der Musik für Tasteninstrumente ist das Wirken der englischen Virginalisten von derselben Bedeutung wie das der französischen Clavecinisten. Insgesamt sollte generell ein komparatistischer Diskurs zur europäischen Musikgeschichte angestrebt werden, der in allen Jahrhunderten stets um die Entwicklungen und Tendenzen möglichst aller Nationen und Nationalitäten innerhalb des europäischen Kulturraums bemüht ist.

Bereits im späten 16. Jahrhundert werden englische Texte für den anglikanischen Gottesdienst in Form von *Anthems* (Motetten) und *Canticals* (Lieder) etwa von Christopher Tye und Thomas Tallis neben den üblichen lateinischen Messen, Motetten und Magnificats komponiert. Zeitgleich erscheinen auch der englische Komponist und Gambist William Brade (1560 – 1630), der zuletzt als Hamburger Ratsmusiker wirkte und somit also auch das kontinentaleuropäische Musikleben wesentlich mitgestaltete und nachhaltig beeinflusste, sowie der englische Komponist und Violinist

⁶⁸ Zur Modernität Elgars vgl. etwa Charles Edward McGuire: Edward Elgar: „Modern“ or „Modernist“?; Construction of an Aesthetic Identity in the British Music Press, 1895 – 1934. In: *The musical quarterly*, Bd. 91 (2008), 1/2, S. 8 – 38. Oder auch J. P. E. Harper-Scott: Edward Elgar, *Modernist*. Cambridge 2006.

⁶⁹ Vgl. hierzu etwa Michael Burden: Purcell and Elgar. In: *Early music*, Bd. 24 (1996), 1, S. 181 – 182. Bzw.: Christopher Kent: Handel and Elgar. In: *Händel-Jahrbuch*, Bd. 53 (2007), S. 211 – 222.

⁷⁰ So spielen englische Einflüsse bekanntlich bereits im Mittelalter eine eminente Rolle. Verwiesen sei nur auf Quellen, die die mittelalterliche Musikpflege vermitteln, wie etwa der Winchester Trovar oder Personen, die das mittelalterliche Musikleben beschreiben, wie *Anonymus IV*.

⁷¹ So prägt Dunstable etwa das Phänomen der Englischen Diskantkolorierung im Bereich der Messkomposition aus, während Terz- und Sextklänge Messen, Motetten und weltliche Liedsätze klanglich prägen und harmonisch färben. Das spezifisch englische Phänomen des Faburden und die Improvisationspraxis des englischen Diskants werden von Leonel Power, R. Cutell, Pseudo-Chilston u. a. in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschrieben.

Anthony Holborne (um 1545 – 1602) auf der europäischen Bildfläche. Beide treten vornehmlich als Komponisten von instrumentaler Tanzmusik in Erscheinung und komponieren überwiegend Tanzsätze wie Pavanen und Galliarden etc.

Englische Komponisten prägen auch die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. So erhalten das Lautenlied und das Generalbasslied ab etwa 1630 ein spezifisch englisches Kolorit, das die italienischen Vorbilder schöpferisch weiterentwickelt.⁷²

Es bilden sich neue Formen aus und es entstehen neue Gattungen wie die englischen *Songs* und *Ayres*⁷³, eigenständige englische Madrigale⁷⁴, die typisch englische Gattung des Sololiedes mit Lautenbegleitung und die spezifisch englische Tradition der Virginalmusik.⁷⁵ Hier entstehen neben Intavolierungen, Präludien, Fantasien, Tänzen und Variationen auch erste Stücke mit programmatischen Titeln wie *The Bells* von William Byrd, also frühe Formen instrumentaler Programmmusik, ähnlich den entsprechenden Stücken Couperins im Bereich der französischen Clavecinisten.

Die süddeutsche Schule um Johann Jacob Froberger folgt zeitlich versetzt und erscheint musikhistorisch später. Dies ist ein Indiz für die Fragwürdigkeit des Denkens in Kategorien nationaler Vormachtstellungen im Bereich der europäischen Musikgeschichte.⁷⁶

Das Beispiel des Phänomens der englischen Virginalmusik jedenfalls kann durchaus als eigenständiger (nationaler) Beitrag zur Emanzipation der aufstrebenden europäischen Instrumentalmusik gewertet werden.

Eine weitere eigenständige englische (Bühnen-)Gattung des 17. Jahrhunderts ist die *Masque*⁷⁷ und die Form der Ballad-Opera. Führende englische Opernkomponisten dieser Zeit waren Matthew Locke, John Banister und Henry Purcell.

Im 18. Jahrhundert sind es dann neben Händel, der die *opera seria* in England durchsetzte, Komponisten wie Thomas Augustine Arne, William Boyce, John Hebdon, Friedrich Wilhelm (William) Herschel, Thomas Linley, John Marsh, John Stanley und Samuel Wesley, die die zeitgenössischen Gattungen der Instrumentalmusik (Klaversonaten, Triosonaten, Doppelkonzerte,

⁷² Neben John Dowland und John Wilson waren John Blow, John Donne, John Jenkins, Nicholas Lanier, William und Henry Lawes sowie Henry Purcell wichtige Vertreter der ‚elisabethanischen Melancholie‘. Von zentraler Bedeutung war diesbezüglich auch das Wirken des britischen Musikverlegers John Playford im London des 17. Jahrhunderts.

⁷³ Die bedeutendsten Hauptvertreter waren William Byrd, Thomas Campion, John Dowland, Thomas Morley, Thomas Weelkes, Thomas Tomkins, John Wilbye und Orlando Gibbons.

⁷⁴ Zu den charakteristischen Merkmalen des englischen Madrigals gehören im Vergleich zu den italienischen Vorbildern etwa einfachere Textstrukturen, schlichtere Harmonik, Natürlichkeit im Ausdruck und liedhaftere Melodieführung. Englische Madrigale veröffentlichte zuerst Thomas Morley 1594.

⁷⁵ Ihre bedeutendsten Komponisten sind John Bull, William Byrd, Giles und Richard Farnaby, Orlando Gibbons, Thomas Morley, John Munday und Peter Philips, die auch als Organisten und Vokalkomponisten bekannt waren.

⁷⁶ So ist man bekanntlich geneigt, die Musikgeschichte etwa des 17. Jahrhunderts als französische, die des 18. Jahrhunderts als italienische und die des 19. Jahrhunderts als spezifisch deutsche darzustellen bzw. zu verstehen.

⁷⁷ Ihr erweist im 20. Jahrhundert Ralph Vaughan Williams mit seiner Komposition *Job – A masque for dancing* sowie mit der *Masque The Bridal Day* musikalische Reverenz.

Orgelkonzerte, Violinkonzerte, Streicherkonzerte, Concerti grossi, Ouvertüren, Symphonien u. v. m.) bedienten sowie einschlägige Vokalgattungen der Zeit wie Opern, Oratorien, Schauspiel- und Bühnenmusiken bzw. Kantaten und Lieder komponierten.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts begann eine Entwicklung (Bewegung), die sich speziell der Pflege des englischen Liedes widmete.⁷⁸ Sie beschreibt eine Tendenz, die dann später durch das liedsammlerische Wirken von Ralph Vaughan Williams fortgesetzt werden sollte. Es entstand aber auch eine verstärkte Nachfrage nach Kammer- und Orchestermusik, also nach reiner Instrumentalmusik. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mitten in der Zeit der entscheidenden Entwicklungsphase des aufstrebenden und an die Öffentlichkeit drängenden Komponisten Edward Elgar, entstand das moderne Konzertleben in England u. a. mit der Gründung der bereits oben erwähnten *Proms*, der *Promenade Concerts*, einer sommerlichen Konzertveranstaltungsreihe, begründet von Sir Henry Wood, einem der führenden britischen Dirigenten der Jahrhundertwende, 1895 in der Londoner Queen's Hall.

Zentrale Wegbereiter für die Renaissance der englischen Musik waren Charles Hubert Parry (1848 – 1918), der von 1894 an als Direktor des Royal College of Music in London wirkte, und sein Weggefährte Charles Villiers Stanford (1852 – 1924), Organist, erfolgreicher Orchesterleiter und kompromisslos der Tradition verpflichteter Kompositionslehrer am Londoner Royal College of Music, der dort von 1883 bis zu seinem Tode 1924 wirkte und mit seinen Opern, sieben Symphonien, sechs Irischen Rhapsodien und zahlreichen Orgelwerken eine eigene Schule begründete⁷⁹, die als konservativ-rückständig galt.⁸⁰

Das englische Musikleben war bis dahin vor allem hauptstadtzentriert, es drängte nach London und wurde dort strukturell und institutionell maßgeblich bestimmt⁸¹, wesentlich gefördert und nachhaltig geprägt.⁸² Es gilt seit Purcell als wenig eigenständig und bedeutungsarm, an Händel, Haydn, Mendelssohn, Dvorák und Brahms orientiert und rückständig.⁸³ Dabei wird vielfach übersehen, wie

⁷⁸ Sie ist mit dem Begriff *Folksong-Revival* zu fassen und geht auf das Jahr 1843 zurück, in dem Reverend Broadwood seine maßgebliche Liedsammlung *Old English Songs of Surrey* publizierte.

⁷⁹ Vgl. hierzu Jürgen Schaarwächter: Der Kiel-Schüler Charles Villiers Stanford und seine Schule. In: Peter Pfeil (Hrsg.): Friedrich Kiel-Studien, Bd. 4, Köln 2006.

⁸⁰ Vgl. hierzu auch Elgars dezidierte Kritik an Stanfords traditionsgebundener Kompositionsästhetik in den *Birmingham lectures*, die Elgar 1907 an der Universität Birmingham hielt und die von Percy M. Young ediert wurden.

⁸¹ Die englische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts konzentriert sich fast ausschließlich auf das Zentrum London. Die meisten Musiker standen im Dienste der Chapel Royal, der Westminster Abbey, der St Pauls-Cathedral oder der königlichen Kapellen. Weitere wichtige musikalische Institutionen waren neben dem königlichen Palast St Peter und St Stephan.

⁸² Eine der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten, deren Wirken die Musikmetropole London zum Zentrum des europäischen Musiklebens im 18. Jahrhundert erhob, dürfte nicht zuletzt auch Muzio Clementi gewesen sein.

⁸³ Vgl. etwa Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber/Wiesbaden 1984. Er schätzt die englischen Komponisten, namentlich Elgar, als nationale Ereignisse ein, die keinen Bezug zum europäischen Festland gehabt hätten und als marginale insulare Randerscheinungen für die kontinentaleuropäische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts von nachgeordneter Bedeutung anzusehen seien. Eine

sehr englische Komponisten sich auch an anderen moderneren Komponisten orientierten⁸⁴ und oft unterschätzt, wie eigenständig sich doch mitunter ihr Kompositionsstil entwickelte.

gravierendere Fehleinschätzung ist kaum denkbar.

⁸⁴ Als Beispiel sei hier etwa nur der Elgar-Zeitgenosse Frederick Cliffe und die Bruckner-Nähe seiner dem Wagnerismus nahestehenden Ersten Symphonie erwähnt bzw. auf die Wagnersche Reizharmonik bei Delius und die Brahms- und Wagnerverehrung bei Elgar, auf Elgars eigene frappierende Mahler-Nähe, auf dessen Berlioz-Rezeption sowie auf Tendenzen innovativer Materialentwicklungen bei John Foulds hingewiesen.

Exkurs II: Der skandinavische Kulturraum in der europäischen Musikgeschichte

Über viele Jahrhunderte nahm die skandinavische und finnische Musik scheinbar nicht an den zentralen Tendenzen der abendländisch-europäischen Musikentwicklung Mitteleuropas teil. Die nordeuropäischen Länder Schweden, Norwegen und Dänemark (Finnland gehört in historischer Perspektive zu Schweden, später dann zu Russland), deren politische Verflechtung ohnehin erst spät gelöst wurde, boten sich mit ihren Fürstenhöfen vielen europäischen (Musik-)Kulturen als Residenz an.⁸⁵

Erst im 19. Jahrhundert setzte in diesen Ländern nach der „Überfremdung“ oder besser Beeinflussung von außen, also vom zentraleuropäischen Festland, in der gesamten Kunstwelt eine neue Entwicklung zu mehr Eigenständigkeit ein, die auch für die Musik sehr bald erste Früchte trug.⁸⁶ Namhafte Komponisten, die zwar noch im (meist deutschen und französischen) Ausland ausgebildet worden waren, kehrten nunmehr alsbald in ihre Heimatländer zurück. Im Zuge eines völlig neuen nationalstaatlichen Bewusstseins (d. h. der Suche nach der eigenen nationalen und kulturellen Identität bzw. ihrer Vergewisserung, Bewahrung und Verteidigung) war es in Skandinavien und Finnland im 19. Jahrhundert ein Leichtes geworden, zweierlei von den traditionell führenden Musiknationen zu übernehmen und zu etablieren: Zum einen entstanden in den bürgerlichen Kreisen der Hauptstädte – als wirkliche Alternativen zu den konservativen königlichen (Hof-)Kapellen – gut funktionierende Orchester- und Konzertorganisationen (mit Musikverein, Symphonieorchester, Konservatorium, Abonnementskonzerten und dergleichen mehr). Es etablierte sich ähnlich wie im übrigen Europa ein bürgerliches Konzertwesen und gesellschaftliches Musikleben. Zum anderen waren Zeit und Voraussetzungen für die Suche nach dem unverwechselbar eigenen (d. h. im 19. Jahrhundert noch oftmals auch nationalen) musiksprachlichen Idiom durchaus günstig, wobei es gleich bleibt, ob der sogenannte „nationale“ oder „nordische Ton“ nur von ausländischen Kritikern (wie etwa als wohl prominentestem Beispiel von Robert Schumann) erkannt und geschätzt wurde, oder ob sich die eigene Kultur damit identifizierte.

Im späten 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende sowie im frühen 20. Jahrhundert traten dann immer mehr einheimisch ausgebildete Komponisten in die internationale Musikwelt ein und wurden zu führenden Repräsentanten und Musikbotschaftern ihrer jeweiligen nordeuropäischen

⁸⁵ Ein berühmtes Beispiel hierfür bietet etwa der deutsche Komponist Joseph Martin Kraus, der als Hofkomponist in Stockholm in schwedischen Diensten stand.

⁸⁶ Verwiesen sei hier beispielsweise nur auf Komponisten wie Franz Berwald in Schweden, Bernhard Henrik Crusell in Finnland, Niels Wilhelm Gade, J. P. E. Hartmann und die deutschstämmigen Friedrich Kuhlau oder Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen bzw. später August Winding in Dänemark oder auch Wilhelm Stenhammar in Schweden. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Herkunfts- und Heimatländer.⁸⁷ So schreibt etwa Michael Kube: „Noch stärker als Hugo Alfvén (1872 – 1960), Wilhelm Peterson-Berger (1867 – 1942) und Wilhelm Stenhammar (1871 – 1927), die nicht nur mit ihren Kompositionen wichtige, teilweise noch wenig beachtete Akzente in der skandinavischen Musikgeschichte setzten, sondern eben vielmehr auch durch andere öffentliche Tätigkeiten (sei es als Dirigent, Solist, Pianist oder Rezensent) das schwedische Musikleben nachhaltig beeinflussten, entfaltete der knapp eine halbe Generation später geborene Kurt Atterberg (1887 – 1974) eine in ihrer Gesamtheit kaum überschaubare Anzahl von Aktivitäten, die nicht nur von seinem anhaltenden Wirken als Komponist und Interpret, von seinem unermüdlichen schöpferischen und interpretatorischen Potential als ausübender Musiker und Künstler, sondern auch von einer kaum nachlassenden organisatorischen Kraft zeugen.“⁸⁸ Man kann sagen und mit Fug und Recht behaupten bzw. konstatieren, dass Kurt Atterberg für das schwedische Musikleben Vergleichbares geleistet hat wie Sir Henry Wood für das britische Musikleben und Konzertwesen im frühen 20. Jahrhundert.

„So war Atterberg zum einen als Komponist außerordentlich produktiv (neben den zentralen neun Symphonien umfasst sein Werkkatalog u. a. fünf Konzerte, fünf Opern und zahlreiche Bühnenmusiken), zum anderen betätigte er sich auch als veritabler Solist und Kammermusiker, Cellist, Liedbegleiter und Dirigent sowie als Kritiker und Essayist für Tageszeitungen“⁸⁹ (in dieser nach außen wirkenden, auf das nationale Musikleben einwirkenden und es aktiv wie reflexiv begleitenden und durchdringenden öffentlichen Funktion ist Atterbergs Wirken im schwedischen Musikleben vielleicht nicht ganz unähnlich dem kulturpolitischen Engagement Smetanas im tschechischen Kulturleben des 19. Jahrhunderts, wenn es auch unter ganz anderen historischen und politischen Bedingungen zu betrachten ist). „Kaum zu unterschätzen und von erheblicher Bedeutung für das schwedische Musikleben im 20. Jahrhundert war auch und vor allem sein einflussreiches Wirken im administrativen Bereich: An der Gründung der schwedischen Komponistenvereinigung war er ebenso federführend beteiligt wie an der Einrichtung des STIM, dem schwedischen Gegenstück zur deutschen GEMA. Für zwei Jahrzehnte stand Atterberg beiden Organisationen als Präsident vor, engagierte sich in der Internationalen Komponistenvereinigung CISAC und wurde zum Sekretär der Königlichen Musikakademie gewählt. Mit welcher Effizienz Atterberg all diese Ämter ausfüllte und mit welcher Selbstdisziplin er nebenbei auch noch komponierte, lässt sich nur erahnen, wenn man bedenkt, dass er Zeit seines Lebens im Stockholmer

⁸⁷ So etwa Hugo Alfvén, Kurt Atterberg, Wilhelm Peterson-Berger und Ture Rangström in Schweden, Edvard Grieg, Christian Sinding und Johan Svendsen in Norwegen, Jon Leifs in Island, Carl Nielsen in Dänemark sowie Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Oskar und später auch Aarre Merikanto und natürlich Jean Sibelius in Finnland.

⁸⁸ Michael Kube im CD-Booklet der bei cpo erschienenen Atterberg-Symphonien-Gesamtaufnahme unter Ari Rasilainen.

⁸⁹ Vgl. ebd.

Patentamt seiner eigentlichen Profession als studierter Elektroingenieur nachging⁹⁰ (hierin wiederum Charles Ives nahestehend und diesem ähnelnd, der bekanntlich als gelernter Versicherungskaufmann unauslöschlich in die Musikgeschichte einging).

Zur selben Generation wie Atterberg gehören die hierzulande immer noch zu wenig beachteten schwedischen Vertreter des Modernen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Gösta Nystroem (1890 – 1966), Hilding Rosenberg (1892 – 1985), Moses Pergament (1893 – 1977), Dag Wirén (1905 – 1986) sowie Lars-Erik Larsson (1908 – 1986). Ein wichtiger Wegbereiter des schwedischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs war gewiss zuvor schon Tor Aulin (1866 – 1914).

In Dänemark entwickelte sich etwa zur selben Zeit das enorm innovative kompositionstechnische Talent des führenden Symphonikers des Landes Carl Nielsen (1865 – 1931), dessen sechs Symphonien von erheblicher Eigenständigkeit und Modernität zeugen. Ganz im Schatten dieses Komponisten steht der heute zu Unrecht vergessene, vorwiegend im spätromantischen Idiom komponierende aber auch moderne Strömungen mit einbeziehende⁹¹ dänische Organist und Komponist Rued Langgaard (1893 – 1952).

In Norwegen wurden Rikard Nordraak, Christian Sinding, Johann Severin Svendsen, Johann Halvorsen und Edvard Grieg zu führenden Repräsentanten einer jungen nordeuropäischen Musikernation. Sie fand schließlich ihre bedeutende Fortsetzung im gewichtigen und umfangreichen Schaffen des großen norwegischen Symphonikers des 20. Jahrhunderts Harald Saeverud (1897 – 1992).

Im baltischen Kulturraum begründete Rudolf Tobias (1873 – 1918) ähnlich wie Tor Aulin etwa zur selben Zeit in Schweden eine eigene estnische Komponistenszene, die bald von Künstlern und Kompositionslehrern wie Heino Eller (1887 – 1970), Artur Kapp (1878 – 1952), Eduard Tubin (1905 – 1982), Leo Normet (1922 – 1995), Arvo Pärt (* 1935), Lepo Sumera (1950 – 2000) sowie Erkki-Sven Tüür (* 1959) nachhaltig geprägt wurde und wird.

In Finnland schließlich entwickelte sich unter schwedischem Einfluss und russischer Herrschaft erst langsam ein eigenständiges, kulturell unabhängiges Musikleben. Herausragende Musikerpersönlichkeiten auf dem Weg zu einer spezifisch finnischen Eigenständigkeit waren Frederik Pacius, Bernhard Henrik Crusell, Martin Wegelius (der frühe Lehrer von Sibelius und auch Melartin) sowie Robert Kajanus, der als erster eine finnische Orchestergesellschaft gründete und Sibelius den organisatorischen Weg für die Aufführung eigener Orchesterwerke ebnete.

Nun darf man das sich im späten 19. Jahrhundert langsam etablierende und von russischer

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Etwa in seiner Sphärenmusik von 1916.

Fremdherrschaft sowie schwedischen kulturellen Einflüssen allmählich emanzipierende finnische Selbstverständnis nicht als nationale Bewegung im chauvinistisch-nationalistischen Sinne fehldeuten und missverstehen. Es ist vielmehr getragen von der Wiedererweckung spezifisch eigener, verschüttet geglaubter kultureller Traditionen, die nun im ausgehenden 19. Jahrhundert langsam wiederentdeckt und zu neuem Leben erweckt werden wollen.

Hierbei nun spielt im Falle der Wiedererweckung finnischer Kultur die reichhaltige Welt finnischer Mythen eine besondere, zentrale Rolle. In der finnischen Mythologie, die nun wiederentdeckt wird und zu neuer Entfaltung gelangt, spiegelt sich auch das neue Selbstverständnis einer Gesellschaft. Die finnische Mythologie entwickelt sich zu einer Projektionsfläche für zeitgenössische gesellschaftliche Prozesse und wird namentlich im Bereich der Bildenden Kunst, vornehmlich in der Malerei der Jahrhundertwende (als zentrale Beispiele seien die Bilder Akseli Gallén-Kallelas oder auch Magnus Enckells genannt), zu einem künstlerisch gestalteten Erfahrungsraum einer jungen Gesellschaft, die sich im Norden Europas um die Jahrhundertwende erst noch selbst suchen und finden muss.

Die Wurzeln der finnischen Mythologie liegen im Ahnenkult, im Geisterglauben und im Schamanismus.⁹² Dabei ist die Kultur der Finnen, mithin auch die finnische Mythologie, eine höchst eigenständige und mit der karelischen Kultur verwandt: „Sowohl sprachlich als auch völkisch stehen sich die Finnen und die Karelier untereinander am nächsten.“⁹³ Die Zugehörigkeit zur finnisch-ugrischen Sprachenfamilie verbindet die Sprache und Kultur der Finnen schließlich auch mit dem baltischen Kulturraum, namentlich mit der estnischen Sprache.

„Das finnische Nationalepos Kalevala, das im 19. Jahrhundert vorwiegend aus karelischem Volksgut zusammengestellt wurde, gehört schließlich Finnen und Kareliern gemeinsam.“⁹⁴ Die gemeinsamen kulturellen Wurzeln und die ursprüngliche kulturelle Zusammengehörigkeit von finnischem und karelischem Volksgut hat Sibelius in seiner *Karelia*-Ouvertüre op. 10 bzw. in der daraus hervorgegangenen *Karelia*-Orchestersuite op. 11 musikalisch verewigt. Finnland war zwischen 1809 und 1917 als Großfürstentum dem russischen Kaiserreich einverleibt. Trotzdem blieb bei den Finnen in dieser Zeit politischer Wirren der westliche Einfluss auch weiterhin bestehen: „Nicht nur die Gebildeten bedienten sich der schwedischen Sprache. Erst vom Ende des 19. Jahrhunderts an setzte sich das Finnische allgemein durch.“⁹⁵ Zur jahrhundertelangen Verbindung von Schweden und Finnen, die auch Sibelius noch prägte, der die schwedische Sprache in der Schule lernte und dessen Vornamen Johann Julius Christian schwedischer Provenienz waren,

⁹² Vgl. hierzu Herbert Gottschalk: Lexikon der Mythologie. München 1993. S. 486.

⁹³ Ebd. S. 486.

⁹⁴ Herbert Gottschalk: Lexikon der Mythologie. München 1993. S. 490.

⁹⁵ Ebd. S. 491.

schreibt der Mythenforscher Herbert Gottschalk: „Schon im 13. Jahrhundert hatten sich Schweden in den Küstenstrichen Finnlands angesiedelt, und auch später kam viel schwedisches Blut hinzu. Deren Nachkommen leben heute noch unter den Finnen.“⁹⁶

Neben Sprache und Archäologie sind Sagen, Märchen, Volks- und Heldenlieder, die Tradition der Feste, alte Gebete oder Zaubersprüche die wichtigsten Stützen der ethnologischen Forschung.⁹⁷ Ein wichtiger Einflussbereich für die finnische Kultur und Mythologie ist dabei die Tradition der isländischen Sagas (Überlieferungen der isländischen Saga-Literatur).⁹⁸ 1551 gab der finnische Reformator und Bischof Agricola ein gereimtes Götterverzeichnis heraus, in dem er zum Schluss eine kurze Schilderung der Totenverehrung liefert: „...An die Gräber der Toten brachte man Speisen, dort klagte man, jammerte und weinte. Die Toten erhielten ihr Opfer, wenn die Witwen heirateten. Man betete auch vieles andere an: Steine, Baumstümpfe, Sterne und den Mond.“⁹⁹

Henrik Gabriel Porthan (1739 – 1804) regte eine Sammlung der magischen Beschwörungslieder der Finnen an.¹⁰⁰

Christfrid Ganander hatte 1789 bereits eine „Finnische Mythologie“ veröffentlicht.

1835 und erweitert 1849 gab Elias Lönnrot (1802 – 1884) schließlich das finnische Nationalepos *Kalevala* heraus. Sein Verdienst ist es, aus der unüberschaubaren Fülle von zusammengetragenen Volksliedern, Heldenliedern, Zaubersprüchen und Legenden ein zusammenhängendes (einheitliches) Epos gestaltet zu haben, „in dessen Mittelpunkt der große Zauberer und Kulturheros *Väinämöinen*, der göttliche Schmied *Ilmarinen* und der lichte, tragisch endende *Lemminkäinen* stehen.

Die Figuren bzw. diese Hauptgestalten der finnischen Mythologie (hinzuzufügen wären noch die weiblichen Personen *Louhi*, die Erdmutter, *Pohjolas Tochter*, die Tochter des Nordlandes, sowie *Luonnotar*, die Tochter der Natur) sind jedoch von Lönnrot in Gedichte eingesetzt worden, in denen sie ursprünglich nicht vorkamen. Hier beginnt bereits die stets subjektive, kreative Kräfte und schöpferischen Erfindungsgeist freisetzende komplexe Bearbeitungsgeschichte der gesammelten finnischen Mythen.

Im Anschluss an Lönnrots *Kalevala*-Ausgabe entstand das 1857 und 1861 von Friedrich R. Kreutzwald veröffentlichte estnische Epos *Kalevipoeg*, das eine ähnliche Resonanz im nationalen Denken des 19. Jahrhunderts fand.

⁹⁶ Ebd. S. 491.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Ebd. S. 492.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

Reflexion II: Gedanken zur Stellung der Komponisten Elgar und Sibelius

Reclams Konzertführer zur Orchestermusik erwähnt in seiner von Klaus Schweizer und Arnold Werner-Jensen herausgegebenen 16., völlig neu bearbeiteten Auflage aus dem Jahre 1998 die beiden Komponisten Elgar und Sibelius in einem Atemzug mit der folgenden Bemerkung (die sich übrigens im Schostakowitsch gewidmeten Kapitel befindet und sich auf diesen Komponisten und seine kompositorische Entwicklung als Symphoniker bezieht): „Die Erfahrungen der klassisch-romantischen Sinfonie bis hin zu Mahler blieben im Hintergrund wirksam, auch die von Gemeinplätzen und Redseligkeit keineswegs freie Idiomatik der Romantiker Elgar oder Sibelius spielt neben den zentralen russischen Vorbildern von Tschaikowski bis Mjaskowski und Prokofjew deutlich herein.“¹⁰¹

Nicht nur dieser Satz, auch die Tatsache, dass Elgar ansonsten im ganzen Buch überhaupt gar keine weitere Erwähnung findet, spiegelt den Stellenwert wieder, den dieser Komponist im deutschen Musikleben und Konzertwesen offenbar besitzt: einen eher geringen bis gar keinen.¹⁰²

Befragt nach dem Schaffen dieser beiden Tonsetzer, antwortet das geneigte Konzertpublikum fast stereotyp mit der Nennung einiger weniger Standardwerke des Repertoires: im Falle Elgars sind die am häufigsten genannten Werke der *Pomp & Circumstance-Marsch Nr. 1* op. 39, die *Enigma-Variationen* op. 36 und das Cellokonzert op. 85, bei Sibelius die beiden populären Tondichtungen *Finlandia* op. 26 und *Der Schwan von Tuonela (Tuonelan joutsen)* op. 22. Beide Komponisten teilen also das Schicksal, mit nur einigen wenigen als exemplarisch geltenden und teilweise plakativ akzentuierten Werken konnotiert zu werden. Zudem werden beide Komponisten vereinfachend und verkürzend den nationalen Schulen ihrer jeweiligen Herkunftsländer zugerechnet sowie stilistisch als (Spät-)Romantiker eingeordnet und somit dem 19. und nicht dem 20. Jahrhundert zugeschlagen. Diese Klischeevorstellungen haben dazu geführt, dass beide Komponisten als nationale Vertreter ihrer jeweiligen verspätet in die europäische Musikgeschichte eintretenden und an ihr teilhabenden Heimatländer angesehen und bis heute mehrheitlich missverstanden werden (vor allem im deutschsprachigen Raum und von der deutschsprachigen Musikwissenschaft¹⁰³).

Tomi Mäkelä hat darauf hingewiesen, dass die nationale Rezeption von Komponisten in verschiedenen Fällen ganz unterschiedlich und nahezu widersprüchlich verlaufen kann. So wurde

¹⁰¹ In: Reclams Konzertführer Orchestermusik. Von Klaus Schweizer und Arnold Werner-Jensen. Mit 366 Notenbeispielen. 16., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1998. S. 903.

¹⁰² Der jüngst erschienene Beitrag von Hans-Klaus Jungheinrich: Eingebildete Komponisten. Ein Blick auf die präformierte Wahrnehmung von Personen und Werken, in: Musik & Ästhetik, Jg. 2011, H. 02, S. 101-106, versucht, dem entgegenzuwirken.

¹⁰³ Vgl. Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber/Wiesbaden 1984.

die Musik Antonin Dvoráks etwa, die im tschechischen Sprachraum ähnlich wie die Smetanas als spezifisch tschechisch empfunden wurde, in Amerika von einer breiten Öffentlichkeit als amerikanisch angesehen, was mit den „amerikanischen“ Werken dieses Komponisten (wie etwa dem „Amerikanischen Streichquartett“, der „Amerikanischen Suite“ oder der berühmten Symphonie „Aus der Neuen Welt“) zu tun haben könnte.

Sibelius' Musik fasste man in den angloamerikanischen Ländern dagegen keineswegs als englisch oder amerikanisch auf. Das Interesse an Sibelius in England wurde vielmehr durch das Wirken der Musikpublizistin Rosa Newmarch geweckt, die von vornherein das „Andere“, Ungewöhnliche, Unbekannt-Fremde, Exotische an Sibelius' Musik schätzte und betonte bzw. öffentlichkeitswirksam in das britische Konzertleben einführte.¹⁰⁴ Der Weg nach Deutschland, Frankreich und Italien blieb dem Komponisten spätestens seit Ausbruch des Ersten Weltkrieges und durch das Fußfassen der Zweiten Wiener Schule sowie nach Ende des Zweiten Weltkriegs durch das Wirken der Darmstädter Schule um Boulez, Nono und Stockhausen sowie durch die ästhetischen Werturteile Theodor W. Adornos und René Leibowitz' weitgehend versperrt.

Diese extrem antisibelianische Haltung wurde gern mit der nationalen Färbung bzw. vermeintlich patriotischen bis nationalistischen Ausrichtung seiner populären Werke und mit dem Vorwurf der einfachen, plakativen, anti-modernen, „niedereren“ Stilebene seiner „simplen“ und „wenig ambitionierten“, ja sogar „fehlerhaften“ Kompositionstechnik begründet.¹⁰⁵

Tomi Mäkelä weist ferner auf die unterschiedliche Rezeption des Komponisten in den verschiedenen Ländern hin und verweist dabei auf die Nähe von Sibelius zu Elgar, die sich in der deutschen Rezeptionshaltung offenbare: Sibelius wurde eine Zeit lang in Deutschland als englischer Komponist gehandelt und in einem Atemzug mit Edward Elgar genannt.¹⁰⁶

Allein dies würde wohl eine gemeinsame Behandlung beider Komponisten innerhalb einer Arbeit rechtfertigen. Hinzu kommt noch, dass die beiden Mahler- und Schönberg-Zeitgenossen Elgar und Sibelius zwar sehr unterschiedliche, aber jeweils sehr eigene, individuelle, originale Personalstile entwickelt und ausgeprägt haben, und das zum Teil schon in einem sehr frühen Stadium ihres Oeuvres.

¹⁰⁴ Rosa Newmarch: Jean Sibelius. A Finnish Composer. Leipzig, Brüssel, London, New York 1906. dt. Übers.: Jean Sibelius. Ein finnländischer Komponist. Von Ludmille Kirschbaum. Leipzig 1906.

Dies.: Jean Sibelius. A Short Story of a Long Friendship. With a Foreword by Granville Bantock. Boston 1939, London 1944.

¹⁰⁵ Stellvertretend für alle Verrisse seien hier nur zwei der berühmtesten nochmals genannt: Theodor W. Adorno: Glosse über Sibelius. In: Impromptus (Gesammelte Schriften Bd. 17). Frankfurt am Main 1982. S. 247-252. Und: René Leibowitz: Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde. Lüttich 1955.

¹⁰⁶ Tomi Mäkelä: Theodor W. Adorno contra Jean Sibelius. In: Finnish Music Quarterly, Sondernummer auf Deutsch, 1994, S. 18.

Vgl. hierzu auch: Brigitte Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Probleme und Lösungswege. Frankfurt am Main/Berlin 2005. S. 20.

Es stellt sich die Frage, warum sich die deutsche Musikwissenschaft kaum oder gar nicht mit ihnen beschäftigt.

Im Kapitel ‚Nation‘ der 1968 neu herausgegebenen *Einleitung in die Musiksoziologie* schreibt Theodor W. Adorno im Hinblick auf die unterschiedliche Rezeptionsgeschichte Elgars und Sibelius‘ im deutschen und mitteleuropäischen bzw. im westeuropäischen und angelsächsischen Sprach- und Kulturraum und ohne dass zunächst deutlich würde, welchen der beiden Komponisten er eigentlich genau meint:

„Edward Elgar, den die Engländer offenbar wirklich gern hören, hat in Deutschland überhaupt keine Resonanz; Sibelius nur geringe. In England und Amerika steht er, ohne dass in bündigen musikalischen Begriffen gezeigt worden wäre warum, in hohen Ehren; Versuche, ihn anderswo zu lancieren, scheitern gewiss nicht wegen der allzu großen Ansprüche seiner Symphonik.

Vor mehr als dreißig Jahren habe ich einmal Ernest Newman, den Initiator des Ruhms von Sibelius, nach dessen Qualität gefragt; er habe doch die Errungenschaften der **gesamteuropäischen Kompositionstechnik** (sic!!!) nicht rezipiert, in seiner Symphonik verbinde sich das Nichtssagende und Triviale mit einem Alogischen und zutiefst Unverständlichen; das ästhetisch Ungeformte verkenne sich als Stimme der Natur. Newman, von dessen urbaner Skepsis auch gegen das Eigene viel zu lernen hatte, wer aus der deutschen Tradition kam, antwortete lächelnd: auf eben diese Eigenschaften, die ich bemängelt hätte und die er keinesfalls leugne, sprächen die Engländer an.

Damit stimmte Newmans bescheidene Meinung von der Musikkritik überein, deren angelsächsischer Matador er selbst war. Ihm und der im prägnanten Sinn bürgerlichen westlichen Mentalität, für die er noch als der kenntnisreiche Wagner-Forscher sprach, hatte Musik nicht dasselbe Pathos wie der mitteleuropäischen.“¹⁰⁷

Vieles von dem, was hier gesagt wird, klingt schief. Allein den Gegensatz zwischen einer west- und mitteleuropäischen Mentalität zu beschwören und kurz zuvor noch von einer gesamteuropäischen Kompositionstechnik zu sprechen, die Sibelius angeblich nicht rezipiert haben soll, ist gewagt und schlichtweg falsch. Adornos Denken in bipolaren Extremen wird hier überdeutlich. Es ist das Merkmal seines gesamten äußerst problematischen Musikdiskurses, der zu Verkürzungen und Verzerrungen neigt und zudem von erschreckender Unkenntnis zeugt.

Ferner betont Adorno hier die deutsche Tradition, offenbar ohne zu wissen, dass gerade die beiden von ihm benannten Komponisten dieser deutschen Tradition durchaus sehr nahe standen.

Neben Elgar und Sibelius fanden auch andere Komponisten wie etwa Ralph Vaughan Williams oder Sergei Rachmaninow nur schleppend Eingang in das kulturelle Bewusstsein Mitteleuropas. Anders

¹⁰⁷ Zitiert nach Theodor W. Adorno: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 14: *Musikalische Schriften* I-III. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1978. S. 369f. Siehe auch: Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt/Main 1975. S. 205.

dagegen verlief etwa die intensive Schostakowitsch-Rezeption nach Ende des Zweiten Weltkriegs in beiden deutschen Staaten.¹⁰⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg wirkte die Sibelius-Schelte Adornos zumindest in der BRD weiter, während die äußerst spezifisch und differenziert verlaufende Sibelius-Rezeption in der DDR, die zudem noch wenig erforscht ist, eher positiv gefärbt ist.¹⁰⁹

Die ästhetisch bedingte Ablehnung der Musik von Sibelius durch Adorno und die Vertreter der Darmstädter Schule wurzelt wohl auch im Verhältnis von Harmonik und Zeit, wie Sibelius es in Form von Klangflächen, Klangfeldern und Klangräumen auskomponiert. Erst Ligeti hat diese musikalischen Parameter seit den 1960er Jahren wieder in die avantgardistische Kompositionstechnik integriert.

Es stellt sich die Frage, warum sich die deutsche Musiksoziologie so schwer tut im Umgang mit Sibelius: Die ästhetischen Fragestellungen, die Vertreter der deutschsprachigen Musiksoziologie bzw. der Ästhetischen Theorie á la Adorno oder auch Vertreter der Soziologie der industriellen, urbanen Gesellschaft wie Georg Simmel an musikalische Kunstwerke herantragen bzw. nahe legen, sind immer oder doch tendenziell zumeist auf gesellschaftliche Realitäten ausgerichtet. So bieten etwa die Symphonien Schostakowitschs einen denkbar unproblematischen ästhetischen Ansatzpunkt: Sie sind immer eingebunden in eine gesellschaftliche und/oder politische Situation der Zeitgeschichte. Sie sind näher bzw. konkreter an historisch-politischen, gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Umständen und Situationen dran. Dieser geopolitische Kontext fehlt bei den Sibelius-Symphonien, zumindest auf den ersten Blick; Komponisten wie Wagner oder Schönberg haben sich in ihren Werken direkt mit den (sozialen) Verhältnissen der modernen Gesellschaft befasst und sie musikalisch thematisiert: Wagner im *Rheingold* in der Amboss-Szene, in der das Phänomen der arbeitsteiligen Gesellschaft als Aspekt der musikalischen Massenvervielfältigung konkretisiert wird, Schönberg in der *Glücklichen Hand*, in der das neue gesellschaftliche Phänomen der Arbeitsteilung als gesellschaftliches Problem, aber auch als spezifisches Problem des modernen Künstlers thematisiert wird.

All dies scheint bei Sibelius auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen. Man vermisst bei ihm aus soziologischer Sicht den Aspekt der industriellen Moderne bzw. das Phänomen der arbeitsteiligen Gesellschaft, d. h. einer Gesellschaft, die auf dem Prinzip der Trennung von Arbeitswelt und ästhetischer Erfahrung beruht. Sibelius wird im Hinblick auf solche Fragestellungen schnell als uninteressante und wenig ergiebige Quelle außer Acht gelassen und beiseite geschoben. Mit ihm

¹⁰⁸ Schostakowitsch kann als Musterbeispiel für die politische Rezeption eines politischen Komponisten gelten, während die Sibelius-Rezeption ein Beispiel für die (unterschiedliche) politisch motivierte Rezeption eines unpolitischen Komponisten stehen kann. Vgl. hierzu auch Friedrich Geiger: Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren. Stuttgart 2004.

¹⁰⁹ Stichwort ist hier bspw. das Sibelius-Gedenken zum 100. Geburtstag des Komponisten im Jahre 1965.

werden statt der modernen Industriegesellschaft eher konservativ besetzte Begriffsfelder wie Natur, Geist, Seele, Mythos, Geschichte oder Nation verbunden. Die Aspekte Mensch, Gesellschaft, Zivilisation, Krieg, urbanes Leben, Technik und Industrialisierung scheinen bei ihm ausgeblendet. Gleichwohl spielen sie indirekt doch auch bei ihm eine Rolle, nur abstrakter: Erfahrungen von Vermassung und Isolation, des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, die die neue gesellschaftliche Realität der beginnenden industriellen Moderne kurz nach 1900 prägen, erscheinen auch bei ihm, und zwar als persönliche Erfahrungen des sozialen Individuums, das sich plötzlich mit dieser neuen gesellschaftlichen Realität konfrontiert sieht.

Die Verunsicherung durch Zeitgeist und seine Ausdrucksform führt bei Sibelius nach meinem Dafürhalten zu einer Flucht ins Ästhetische. Die Problematik des neuzeitlich-modernen Menschen, mithin auch des modernen Künstlers, der sich plötzlich in diese neue moderne Gesellschaft hineingestellt sieht, wird bei ihm in gewisser Weise ästhetisch überformt. Bei Sibelius ist es meines Erachtens immer die problematische Situation des einzelnen Individuums, das den direkten Kontakt zur Welt, d. h. zu Natur **und** Gesellschaft, zu verlieren droht, die sich im Werk manifestiert. Sie soll durch das Werk nicht nur überwunden werden, sondern vielmehr auch in ihm thematisiert, ästhetisch nachvollzogen und in den Erfahrungsprozess des sich entwickelnden Individuums bzw. ästhetischen Subjekts, das auf seine Umwelt reagiert, integriert werden.

Die Trennung von ästhetischer Selbst- und Welterfahrung und moderner arbeitsteiliger Gesellschaft soll im Werk überwunden werden, indem die ästhetische Veredelung wieder stärker in den Entwicklungsprozess einbezogen wird. Der moderne Künstler bzw. Komponist dieser modernen Gesellschaft sieht seinen Beitrag nunmehr darin, dass er als homo ludens an der ästhetischen Bewusstseinsbildung des modernen Menschen produktiv mitwirkt.

Die ästhetischen Kriterien für die Aspekte Natur, Geist, Seele, Mythos, Geschichte, Nation etc. sind organische Integration, Wachstums- und Beschleunigungsprozesse, Gefühlsausdruck etc. Das musikalische Subjekt ist als Austragungsort eines letztlich **integrierenden** Weltbilds verstanden. Sein Zugriff durch musikalische Form erweist sich als stärker dargestellt.

Demgegenüber stehen ästhetische Kriterien für die Aspekte Mensch, urbane Gesellschaft, moderne Zivilisation, technische Industrialisierung etc. wie Ereignispluralismus, teilweise maschinelle Motorik, Vermassung, arbeitsteilige Prozesse etc. Das musikalische Subjekt ist als Erfahrungsort eines letztlich **disparaten** Weltbilds verstanden. Sein Zugriff durch musikalische Form erweist sich als schwächer dargestellt.

Davon aber zu unterscheiden ist das kompositorische Subjekt, welches in beiden Fällen die formende Instanz ist.

Die zunehmende Politisierung bzw. politische Instrumentalisierung durch die Nazi-Propaganda in

den 1930er Jahren oder auch durch die bolschewistische Kulturpolitik in der Sowjetunion während der Zeit des Kalten Krieges führte zu einer zunehmenden Ideologisierung der Musik im 20. Jahrhundert. Die zunehmende Ästhetisierung der Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erfährt im frühen 20. Jahrhundert einen neuen Höhepunkt. Im Zeitalter des Ästhetizismus kann der hohe Grad der Ästhetisierung von Kunst zum Träger gesellschaftlicher Prozesse und politischer Entwicklungen werden. Kunst und Musik können politisch instrumentalisiert, für politische Zwecke und Ziele missbraucht werden. Dies geschah in den totalitären Regimen des NS-Staates in den 1930er und 1940er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und im sozialistischen Realismus stalinistischer Kulturpolitik in der Sowjetunion bzw. in der DDR nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Auch Sibelius und die Rezeption seiner Musik sind von diesen politischen Entwicklungen betroffen, obwohl er sich seit Ende der 1920er Jahre nicht mehr künstlerisch geäußert hat. 1938 belegten die Nazis die Musik der führenden Vertreter der ambitionierten Avantgarde Schönberg, Hindemith und Strawinsky mit dem Terminus ‚entartet‘. Sibelius’ Musik hingegen galt als ‚arisch‘. Sie passte in erschreckender Weise offenbar genau in die verbrecherische Rassenideologie der Nationalsozialisten, die sich vom ‚gesunden Volksgeist‘, vom ‚völkischen‘ Charakter angezogen fühlten. Der Erfolg von Sibelius’ Musik in den 1930er Jahren, seine hohe Popularität und die positive Haltung der Nationalsozialisten zu ihr, scheinen Adornos Hass, der 1938 in der berühmt-berüchtigten Sibelius-Glosse gipfelte, angestachelt zu haben. Nun war Sibelius aber kein politischer Mensch, was seine distanzierte Haltung gegenüber dem Nazi-Regime belegt. Es gibt keine dezidiert politischen Stellungnahmen oder sonstige Äußerungen zur politischen Situation in den 1930er und 1940er Jahren.

So scheint die (west-)deutsche Sibelius-Rezeption der Nachkriegsjahrzehnte zunächst stark überschattet von diesen ideologischen Denkströmungen bzw. politisch überlagert vom Denken in rechten und linken Kategorien.

Erst in den vergangenen beiden Jahrzehnten scheint sich die wissenschaftliche Sibelius-Rezeption in Deutschland zu entpolitisieren. Man ist bemüht, eine neutrale, vorurteilsfreie Einschätzung dieses Komponisten herbeizuführen.¹¹⁰

Elgars Musik wird hingegen kaum bis gar nicht gewürdigt.¹¹¹ Eine deutsche Elgar-Forschung

¹¹⁰ Zentrales Beispiel hierfür ist aus den 1990er Jahren etwa die maßgebliche Arbeit von Lorenz Luyken: „...aus dem Nichtigen eine Welt schaffen...“. Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius. Kassel 1995. Jüngste Beispiele für eine entideologisierte Darstellung der Musik von Sibelius im deutschsprachigen Schrifttum sind u. a.: Brigitte Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Berlin 2005. Kathrin Messerschmidt: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius’ zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition. Kiel 2007. Matthias Falke: Jean Sibelius: Fünfte Symphonie. Eine Monographie. Norderstedt 2009.

¹¹¹ Die einzige Ausnahme aus der jüngeren Zeit des letzten Jahrzehnts bildet Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit. Hildesheim: Olms, 2002. Und: ders.: „Richard Coeur de Lion! Ein Held!“ – Richard Strauss’ Influence on Edward Elgar. In: Music as a bridge (2005), S.

existiert faktisch nicht.¹¹² Dabei gab es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und in früheren Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedenste deutschsprachige Publikationen¹¹³, die sich jedoch nicht nachhaltig durchsetzen und zu einer intensiven wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Komponisten im deutschsprachigen Raum führen konnten.

In der DDR stand man britischen Komponisten naturgemäß wiederum aus politischen und ideologischen Gründen eher distanziert gegenüber, wobei man allerdings sehr bemüht war, die künstlerischen Leistungen englischer und auch amerikanischer Komponisten positiv zu würdigen.¹¹⁴ So war man etwa Komponisten aus dem eher linksintellektuellen Milieu bzw. sozialistisch orientierten Künstlern wie Ralph Vaughan Williams oder Samuel Barber¹¹⁵ gegenüber ausgesprochen offen zugetan und lobte ihre anti-imperialistische bzw. antikapitalistische Einstellung. Aus ähnlichen politischen Gründen wurden auch die beiden sich offen zum Kommunismus bekennenden englischen Komponisten Rutland Boughton und Alan Bush sowie der dem Kommunismus skeptisch gegenüberstehende, kritische Marxist Bernard Stevens als positive Erscheinungen herausgestellt und in einschlägigen Konzertführern und Musiklexika gewürdigt bzw. lobend erwähnt.

Dagegen wurden Elgar und Walton als repräsentative Vertreter des British Empire eher kritisch beurteilt.

73 – 91.

¹¹² Vgl. hierzu etwa auch Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit. Hildesheim: Olms, 2002. S. 3.

¹¹³ Genannt seien etwa die zu Lebzeiten des Komponisten erschienene Publikation von Max Hehemann: Edward Elgar. In: Die Musik, Bd. 2 (1902), 2, S. 15 – 25. Hans Hollander: Elgar in der Gegenwart. In: NZfM, Bd. 120 (1959), 11, S. 552 – 554. Lutz-Werner Hesse: Elgar, Delius und Holst. In: Musica, Bd. 38 (1984), 4, S. 341 – 345. Meinhard Saremba: Elgar, Britten & Co.: eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Porträts. Zürich 1994.

¹¹⁴ Vor allem das musikpublizistische und –lexikographische Wirken Alan Bushs muss hier genannt werden.

¹¹⁵ Auch Benjamin Brittens radikaler Pazifismus wäre hier als positiv gewürdigte politische Haltung zu nennen.

Exkurs III: Das Zentrum der Moderne: Wien um 1900.

Das Europa der Jahrhundertwende war geographisch geprägt von mehreren, meist großstädtischen Zentren und regionalen Peripherien des künstlerischen Wandels und kulturellen Lebens. In den großstädtischen Zentren, den Kulturmetropolen entwickelte sich das Leben der urbanen Gesellschaft: Mailand wurde um 1900 zum bedeutenden Zentrum der italienischen Futuristen um Filippo Tommaso Marinetti, London wurde zum Treffpunkt der innovativen *Bloomsbury-group* um Virginia Woolf, Paris war geistiges Zentrum, Versammlungsort und Treffpunkt der Kubisten, von Malern wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, von Literaten wie Guillaume Apollinaire oder Komponisten wie Claude Debussy und Maurice Ravel. Moskau und St. Petersburg entwickelten sich zum russischen Anlaufpunkt für junge Radikale, Intellektuelle, Künstler, Schriftsteller und Philosophen.¹¹⁶

In Deutschland waren sicherlich Berlin und München die führenden Sammlungspunkte und Zentren kulturellen Lebens und künstlerischer Produktion.¹¹⁷ Und in Wien wurden die Secession um Gustav Klimt, Kaffeehäuser und Salons zu Treffpunkten für Künstler und Intellektuelle.¹¹⁸

Es waren kleine Kreise, enge Zirkel des subversiven Wandels, überschaubare Gruppen der neuen Avantgarde, die sich da bildeten. Sie erreichten und durchdrangen noch nicht das allgemeine Bewusstsein der gesellschaftlichen Lebenswelt: Realismus und Naturalismus prägten nach wie vor Theaterbühnen und Museen, Impressionismus und Porträtmalerei die Bildergalerien, Historismus bestimmte den allgemein vorherrschenden Zeitgeschmack. Expressionismus, Fauvismus und Brutismus befanden sich noch im Stadium der Entwicklung und gelangten erst später zum Durchbruch und zu gesellschaftlicher Beachtung.

Die musikalische Szenerie wurde angeführt von Komponisten, die heute immer noch mit dem höchst problematischen Terminus ‚spätromantisch‘ belegt werden: auf der Opernbühne beherrschte Puccini das musiktheatralische Geschehen, Saint-Saens und Rimski-Korsakow gehörten zu den meistgespielten Orchesterkomponisten, de Falla initiierte das spanische Musikleben; Busoni war ein gefeierter Klaviervirtuose, Interpret und einflussreicher Kulturorganisator, der neben Richard Strauss das Berliner Musikleben um und kurz nach 1900 besonders als Dirigent nachhaltig prägte.¹¹⁹ Erfolgreiche Aufführungen etwa von Werken Edward Elgars und Jean Sibelius’ entschieden über

¹¹⁶ Vgl. hierzu etwa die umfassende Darstellung von Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914*. München 2009.

¹¹⁷ Vgl. hierzu auch das Kap. *Die Großstädte und die Künstler um die Jahrhundertwende. Berlin, München, Wien*. In: Jens Malte Fischer: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien 2000. S. 26-52.

¹¹⁸ Vgl. hierzu etwa auch Christian Brandstätter (Hrsg.): *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien 2005.

¹¹⁹ So dirigierte Busoni etwa nachweislich z. B. auch Orchesterwerke seines heute fast vergessenen Landsmannes Giovanni Sgambati in Berlin.

europäischen Ruhm und internationale Bekanntheit.¹²⁰ In Wien bildete sich zeitgleich der exklusive Schönberg-Kreis um Alban Berg, Anton Webern und Egon Wellesz, der schließlich 1918 in der Gründung des Vereins für musikalische Privataufführungen kulminierte und bewusst die öffentliche Aufmerksamkeit großer Auditorien vermied, ja sogar gezielt scheute, um sich vor unerwünschten Missfallensbekundungen des zeitgenössischen Publikums zu schützen.¹²¹

Das Wien der Jahrhundertwende war zumindest nach außen hin ein eher konservatives Kulturzentrum der europäischen Moderne, das noch an klassizistischen (Monumental-)Bauten und Normen hing. Der bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert aufkeimende und sich nun zu Beginn des neuen 20. Jahrhunderts verfestigende Antisemitismus warf seine sich mehr und mehr verfinsternden Schatten voraus¹²²: Äußerst wohlhabende und ausgesprochen gut situierte um nicht zu sagen reiche Vertreter der jüdischen Bourgeoisie lebten in Wien, bewohnten vor allem den Schottenring, jenen berühmt-berüchtigten gut situierten Teil der Ringstraße, der von reichen Industriellen vornehmlich jüdischer Provenienz geprägt war¹²³, und auch die Auftraggeber der *Secessionisten* waren meist jüdischer Herkunft.¹²⁴

Auch die führenden, im Wien der Jahrhundertwende tonangebenden Künstler und Intellektuellen, auch die prominenten, hervorstechendsten und herausragenden Exponenten und Protagonisten der Wiener Moderne um 1900 waren oftmals jüdischer Abstammung, wie etwa Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse, Karl Kraus, der Gründer des zentralen Publikationsorgans der Wiener Moderne, des legendären Periodikums der *Fackel*, aber auch die Komponisten Gustav Mahler und Arnold Schönberg sowie die Dichter, Literaten und Schriftsteller Felix Salten, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. Innerhalb der Wiener Bevölkerung erzeugte dies einen schnell wachsenden latenten Antisemitismus, der den Zeitgeist allmählich unheilvoll zu prägen und zu durchdringen begann. Antijüdische Ressentiments und antisemitische Vorurteile haben ihre geistige Brutstätte in Wien um 1900. Sie waren „Bestandteil einer speziell wienerischen

¹²⁰ So setzte sich Busoni in Berlin für die Aufführung der Werke vornehmlich nicht-deutscher Komponisten wie Sgambati, Delius oder Sibelius ein, dessen Tondichtung *En saga* op. 9 in ihrer revidierten Fassung im November 1902 auf Busonis Initiative hin von Sibelius selbst dirigiert wurde. Richard Strauss dirigierte Sibelius' Zweite Symphonie 1903 in Berlin, ein Werk, das sich bald breiter Akzeptanz erfreute und Sibelius' frühen Ruhm in Deutschland begründete. Ähnliches gilt für Elgar: Strauss dirigierte die deutsche Erstaufführung von dessen *Cockaigne-Ouverture* bereits 1902 in Berlin.

¹²¹ Vgl. hierzu auch Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002.

¹²² Zum Thema vgl. etwa auch Jens Malte Fischer: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien 2000. Hier besonders die Kap.: Gustav Mahler und das „Judentum in der Musik“. S. 131. „Mit Baruch is es auch nichts.“ Das Bild des Juden in der Literatur um 1900. S. 190. Und: Identifikation mit dem Aggressor? Zur Problematik des jüdischen Selbsthasses um 1900. S. 215.

¹²³ Vgl. hierzu etwa Rainer Metzger: Wien um 1900. Die Dauer der Dementis. In: Christian Brandstätter (Hrsg.): *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien 2005. S. 29.

¹²⁴ Vgl. ebd.

Konstellation¹²⁵: In „Wien hatte sich, verkörpert in der wuchtigen Figur des Bürgermeisters Karl Lueger, der Antisemitismus zum ersten Mal von einer Art sozialpsychologischem Hintergrundrauschen, das immer vernehmbar gewesen war, zu einer politischen Programmatik ausgewachsen, er war nicht mehr religiös, sondern rassistisch motiviert und vermengte sich mit Neid und Xenophobie zum Charakteristikum schlechthin des totalitären Jahrhunderts. In diesem Antisemitismus ist Wien mit mehr als allem anderen epochenbildend geworden.“¹²⁶

Die kunstästhetischen Positionen der Wiener Moderne waren oftmals disparat und standen sich meist konträr gegenüber. Somit ist es schwer, von **der** Wiener Moderne zu sprechen. Die beiden als zentrale Vertreter der Wiener Moderne anzusehenden Antipoden Gustav Klimt und Oskar Kokoschka etwa prägen von Anfang an die strukturbildende Ambivalenz und extreme Widersprüchlichkeit des kulturhistorischen Phänomens der Wiener Moderne um 1900.¹²⁷ Der subjektivistisch gefärbte, extrem subjektbezogene Expressionismus Kokoschkas steht der Tendenz zum objektivistisch orientierten Exotismus, der etwa in Form von Orientalismus bei Klimt in Erscheinung tritt, geradezu diametral gegenüber. Der Hang zum oftmals als gespreizt empfundenen Ornamentalen, Jugendstilhaften, Dekorativ-Preziösen bei Klimt konkurriert förmlich mit dem Drang zur Vertiefung und Verinnerlichung, zum Expressiven bei Kokoschka.¹²⁸

Dieser Gegensatz wird schließlich auch von der zeitgenössischen deutschen Kulturkritik als problematisch empfunden und beschrieben.¹²⁹ So zeigen sich dort auch erste Gegenströmungen, die sich vor allem gegen die als überladen empfundene ästhetische Kunstwelt Klimts richten und die Tendenz zur Abstraktion, Reduktion, Konzentration auf das Wesentliche, zum Purismus artikulieren.¹³⁰ Diese Gegenpositionen werden vornehmlich von dem Österreichischen skeptisch gegenüberstehenden deutschen Kulturkritikern vertreten und zeigen sich besonders in den 1920er Jahren etwa bei den deutschen Kunstliteraten Richard Muther und Julius Meier-Graefe.¹³¹

Hierin kommt auch die Diskrepanz zwischen Internationalität und Provinzialität zum Ausdruck, die die Rezeption der Wiener Moderne ebenfalls strukturell prägt. Man sah im Österreichischen dieser Wiener Moderne die Gefahr einer provinziellen Sichtweise auf die Kunst und vermisste bereits das internationale Flair eines nationenübergreifenden, weltoffenen Multikulturalismus.¹³²

So wurden die Errungenschaften der Wiener Moderne schon sehr bald in den 1920er Jahren äußerst

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 29f.

¹²⁷ Vgl. hierzu auch Rainer Metzger: Wien um 1900. Die Dauer der Dementis. In: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Herausgegeben von Christian Brandstätter. Wien 2005. S. 19ff.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 19.

¹²⁹ Vgl. etwa Metzger wie oben. S. 19.

¹³⁰ Vgl. etwa auch ebd. S. 19.

¹³¹ Vgl. ebd.

¹³² Vgl. ebd.

skeptisch betrachtet.

Die Tendenz zur Abstraktion, Reduktion und Konzentration, zum Purismus, die Muther und Meier-Graefe in der Wiener Moderne offenbar vermissten, zeigt sich dennoch auch in ihr: so nämlich etwa auch in der Tendenz zur Logik, wie sie etwa in der Musik Arnold Schönbergs und in der Philosophie Ludwig Wittgensteins anzutreffen ist. Die Reduktion der Komplexität der Welt auf Einfachheit mit Hilfe mathematischer Logik gehorchender Axiome kennzeichnet das Wirken und Schaffen beider. Die Logik, die Schönberg in der Musik durch Zwölftontechnik, später durch seine reihengebundene Atonalität, die den Weg zur seriellen Reihentechnik ebnet, verwirklicht, korrespondiert mit der analog sich entwickelnden Logik in der Philosophie Ludwig Wittgensteins.¹³³ Ähnliche Beispiele finden sich auch in anderen Bereichen und Kunstformen der Wiener Moderne. So entfaltet sich der Hang zu Abstraktion und Reduktion ebenso im Funktionalismus des Bauens, beispielhaft realisiert etwa in der Architektur Adolf Loos' und Otto Wagners.¹³⁴

Die kunstästhetischen Maximen der Reduktion und Abstraktion prägen auch die Malerei Egon Schieles¹³⁵ und treten ebenso in den Werken Paul Klees, Wassily Kandinskys und Kasimir Malewitschs in Erscheinung. Die expressionistische Malerei Edvard Munchs wurde im Zuge der Rezeption nordischer Moderne im Wien der Jahrhundertwende ebenfalls ästhetisch wahrgenommen.¹³⁶

Das Vordringen zum wesentlichen Kern des Menschen, die Konzentration auf das Wesentliche des Menschseins, kennzeichnet schließlich auch den nunmehr in Wien um 1900 einsetzenden Psychologismus, der durch die Einführung der Psychoanalyse bei Freud gesellschaftlich in Erscheinung tritt und nunmehr als ästhetisches Kriterium auch von Künstlern zunehmend entdeckt wird. So entwickelt er sich analog dazu etwa auch in der Literatur des Wiener Arztes und Schriftstellers Arthur Schnitzler.¹³⁷

Die Wiener Moderne markiert in ihrer Komplexität auch die Geburtsstunde eines liberalen Journalismus'/Feuilletonismus', wie er etwa bei Karl Kraus exemplarisch zum Ausdruck kommt, und sie initiiert eine durch Impressionismus und Symbolismus angereicherte neue Sprache, einen neuen Sprachstil im Bereich der Librettistik etwa bei Hugo von Hofmannsthal. Der Schönberg-Schüler und spätere Wiener Publizist und Verleger Erwin Stein¹³⁸ postulierte schließlich als

¹³³ Vgl. ebd. S. 26.

¹³⁴ Als Beispiele hierfür können etwa das Haus am Michaelerplatz von Adolf Loos sowie das Postsparkassenamt von Otto Wagner genannt werden.

¹³⁵ Vgl. Rainer Metzger: Wien um 1900. Die Dauer der Dementis. In: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Herausgegeben von Christian Brandstätter. Wien 2005. S. 26.

¹³⁶ Vgl. hierzu auch Christian Meyer (Hrsg.): Strindberg, Schönberg, Munch. Die Rezeption der Nordischen Moderne in Wien um 1900. Ausstellungskatalog. Wien 2008.

¹³⁷ Vgl. Rainer Metzger: Wien um 1900. Die Dauer der Dementis. In: Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Herausgegeben von Christian Brandstätter. Wien 2005. S. 24f.

¹³⁸ Vgl. Marion Thorpe: Art. Erwin Stein. In: MGG, Bd. 16, Sp. 1750f.

wichtiger Musikästhetiker und Chronist des Wiener Musiklebens neue Formprinzipien im Bereich der musikalischen Komposition.¹³⁹ Er begriff Musik als paralleles, transkulturelles, höchst komplexes Beziehungsgeflecht. Bei ihm erscheint schließlich auch erstmals der Gedanke von der europäischen und amerikanischen Interkontinentalität.¹⁴⁰ In seinem international ausgerichteten musikalischen Denken und musikästhetischen Wirken wird auch der Bezug zur dur-molltonalen Harmonik im Sinne Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule aufgegeben.¹⁴¹

Gut dreißig Jahre zuvor hatte bereits ein anderer bedeutender Komponist des frühen 20. Jahrhunderts aus der (nord)europäischen Peripherie die Kultur der Donaumetropole studiert: der junge Finne Jean Sibelius.

¹³⁹ Erwin Stein: Neue Formprinzipien. Von neuer Musik. Hrsg. von H. Grues/E. Kruttge/E. Thalheimer. Köln 1925. Der Aufsatz erschien 1924 in einem Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* zu Arnold Schönbergs 50. Geburtstag und lieferte eine erste frühe Beschreibung der von Schönberg neu entwickelten Zwölftontechnik.

¹⁴⁰ So wirkte Stein etwa auch als Korrespondent der Zeitschrift *The Christian Science Monitor* aus Boston. Später wurde er im britischen Exil Direktor der English Opera Group und entwickelte sich zu einem Vorkämpfer der Musik Benjamin Britzens.

¹⁴¹ Vgl. hierzu auch Thomas Brezinka: Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005. (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg Bd. 2).

Reflexion III: Sibelius und die ‚Nordische Moderne‘ in Wien

Wien fungierte zwischen 1870 und 1930 bzw. bis zu Weberns Tod 1945 als zentraler Anlaufpunkt für ambitionierte junge Komponisten aus verschiedenen Ländern und Kontinenten.¹⁴² Sibelius verbrachte als junger Mann insgesamt acht Monate in der Donaumetropole: von Ende Oktober 1890 bis Juni 1891 war er Privatschüler von Karl Goldmark und Robert Fuchs.¹⁴³ Ersterer galt in dieser Zeit als „einer der international renommiertesten österreichischen Komponisten“¹⁴⁴, letzterer war als Theorielehrer Nachfolger Anton Bruckners.¹⁴⁵ Es kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden, dass Sibelius lieber Kompositionsunterricht bei Brahms und Theorieunterricht bei Bruckner genommen hätte, doch waren beide nicht mehr als Lehrer tätig: Brahms nahm keine Kompositionsschüler mehr an¹⁴⁶ und Bruckner war bereits „wegen Krankheit von seinen Dienstpflichten beurlaubt“¹⁴⁷ worden.

Man merkt diesem Bemühen des 25-jährigen, heranwachsenden Komponisten eine geistige Tendenz an, sich auf der Höhe der Zeit zu bewegen. Dieser Drang zur Modernität findet sich auch am Ende seines kompositorischen Entwicklungsweges, etwa in seiner letzten, Momente der Klangkomposition Ligetis vorwegnehmenden symphonischen Tondichtung *Tapiola* von 1926 oder in der Ouvertüre aus der Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest*, in der Sibelius einen Vorstoß in die Atonalität unternimmt, Folgen dissonanter, nicht mehr auf ein tonales Zentrum bezogener Akkorde entwirft und mit Skalen arbeitet, die Messiaens begrenzt transponierbaren Modi ähneln.

Sibelius' Studienaufenthalt in Wien ist ein Beispiel für die international ausgerichtete, kosmopolitisch ambitionierte Grundhaltung des Komponisten, der seine Zweite Symphonie in Italien, die Dritte Symphonie in Paris, das Streichquartett *Voces intimae* in London und *Die Okeaniden* in Anlehnung an das transatlantische Erlebnis der Neuen Welt für New York komponierte. Diese Globalität und Interkulturalität seines musikalischen Schaffens und seines einflussreichen Wirkens als international gefragter und anerkannter Komponist ist bislang vornehmlich innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft viel zu schwach gesehen worden.

In Wien lernte Sibelius zwei für sein späteres kompositorisches Schaffen und kompositionsästhetisches Denken zentrale kompositionstechnische Wesenszüge des

¹⁴² So zählte etwa auch der aus Südamerika stammende Komponist Focke zu Weberns Kompositionsschülern in den frühen 1940er Jahren.

¹⁴³ Vgl. Hubert Christian Ehalt: Zum Geleit. In: Jean Sibelius und Wien. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2003. S. 11.

¹⁴⁴ Peter Revers: Wien 1890. Jean Sibelius, Anton Bruckner, Carl Goldmark, Robert Fuchs. In: Jean Sibelius und Wien. S. 16.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 17.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 15.

¹⁴⁷ Ebd.

Symphonischen kennen: die bereits durch Lobe vermittelte und bei Brahms vorherrschende Entwicklung des symphonischen Materials aus einer einzelnen kleinmotivischen Keimzelle heraus, die den gesamten Tonsatz strukturell prägt und durchdringt, sowie die bei Bruckner in Erscheinung tretende Prozessualität des symphonischen Formverlaufs, das Denken in prozessual angelegten und verlaufenden symphonischen Einheiten, die nicht selten einen blockhaften Charakter annehmen.

Das motivische Denken und die Idee der symphonischen Prozessualität verbanden sich bei Sibelius mit der neudeutschen Gattung der Symphonischen Dichtung und der Idee der Motiv- und Themen(charakter)transformation zu einer neuen, bei Sibelius erstmals exemplarisch ausgeprägten und kraftvoll in Erscheinung tretenden Form modernen symphonischen Denkens. Dieses Denken hatte seine Wurzeln im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Die ‚etablierte‘ Moderne: Neue Musik der Zweiten Wiener Schule

Rudolf Stephan verfestigt und untermauert in seiner Schrift *Neue Musik* von 1958 die spätestens seit Adornos *Philosophie der Neuen Musik* von 1949 die deutsche Musikwissenschaft nachhaltig prägende und beherrschende Kanonisierung einer in der Fachwelt als ‚etabliert‘ geltenden dodekaphonen Neuen Musik der Wiener Moderne, wobei er gezielt die drei Hauptvertreter der Zweiten Wiener Schule Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern ins Auge fasst und als Vorreiter einer ambitionierten Avantgarde beschreibt, durchbrochen von einigen Querverweisen auf Béla Bartók, Paul Hindemith und Igor Strawinsky sowie Claude Debussy und Alexander Skrjabin.¹⁴⁸ Dabei fokussiert er eine Vorherrschaft der genannten Komponisten, die die zeitgenössische Musik zwar aus einem dezidierten Traditionsbewusstsein heraus, letztlich aber doch nahezu im Alleingang und in radikaler Form entwickelt, durchgesetzt und etabliert haben. Für Stephan wirken diese revolutionären Errungenschaften im kompositorischen Schaffen Pierre Boulez’, Luigi Nonos und Karlheinz Stockhausens sowie im analytisch-ästhetischen Wirken René Leibowitz’ und Theodor W. Adornos fruchtbringend nach.¹⁴⁹ Dabei betont Stephan gleich zu Beginn des Büchleins die Bedeutung formaler Kriterien für das Wesen einer Musik und ihrer analytischen Durchdringung, ihres Erkennens und Erfassens durch den Hörer.¹⁵⁰

Als entscheidendes Kriterium entwickelt Stephan hier den Formbegriff als „wertkonstitutives“¹⁵¹ Element der musikalischen Komposition.¹⁵² Unter Form versteht er erklärtermaßen „nicht die Schemata der musikalischen Formenlehre ..., sondern die Gesamtheit der Beziehungen der einzelnen Teile zueinander.“¹⁵³

Wichtig hier nun erscheint ihm das gesamte Stück, das Werkganze, über das man sich als Hörer eine Übersicht durch wiederholtes Hören zu verschaffen habe.¹⁵⁴ Die höchste Stufe der Erkenntnis ist Stephan zufolge schließlich „das Erkennen dessen, was den Zusammenhang und damit den Sinn stiftet.“¹⁵⁵

Dieses analytische Hören postuliert Stephan nun auch für die sogenannte ‚Neue Musik‘, die gerade auf dem Gebiet der formalen Geschlossenheit und des inhaltlichen Zusammenhangs sinnstiftend in Erscheinung tritt. Dabei konstatiert Stephan einen Zwiespalt zwischen harmonischer Freiheit und

¹⁴⁸ Rudolf Stephan: *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung*. Göttingen 1958.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 3.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Der schlimmstmögliche Vorwurf, den man in dieser Zeit einer Musik unterstellen konnte, war der der Formlosigkeit. So wurden etwa auch Sibelius’ Kompositionen gern als formlose Stimmungstücke abgetan.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 4.

¹⁵⁵ Ebd. S. 4.

formalem Bewusstsein: „Eines der wichtigsten Probleme der Neuen Musik besteht nun darin, auch ohne formtragende Harmonik zu vernünftiger formaler Gestaltung zu gelangen.“¹⁵⁶

Der Begriff der ‚Form‘ und des ‚Formbewusstseins‘ prägt schon früh das musikästhetische Denken der jungen Zweiten Wiener Schule. Als einer der wichtigsten Vertreter und Wortführer dieser avantgardistischen Ästhetik kann der bereits erwähnte Erwin Stein angesehen werden. Er entwirft in seiner bereits oben genannten Festschrift *Neue Formprinzipien* von 1924, die zum 50. Geburtstag des Komponisten erscheint¹⁵⁷, ein Panorama neuer formaler Möglichkeiten und Perspektiven, die die neue Kompositionstechnik der sich bei Schönberg in dieser Zeit entwickelnden Reihentechnik eröffnet. Er bezieht den Begriff der Form sowohl auf die Gestalt der Reihe als auch auf das komponierte Werkganze: „Formale Geschlossenheit und Zusammenhang werden in erster Linie durch die motivische Arbeit erzielt.“¹⁵⁸

Die neue Reihentechnik Schönbergs könne als kompositionstechnisches Mittel auch auf ältere Formmodelle übertragen werden.¹⁵⁹

Auch der musikalische Gedanke könne nur als Form (in Gestalt der Reihe) wahrgenommen werden.¹⁶⁰ Chromatik „verlangt vom musikalischen Gedanken eine größere Verantwortlichkeit für das musikalische Geschehen.“¹⁶¹

Stein spricht vom „Formbedürfnis“¹⁶², das durch Werktitel wie Serenade, Walzer, Menuett etc. nahegelegt werde und das durch das Formgefühl oder Formbewusstsein der musikalischen Komposition erfüllt werde.¹⁶³ Stein postuliert, einen „Sinn für musikalische Form zu wecken.“¹⁶⁴ Er betont: Eine umfassende „Kenntnis der formbildenden Elemente in der Musik tut not.“¹⁶⁵ Er spricht von „Formgefühl“¹⁶⁶ und von „musikalischer Logik“¹⁶⁷. Stein konstatiert als Zeichen der Zeit einen ihn beunruhigenden „Mangel an Formgefühl“¹⁶⁸ und betont nachdrücklich die enorme Dringlichkeit seiner Postulate.¹⁶⁹

Formale Geschlossenheit könne und solle durch motivische Arbeit erreicht werden.¹⁷⁰

¹⁵⁶ Ebd. S. 55.

¹⁵⁷ Erwin Stein: *Neue Formprinzipien*. Von neuer Musik. Hrsg. von H. Grues/E. Kruttge/E. Thalheimer. Köln 1925.

¹⁵⁸ Ebd. S. 62.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 61.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 77.

¹⁶¹ Erwin Stein: *Musikalische Formwirkung*. In: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 141-143.

¹⁶² Erwin Stein: *Neue Formprinzipien*. Von neuer Musik. Hrsg. von H. Grues/E. Kruttge/E. Thalheimer. Köln 1925. S. 62.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Erwin Stein: *Musikalische Formwirkung*. In: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 141-143.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Zum Begriff ‚Formgefühl‘ vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien 1966. S. 499.

¹⁶⁷ Vgl. Erwin Stein: *Musikalische Formwirkung*. In: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 141-143.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Erwin Stein: *Neue Formprinzipien*. Von neuer Musik. Hrsg. von H. Grues/E. Kruttge/E. Thalheimer. Köln 1925. S. 62.

Klangfarbe erscheint als Mittel der Phrasierung und dient der Hervorhebung horizontaler Stimmverläufe. Zur Verdeutlichung der Kontur einer melodischen Linie entwickelt Schönberg und neben ihm auch andere Vertreter der Zweiten Wiener Schule wie etwa Alban Berg eine neue Notationstechnik, die die Haupt- und Nebenstimmen jeweils mit einem Großbuchstaben H bzw. N kennzeichnet und somit die Hierarchie der Stimmen im polyphonen Liniengeflecht markiert. Dies entspricht ebenfalls einem Postulat Erwin Steins, der den Wunsch äußert, der Hörer „muss das geistige Band (einer Komposition, Anm. d. Verf.) sehen lernen.“¹⁷¹

Die einzelnen Gestalten in Form von kleinstmotivischen (häufig zweitonmotivischen) musikalischen Gedanken verhalten sich „weniger expansiv sich ausbreitend“¹⁷² im Sinne von zeitlich sich ausdehnend, als vielmehr „intensiv sich verkleinernd“¹⁷³, „gleichsam konzentriert zum ‚monadischen Kraftzentrum‘.“¹⁷⁴

Reduktion, Abstraktion und Konzentration treten als Maximen dieser Kompositionstechnik deutlich hervor.

Den Zusammenhang aller Teile durch formale Geschlossenheit der musikalischen Komposition zu erreichen, war also ein ästhetisches Ziel des Wiener Musiktheoretikers Erwin Stein.

¹⁷¹ Erwin Stein: Musikalische Formwirkung. In: Musikblätter des Anbruch 2 (1920), S. 141-143.

¹⁷² Vgl. Renate Wieland: Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 262.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

Wiener Moderne I: Die kompositionsästhetischen Maximen der Neuen Musik

Der Begriff ‚Neue Musik‘ geht zurück auf den einflussreichen deutschen Musikästhetiker, Musikschriftsteller und Musikkritiker Paul Bekker (1882 – 1937). Er gebrauchte den Ausdruck ‚Neue Musik‘ als Erster und machte ihn zum Titel einer Schrift, die 1923 erstmals erschien, wohl aber einige Jahre vorher bereits verfasst wurde.¹⁷⁵

In dieser Schrift zeigt sich erstmals dezidiert und in der Begrifflichkeit eindeutig ausgeprägt ein Bewusstsein für das Neue der Musik der Zweiten Wiener Schule. Der Begriff ‚Neue Musik‘ erscheint hier noch sehr weit gefasst; Bekker orientiert sich vornehmlich am melodischen Parameter und postuliert eine Erneuerung des melodischen Empfindens.

Hier ist bereits der Materialaspekt angedeutet, der das ästhetische Denken der Neuen Musik maßgeblich bestimmt. Neue Musik erscheint auch bei Bekker zunächst nicht so sehr in ihrer klanglichen Neuartigkeit, sondern in ihrer strukturellen und formalen Andersartigkeit. Dabei sticht zunächst die Neuartigkeit der Metrik hervor, die vom herkömmlichen Taktgefüge losgelöst immer stärker einer taktlosen Ametrik angenähert wird. Die Musik scheint losgelöst von jedweder taktuellen Eingefasstheit und Beschränktheit förmlich frei im Klangraum zu schweben. Die Überwindung des Taktstrichs kann als erstes großes Ziel, als erste kompositionsästhetische Maxime dieser Neuen Musik systematisch festgehalten werden.

Dabei kann es auch zu einem strukturellen Spannungsverhältnis zwischen Metrik in der bisherigen Alten Musik und Ametrik bzw. ametrischen Tendenzen in der sogenannten Neuen Musik kommen.¹⁷⁶

Als nächster Parameter erscheint die Melodik als losgelöst oder vielmehr sich befreiend vom bisher vorherrschenden dur-/mollharmonischen Grundtonbezug. Die Melodie löst sich von ihrer tonalen Vorbestimmtheit und entfaltet sich frei von jeder Achsentonzentrierung.

Auch die Rhythmik wird nicht in ein über weite Strecken des musikalischen Satzes aufrechterhaltenes metrisch-rhythmisches Grundgerüst eingebunden, sondern wechselt ähnlich wie Takt und Metrik ständig.

Jede einzelne Stimme im tendenziell polyphonen Tonsatz erhält ihre eigene Wertigkeit, entfaltet sich frei und unabhängig von den anderen Stimmen, ohne diese wiederum in ihrer Freiheit und Unabhängigkeit zu beeinträchtigen. Der Zusammenschluss der Stimmen zum akkordisch-homophonen Satz ist eher selten, wird tendenziell eher vermieden und erscheint auch dann, wenn er erreicht wird, nicht als harmonisch übereinstimmend, sondern emanzipiert vielmehr die Dissonanz.

¹⁷⁵ Paul Bekker: Neue Musik. (Gesammelte Schriften 3). Stuttgart/Berlin 1923.

¹⁷⁶ Wobei es ametrische Tendenzen bereits bei Beethoven, Brahms, Bruckner und anderen Komponisten zu konstatieren gibt. Umgekehrt kann auch eine ametrisch strukturierte Musik plötzlich in ein Metrum zurückverfallen.

Schließlich erscheint die Harmonik als von ihren bisherigen dur-/molltonalen Gebundenheiten losgelöstes, befreites Strukturprinzip, das den harmonischen Eigenwert des Einzelklangs herausstellt. Hier nun erhält das Verhältnis von Harmonik und Zeit eine entscheidende Bedeutung. Der rasche Wechsel eines Klangs und der rasche Wechsel unterschiedlicher harmonischer Wertigkeiten etwa bei Webern erschwert die Rezeption.

Insgesamt lässt sich also ein gänzlich neuartiges Strukturgefüge in der Neuen Musik konstatieren, das mit einer vollkommenen Negation der tradierten Hierarchisierung der Elemente einhergeht. Jeder musikalische Parameter erhält jeweils seinen eigenen spezifischen Stellenwert im Strukturgefüge der musikalischen Komposition.

Die musikalischen Ereignisse im Bereich von Melodik, Rhythmik, Harmonik, Metrik, Phrasierung und Klangfarbe erscheinen nun nicht mehr syntaktisch geordnet und hierarchisch strukturiert bzw. direkt aufeinander bezogen, sondern wirken gelöst von jeglicher Tendenz und Strebefunktion als Einzelereignis. Dabei wird eine Konzentration auf den Einzelton, auf das einzelne Klangereignis erzielt.

Jedes kompositorische Element erhält erst durch seine Stellung innerhalb des dichten Strukturgefüges einer Komposition seinen eigenen musikalischen Stellen-, Ausdrucks- und Formwert. Dabei hat jedes kompositorische Element eine bestimmte Funktion im Ganzen einer Komposition.

Dies scheint mir das spezifisch Neue und Andersartige an der Neuen Musik, wie es erstmals in Werken der Zweiten Wiener Schule öffentlichkeitswirksam realisiert wurde.¹⁷⁷

Zur Aufgabe des Interpreten dieser Neuen Musik schreibt der Wiener Musiktheoretiker und Dirigent Erwin Stein in der Zeitschrift *Pult und Taktstock*: „Der Komponist hat seine musikalischen Gedanken in die geschlossene Form eines Kunstwerkes zusammengefasst und in der Partitur niedergeschrieben.“¹⁷⁸ Der Komponist „braucht den Ausführenden.“¹⁷⁹ Die Ausführenden „müssen die Form erst zum Leben, d. h. zum Klang erwecken und sie so gestalten, dass aus ihr der vom Komponisten gewollte Sinn wieder ersteht.“¹⁸⁰

Die Gestaltung und „Gestaltwerdung der Form“¹⁸¹ spielt für Stein eine dezidiert entscheidende Rolle bei der Aufführung und Interpretation von Werken der Zweiten Wiener Schule.¹⁸²

Er beschwört „die Vorstellung eines zielgerichteten, umfassenden, sich selbst tragenden

¹⁷⁷ Die Errungenschaften Hauer und Jofim (Jef) Golyscheffs sind nicht nachhaltig in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gedrungen wie das Wirken der Zweiten Wiener Schule.

¹⁷⁸ Erwin Stein: Einführung. In: *Pult und Taktstock* 1 (1924), S. 3.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. ebd.

Aufbaues¹⁸³. Er vergleicht die musikalische Form mit einem „lebendigen Organismus“¹⁸⁴, einem für die Zeit sehr typischen musikästhetischen Topos. Vielleicht wollte Stein mit dieser Begrifflichkeit um größeres Verständnis dieser Musik beim zeitgenössischen Publikum werben.

Das Formbewusstsein der Zweiten Wiener Schule zeigt sich auch bei Webern, etwa in seiner Vortragsreihe *Über musikalische Form*, in der der Komponist nichts weniger als eine Formenlehre entwickelt hat. Erstaunlich ist die betont herkömmlich-traditionelle, ja traditionalistische Begrifflichkeit: periodischer Bau des Hauptthemas mit Vorder- und Nachsatz (der etwa durch Eintragungen Weberns gekennzeichnet ist), das Denken in formalen Einheiten wie Taktgruppen, die Terminologie der Sonatenhauptsatzform mit Begriffen wie Durchführung, Reprise, Coda etc.¹⁸⁵

Adorno schließlich hält vor allem zwei Aspekte für wesentlich für die neue musikalische Ästhetik der Zweiten Wiener Schule: zum einen die „Organisation der Zeit durch Tempo und Phrasierung und die Organisation des motivisch-thematischen Zusammenhanges durch die Klangdisposition.“¹⁸⁶

¹⁸³ Vgl. auch Michael Fend: Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form? – Zu Erwin Stein. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 323.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 322.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu auch Neil Boynton: Anton Webern, „Variationen“ op. 27. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 108ff.

¹⁸⁶ Vgl. auch Renate Wieland: Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 261.

Wiener Moderne II: Mahlers dissonante Tonalität im Kopfsatz der 9. Symphonie

Gustav Mahlers 9. Symphonie ist im Sommer 1908 bzw. in den darauf folgenden Jahren 1909 und 1910 entstanden^{187 188}, also mithin in einer Zeit direkt nach der Trennung von seiner bisherigen Wirkungsstätte, in den Jahren nach dem Ende seiner Ära als Leiter der Wiener Hofoper im Jahre 1907 und in der Zeit, in der er als Dirigent in den Vereinigten Staaten von Amerika zu wirken begann. Ihre Uraufführung fand aber erst ein Jahr nach Mahlers frühem Tod im Jahre 1912 unter der Leitung von Bruno Walter in Wien statt.¹⁸⁹ Sie gilt gemeinhin als Wegbereiterin der musikalischen Moderne und der Zweiten Wiener Schule¹⁹⁰, die Schönberg den Weg in die Atonalität bahnte¹⁹¹ und zählt bei ihren Vertretern neben den *Kindertotenliedern* zu den besonders stark rezipierten Werken des Komponisten.¹⁹²

Die Erfahrung einer gewissen Entfremdung, Entwurzelung sowie der künstlerischen wie menschlichen Verunsicherung scheint aus ihr mancherorts hervorzutönen, so etwa gleich zu Beginn, wenn zunächst in den Celli, dann in den Hörnern ein zaghaft-unsicheres, verstört wirkendes, wie tastend repetierendes, fast stotterndes Zweitonmotiv aus punktierter Viertel- und darauffolgender Achtelnote den symphonischen Prozess aufeinanderfolgender heterogener Elemente initiiert. Man vergleiche dagegen den energischen Marschcharakter, mit dem etwa die Sechste Symphonie beginnt. Das vorsichtig ansetzende, zaghafte, wie versuchsweise sich langsam erweiternde und allmählich entfaltende Motivgeschehen in den 2. Violinen verebbt zunächst *morendo* wieder im *ppp*. Erst danach kommt es bei Ziffer 2 in den 1. Violinen voll und ganz zur Entfaltung. Mahlers symphonischer Stil zeichnet sich generell dadurch aus, heterogene Elemente disparaten Materials meist ohne vermittelnde Übergänge collageartig hart aneinander zu setzen. Dabei wird das Denken in zeitlichen und räumlichen Kontinuitäten nachhaltig gestört und wesentlich in Frage gestellt.

¹⁸⁷ Im selben Jahr 1910 dirigierte Mahler übrigens auch Elgars *Enigma Variations* op. 36 in der New Yorker Carnegie Hall. Dies kann als weiterer Beleg für das Bewusstsein Mahlers für Elgars Orchestermusik gelten. Während Mahler als Dirigent den erfolgreichen Komponisten Elgar auch in Amerika bekannt machte, war Mahler mit seiner eigenen Musik jedoch nicht in das Bewusstsein der großen Öffentlichkeit gedrungen. Man kann es sich nicht oft genug vor Augen führen: Mahlers heutige immense Popularität und Anerkennung steht in krassem Gegensatz zu seiner Wahrnehmung als Komponist in der Öffentlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts. Hingegen waren Elgar und Sibelius ungleich erfolgreichere Komponisten, die das Bewusstsein der Öffentlichkeit maßgeblich prägten und beeinflussten.

¹⁸⁸ Zu den Entstehungsbedingungen und zur Entstehungsgeschichte des Werks vgl. etwa Constantin Floros: *Gustav Mahler*. 2 Bde. Wiesbaden 1977.

¹⁸⁹ Zu Mahlers frühem Tod 1911, zu seinem Verhältnis zu Bruno Walter und zu den Umständen der Uraufführung der 9. Symphonie vgl. etwa Constantin Floros: *Gustav Mahler – Visionär und Despot*. Hamburg: Arche, 1998.

¹⁹⁰ Zur Bedeutung des Verhältnisses von Mahlers 9. Symphonie und der Zweiten Wiener Schule vgl. etwa Arnold Schönberg: *Rede auf Gustav Mahler am 25. März 1912 in Prag*. Mit einem Essay von Werner Hofmann. EVA REDEN band 9. Hamburg 1993.

¹⁹¹ Vgl. hierzu etwa auch Volker Scherliess im Booklet-Text zur DGG-Gesamtaufnahme aller Mahler-Symphonien unter Leonard Bernstein.

¹⁹² Vgl. hierzu etwa Elmar Budde: *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler – Webern*. AfMw XXXIII, 1976. Und: Klaus Veltens: *Über das Verhältnis von Ausdruck und Form im Werk Gustav Mahlers und Anton von Weberns*. In: *Musik und Bildung X*, 1978.

Mahlers Symphonien sind musikalisch-ästhetisch geformte Wahrnehmungen einer fragmentierten Welt durch ein musikalisches Subjekt, das als Erfahrungsort eines letztlich disparaten Weltbilds fungiert.

Der erste Satz von Mahlers 9. Symphonie zeichnet sich in harmonischer Hinsicht bis auf wenige Ausnahmen allgemein durch tonal fassliche und deutbare Verläufe sowie durch den auffallend häufigen Gebrauch von Dominantseptnonakkorden aus, was etwa anhand des folgenden Beispiels erläutert werden soll bzw. nachvollzogen werden kann:

In T. 201 erklingt der Dominantseptnonakkord von es-moll: B – D – As – Ces.

Danach erfolgt ein überraschender Sprung in den Tonikaseptakkord von d-moll: d – f – a – cis. Die hier an dieser Stelle in funktionsharmonischer Hinsicht eigentlich zu erwartende Tonika es-moll wird dem Hörer also vorenthalten, es tritt plötzlich und unvermittelt d-moll ein.

31

U. E. 8806.

Hier werden zwei dissonante Akkorde kontrastreich und ohne eine harmonische Bezugsebene unvermittelt einfach nebeneinandergestellt. Es kommt zu keiner regelkonformen, funktionsgemäßen Auflösung des Dominantseptnonakkordes von es-moll (nämlich nach es-moll zur Bestätigung eines tonalen Zentrums im Rahmen eines tonalen Bezugssystems), stattdessen erfolgt eine (hier durch die Septime dissonant verfremdete) Rückung nach d-moll. Es werden hier also gewissermaßen zwei

Tonarten auf engstem Raum direkt nacheinander erklingend kontrastreich zueinander in eine Beziehung gesetzt, die eigentlich nicht gegeben ist. Das Eigene und das Fremde begegnen sich hier. Gleichwohl erscheint das harmonische Geschehen, die harmonische Progression, die hier so überraschend und unvermittelt in Erscheinung tritt, trotz aller disparaten Momente und Beziehungslosigkeiten immer noch eingebettet, eingebunden in einen traditionellen funktionsharmonischen Zusammenhang, weil man das Beispiel in der herkömmlichen Begrifflichkeit der harmonischen Funktionsbezeichnungen beschreiben und darstellen kann. Dennoch kann diese Stelle als ungewöhnlich, überraschend, neuartig, tonal instabil und unklar, harmonisch kühn und gewagt, eben als modern anerkannt werden, als eine Stelle in Mahlers Partitur, die sich hart am Rand der Tonalität bewegt.

Sie ist ein Beispiel für Mahlers dissonante Tonalität.

Die harmonisch kühnsten Stellen des ersten Satzes treten allerdings noch vor dieser Stelle auf: In T. 172 kommt es zu gegenläufig geführten bitonalen Fortschreitungen. Drei Trompeten intonieren hier nacheinander As-Dur – b-moll – As-Dur – Fes-Dur und dann eine Rückung nach C-Dur, während vier Hörner jeweils eine Dreiklangsfolge abwärts, übermäßige Dreiklänge auf h und a über einem Orgelpunkt auf Es spielen, was in der Folge zu Sechsklängen führt.

T. 180 bringt den F-Dur-Dreiklang, während die Trompeten einen übermäßigen Dreiklang auf C als harmonische Füllung spielen.

In T. 181 erscheint Des-Dur als mediantische Rückung, während sich die Trompeten weiterhin in C-Dur bewegen.

Sämtliche dieser Klänge sind bi- bzw. polytonale Gebilde, die sich aber alle auf F-Dur beziehen lassen, somit funktionsharmonisch fasslich und deutbar in Erscheinung treten, auch wenn ihre Klanglichkeit harmonisch und tonal auf der Kippe zu stehen scheint.

Das Des-Dur in T. 181 wird chromatisch nach D-Dur, der Dominante von G-Dur gerückt.

In T. 182 schließlich erklingt der Dominantseptnonakkord von G-Dur gemeinsam mit dem C-Dur-Klang der Trompeten.

168

1.2. Fl. *zu 2*

3.4. Fl. *zu 2*

1.2. Ob. *1. pp poco a poco cresc.*

3. Ob. *pp*

Klar. in Es

1. 2. *1. pp*

Klar. in A

3. *pp*

1.2.3. Fag. *zu 3*

K-Fag. *p*

1. 2. *0. p cresc.*

Hr. in F *p cresc.*

3. 4. *p cresc.*

1. 2. *mit Dämpfer zu 2*

Trp. in F *mit Dämpfer*

3. *p*

1. 2. Pos. *p*

3. Pos. *p*

Bth. *pp*

Pk. *pp cresc.*

169

1. VI. *cresc.*

2. VI. *p*

Vla. *pp*

Vic. *arco pp*

Kb. *arco pp*

p molto cresc.

p molto cresc.

U. E. 3396.

Mit Wut
Allegro risoluto (Nicht zu schnell)

Mit Wut
Allegro risoluto (Nicht zu schnell)

Mit Wut
Allegro risoluto (Nicht zu schnell)

179

Kl. Fl.

1.2.3.4. Fl.

1.2.3. Ob.

Klar. in Es

1.2.3. Klar. in A

B-Klar. in B

1.2.3. Fag.

K. Fag.

1.2. Hr. in F

3.4.

1. Trp. in E

2.3.

1.2. Pos.

3. Pos.

Bth.

Pk.

Harfe

1. Vi.

2. Vi.

Vla.

Vlc.

Kb.

10

10

All diese Beispiele zeigen, dass sich Mahlers späte Tonsprache, wie sie in der 9. Symphonie exemplarisch zum Ausdruck kommt, noch sehr an herkömmlichen funktionsharmonischen Traditionen orientiert, an ihnen festhält, sie noch nicht und keineswegs und an keiner Stelle jemals vollends überschreitet bzw. stets auf sie zurückführen lässt.

Wiener Moderne III: Tonale Inseln in den Klavierstücken op. 11 von Schönberg

Schönberg hat die Tonalität in seinen Werken ab 1907 neu durchdacht, auf eine neue Stufe der Entwicklung gehoben. Reinhold Brinkmann schlägt die folgende Unterteilung von Schönbergs kompositorischem Schaffen nach 1900 vor¹⁹³: nach der spätromantischen Frühphase mit Werken wie den Gurreliedern, die neben Weberns Strindberg-Rezeption die Rezeption der nordischen Moderne in Wien widerspiegeln, oder dem Streichsextett *Verklärte Nacht* folgt die erste expressionistische Periode, die noch bis ca. 1907 von Grundlagen der traditionellen Dur-Moll-Tonalität wesentlich geprägt ist. (Ein Grenzwerk bildet hier die Erste Kammer-symphonie op. 9, die spätromantischen Klangduktus á la Strauss mit neuartig ausgerichteter Expressivität verbindet und dabei deutlich an tonale Grenzen stößt.)

Die Wende zur sogenannten Atonalität, also zu nicht mehr deutlich tonal gebundener Musik, vollzieht sich bei Schönberg nach Brinkmann sukzessive etwa in den Jahren 1907 bis 1909 und prägt sich unter anderem in Werken wie dem Streichquartett op. 10 aus.

Die zweite Periode ab ca. 1908/09 bis ca. 1916 ist dann nach Brinkmann geprägt von sogenannter freier Atonalität (hier bilden die *Drei Klavierstücke* op. 11 und die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 die zentralen Beispiele).

Arnold Schönberg, der sich selbst als Traditionalisten und Neuerer zugleich verstand¹⁹⁴, „befreite mit den Klavierstücken op. 11“¹⁹⁵ von 1909 (sie entstanden im Januar/Februar 1909, wurden im Januar 1910 uraufgeführt und erschienen später noch im selben Jahr im Druck) „die Musik aus ihren funktionalen Verwandtschaftsverhältnissen“¹⁹⁶ und hierarchischen Ordnungen „und entzog ihr den festen Boden des Grundtons.“¹⁹⁷ Die Musik verliert in ihnen ihre Grundtonzentrierung.

Aber „natürlich erfolgte diese (hier nun erstmals konsequent realisierte) Loslösung von der traditionellen Dur-Moll-Tonalität ganz allmählich schon vorher mit der Differenzierung und Umdeutung der Akkorde, ihren Anreicherungen durch harmoniefremde Töne, ihrer Chromatisierung.“¹⁹⁸

Den revolutionären Schritt zur Reihentechnik und somit zur reihengebundenen Atonalität vollzieht Schönberg schließlich nach Brinkmann in der dritten Periode ab ca. 1920 (hier konkret etwa in den opp. 23 bis 26). Grenzwerke sind die *Variationen für Orchester* op. 31 sowie die Oper *Moses und*

¹⁹³ Vgl. Reinhold Brinkmann: Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Wiesbaden: Steiner, 1969. 2., durchges. Aufl. mit einem neuen Vorw. Stuttgart: Steiner, 2000. S. 2ff.

¹⁹⁴ Dies belegen zahlreiche Selbstdeutungen u. a. in Rundfunkinterviews, in denen Schönberg immer wieder sein Traditionsbewusstsein betont hat. Vgl. auch Josef Rufers berühmtes Diktum vom „konservativen Revolutionär“.

¹⁹⁵ Vgl. Christine Mitlehner: Arnold Schönberg (1874-1951). Drei Klavierstücke op. 11. In: www.musiktext.de.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

Aaron aus den Jahren 1926 – 28 bzw. 1930 – 32.

Die vierte Phase schließlich markiert etwa die Zeit von 1934 bis zu Schönbergs Tod im amerikanischen Exil im Jahre 1951. Sie ist geprägt von einem Changieren zwischen den bisher entwickelten Kompositionsstilen. So erscheint etwa die *Suite* für Streichorchester von 1934 als vorherrschend tonal geprägtes Werk.

Wiederum stärker zwölftönig gehalten, aber doch auch mit teilweise stark tonalen Bezügen versehen sind das Violinkonzert op. 36, das ein herausragendes Beispiel für eine gelungene Anwendung der neuen Kompositionstechnik in Verbindung mit tonalen Elementen darstellt, das Klavierkonzert op. 42 von 1942, das Streichtrio op. 45 von 1946 sowie die Kantate *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 von 1947.

Als „Gründungsmanifest“ der Neuen Musik im kompositorischen Schaffen Arnold Schönbergs können die *Drei Klavierstücke* op. 11 von 1909/10 gelten.

In ihnen tritt dem Hörer ein gänzlich neuartiges Strukturgefüge entgegen, das mit der Negation der tradierten Hierarchisierung der Elemente und Parameter einhergeht.

„In Schönbergs op. 11 ereignete sich so etwas wie das Umschlagen von flüssigem Wasser in Dampf oder Eis. (...)“¹⁹⁹.²⁰⁰ Die Musik wechselt hier gewissermaßen ihren Aggregatzustand, sie vollzieht, wie William W. Austin das einmal genannt hat, „einen sprunghaften Wechsel des Molekularaufbaus.“²⁰¹ „Diesen neuen Molekularaufbau (mit dem die Emanzipierung der Dissonanz einhergeht) leitete Schönberg von den vom Grundton fern liegenden, immer enger zusammenrückenden „natürlichen“ Obertönen eines Tones ab und ihren, durch die Entfernung, komplizierteren Verhältnissen zum Grundton.“²⁰² Gleichwohl komponiert Schönberg Klänge, die im akkordischen Aufbau eindeutig tonal fass- und deutbar sind. Diese Klänge werden als tonale Inseln in die harmonische Progression eingefügt bzw. in den zeitlichen Ablauf integriert. Damit bekommt der einzelne Klang, das pointiert hervortretende einzelne Klangereignis, einen hohen ästhetischen Eigenwert, eine eigene spezifische Wertigkeit, ohne dass man ihn, den einzelnen Klang, jedoch völlig aus dem Gesamtgefüge der Komposition herauslösen kann. Der somit entstehende harmonische Rhythmus, der einen ständigen Wechsel des tonalen Zentrums bewirkt, lässt eine klare, zweifelsfreie Zuordnung zu einer konkreten Bezugstonart nicht mehr zu. Hierbei spielt nun die zeitliche Dauer des Erklingens eines Klanges eine große ästhetische Rolle. Wichtig wird die Frage: Wie lange erklingt ein Klang, in welchem klanglichen, tonalen, harmonischen Umfeld erscheint er und wann (d. h. wie rasch oder wie zeitlich verzögert) folgt der nächste Klang. Ähnlich

¹⁹⁹ Vgl. William W. Austin: *Music in the 20th Century. From Debussy through Stravinsky*. New York 1966.

²⁰⁰ Vgl. Christine Mitlehner: *Arnold Schönberg (1874-1951). Drei Klavierstücke op. 11*. In: www.musiktext.de.

²⁰¹ Vgl. Austin wie oben. Vgl. auch Mitlehner wie oben.

²⁰² Vgl. Christine Mitlehner wie oben.

wichtig erscheint dieser Aspekt in Bezug auf Werke wie den Orchesterstücken op. 16, dem 2. Streichquartett von 1910, der *Erwartung* oder auch dem *Pierrot lunaire*, also Werken der sogenannten freien Atonalität.

Gleich das erste dieser Stücke weist zwar gleich zu Beginn in den ersten beiden Takten weiterhin Terzstrukturen auf, die eine Affinität zur dur-/molltonalen Harmonik herstellen, sie stehen und erscheinen aber hier in einem atonalen Zusammenhang. Reine Dreiklänge werden generell vermieden.

Im dritten Takt erscheint ein Klang, der sich funktionsharmonisch regelgetreu im Prinzip nach b-moll auflösen könnte, somit also funktionsharmonisch deutbar wäre. Allerdings erfolgt diese zu erwartende Auflösung im vierten Takt nicht. Der Klang in T. 3 könnte mit einigem Wohlwollen als Dominantseptakkord von A-Dur gedeutet werden. In der Oberstimme bleibt das g liegen, so dass der Klang als G-Dur chromatisch getrübt mit dem Gis im Bass in Takt 4 aufgefasst werden könnte. Die Kontingenz der Klänge ist hier offenkundig zum zentralen kompositorischen Merkmal gestaltet. In den Takten 5 und 6 sind Anklänge an die Tonart e-moll zu konstatieren, indem hier die Quinte der Tonika (e-moll) h umspielt wird.

Drei Klavierstücke, Op. 11

Three piano pieces (1909)

1.

The image shows the musical score for the first piece of Op. 11. It is written for piano in 3/4 time. The tempo is marked 'Mäßige' (Moderate) and the dynamics are 'p' (piano). The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands, with some chromaticism and dissonance. The second system includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'langsamer' (slower), along with a 'p' dynamic marking.

Gegen Ende des Stücks in T. 55 erklingt schließlich ein großer Septakkord auf B als Auftakt. Das B im Bass schiebt sich nach Des und der B-Dur-Septakkord erzeugt eine tonale Insel. Die harmonische Progression erweckt hier im Folgenden Anklänge an cis-moll, Schönberg notiert aber sicher ganz bewusst Des im Bass, um diesen tonalen Bezug zu verunklaren.

The image shows a musical score for piano, measures 53 to 55. The score is written in 4/4 time. Measure 53 features a complex chordal texture with a bass line of eighth notes. Measure 54 contains a large, sustained chord with a bass line of quarter notes. Measure 55 begins with a large B major sept chord (B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5) in the right hand, while the left hand plays a bass line of quarter notes starting on D4. The dynamic marking *cresc.* is present in measure 54, and *f* is marked in measure 55. The score concludes with a final chord in measure 55.

Zweiter Teil: Werkanalysen

Komponieren an der europäischen Peripherie I: Das Beispiel Elgar

Der englische Komponist Edward Elgar nimmt in der deutschsprachigen Musikforschung ähnlich wie Sibelius immer noch eine wenig beachtete Sonderstellung und Außenseiterrolle ein.²⁰³ Man ordnet ihn im Allgemeinen eher einer traditionalistisch-rückwärtsgewandten, nostalgisch-spätromantischen Ausdruckswelt zu. Sein Geburtsjahr 1857 weist ihn als ältesten Vertreter der hier behandelten Komponisten und als einen Künstler aus, dessen Wurzeln deutlich im 19. Jahrhundert verankert sind. Dennoch ist es das Anliegen dieser Arbeit, Elgar als einen Komponisten von europäischer Bedeutung vorzustellen, dessen Musik wie kaum eine andere im England der Jahrhundertwende mit dem Beginn der klassischen Moderne im Bereich der britischen Symphonik um und nach 1900 in Verbindung gebracht werden kann: Elgar kann neben Britten, Delius, Rubbra, Vaughan Williams und Walton und nach Stanford und Parry wohl zum bedeutendsten englischen Komponisten seit Purcell erklärt werden. (Arnold Bax ist ähnlich wie Stanford, Hamilton Harty, Howard Ferguson, E. J. Moeran, Frank Corcoran und Henry Cowell streng genommen eigentlich ursprünglich ein irischer Komponist.²⁰⁴)

Man könnte sich fragen, warum ausgerechnet Elgar in einer Arbeit über modernes Komponieren im frühen 20. Jahrhundert behandelt wird. Ist seine Musik nicht durch und durch, man möchte fast glauben, „urromantisch“, erscheint der Ausdrucksstil seiner Musik nicht durch und durch als spätromantische Ausdruckshaltung eines zu Ende gehenden, sich seinem Ende neigenden Zeitalters? Ja und nein. Elgars Musik erscheint sowohl als Fortsetzung einer dem 19. Jahrhundert verpflichteten Klanglichkeit mit „spätromantischen“ Ausdrucksmitteln, weit gespannten, tief empfundenen melodischen Bögen und großen orchestralen Gesten, die das Ende einer romantischen Ära markieren (und auch immer vom Bewusstsein dieses Endes zeugen²⁰⁵) als auch als Neubeginn des modernen Komponierens im frühen 20. Jahrhundert, die durchaus progressive Tendenzen in der Materialentwicklung erkennen lässt.²⁰⁶

So weit man weiß (und die britische und internationale Musikforschung ist sich hier, soweit sie sich überhaupt mit Elgar befasst, doch ziemlich einig) hat Elgar (übrigens hierin musikgeschichtlich Berlioz nicht ganz unähnlich) weder selbst eine Schule begründet (so wie sich dies etwa von Ralph

²⁰³ So konstatiert etwa Michael Gassmann in seiner Freiburger Elgar-Dissertation von 2002 ebenso kurz und knapp wie schlicht und ergreifend: „Eine deutsche Elgar-Forschung existiert nicht.“ Vgl. Michael Gassmann: *Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit*. Hildesheim: Olms, 2002. S. 3.

²⁰⁴ Vgl. hierzu etwa Axel Klein: *Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert*. (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 2. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1996.

²⁰⁵ Vgl. hierzu etwa auch das zu dieser Frage zentrale Hauptwerk Elgars, die Ode *The Music Makers* aus dem Jahre 1913. Sie kann als Beispiel für Elgars lebens- und kulturphilosophisches Reflektieren über den beständigen Wandel in der Kunst gelten.

²⁰⁶ Vgl. hierzu etwa auch die in dieser Arbeit nicht behandelten Werke wie *Sospiri* für Streicher, Harfe und Orgel op. 70 von 1914 oder die symphonische Studie *Falstaff* op. 68 von 1913.

Vaughan Williams behaupten lassen könnte) noch dies jemals auch im Sinn gehabt. Ganz im Gegenteil wird er oftmals gar als exzentrische Randerscheinung insularer Marginalität abgetan²⁰⁷, um dann schnell auf den ungleich interessanter und moderner erscheinenden, über fünfzig Jahre jüngeren Benjamin Britten überzuleiten, der besonders der deutschen Musikforschung und Musikwissenschaft interessanter und ergiebiger zu sein scheint.²⁰⁸

Man mag sich die Frage stellen, was an diesem Komponisten, dessen Musik so scheinbar voller nationaler Eigenheiten ist, von solch entscheidender Bedeutung sein kann, um ihn in einer Arbeit zu thematisieren, die sich der Frage nach modernem Komponieren im frühen 20. Jahrhundert jenseits der Zweiten Wiener Schule und der Atonalität bzw. Zwölftontechnik Schönbergs widmet.

Zunächst ist Elgar ein zwar älterer, aber doch auch direkter Zeitgenosse Schönbergs, der etwa zur gleichen Zeit wie Schönberg (nämlich um die Jahrhundertwende, in den ersten Jahren bzw. im guten ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und zumindest bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der hier als zentrale Zäsur erscheint und wirkt) seine zentralen Hauptwerke komponiert.²⁰⁹

Zweitens bietet Elgar ein bisher von der Forschung wenig beachtetes Beispiel für einen Komponisten, der wie kaum ein anderer in Europa um die Jahrhundertwende zwischen nationaler Repräsentation und universalem Kunstanspruch bzw. subjektiv-individualistischem, persönlich-bekennnishaftem Selbstaussdruck steht.

Diese schwierige, ambivalent scheinende Zwischenposition als öffentlich-repräsentativem Staatskünstler des British Empire und intim-bekennnishaftem, emotionalem Ausdrucksmusiker der eigenen Innerlichkeit prägt fast das gesamte kompositorische Schaffen dieses zentralen Komponisten und Künstlers der Jahrhundertwende eigentlich schon von Anfang an, da auch sein Frühwerk bereits mit dem öffentlich-repräsentativen Aufführungsraum korrespondierte bzw. von ihm abhing.

Und drittens schließlich ist Elgar wie kaum ein zweiter Komponist von europäischem Rang an der Schwelle zum 20. Jahrhundert als großer Gestalter des Übergangs von übernationalem Interesse: Er ist gleichermaßen ein Vollender des 19. wie ein Begrüßer und Wegbereiter des 20. Jahrhunderts.

Elgar beginnt seine musikalische Laufbahn, als Sohn eines Musikalienhändlers aus unteren Gesellschaftsschichten stammend, als dilettierender Autodidakt. Er erhält anders als etwa Sibelius zeit seines Lebens keine fundierte musikalische Ausbildung (hierin Mussorgsky vielleicht nicht

²⁰⁷ Vgl. hierzu etwa die fatale und von wenig Kenntnis zeugende Fehleinschätzung der Symphonik Elgars, Vaughan Williams' und Sibelius', die Hermann Danuser vornimmt. In: Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7). Laaber 1984. S. 16.

²⁰⁸ So ist bekanntlich besonders Britten mit dem Epitheton „Orpheus Britannicus“ in Anlehnung an Purcell bedacht worden und in das Bewusstsein der deutschen Musikwissenschaft eingedrungen.

²⁰⁹ Es ist auffällig, dass die jeweils etwas älteren Zeitgenossen Schönbergs, sowohl Elgar als auch Sibelius, fast zeitgleich in ein musikalisches Schweigen verfallen, während der jüngere Schönberg in den 1930er und 40er Jahren im amerikanischen Exil noch weiterkomponiert und seine vierte und letzte Schaffensperiode entwickelt.

ganz unähnlich).

Kompositorisch beginnt er mit kleinen Salonstücken, die auffallend historisierende Titel tragen. Nebenher dilettiert er als Organist an Kirchen seiner Heimatregion Worcestershire²¹⁰ bzw. als Violinist und Fagottist in kleinen musikalischen Zirkeln und kammermusikalischen Vereinen und Ensembles.²¹¹

Elgars musikalische Entwicklung ist ein gutes Beispiel für den oftmals in der abendländischen Musikgeschichte auftretenden, etwa auch bei Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms und Arnold Schönberg zu bemerkenden Vorgang, dass die eigenen Lebens-, Gefühls- und Denkhorizonte vom Subjekt aus entwickelt werden. Dabei spielt oft auch die Entwicklung experimenteller Kompositionstechniken eine dezidiert subjektbezogene Rolle.

In den meisten Fällen erfolgt die musikalische Selbstvergewisserung eines Subjekts über ein bestimmtes Instrument (im Falle von Elgar ist es wie bei Sibelius etwa die Violine, zuvor die Orgel, später auch das Klavier, von dem aus er ähnlich wie Brahms seine Orchestermusik konzipiert).

Bald entfaltet sich (bei Elgar autodidaktisch) die persönliche Entwicklung einer individuellen Tonsprache. Im Falle Elgars ist diese schon sehr früh bereits stiltypisch ausgeprägt.²¹²

Nach ersten kleinen frühen stilistischen Selbstfindungsversuchen im musikalischen Mikrokosmos kleiner Formen und Besetzungen erfolgt allmählich eine markante Ausweitung des Lebens-, Denk- und Klanghorizontes, bei Elgar eine Ausdehnung in die orchestrale Klanglichkeit größerer Formen. Diese Ausweitung und Ausdehnung geht einher mit einer subjektzentrierten weltanschaulichen Selbstvergewisserung, die sich nicht zuletzt auch in der Subjektperspektive beim Umgang mit dem musikalischen Material äußert.

Die Entwicklung kulminiert schließlich in der Ausweitung des Welt- und Klanghorizontes und in der Größe bzw. dem geistig-lebensphilosophischen Anspruch des weltanschaulichen Sujets (bei Elgar etwa geht die Entwicklung diesbezüglich von dem geistig-religiösen Sujet der Seelenwanderung, einem Grundmotiv englischer Oratorienkunst, in *The Dream of Gerontius*, das etwa auch in Vaughan Williams' *Sea Symphony* wiederkehrt, über die Ästhetik des Urbanen in der *Cockaigne*-Konzertouvertüre, über die Ästhetik von Geschichte und Natur in der Konzertouvertüre *In the South*, über die sujetlosen, doch weltanschaulich orientierten beiden Symphonien bis hin zur lebens- und kulturphilosophischen Betrachtung in *The Music Makers*).

Die existenzielle Selbstvergewisserung eines modernen musikalischen Subjekts führt auch bei Elgar

²¹⁰ Zu Elgars Beziehung zur Orgel und zu seiner Orgelmusik vgl. auch Rainer Fanselau: Die Orgel im Werk Edward Elgars. Göttingen 1973.

²¹¹ Vgl. hierzu etwa Guido Heldt: MGG-Artikel zu Elgar.

²¹² Vgl. hierzu u. a. auch die ersten beiden Abschnitte zu Elgars kompositorischer Entwicklung in: Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Hildesheim: Olms, 2002.

zur Entwicklung und Entstehung einer musikalischen Vision, die mit dem Wachsen der klanglichen, formalen und materialen Mittel einhergeht.

Stilistisch knüpft sein Frühwerk zunächst rasch an den fortschrittlichen Tonfall und die Idee der Gattungstransformation der ‚Neudeutschen Schule‘ an. Elgar eignet sich autodidaktisch das Schaffen und den Orchesterstil Brahms‘ und Wagners an, studiert Beethovens Symphonien, liest die englische Ausgabe von Berlioz‘ Instrumentationslehre²¹³ und findet dabei erstaunlich schnell zu einem unverwechselbaren Personalstil (hierin wiederum Sibelius vergleichbar, ähnlich, ebenbürtig). Seine frühe Konzertouvertüre *Froissart* op. 19 von 1890 etwa greift gattungsgeschichtlich den Typus der Konzertouvertüre Berlioz‘ und Mendelssohns auf, lässt sich ideengeschichtlich aufgrund des literarischen Sujets leicht auf die ‚Neudeutsche Schule‘ beziehen und schließt im Tonfall am ehesten an Wagner an.²¹⁴

Auch sein nächstes Werk, die Streicherserenade e-Moll op. 20 von 1892 erinnert stark an den Bayreuther Meister, insbesondere der zu langen, unendlich wirkenden Melodiebögen neigende langsame Mittelsatz.

Und die hierzulande kaum bekannte Chor-Symphonie *The Black Knight* op. 25 von 1893 beschwört ähnlich wie *Froissart* erneut die Ritterwelt in romantischer Brechung herauf und greift mit Uhlands romantische Mittelalter-Rezeption verströmender Ballade wiederum ein dichterisches Werk auf.

In dieser Komposition bewegt sich Elgar zwischen Diatonik und Chromatik, was nun in der Folge ein entscheidendes Charakteristikum seiner Werkkonzeption und zentrales Merkmal seiner Kompositionstechnik wird. Das ganze Werk basiert letztlich auf dem dialektischen Prinzip der Auseinandersetzung zwischen einem diatonischen Thema, das die alte Ritter-Ordnung repräsentiert und einem chromatischen Motiv in den Bassinstrumenten, das den unbekanntem, unheimlichen schwarzen Ritter charakterisiert.

Spätestens hier in ihr findet Elgar nun vollends zu seinem eigenen, unverkennbaren Personalstil.²¹⁵

Dieser ließe sich vereinfacht in etwa wie folgt kennzeichnen: Elgars eigener, höchst individueller und unverwechselbarer Personalstil zeichnet sich durch folgende Elemente aus: Zunächst fällt die melodische Komponente, der melodische Parameter ins Gewicht; Elgar neigt schon in seinen frühen Kompositionen zu meist kurz gehaltenen melodischen Phrasen, knapp profilierten melodischen

²¹³ Zur musikalischen Entwicklung vgl. die einschlägigen biographischen Publikationen zu Elgar wie Jerrold Northrop Moore: *Edward Elgar: a creative life*. (Reprint) Oxford: University Press, 2005.

²¹⁴ Vgl. hierzu auch Michael Gassmann: *Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit*. Hildesheim: Olms, 2002. Hierin der Abschnitt *Zur Wagner-Rezeption in Froissart*. S. 73-101. Vgl. etwa die Kap. *Elgar und die Wagner-Rezeption in der englischen Provinz*. S. 77-78. sowie *Elgar und die Wagner-Rezeption in London*. S. 79-83. Siehe auch das Kap. *Wagner und die Entstehung von Froissart*. S. 83-85 und das Kap. *Der Einfluss der Wagnerschen Vorbilder auf Froissart*. S. 89-96.

²¹⁵ Vgl. auch das Kap. *The Black Knight* in: Jerrold Northrop Moore: *Elgar. A Creative Life*. (Reprint) Oxford: University Press, 2005.

Einfallen, die sich zu sequenzierender Intensivierung anbieten.

Als nächster Parameter tritt die oft knapp pointiert in Erscheinung tretende Rhythmik hinzu; seine rhythmischen Konstruktionen gehen von meist frei einsetzenden Impulsen aus; in gewisser Weise kann man von Ur-Impulsen sprechen, die eine natürlich frei fließende rhythmische Gestaltung begünstigen, die das Formprinzip der parataktischen Reihung, wie es etwa bei Bruckner in Erscheinung tritt, aufzugreifen scheint.

Und drittens schließlich kommt der Aspekt des Harmonischen und Elgars höchst eigenwilliger, unkonventioneller, kreativer Umgang mit der Tonalität zum Tragen: Elgar stellt oft weit auseinanderliegende Tonalitäten bzw. harmonische Bereiche oder unterschiedliche tonale Zentren einander diametral gegenüber, was zu oftmals überraschenden harmonischen Wendungen bzw. zu Brüchen im funktionsharmonischen Denken führt:

Als kleines Beispiel hierfür mag etwa nur kurz auf den Beginn des bekannten part-songs *There is sweet music here* hingewiesen sein, wo zunächst die Männerstimmen in G-Dur einsetzen, bevor dann die Frauenstimmen in As-Dur hinzutreten.

Doch neben all diesen musikalischen Parametern ist ein Wesensmerkmal der Elgarschen Musik ihr neu- und einzigartiger Tonfall: Er ist gekennzeichnet von einer an Sprache gemahnenden, gleichsam sprechenden wie singenden Ausdruckshaltung, die nicht selten von einer künstlerischen Noblesse und majestätisch schreitendem Charakter geprägt ist.

Dies alles zusammen ergibt diesen höchst eigenständigen, unverwechselbaren, extrem individuellen und idiomatisch in Erscheinung tretenden Personalstil Elgars.

Im Sommer der Jahre 1893 und 1894 machten Elgar und seine Frau Alice Urlaub in Bayern, in Garmisch, lange bevor Richard Strauss sich dort ansiedelte, und besuchten gemeinsam München, wo sie *Die Meistersinger*, den *Ring* (dirigiert von Hermann Levi), *Tristan* und *Tannhäuser* sahen.

In dieser Zeit entstanden die *Szenen aus dem bayerischen Gebirge* für Chor op. 27, zunächst mit Klavierbegleitung, später in der Orchesterfassung. Sie verweisen ihrem Sujet und ihrer häuslichen Intimität nach am ehesten auf vergleichbare Werke wie Wagners *Siegfried-Idyll* oder Strauss' *Symphonia domestica*.

Gleichwohl sind die beiden letztgenannten Werke Elgars auch Beispiele für die spezifisch englische Aufführungssituation im ausgehenden 19. Jahrhundert: ein Komponist, der mit seiner Musik an die Öffentlichkeit drängte, musste für Chor schreiben, um aufgeführt zu werden. Elgar komponierte *The Black Knight* wie auch die Gebirgsszenen für die *Festival Choral Society* seiner Heimatstadt Worcester, die neben Gloucester und Hereford zu den drei zentralen Aufführungsorten des das englische Musikleben nachhaltig prägenden *Three Choirs Festival* gehörte.

Mit der Zeit nahmen auch andere Chöre in den Midlands *The Black Knight* in ihr Repertoire auf, so

dass das Werk schließlich im März 1895 auch in London aufgeführt wurde. Zweieinhalb Jahre später konnte Elgar dann auch eine separate Orchestersuite aus einigen Stücken seiner Gebirgsszenen zusammenstellen und geschickt in ein Orchesterkonzert in London lancieren: Im Oktober 1897 wurde das Werk im *Crystal Palace* einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt.

Nach diesen ersten öffentlichen Achtungserfolgen in England schrieb Elgar zunächst noch weitere Werke mit Chorbeteiligung wie das christliche Oratorium *The Light of Life* op. 29 von 1896, im selben Jahr noch die Chorkantate *King Olaf* op. 30 nach einem skandinavischen Stoff, ein Jahr später die Ballade *The Banner of St. George* op. 33 und im selben Jahr *Te Deum und Benedictus* für Chor und Orchester op. 34 sowie ein Jahr später die oratorienhafte Kantate *Caractacus* für Soli, Chor und Orchester op. 35, allesamt Werke also vornehmlich geistlichen Charakters, die ihrem Sujet und ihrer Besetzung nach in die Aufführungsgewohnheiten des englischen Musiklebens hineinpassten.

Der nationale wie bald auch internationale Durchbruch als Komponist gelang Elgar dann vollends bekanntlich mit den Orchestervariationen über ein eigenes Thema, den *Enigma Variations* op. 36 von 1899.

Dieses Werk wurde bald nicht nur in ganz England, sondern sehr schnell auch in ganz Europa und später in Amerika erfolgreich aufgeführt. Es trat seinen bis heute währenden Siegeszug durch die großen Konzertsäle der europäischen Musikmetropolen der Jahrhundertwende an. Spätestens jetzt galt Elgar als führender britischer Komponist von europäischem Format und internationaler Bedeutung.

Im selben Jahr 1899 entstand auch der Zyklus von 5 Orchesterliedern *Sea Pictures* op. 37 für Altstimme und Orchester, der gattungsgeschichtlich eine Verbindung zu Mahler und Strauss nahe legt, und schließlich, nach dem eher mäßigen Premierenerfolg des Oratoriums *The Dream of Gerontius* im Jahre 1900, 1901 auch der erste der des Komponisten Ruhm bis heute begründenden, insgesamt 5 Orchestermärsche *Pomp & Circumstance* op. 39.

Modernes Großstadtleben: die Konzertouvertüre *Cockaigne (In London town)* op. 40.

Elgar hatte sich nach dem Erfolg der *Enigma Variations* im englischen Musikleben fest etabliert. Die Hinwendung zum orchestralen Genre und der Erfolg mit seinen Orchesterkompositionen wie der frühen Konzertouvertüre *Froissart* und den *Enigma Variations* ermutigten ihn offenbar zu einem weiteren reinen Orchesterwerk, das die zuvor in den *Enigma Variations* erprobte orchestrale Variationstechnik auf die Gattung der Konzertouvertüre übertrug, das sich diesmal jedoch einem ganz anderen, neuen Sujet widmete: dem modernen Großstadtleben, der Ästhetik des Urbanen.

Die Konzertouvertüre *Cockaigne (In London Town)* op. 40 entfaltet das enorme Spannungs- und Konfliktpotential des gerade beginnenden, neuen Jahrhunderts.²¹⁶

Die neue Komposition entwickelt eine derart subversive Kraft und eine neuartige Drastik im Klanglichen, dass sie in ihrer teils lärmenden Geräuschhaftigkeit, ihrer Neigung zu grandios gesteigerter Kakophonie und ihrer Tendenz, mehrere parallel ablaufende Klangereignisse übereinander zu schichten sowie klangräumliche Wirkungen zu erzielen, einen Vergleich mit dem amerikanischen Zeitgenossen Charles Ives und namentlich dessen etwa zeitgleich entstandener, doch erst 1954 uraufgeführter Komposition *Central Park in the Dark* von 1898 – 1906 nicht zu scheuen braucht bzw. so manche geräuschhafte Klangvision eines Edgar Varése (etwa in *Amériques*) vorwegzunehmen scheint.

²¹⁶ Vgl. hierzu und zur zeitlich-historischen Situation einer gesellschaftspolitischen Umbruchphase im Vereinigten Königreich auch das Kap. *Kulturgeschichtliche Vorüberlegungen zum untersuchten Zeitraum* in der vorliegenden Arbeit.

COCKAIGNE.

(IN LONDON TOWN.)

Concert-Overture.

Edward Elgar, Op. 40.

Allegro.

I. Flauti
II. e Picc.
2 Obol.
2 Clarinetti in B.
2 Fagotti.
Contra Fagotto.
I. II. Corni in F.
III. IV.
2 Trombe in F.
2 Coranetti in B.
I. II. Tromboni *)
III e Tuba
8 Timpani.
Gran Cassa.
Piatti.
Tamburo etc. etc.
Organo.

Allegro.
schersando
I. Violini
II.
Viola.
Violoncelli e Contrabassi.

*) Two extra Tenor Trombones (Bb) may be employed in the passages between .
Copyright 1901 by Boosey & Co

Schon ein Blick auf die Besetzung bzw. Orchestrierung lässt eine an Berlioz geschulte Instrumentationskunst erahnen. Die Verwendung von Kornetten innerhalb des stark besetzten Blechbläserapparats des Werks ist eine markante und in England eher unübliche Erweiterung des in dieser Zeit gebräuchlichen orchestralen Klangspektrums. Sie verweist eher auf französische Vorbilder.

Mit seiner *Cockaigne*-Ouvertüre entdeckt und erprobt Elgar die Möglichkeiten des modernen Orchesterklangs, wie sie ihm am Beginn des neuen Jahrhunderts offenbar geboten scheinen²¹⁷, und mit der Wahl des ebenso ungewöhnlichen wie ambitionierten Sujets des orchestralen Porträts einer Großstadt und ihrer Bewohner²¹⁸, unterstreicht Elgar den modernen, aktuellen, zeitgemäßen Aspekt, den direkten Gegenwartsbezug seiner Komposition.²¹⁹

Das Werk beginnt relativ harmlos mit einer kurzen, floskelhaften Wendung, einem ersten Motiv, das melodisch eine Sequenzbildung andeutet und rhythmisch einen kernigen Impuls in den Streichern setzt.²²⁰

Doch sofort wird dieser kurzmotivische und kleinteilige Gedanke abrupt abgebrochen und weicht einer motivischen Figuration in den Holzbläsern, die in ihrer sequenzierenden Haltung Elgars Personalstil sowie eine Verwandtschaft mit dem ersten Motiv in den Streichern gleichermaßen verrät. Der abrupte Wechsel der Klanggruppe und Klangfarbe bewirkt einen auf dichtestem Raum zusammengedrängten, unvermittelten und extremen Eindruck von Heterogenität gleich zu Beginn des Werks auf der ersten Partiturseite.

Schon hier gleich am Anfang auf der ersten Partiturseite wird das vordergründige Prinzip des Werks deutlich erkennbar, das darin besteht, dass sich ein kurzes, kleinteiliges, flüchtiges motivisches Element an das andere reiht.

Überganglos aneinandergeschnittene, wie fragmentiert wirkende bzw. aus ihrem ursprünglichen

²¹⁷ Das Werk entstand im Laufe des Jahres 1900 direkt nach *The Dream of Gerontius* und wurde 1901 uraufgeführt. Einen krasserer Sujetwechsel kann man sich kaum vorstellen.

²¹⁸ Der *Cockneys* (= Einwohner Londons). Hier zeigt sich bereits der augenzwinkernd beziehungsvolle Anspielungsreichtum, der im Werktitel mit dem Begriff *Cockaigne* angedeutet ist. Eine weitere Bedeutungsebene dieses Worts ist das Bild eines mittelalterlichen Schlaraffenlands, in dem Trunksucht, Völlerei und noch einige andere Laster herrschen. Teilweise begegnet der Werktitel auch anders geschrieben als *cocain*, was auf Berausung und Drogensucht verweist. Vielleicht ist hier schon ein gesellschafts- und zivilisationskritischer Ansatz des Werks leise angedeutet. Der Ausdruck *Cockaigne* stand jedenfalls im öffentlichen Bewusstsein der Zeit für Maßlosigkeit. Und Elgar selbst notiert in der Partitur, dass sich der Titel *Cockaigne* ausdrücklich auf das traditionelle fiktive *Land of All Delights* oder *The Abode of Luxury and Idleness*.

²¹⁹ Vergleichbare Werke, die das Sujet des musikalischen Großstadtporträts zum Vorwurf haben, sind etwa die Ouvertüre *Le Carnaval Romain* von Hector Berlioz oder *Paris – The Song of a great City* von Frederick Delius.

²²⁰ Michael Gassmann spricht in seiner Analyse des Werks von einem „Komplex von drei kurzen Motiven“ als „Ausgangspunkt des ganzen Werks“. Auch bezeichnet er diesen dreiteiligen Motivkomplex als „das erste Hauptsatzthema mit seinen drei Motiven.“ Vgl. Michael Gassmann: *Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit*. Hildesheim: Olms, 2002. S. 128f. Ich sehe diese drei Motive eher als zwar miteinander verwandte, auseinander hervorgehende und voneinander abgeleitete motivische Gebilde, die aber nicht so sehr einen Komplex und ein Thema bilden, sondern vielmehr flüchtig wechselnde Ausdruckscharaktere darstellen.

Zusammenhang gerissene musikalische Gedanken irrlichtern haltlos im offenen Klangraum.

Diese Musik ist zutiefst geprägt von abrupten Brüchen, unvermittelt hereinbrechenden Gesten, plötzlichen dynamischen Kontrasten und raschen Wechseln der Klanggruppen. Sie weckt beim Hörer bildhaft-visuelle Assoziationen, die unvermittelt und direkt aufeinanderfolgen, wie heterogene Elemente ohne Übergänge: Im hektisch-betriebsamen Großstadtpanorama folgt Szene auf Szene mit wechselnden Einstellungen und an Schnitttechniken gemahnenden harten Brüchen und raschen Kontrasten auf dichtestem Raum, vergleichbar mit Bild- oder Filmsequenzen.

Geschwindigkeit, Lärm, Bewegung, Geräuschhaftigkeit, Beschleunigung, Hektik, Gedrängtheit – all diese Bestandteile der modernen Zivilisation, des modernen Großstadtlebens, wie sie kurze Zeit später im italienischen Futurismus ihren ästhetischen Niederschlag finden und virulent die moderne Lebenswelt reflektieren, sind hier in diesem Werk bereits 1901 versammelt.

Doch wie beginnt das Werk genau? Die Streicher setzen recht unvermittelt mit jener flüchtigen, floskelhaften Wendung ein. Sie wird schnell gestört durch ein plötzlich scharf akzentuiert hereinfahrendes chromatisches Element: das Gis, durch das dem Hörer das zu erwartende A der Subdominante F-Dur vorenthalten wird. Wir bewegen uns harmonisch scheinbar in einem Tonika-Subdominant-Verhältnis zwischen C-Dur und F-Dur, aber das störende Gis kündigt hier bereits die starke Tendenz zur Chromatisierung an, die generell harmonische Unklarheit stiftet und hier bald die gesamte Partitur durchziehen und tonal destabilisieren wird.

Es dauert lange, bis sich eine tonal gesicherte Ebene erreichen lässt. Vorübergehend wird B-Dur als tonales Zentrum etabliert bzw. kurzfristig stabilisiert, kann sich aber letztlich nicht als Haupt- oder Grundtonart der Komposition behaupten bzw. durchsetzen.

Und dann fällt bei diesem Beginn der rasche Wechsel des Registers, der Klangfarbe und der Klanggruppen auf: Die ins tiefe Klangregister absteigende Streichermotivgeste bricht unvermittelt ab und weicht einer sequenzierten Figuration in den höheren Registern der Holzbläser. Die Fermate unterstreicht diesen Bruch und abrupten Wechsel des Klangcharakters noch, indem sie den bisherigen Klang der Streichergruppe gleichsam wie in einem Brennglas bündelt und auf einen Punkt zusammendrängt, förmlich staut.

Das Ganze klingt wie eine flüchtige Momentaufnahme, an die mit kompositionstechnischen Mitteln herangezogen und kurz festgehalten wird, bevor schon das nächste Ereignis ein weiteres Klanggeschehen nach sich zieht.

Diese hohe Ereignisdichte lässt dem Hörer gewissermaßen kaum Zeit zum Atemholen bzw. bietet ihm kaum Möglichkeit, die vielen rasch wechselnden Eindrücke in sich aufzunehmen und zu verarbeiten.

Formal ist *Cockaigne* ein Sonatensatz mit einem aus vielen kleinteiligen, zwar miteinander

verwandten, aber doch klanglich heterogen in Erscheinung tretenden Motivgesten zusammengesetzten 1. Themenkomplex aus drei kurz hintereinander folgenden Teilmotiven sowie einem *nobilmente* bezeichneten, majestätisch schreitenden Marschthema, mehreren Überleitungsteilen, die wiederum aus der motivischen Ursubstanz des Anfangs abgeleitete Nebengedanken in das ohnehin schon dicht gesponnene Motivnetz einflechten, einem lyrisch-gesanglichen 2. Themenkomplex und einer Schlussgruppe, die das Marschthema aus dem 1. Themenkomplex in Diminution und als scherzandoartige Charaktervariation in Erscheinung treten lässt, sowie durchführungsartigen Abschnitten und reprisenhaften Wiederaufnahmen des motivisch-thematischen Materials der Exposition und abschließender, klanglich ins Drastisch-Groteske gesteigerter Coda.

Inhaltlich ist *Cockaigne* eher eine freie, virtuos instrumentierte und an die Grenzen der Tonalität stoßende Orchesterform: eine symphonische Großstadtphantasie voller Extreme im Klanglich-Dynamischen.

Man kann hier natürlich formal Rudimente einer klar gegliederten, doch stark erweiterten Exposition ausmachen, einer Exposition allerdings, die nicht mehr fertige Themen vorstellt, sondern selbst schon von Anfang an Durchführungscharakter besitzt, da permanent motivisch gearbeitet und entwickelt wird, eben permanent und von Anfang an durchgeführt wird.

Der Komplex, der die herkömmliche Durchführung präsentiert und der im Folgenden als Komplex mit mehreren durchführungsartigen Abschnitten zu charakterisieren wäre, bringt zwei markant in Erscheinung tretende und prominent profilierte Marschcharaktere in das Klanggeschehen ein. Wir befinden uns am Ende des ersten durchführungsartigen Abschnittes, mitten in einer Durchführungspassage, die verschiedenste klangliche Ereignisse und motivische Gesten übereinanderschichtet bzw. direkt aufeinanderfolgen lässt:

Der erste durchführungsartige Abschnitt beginnt dynamisch im dreifachen *piano* mit einer *legato e dolce* vorzutragenden *dolcissimo*-Passage in den Streichern, einer Stelle, die laut Elgars eigenen programmatischen Verlautbarungen an Liebespaare im Park denken lässt.²²¹ Doch die schwärmerische Stimmung und trügerische Ruhe wird plötzlich gestört durch wie von fern sich nahende, langsam immer lauter werdende, immer wieder hineinplärende burleske Motivgesten in den Holzbläsern, die von fern das Herannahen einer lärmenden Blaskapelle (*military band*) ankündigen.

Das bunte Treiben nähert sich allmählich immer mehr, bis die Streicher ihre *dolcissimo*-Geste vollends aufgeben und von dem Lärm und Getöse der Bläser angesteckt werden, was in quirligen, schwirrenden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Bewegungen resultiert bzw. in trillernden und

²²¹ Vgl. Elgars eigene Angaben im Programmheft zur Uraufführung im Elgar Birthplace Museum in Worcester.

tremolierenden Orgelpunkten eskaliert (bei Studienziffer 17).

Schließlich trumpft das lärmende Blechbläserthema der inzwischen vollends herangenahten Blasmusik-Kapelle *brillante e marcato* in B-Dur auf.

Nach einer kurzen, abfallenden, förmlich abstürzenden und herunterbrechenden Geste des Blechs im dreifachen *forte* bricht auf einmal ein Marschcharakter in den Streichern in die Szenerie hinein, wobei das Blechbläserthema nun vollends von den Streichern aufgegriffen wird: auch hier wieder ist der Wechsel der Klanggruppen und des Klangcharakters ein musikalisches Mittel zur Erzeugung von Heterogenität im Klanglichen.

Nach dem Hereinbrechen dieses Marschcharakters, der noch einmal grandios gesteigert an die Grenzen des klanglich Zumutbaren geführt wird, erhöht Elgar derart den harmonischen Rhythmus, dass die Grenzen des tonal Fassbaren mindestens erreicht, wenn nicht sogar überschritten bzw. förmlich gesprengt werden:

This page of a musical score contains 14 staves. The top two staves are vocal parts, with the second staff marked "(Picc.)". The middle section consists of six staves for piano accompaniment, with dynamic markings "cresc." appearing on the first, third, and fifth staves. The bottom two staves are for guitar, with the second staff marked "G. C.". The score is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Elgar erreicht hier parallel zur Chromatik in den Mittelstimmen einen schnellen harmonischen Rhythmus, der fünf Takte nach Ziffer 19 achtselweise von B-Dur über Es-Dur, As-Dur und Es-Dur in einen Klang a – es – fis – d auf Zählzeit 3 und schließlich nach c-moll auf Zählzeit 4 extrem rasch wechselt.

Beschleunigung, Akzelerieren, klangliches Anwachsen, Crescendieren, Geschwindigkeit, hohes Tempo des harmonischen Rhythmus', zu gewaltsam wirkenden klanglichen Schärfe neigende Instrumentation, klangliche Deformation des Themas²²² werden hier auf dichtestem Raum zusammengedrängt, bis das Thema schließlich, wie zermürbt und zerschlagen wirkend, kraftlos in sich zusammen sinkt (7 T. nach Ziffer 19).

Es gibt keine tonalen Zusammenhänge mehr im Sinne von funktionsharmonischen Beziehungen, es gibt keine Tonikaklänge mehr und nur noch schwach angedeutete, taktweise wechselnde harmonische Bezüge:

So ist der T. 6 nach Ziffer 19 etwa auf g-Moll bezogen, T. 7 nach Ziffer 19 auf B-Dur; der folgende, in dem das Thema schließlich in sich zusammen sinkt, ist in einem harmonisch nicht näher zu bestimmenden tonalen Schwebezustand gehalten, man könnte hier von schwebender Tonalität sprechen; der nächste T. ist dann auf F-Dur bezogen, bevor die beiden folgenden Takte schließlich wieder in einem tonalen Schwebezustand verharren. Danach, auf der nächsten Partiturseite, ab Ziffer 20, wird H-Dur erreicht.

Beides, Chromatik in den Mittelstimmen und schneller harmonischer Rhythmus wirken hier tonalitätszersetzend.

Anschließend veranschaulicht Elgar noch das allmähliche Abziehen, das langsame Sich-Entfernen der Blaskapelle durch klangräumliche Echowirkungen der solistisch eingesetzten Bläser.

In *Cockaigne* kommt es Michael Gassmann zufolge zu einer „Neubewertung des Verhältnisses von Architektur und motivischer Vernetzung, von formaler und motivisch-thematischer Integration.“²²³

Gassmann spricht zu Recht von „Fortspinnungs- und Sequenzierungsthemen, die aus einem aphoristisch kurzen Kern heraus entwickelt werden.“²²⁴

Doch vergisst er darüber die klanglichen und harmonischen Neuerungen, die innovative Kraft, die tonale Instabilität und die subversive Explosivität dieser Elgarschen Partitur zu würdigen.

²²² Es handelt sich um das erstmals mit der Spielanweisung *nobilmente* versehene und später als diminuiertes Schlussgruppenthema fungierende majestätische Schreitthema aus dem 1. Motiv- und Themenkomplex der durchführungsartigen Exposition. Es erscheint hier nun in einer vollkommen desolaten Verfassung und löst sich förmlich auf. Diese Stelle kann als katastrophaler Höhepunkt des sogenannten Durchführungskomplexes und mithin der gesamten Komposition gedeutet werden.

²²³ Michael Gassmann: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit. Hildesheim: Olms, 2002. S. 124.

²²⁴ Ebd. S. 127.

Das pastorale Sujet: die Konzertouvertüre *In the South (Alassio)* op. 50.

Jener enormen Drastik im Klanglichen begegnen wir auch drei Jahre später in der während Elgars erstem Italienaufenthalt im Winter 1903/04 entstandenen Konzertouvertüre *In the South (Alassio)* wieder. Nach dem großen Erfolg seines neuen Oratoriums *The Apostles* im Jahre 1903 wandte sich der Komponist nun erstmals wieder einem reinen Orchesterwerk zu, mit dem er sich nach der *Cockaigne*-Ouvertüre systematisch an symphonische Großformen und größere symphonische Werkkomplexe herantastete; Versuche, die schließlich 1908 in seiner Ersten Symphonie mündeten. Mit diesem erneut programmatisch ausgerichteten Werk wendet sich Elgar nach der Ästhetik des Urbanen in *Cockaigne* nunmehr also einem diametral entgegengesetzten, ländlich-pastoralen Sujet zu. Mit dem Süden ist konkret das ländliche Gebiet der italienischen Riviera gemeint²²⁵, denn die im Werktitel in Klammern gesetzte genaue Ortsangabe ‚Alassio‘ verweist auf einen beliebten Bade- und Urlaubsort an der ligurischen Küste.

In the South kann in gewissem Sinne als südliches, naturbezogenes und pastorales Gegenstück zu *Cockaigne* betrachtet werden. Die in *Cockaigne* vorherrschende szenische Perspektive weitet sich hier zum panoramatischen Blick.

Die orchestralen Mittel von *In the South* unterscheiden sich denn auch dem Sujet entsprechend von *Cockaigne* dahingehend, dass Elgar hier nun viel stärker in die Fläche geht, in größeren, von Orgelpunkten zusammengehaltenen Klangkomplexen denkt, statt in kleinteiliger Motivik nunmehr in größeren Bögen und weitergespannten Blöcken komponiert, Klangflächen und Klangräume gestaltet, statt auf dichtestem Raum zusammengedrückte motivische Prozesse gedehnte klangliche Ebenen schafft, statt schnellem harmonischem Rhythmus und rasch wechselnden Motivgesten, Harmonien und Klangfarben dem Hörer deutlich mehr Zeit lässt, sich auf eine zeitlich länger anhaltende klangliche Ebene einzulassen, malt, statt kurze charakteristische Motive kleinteilig aufeinanderfolgen zu lassen.

Dieses malende Moment hat in der allgemeinen Rezeption dazu geführt, das Werk als an Richard Strauss orientierte spätromantische Landschaftsmalerei zu interpretieren²²⁶, anstatt das spezifisch Neue im Tonfall und in der Materialentwicklung zu erkennen, bzw. die Art und Weise zu würdigen, wie Elgar hier in dieser Komposition musikalisches Material anordnet. Ähnliche kompositorische Verfahrensweisen finden sich dann auch in der Ersten Symphonie. Die rhapsodisch-episodisch

²²⁵ Genauer gesagt das Tal von Andora. Vgl. hierzu auch die genauen Ortsangaben in den Notizen Elgars im Programmheft zur Uraufführung am Elgar Birthplace Museum in Worcester.

²²⁶ Vgl. hierzu und insbesondere zum Vorbild Strauss etwa auch die Analyse von Michael Gassmann in: ders.: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit. Hildesheim: Olms, 2002. S. 171ff.

angelegte Komposition²²⁷ beginnt wiederum mit zwei deutlich voneinander geschiedenen, auch klanglich voneinander abgesetzten, zeitlich und räumlich weit ausgedehnten und große orchestrale Gesten nicht scheuenden, zu intensivierenden Wiederholungen neigenden, großformatigen Themenkomplexen, unterbrochen von Überleitungspassagen mit Nebengedanken und um einen enorm erweiterten Schlussgruppenkomplex erweitert, bevor ein plötzlich hereinbrechender, klanglich massiv kontrastierender neuer Abschnitt, *Grandioso* überschrieben, gänzlich neues Material einführt. Dieser Abschnitt, der sich bald als ein weiterer zentraler Großkomplex des Werks herausstellt, spricht eher gegen eine formale Deutung der Komposition als Sonatensatz.

²²⁷ Gassmann deutet sie noch formal als Sonatensatz und verwendet die Begriffe Durchführung, Reprise und Coda. Vgl. ebd. wie oben.

34 20 Grandioso. (d. = 56.)

Musical score for woodwinds and strings, measures 34-43. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet I and II, Trombone I, II, and III, and Percussion. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern with various dynamics including *dim.*, *f*, and *ff*. The percussion part features a steady drum pattern.

Piano accompaniment for measures 34-43. The piano part features a complex rhythmic pattern with various dynamics including *f*, *ff*, and *dim.*.

Musical score for strings, measures 34-43. The score includes parts for Violin I and II, Viola, and Cello. The strings play a complex rhythmic pattern with various dynamics including *div.*, *unis.*, *dim.*, *f*, and *ff*. The score is marked *Grandioso.* and includes the instruction *cul G.* for the Violin I part.

This page contains the musical score for measures 21 through 25. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flutes I, II, and III (Fl. I, Fl. II, Fl. III)
- Oboe (Ob.)
- Clarinets in G and Bb (Cl. G, Cl. B)
- Bassoon (Fag.)
- Double Bassoon (D. Fag.)
- Cor Anglais (Cor.)
- Trumpets I and II (Tr. I, II)
- Trumpet III and Trombone (Tb. III e Tb.)
- Timpani (Timp.)
- Grande Cymbal and Snare Drum (Gr. C. e Plat.)
- Arpeggiated strings (Arpeg.)
- Violins I and II (Vio.)
- Viola (Viole)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (C.B.)

Measure 21 is marked with a first ending bracket (21¹). The score includes various dynamic markings such as *dim.* (diminuendo), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *p* (piano). The string section includes a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 24 and a *arco* (arco) marking in measure 25. The page number 11590 is printed at the bottom center.

Fl. I.
Fl. II.
Fl. III.
Picc.
Ob.
Engl.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cb. Bsn.
Cor.
Tr.
Trb. I.
Trb. II.
Trb. III.
Timp.
Gr. C.
e. Plat.
Arpeg.
Viol.
viola.
viol.
C.B.

11990

Wir begegnen hier dem harmonischen Kompositionsprinzip der systematischen Quintenschichtung. Es ist dies ein besonders frappierendes Beispiel für Elgars innovative Materialentwicklung und logische Anordnung dieses entwickelten Materials.

Elgar hat hier im Rahmen dieser *Grandioso*-Passage systematisch Quinten übereinandergeschichtet, bis er abwechselnd zunächst E-Dur und dann C-Dur erreicht.

In einem ersten auf die cis-Moll-Quinte Cis – Gis bezogenen Durchgang schichtet Elgar nacheinander die Quinten Gis – Cis in den Streichern, A – Dis in den Hörnern und auf der nächsten Seite dann H – E in den tieferen Streichern, drei verschiedene Quinten also, immer abwärts gerichtet, von denen die mittlere eine verminderte Quinte ist.

Es sind die sechs Töne der E-Dur-Skala, die hier übereinander gelegt werden. Elgar schichtet jeweils von oben nach unten. Dadurch ergibt sich ein Klang E – H – Dis – A – Cis – Gis.

Das obere Gis fungiert als Vorhalt (in Form eines Dominantseptnonakkords) über der Tonika und wird zum Fis geführt, so dass sich eine Lösung nach E-Dur ergibt.

Dieselbe Prozedur (und als solche mutet sie auch klanglich an) wendet Elgar im Folgenden erneut an, diesmal jedoch auf C-Dur bezogen. Folgerichtig schichtet er wieder drei verschiedene Quinten übereinander, wieder abwärts gerichtet, wieder von oben nach unten. Analog zum ersten Durchgang sind es diesmal die drei Quinten E – A, F – H und G – C. Die Folge dieser Quintenschichtung ist hier entsprechend eine Lösung nach C-Dur.

Nach der Bezugstonart E-Dur am Ende des ersten Quintschichtungsverfahrens wird anschließend am Ende des zweiten Durchgangs also C-Dur als Bezugstonart erreicht. Es kommt hier also zu einer (übrigens auch klanglich massiven) Gegenüberstellung dieser beiden tonalen Ebenen: E-Dur und C-Dur.

Als eigentliches tonales Zentrum dieses formalen Großabschnittes ist nun aber ursprünglich As-Dur vorgezeichnet. Die Tonart As-Dur war die Ausgangstonart am Ende des vorangegangenen Großabschnittes. Erst als As notiert, wurde es zu Gis als Quinte von cis-Moll umgedeutet.

Das Werk selbst begann aber zunächst in der scheinbaren Grundtonart Es-Dur.

Spätestens hier an dieser Stelle herrscht also vollends Unklarheit über Grund- bzw. Haupttonart oder tonales Zentrum der Komposition. Man könnte von schweifender Harmonik mit häufigen Wechseln mehrerer, jedoch nicht über einen größeren Zeitraum etablierter tonaler Zentren sprechen. Die *Grandioso*-Passage beginnt mit einer schrittweise aufsteigenden Basslinie, danach setzt die Quintenschichtung ein, dann werden beide Komponenten miteinander kombiniert, bevor schließlich das Ganze in einer stark pointiert rhythmisierten Variante wiederholt wird.

Wir haben es hier mit einer besonderen Art der Harmoniebildung zu tun. Statt Quartenharmonik, wie sie Jahre später bei Schönberg zentral werden wird (etwa in der Ersten Kammer-symphonie op.

9 von 1907) und wie sie Jahre zuvor schon in Sibelius' Klaviersonate aufgetreten war, haben wir es hier mit dem vergleichbaren Phänomen eines besonderen Falls von Quintenharmonik zu tun.

Und da eine Quinte bekanntlich ja auch immer eine umgekehrte Quarte darstellt, haben wir es mit zwei zentralen und vergleichbaren Beispielen für Formen der erweiterten Tonalität zu tun. Das Prinzip der Quintenschichtung ist hier eine besondere Art der Harmoniebildung bei Elgar, ein markantes Indiz für die progressive Tonalität im symphonischen Schaffen dieses bedeutenden Komponisten der Jahrhundertwende.

Britische Moderne: Elgars konsonante Atonalität im Kopfsatz der 1. Symphonie.

In einer seiner *Birmingham lectures*²²⁸ gab Elgar einen Hinweis für sein Zögern, eine Symphonie zu schreiben. Damals gab es heftige musikästhetische Debatten über die Zukunft dieser Gattung. Liszt und Strauss hatten die Symphonische Dichtung als orchestrale Hauptgattung prominent etabliert. Auch Elgar fühlte sich offenbar eingebunden in diesen Diskurs über die Zukunft der Symphonie als einer Kunstform für das 20. Jahrhundert. Und er äußerte am 13. Dezember 1905: „Ich halte die Symphonie ohne ein Programm für die höchste Entwicklungsstufe in der Kunst.“²²⁹ Diese Ansicht ist auch deswegen interessant, weil Elgar ursprünglich zunächst eine Programm-Symphonie plante, die den Titel *Gordon Symphony* tragen und die „außerordentliche Karriere und den Charakter von General Gordon, seine militärischen Verdienste, seine unbegrenzte Energie, seine Entschlossenheit und seine tiefe Religiosität widerspiegeln“²³⁰ sollte. Diese Pläne wurden bereits im März 1899 von der *Musical Times* berichtet.²³¹ Elgar und sein Verlegerfreund Jaeger hatten den Gedanken schon 1898 besprochen, wobei Elgar sich skeptisch über Aufführungsmöglichkeiten eines solchen Werks in einer Kirche geäußert haben soll.²³² Aber er räumte Jaeger gegenüber ein: „The thing possesses me, but I can’t write it down yet.“²³³ Dem Dirigenten Hans Richter schrieb er im Oktober 1901 von „der Symphonie, die ich gerade versuche zu schreiben“²³⁴ und verspricht im selben Brief, sie ihm, Richter, zu widmen.²³⁵ Das Leeds Festival war in den folgenden Jahren begierig auf die erste Aufführung des Werks und die Organisateure des *Elgar Festivals* 1904 harrten auf eine Symphonie als Höhepunkt der drei Tage.²³⁶

Den ersten Satz der Symphonie beendete Elgar schließlich erst im Winter 1907/08 in Italien, die anderen drei Sätze entstanden zwischen Juni und September 1908 in England.²³⁷ Das Werk erlebte seine triumphale Uraufführung am 3. Dezember 1908 in Manchester, vier Tage später erklang es in London.²³⁸ Beide Aufführungen waren die größten Erfolge für Elgar überhaupt.²³⁹ Im folgenden Jahr kam es zu hundert Aufführungen in der ganzen Welt.

Der Kopfsatz beginnt mit einer Art 50 Takte umfassendem Vorspiel *Andante. Nobilmente e*

²²⁸ Ediert von Percy M. Young.

²²⁹ Zitiert nach Percy M. Young.

²³⁰ Vgl. Michael Kennedys Aufschlüsselungen zur Entstehungsgeschichte des Werks in: Michael Kennedy: *Elgar Orchestral Music*. Seattle 1971. S. 51f. Geringfügig gekürzte Übers. d. Verf.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. ebd. Elgar soll demnach gesagt haben, dass zunächst geklärt werden müsse, ob der Kirchenvorstand von Worcester eine Aufführung im Rahmen des *Worcester Festivals* bewillige bzw. akzeptiere.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. ebd.

semplice, einer langsam und gleichmäßig, geradezu majestätisch im 4/4-Takt schreitenden Einleitungsgeste in As-Dur, das hier zunächst über einen langen Zeitraum aufrechterhalten wird und anfangs sehr gefestigt erscheint. Auffällig ist hier die metrische Verschleierung des Taktschwerpunktes durch häufige Überbindungen/Synkopierungen. Das Thema dieser Einleitung bewegt sich melodisch engschrittig, es gelangt irgendwie nicht zu freier, befreiender melodischer Entfaltung, sondern wirkt vielmehr befangen, zaghaft, unsicher um sich kreisend. Es wirkt irgendwie gehemmt, es bewegt sich wie eingeschränkt in einem bestimmten, eng gefassten Tonraum, es bewegt sich ängstlich zögernd, als ob es sich seiner selbst nicht recht gewiss ist; es prägt insgesamt einen suchenden Charakter aus. Aber es festigt die Tonalität. Das ganze Werk weist offiziell die Grundtonart As-Dur aus und man wird als Hörer zunächst auch darin bestätigt.

Elgars Erste Symphonie steht nicht nur offiziell in As-Dur, sondern verbreitet in dieser langsamen Einleitung auch den offiziellen Charakter von As-Dur, so feierlich-zeremoniell erweist sich der Habitus dieser geradezu öffentlich-repräsentativen Charakter und Haltung annehmenden Musik. Sie scheint eine imperiale Fassade zu errichten, hinter der aber keine rechte Überzeugung zu stecken scheint. Bei Ziffer 3 wird der offizielle Charakter der Musik durch das ff-Getöse einer aufplusternden Geste noch verstärkt, sie wirkt jedoch eher aufgesetzt als überzeugend.

Bei Ziffer 5 beginnt das *Allegro*, der rasche Hauptsatz mit dem 1. Thema im 2/2-Takt, das sich über 15 Takte erstreckt und bis Ziffer 7 reicht. Es umfasst zunächst bis einen Takt vor Ziffer 6 genau 8 Takte, dann tritt es bis Ziffer 7 als entwickelnde Variation in Erscheinung. Ein extremerer Kontrast zwischen langsamer Einleitung und Hauptthema ist kaum vorstellbar. Von Ziffer 7 – 8 scheinen wilde, hektisch herausfahrende Streicherbewegungen aufzubegehren. Bei Ziffer 7 erscheinen ziellos drängende, hilflos wirkende Suchbewegungen in den Streichern. Bei Ziffer 8 erfolgt ein rasanter Absturz in den Flöten und 1. Violinen. Das Hauptthema erscheint entwickelnd variiert in Celli, Hörnern und tiefen Holzbläsern, dann auch in den Geigen. Bei Ziffer 12 erscheint das 2. Thema, das ebenfalls Unsicherheit ausstrahlt. Ziffer 14 bringt erneutes Drängen in das unruhige Klanggeschehen, bei Ziffer 15 beginnt die Schlussgruppe. Ziffer 16 lässt bereits Ansätze zu symmetrischer Skalenbildung wie bei Messiaens Modi sowie übermäßige Dreiklänge als Mittel zur harmonischen Destabilisierung erkennen.²⁴⁰ Ziffer 18 bringt für 12 Takte den Einleitungsgedanken zurück, der ab hier als immer wiederkehrendes Leit- oder Mottothema der Symphonie in Erscheinung tritt. Hier an dieser Stelle scheint er wie ermattet fast völlig zum Stillstand, zum Erliegen zu kommen. Ziffer 19 bringt ein tastendes, suchendes Auf- und Abgleiten in den Ausdruckscharakter der Musik, das bei Ziffer 20 in anderer Lage wiederholt wird. Auf Partiturseite

²⁴⁰ Diese Stelle erinnert von der Art der Materialanordnung her konkret an den 3. Modus bei Messiaen und nimmt diesen hier quasi schon vorweg.

24 bewirken Streicherpizzicati eine expressionistische Atmosphäre, die an die Klangwelt der Zweiten Wiener Schule erinnert (*tremolo sub ponticello*). Die Umspielungen in den Holzbläsern prägen eine Art von Variationsheterophonie aus. Die Stelle wiederholt sich analog auf Partiturseite 26.

Bei Ziffer 22 kommt es zu Quartparallelen zwischen Klarinette und Flöte auf den Zählzeiten 2 und 5, die funktionsharmonisch nicht zu deuten sind. Motivisch wird hier sequenzweise eine große Terz abwärts gerückt. Bei Ziffer 24 auf Partiturseite 29 treten riesige Intervallsprünge auf, die eine Reihung großer Intervalle bewirken und zu immer anderen Intervallkonstellationen führen, was wiederum dem Gestus der Zweiten Wiener Schule entspricht. Bei Ziffer 25 kommt es zu kurzen Dreitonmotivgesten in den Streichern. Nach der *Grandioso*-Passage bei Ziffer 28 verrät die Kurzmotivik im Violinsolo bei Ziffer 30 klanglich und atmosphärisch eine gewisse Webern-Nähe.

Bei Ziffer 32 *Tempo I.* setzt die Reprise ein. Bei Ziffer 38 versucht das 2. Thema den Charakter der langsamen Einleitung wieder aufzugreifen, Ruhe und Besinnung zu stiften, wirkt aber wenig überzeugend. Ziffer 45 bringt eine expressive Geste kraftvoll-trotzigen Charakters aus dem Material der Schlussgruppe. Ziffer 46 weist rasante Aufwärtsbewegungen in den Streichern auf. Es handelt sich um aufwärts gerichtete, ziellos suchende und ziellos aufwärtsstrebende Streichergesten. Ein Dreitonmotiv von Ziffer 25 wirkt hier als bremsende, den Aufwärtsdrang hemmende Sperre, die sich in den Weg stellt. Bei Ziffer 48 setzt die Coda mit dem Einleitungsgedanken ein. Bei Ziffer 54 erfolgt eine kontrapunktische Umspielung des Einleitungsgedankens in der Soloklarinette und in den 1. Violinen. Bei Ziffer 55 erscheint Material aus der Schlussgruppe, das erstmals bei Ziffer 17 in den 2. Violinen und Klarinetten erklingen war. Auf der letzten Partiturseite des Kopfsatzes überrascht ein abruptes Eintreten von a-Moll, eine Kadenz in a-Moll. Aber völlig überraschend, völlig unmotiviert wird in den letzten Takt dann plötzlich doch noch nach As-Dur aufgelöst. Es erfolgt hier keine ordnungsgemäße Kadenz nach As-Dur, sondern vielmehr ein unvermitteltes Umschlagen in die ursprüngliche Ausgangstonart, in der die langsame Einleitung den Satz begann. Dass am Ende eines Werks oder Abschnitts mehrere Tonarten erscheinen, kennt man etwa auch von Richard Strauss, dessen *Elektra* gleichzeitig in es-Moll bzw. C-Dur schließt oder dessen *Zarathustra* etwa auch mit zwei Tonarten, nämlich in C-Dur und H-Dur endet.

Elgars Erste Symphonie, deren Kopfsatz oben kurz beschrieben und stilistisch charakterisiert wurde, steht wie gesagt offiziell in As-Dur, beginnt und schließt, wie wir gesehen haben, auch jeweils in dieser Tonart.

Doch weicht ihr Kopfsatz dieser Tonart bis auf den Einleitungsgedanken fast konsequent aus. Das wird an folgenden Beispielen deutlich:

Das 1. Thema lässt sich wie folgt harmonisch analysieren: Auf der ersten Halben erklingt der Dominantseptnonakkord von C-Dur, während das d-Moll auf der zweiten Halben als Subdominantparallele von C-Dur gedeutet werden kann. Dieser d-Moll-Klang erfährt nun eine Umdeutung zur Subdominante von a-Moll. Denn der zweite Takt des Themas bringt den Dominantseptakkord von a-Moll. D-Moll ist tatsächliche Harmonie auf der zweiten Halben. A-Moll ist eine Bezugstonart, die aber tatsächlich nicht erklingt. Der Vierklang as – f – h – cis auf dem letzten Viertel des zweiten Taktes kann als Vorhalt vor der Dominante von C-Dur, dem G-Dur in T. 3 gedeutet werden. T. 3 entspricht letztlich analog dem Dominantseptnonakkord von C-Dur in T. 1, allerdings erweitert um den verminderten Septakkord auf h (h – d – f – as). Es wird also keine Tonika etabliert, wir haben nur Septakkorde (Dominantseptakkorde und Subdominantseptakkorde), am Ende von T. 4 dann nicht einmal das mehr: dort erklingt kein vermindertes Septakkord auf h mehr, wie noch zuvor am Ende von T. 3 (h – d – f – as). T. 5 bringt plötzlich unvermittelt völlig überraschendes B-Dur, das nicht einmal leittönig erreicht wird. Am Ende von T. 5 erklingt wieder d-Moll. T. 6 des Themas bringt F-Dur auf der ersten Halben, auf der zweiten Halben keine eindeutig festlegbare Tonart, am ehesten vielleicht noch a-Moll. In T. 7 erklingt ein übermäßiger Dreiklang auf C, was ein zu a-Moll zuordnenbarer Klang ist, T. 8 schließlich bringt die Dominante von E-Dur, H-Dur, erstmals ins Spiel, vorher motiviert durch die Subdominante von E-Dur auf der zweiten Halben von T. 7.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass das periodisch gebaute, achttaktige 1. Thema in Elgars Erster Symphonie im Vordersatz C-Dur und a-Moll, im Nachsatz F-Dur, a-Moll und E-Dur als Bezugstonarten aufweist. Durch die jeweils neue harmonische Konstellation auf jeder Halben entsteht ein harmonischer Rhythmus, der das Thema in seinem motorisch-rhythmischen Ablauf greifbar werden lässt. Der Wechsel der Bezugstonart auf jeder Zählzeit führt in der Summe zu einer Form von Atonalität (oder doch zumindest schwebender bzw. vorübergehend aufgehobener Tonalität), die durch konsonante Klänge (d. h. mehr oder weniger tonal strukturierte Einzelklänge) ohne zwingenden funktionsharmonischen Zusammenhang bewirkt wird. Die systematische Komponente Harmonik und Zeit wird hier bei Elgar zum strukturellen Problem musikalischen Hörens. Aufgrund der Kürze des zeitlichen Erklingens einer Harmonie kann der Hörer der harmonischen Progression nur bedingt folgen (bzw. den tonal strukturierten, einer Tonalität zugehörigen Einzelklang kaum bewusst wahrnehmen).

Dies verweist wiederum auf die Drei Klavierstücke op. 11 von Schönberg, die kurz nach Elgars Erster Symphonie im Januar/Februar 1909 entstanden sind bzw. im Januar 1910 uraufgeführt und dann später im Jahr veröffentlicht wurden bzw. im Druck erschienen.

Schönberg hätte seinen Aufsatz über Brahms also auch *Elgar the Progressive* nennen können.

Komponieren an der europäischen Peripherie II: Das Beispiel Sibelius

„Ein Abend mit der Symphonie. Themendisposition. Diese wichtige Aufgabe, die mich auf geheimnisvolle Weise fasziniert. Als ob Gott Teile eines Mosaiks vom Himmel herabgeworfen und mich gebeten hätte, herauszufinden, wie das Muster ausgesehen hat.“²⁴¹ Dieser berühmte Tagebucheintrag vom April 1915 entstand, während Sibelius an seiner 5. Symphonie arbeitete, bekanntlich ein langwieriges und schwieriges Unterfangen, das ihn bis in das Jahr 1919²⁴² hinein beschäftigen sollte.²⁴³ Er wirft Licht auf Kompositionsweise, Kompositionsästhetik und künstlerisches Selbstverständnis des finnischen Symphonikers. Er erhellt eine der wesentlichen Fragen innerhalb seines Schaffensprozesses, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Inhalt (der hier als Teile eines Mosaiks beschrieben wird) und Form (die von Sibelius mit einem Mosaikmuster verglichen wird).

Ferner verweist er auch auf die Inspirationsästhetik, wie sie etwa auch bei Hans Pfitzner als eine Abgrenzungshaltung zur vergangenen Romantik und deren Genieästhetik anzutreffen ist. Der Vergleich des Disponierens von musikalisch disparat erscheinendem Material mit der Zusammenfügung von Teilen eines Mosaiks zu einem ursprünglich einheitlichen Muster ist in der Tat in vielerlei Hinsicht erhellend. Er kann zu einem neuen Verständnis der musikalischen Ästhetik dieses Komponisten und mithin der musikalischen Poetik modernen Komponierens parallel zur Zweiten Wiener Schule beitragen. Bekanntlich war auch der Schönberg-Kreis, namentlich und insbesondere Anton Webern, sehr interessiert am Zusammenhang musikalischer Strukturen, frei nach der Formel: „Alles hängt mit allem zusammen.“²⁴⁴ Auch in Wien war man später, nach den expressionistischen Werken Schönbergs, von der Struktur des Materials, das die Form bestimme und einen übergeordneten Zusammenhang aller Teile innerhalb der Kompositionsstruktur schaffe, fasziniert.²⁴⁵ Strukturelle Einheit galt zumal Webern als Ideal. Für Sibelius scheint Form also zumindest auf den ersten Blick und von ihm hier selbst erklärtermaßen suggeriert, wie beispielsweise obiges Zitat nahe legt, niemals ein vorherbestimmtes, a priori festgelegtes Schema oder Muster, das es zu (er)füllen gilt, sondern vielmehr ein sich nach und nach ergebender,

²⁴¹ Tagebuch, 15. April 1915. Übersetzung des Verf.

²⁴² Erst ein Tagebucheintrag vom 6. Mai 1919 bestätigt die definitive Gestalt der Fünften. Vgl. hierzu auch Peter Revers: „Musik wie klares, kaltes Wasser“. In: Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien/Köln/Weimar 2003. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Sonderband 4). S. 139.

²⁴³ Über die problematische Werkgenese ist viel spekuliert worden. Der Tod des engen Freundes Axel Carpelan scheint Sibelius tief getroffen zu haben. Aber auch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs könnten den sensiblen Komponisten stark verunsichert haben. Vgl. hierzu etwa auch: James Hepokoski: Sibelius: Symphony No. 5. Cambridge 1993.

²⁴⁴ Vgl. hierzu etwa Kathryn Bailey: The twelve-note music of Anton Webern. Cambridge 1991. Oder auch Heinrich Deppert: Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. Darmstadt 1972.

²⁴⁵ Vgl. hierzu etwa auch Walter Kolneder: Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils. Wien 1974. (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 19).

ursprünglich präexistenter, nunmehr prozessual wiederzuerlangender Zielpunkt symphonischer Entwicklungen zu sein. Er selbst bekräftigt bzw. untermauert diese These, indem er konstatiert, dass bei ihm „das Thema (bzw. der Inhalt, Anm. d. Verf.) die Form der Musik“²⁴⁶ bestimme. Dazu passt auch die philologisch erwiesene Tatsache²⁴⁷, dass sich einzelne seiner Kompositionen aus einem Fundus von Skizzen ergeben²⁴⁸ - oder, um in der Terminologie des Komponisten zu bleiben, „geschmiedet“²⁴⁹ wurden. Somit wäre Form für Sibelius also eine sich eher zufällig gleichsam wie von selbst aus dem autonomen Material heraus ergebende ästhetische Kategorie.

Doch die formale Anlage einiger seiner Symphonien, die eher klassizistischen Formvorstellungen zu entsprechen scheinen und eben doch gewissen determinierten formalen Mustern wie dem klassischen Sonatensatz gehorchen²⁵⁰, weist eher darauf hin, dass hier (formal)ästhetisches Denken nicht immer unbedingt mit der Kompositionspraxis übereinstimmen bzw. korrespondieren muss. Kompositionstheoretischen Selbstaussagen von Komponisten sollte man auch im Fall Sibelius’ nicht blind vertrauen. Es gehört weithin zum üblichen Topos der musikalischen Poetik und Ästhetik, durchaus an vorgegebenen, a priori festgelegten formalen Schemata festzuhalten bzw. sich an ihnen zu orientieren, gleichwohl jedoch von sich zu behaupten bzw. über sich behaupten zu lassen, man passe nicht in ein Schema.

Umgekehrt hat man auch Schönberg formalistische Stringenz²⁵¹ vorgeworfen²⁵² und dabei vielfach übersehen, wie kontingent bzw. formal offen seine musikalische Form gerade auf der Ebene des Klingenden sehr oft ist.²⁵³

Denn während bei Webern etwa die Idee der permanenten Variation einer Urzelle die musikalische Form bestimmt, scheint das Prinzip der entwickelnden Variation bei Schönberg eine eher

²⁴⁶ Erik Tawaststjerna *Sibelius Åren 1*, S. 13. Im Tagebuch, 8. 5. 1912 wie folgt: “Ich will die musikalischen Gedanken und deren Entwicklung die Form in meinem Geiste bestimmen lassen.” Vgl. hierzu auch: Erkki Salmenhaara: *Jean Sibelius*. S. 325. Vgl. auch Tagebuch ca. am 9. 3. 1913 (Extraeintrag); zit. in: Tawaststjerna: *Sibelius Åren 3*, S. 310: “Meine Bestrebung, die Motive, d. h. die Ideen die Form bestimmen zu lassen (...)”.

²⁴⁷ Vgl. Timo Virtanen: *The Third Symphony: A Sketch study*. In: *Sibelius Forum II*, hrsg. von Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen und Veijo Murtomäki. Helsinki 2003. S. 59 – 68. Vgl. hierzu auch: ders.: *Pohjola’s Daughter in the light of sketch studies*. In: *Sibelius Forum I*, hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 315 – 324.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden 2007. S. 281.

²⁵⁰ Zu denken wäre hier an die eher klassizistisch orientierten Formvorstellungen, die sich eben doch am klassischen Sonatensatz orientieren, etwa in den ersten beiden Symphonien. Das Denken in traditionellen Formvorstellungen und –mustern scheint erst ab der Vierten Symphonie nahezu vollständig abgestreift.

²⁵¹ Etwa bei der traditionellen Form der entwickelnden Variation, die im Gegensatz zu Weberns originellerer Form der permanenten Variation eher in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist und namentlich an Beethoven und Brahms anknüpft.

²⁵² Vor allem in der DDR. Der Vorwurf des Formalismus wurde analog auch von ostdeutschen Marxisten gegen Adorno erhoben. Mit ähnlichen Vorwürfen sahen sich auch Prokofjew und Schostakowitsch in der Sowjetunion konfrontiert.

²⁵³ So sind Schönbergs Kompositionen sehr oft nicht formal in sich geschlossen, sondern verweisen eher auf offene Prozessformen wie etwa die Erste Kammer-symphonie op. 9, die Klavierstücke op. 11 oder die Fünf Orchesterstücke op. 16.

zielgerichtete, höhepunktorientierte Form zu ergeben. Dass Schönberg dabei aber eben auch offene musikalische Formen komponiert, wird oft übersehen.

In Karl Ekmans englischsprachiger Sibelius-Biographie von 1936²⁵⁴ findet sich Sibelius' eigener, allerdings nur indirekt überlieferter Bericht über das legendäre Gespräch mit Gustav Mahler im Jahre 1907.²⁵⁵ Ihm zufolge soll Sibelius „den Stil, die strenge Form und die profunde Logik“²⁵⁶ bewundert haben, „die einen inneren Zusammenhang zwischen allen Motiven schafft“²⁵⁷. Tomi Mäkelä stellt klar: „Nicht das Thema, sondern die Motive standen im Mittelpunkt des symphonischen Prozesses.“²⁵⁸ Und er führt aus: „Die Hervorhebung des Motivischen konnte er von Johann Christian Lobe, den er bereits in der Jugend eigenständig studierte, lernen. Dieser Klassiker der Musiktheorie beschäftigt sich ausführlich mit – wie es dort heißt – ‚Umbildungen der Motive und Motivglieder‘²⁵⁹ (ausgehend von dort so genannten ‚Urmotiven‘²⁶⁰) und thematisiert sogar flüchtig die Idee von ganzen zyklischen sowie ganzheitlich verbundenen Werken, die von einem Motiv ausgehen.“^{261 262}

Form ergab sich für Sibelius nach seinen eigenen Selbstaussagen, die kritisch zu würdigen bereits oben angemahnt wurde, erklärtermaßen und der theoretischen Orientierung an Lobes Motivlehre nach zu urteilen also zumindest theoretisch aus der Genese und Entwicklung des motivischen Materials.

Der Materialbegriff und mit ihm verbunden die Motivästhetik ist somit ein ganz entscheidender, zentraler Aspekt des Sibelianischen Kompositionsprozesses. Sibelius verwendet zwar den Begriff ‚Material‘ nicht explizit²⁶³, aber die von ihm stark betonte Eigendynamik der Themen und Motive²⁶⁴, i. e. des musikalischen Materials, lässt darauf schließen, dass dieses Denken sein Komponieren wenn nicht bestimmt, so doch maßgeblich beeinflusst.

Dabei spielen Kategorien wie Motivgenese und Motivtransformationen²⁶⁵ offenbar eine nicht

²⁵⁴ Karl Ekman: *Jean Sibelius. His Life and Personality*. London 1936.

²⁵⁵ Der berühmt gewordene Diskurs über Sinn und Wesen der Symphonie im frühen 20. Jahrhundert fällt übrigens zeitlich zusammen mit der Vollendung von Sibelius' Dritter, der Entstehung von Schönbergs Erster Kammersymphonie op. 9, der Endphase der Entstehung von Elgars Erster Symphonie, Busonis Veröffentlichung seines *Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst* bzw. Kraliks Wiener Essay *Was ist modern?* sowie dem Ende der Ära Mahler an der Wiener Hofoper im Jahre 1907.

²⁵⁶ Vgl. Ekman: *Life*. S. 190ff.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

²⁵⁸ Tomi Mäkelä: *Poesie in der Luft*. S. 281f.

²⁵⁹ Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Composition*. Leipzig 1855.

²⁶⁰ Vgl. Lobe: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*. Weimar 1844. S. 15ff.

²⁶¹ Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden 2007. S. 281f.

²⁶² Diese Idee spielt bekanntlich auch eine große kompositionsästhetische und musiktheoretische Rolle im kompositorischen Denken der ‚Neudeutschen Schule‘.

²⁶³ Sibelius selbst spricht auch von musikalischen Gedanken und sieht sich als „Sklassen seiner Themen“. Vgl. hierzu auch den Brief an Axel Carpelan vom 20. 5. 1918.

²⁶⁴ Vgl. oben.

²⁶⁵ Vgl. Johann Christian Lobe: *Compositions-Lehre*. S. 15ff.

unerhebliche, vielleicht sogar wesentliche Rolle.²⁶⁶ Hierin scheint Sibelius tatsächlich auch der Lisztschen Ästhetik vom Gedanken der Motivmetamorphose bzw. Thementransformation und allgemein der entsprechenden Form-/Inhaltsästhetik nahe zu stehen²⁶⁷: Die Motive schaffen sich selbst ihre jeweils eigene Form.

Komponieren bedeutet für Sibelius also offenbar das Zusammenfügen disparat erscheinenden Materials (das Gott ihm in Form von als Teilen eines Mosaiks beschriebenen Motivfloskeln herabgeworfen zu haben scheine) im Sinne des griechischen Begriffs *αρμυνία* = (Zusammen)fügung, Vereinigung von Entgegengesetztem zu einem (ursprünglich) Ganzen (vgl. griechisch *αρμύττειν* = zusammenfügen). Dabei gilt es, den ursprünglichen Zustand dieses disparaten Materials, der einzelnen Teile des Mosaiks, wiederherzustellen, wiederzuerlangen. Hier nun kann der lateinische Begriff der ‚Integration‘ eingeführt werden, der diese Ästhetik des Symphonischen (vor allem bezogen auf den Bereich der Symphonien von Sibelius, weniger im Bereich der Ton- bzw. Symphonischen Dichtungen respektive Phantasien, letztlich final verwirklicht in Form der letzten Siebenten Symphonie, die schließlich beide Werkkategorien miteinander verbindet und dabei die Gattungsgrenzen vollends überwindet) im Wesentlichen ausmacht. Das Wort ‚Integration‘ stammt von lateinisch *integer* bzw. griechisch *εντάγρος*, was soviel wie unberührt, unversehrt, ganz, auch heil bedeutet. Auf Deutsch meint ‚Integration‘ ursprünglich also (Wieder)Herstellung eines (ursprünglich) einheitlichen, homogenen Ganzen.

Den Begriff der ‚Integration‘ kann man auch auf die Musik Arnold Schönbergs anwenden, was wiederum auf die struktur- und ideengeschichtliche Verbindung beider Kultursphären verweist. Auch bei Schönberg werden, zumal in den Klavierstücken op. 11, kontingente Klänge in den musikalischen linear-horizontalen Zeitablauf des Werks integriert. Sie prägen dabei jeder für sich einen mehr oder weniger tonalen Bezug aus, erzeugen insgesamt aber eine konsonante Atonalität, die keinen funktionsharmonischen Zusammenhang dieser Klänge mehr erkennen lässt.

Während Sibelius’ Integration im wahrsten Sinne des Wortes ästhetisch verstanden werden will, d. h. trotz aller motivischen Veränderungen etwa durch rhythmische Modifikationen zumindest strukturell wahrnehmbar bleiben will, ist Schönbergs tendenziell atonale, später auch dodekaphone Integration hingegen nicht oder doch kaum wahrnehmbar. Auf der Ebene des Wahrnehmbaren erklingen bei Schönberg oft disparat erscheinende Gestalten, wie er sie auch schon in seiner frei

²⁶⁶ Sibelius selbst sah sich erklärtermaßen als „Skaven seiner Themen und Motive“, also des musikalischen Materials. Dies spiegelt auch die These von der Eigendynamik des Materials wider, die den Komponisten und den Kompositionsprozess beherrsche. Vgl. hierzu auch den Brief an Axel Carpelan vom 20. 5. 1918.

²⁶⁷ Dies trifft vor allem auf die Dritte, Fünfte und Siebente Symphonie zu. Der Begriff ‚Metamorphose‘ verweist übrigens nicht nur zurück auf Liszt, sondern auch voraus auf Webern, der den Begriff selbst benutzt und auf seine Musik bezieht, so etwa in Bezug auf seine Idee der permanenten Variation im Sinne der Materialmetamorphose. Vgl. hierzu auch Walter Kolneder: Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils. Wien 1974. (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 19).

atonalen Phase komponiert, da allerdings sogar noch krasser, als später in der dodekaphonen Phase. Gleichwohl gibt es auch bei Schönberg integrative Aspekte durch Zellenmotivik, also auf der Ebene der Tonhöhen. Hingegen überwiegen auf der Ebene von Klangfarbe und Dynamik disparate Verhältnisse.

Bei Webern werden Phrasierung, Artikulation, Klangfarbe und Dynamik noch nicht symmetrisch verarbeitet. Auf der Ebene der primären Parameter wie Tonhöhe und Tondauer gibt es diese symmetrischen Formbildungen schon. Sie sind aber ebenfalls kaum oder gar nicht wahrnehmbar. Das liegt auch an dem Verhältnis zwischen Zeit und Harmonik, welche bei Webern so rasch wechselt, wie es etwa bei Sibelius nicht der Fall ist, bei Elgar schon eher. Ferner kommt es bei Webern verstärkt zu ametrischen Strukturen, während Sibelius den metrischen Puls oder den natürlichen Fluss der Musik nur an ganz bestimmten Stellen durchbricht, dort dann aber nachhaltig als Störung der Prozessform wahrnehmbar.²⁶⁸ Außerdem erscheinen die Gegensatzpaare Homophonie – Polyphonie sowie Tonalität – Atonalität bei beiden Komponisten jeweils unterschiedlich gewichtet innerhalb der Satzstruktur. So werden bei Sibelius tonal indifferente Stellen oft über längere Zeit aufrechterhalten. Homophone und polyphone Passagen wechseln bei Webern ebenfalls rascher als bei Sibelius. Und auch das Verhältnis von Tonalität und Atonalität ist bei beiden Komponisten unterschiedlich gewichtet.

Die Idee von Symmetrie, von symmetrisch angelegter Ausrichtung des musikalischen Materials, und das kompositionstechnische Phänomen der sukzessiven Vertikalspiegelung erzeugen bei Webern diesen allumfassenden Gesamtzusammenhang musikalischen Materials, um den es auch Sibelius ging, der bei Webern aber letztlich zur reinen ‚Augenmusik‘ gerät.²⁶⁹

Das musikalische Material kann bei Webern in folgenden vier Erscheinungsformen auftreten: zunächst punkthaft, d. h. einzelne Töne oder Akkorde werden als selbstständige Erscheinungen mit charakteristischer Dynamik und Artikulation versehen; dann gruppenhaft, z. B. als Variation eines Musters in einem abgeschlossenen Abschnitt; drittens feldhaft, z. B. durch lange Notenwerte oder Ostinati; und schließlich linear als Phrasen in Einzelstimmen. Ähnliche Erscheinungsformen des musikalischen Materials lassen sich auch bei Sibelius beobachten bzw. anhand seiner Musik nachweisen, nur eben in veränderter ästhetischer Erscheinungsform und unter anderen ästhetischen Voraussetzungen wie etwa dem Aspekt des Verhältnisses von Harmonik und Zeit etc.

Analog lassen sich auch hier punkthafte Einzelklangphänomene festmachen, etwa in Form von funktionslos frei im offenen Klangraum schwebenden Akkorden, die als individuelle Phänomene ihre eigene Charakterisierung durch Klangfarbe, Dynamik, Artikulation oder Akkordstellung (wie

²⁶⁸ So etwa auf der dritten Partiturseite von *En saga* oder auf Partiturseite 13 ein Takt nach Buchstabe D in T. 66ff. von *Pohjolas Tochter*.

²⁶⁹ Etwa in der Symphonie op. 21.

etwa enger und weiter Lage oder Sekundakkord-, Terzquartakkord- oder Quintsextakkordstellung) erfahren, wobei ebenfalls die Tonhöhe ein entscheidender primärer Parameter bei der ästhetischen Wahrnehmung ist.

Oder das musikalische Material erscheint auch bei ihm gruppenhaft angeordnet, z. B. wenn mehrere Töne motivische Variationen und Metamorphosen erfahren bzw. Tongruppen eine motivische Einheit bilden, die etwa Charaktervariationen unterzogen werden, so dass ein- und dasselbe musikalische Material durch Veränderung seiner gruppenhaften Anordnung oder seines musikalischen Umfelds unterschiedliche Ausdruckscharaktere ausprägt bzw. annimmt.

Bei der feldhaften Erscheinungsform bildet das Material ganze Tonfelder oder Klangflächen, indem gedehnte Tondauern eine zeitlich ausgedehnte Wahrnehmung von harmonisch gleichbleibenden Strukturen ohne harmonischen Rhythmus bilden.

Und bei der letzten linearen Erscheinungsform des Materials treten horizontale Linien in den einzelnen Stimmen auf.

So lassen sich als systematische Kategorien für die Analyse zunächst punkthafte, punktuelle Einzelklangphänomene wie etwa ein gestauter, gedehnter Klangpunkt entweder als einzelner Ton oder als Akkordphänomen beschreiben. Aus diesen Klangpunkten können lineare Fortsetzungen erwachsen, die als Linienführung in der einzelnen Stimme greifbar werden, während das Zusammentreten von Tongruppen etwa zu kleinen motivischen Einheiten eine weitere ästhetische Materialkomponente bildet, bevor schließlich zuletzt die feldhaft angeordneten Materialeinheiten in Form von flächigen Klängen in Erscheinung treten. Variation tritt bei Webern immer im Sinne einer strukturellen Verarbeitung auf, um eine Urform aus immer anderen Blickwinkeln zu betrachten, während Variation bei Schönberg eher einen entwickelnden Charakter ausprägt, indem sie als entwickelnde Variation zu einer zielgerichteten, stringenten, höhepunktorientierten Form tendiert.

Bei Sibelius fungiert Variation auf motivischer Ebene als Tendenz zur Material- bzw. Motivmetamorphose im Lisztschen Sinne, die als Ausdruckscharaktervariation dasselbe musikalische Material durch verschiedene Stadien klanglicher Entwicklungen führt.

Dabei wird die Idee der Integration des motivischen Materials in verschiedene klangliche Umfeldler zu einer wichtigen ästhetischen Herausforderung. Das Material ändert seine Gestalt, seinen Ausdruckscharakter je nach der es umgebenden klanglichen Umwelt.

So können unterschiedliche Klanggruppenkonstellationen auch zu unterschiedlichen motivischen Erscheinungsformen desselben Materials führen und sich auf die Form des Werkes auswirken.

Bei Sibelius treten zwei zentrale Werk- bzw. Gattungskategorien auf symphonischem Gebiet in Betracht: zum einen die Reihe seiner sieben vollendeten, (in der Regel) mehrsätzigen Symphonien (ausgenommen die Siebente), wobei den Symphonien Nr. 3, 5 und 7 besondere Bedeutung

zukommt, da sie zu jeweils eigenen spezifischen Formlösungen gelangen (die Dritte etabliert eine klassizistisch anmutende Dreisätzigkeit, deren Kopfsatz eine besondere Art der motivischen Materialökonomie ausprägt und deren mittlerer Satz den dreiteilig angelegten, mit einem Trio-Teil im Zentrum stehenden Scherzosatz-Charakter in den Typus des langsamen Satzes integriert; die Fünfte erreicht ebenfalls in ihrer Endfassung eine Dreisätzigkeit, bei der der Kopfsatz zwei zunächst getrennte Satzphären miteinander verbindet und strukturell zusammenführt; die Siebente schließlich markiert dann den Höhepunkt der Suche nach der strukturellen und formal geschlossenen Einheit des Materials und kann in ihrer Einsätzigkeit als Quintessenz der Sibelianischen Formästhetik gelten sowie als Verbindung beider Werk- bzw. Gattungskategorien, als finale Zusammenführung von mehrteiliger Symphonie und einsätziger Symphonischer Dichtung angesehen werden), sowie zum anderen der Katalog seiner einsätzigen symphonischen Werke mit programmatischen Titeln oder außermusikalischen Charakterisierungen, die der Tradition der Symphonischen Dichtung nahe stehen, wobei die frühe Chor-Symphonie *Kullervo* op. 7 als einer Art Programm-Symphonie oder auch die Siebente Symphonie op. 105 spezifische Ausnahmen von der Regel darstellen und am ehesten keiner dieser beiden Werkkategorien allein zuzuordnen sind. Im Folgenden werden denn auch zunächst zwei zentrale Werke aus der einen Werkkategorie (nämlich die frühe Tondichtung *En saga* op. 9 sowie die Symphonische Phantasie *Pohjolas Tochter* op. 49) sowie anschließend die für Sibelius' symphonische Integrationsästhetik bedeutsamen Symphonien Nr. 3 und 5 behandelt, unterbrochen von einem kurzen Einschub über die Bedeutung des Modernen in der dieser Ästhetik weniger verpflichteten 4. Symphonie sowie einer kurzen Betrachtung der beide Werkkategorien verbindenden einsätzigen 7. Symphonie.

Die psychologische Ebene: die frühe Tondichtung *En saga* op. 9.

En saga bezieht sein enormes Spannungspotential aus einer subtilen Halbtonpendelbewegung e – f – e, also einer steigenden kleinen Sekunde, die gleich zu Beginn der Tondichtung in den ersten Takten im 2. Fagott und in den Hörnern erklingt. (Siehe Notenbeispiel Partiturseite). Sie fungiert gewissermaßen als die integrale Idee, als der eigentliche musikalische Urgedanke, die inventio dieser Komposition, die hier zunächst horizontal-linear in Erscheinung tritt.

Dieses Motiv begegnet im weiteren Verlauf noch mehrmals (in unterschiedlichen Klangkonstellationen und Erscheinungsformen) und wird schließlich als zentraler Kerngedanke und integraler Baustein der gesamten Klangarchitektur sinnfällig.²⁷⁰ So erscheint es später zunächst in Gestalt eines steten Pendelns der Streicher zwischen den Tönen g und as (nach T. 227), dann in der Solobratsche in Form eines schmerzvollen Changierens zwischen den Tönen c und des, und schließlich in äußerster Dehnung in ganzen Notenwerten augmentiert wiederum in den (hier nun kammermusikalisch reduzierten) Streichern (ein Streichquintett intoniert hier im emotionalen Zentrum des Werks ein schmerzliches Lamento, das an eine Totenklage oder an ein rituelles Totengebet gemahnt).

Doch kehren wir zurück zum Anfang der Komposition.

Gleichzeitig zu diesem Motiv wird in den gedämpften Streichern eine seltsam archaisch anmutende atmosphärische Klanglichkeit durch gleichmäßig auf- und abstreifende Sechzehntelbewegungen (in Form von Streicherarpeggien) erzeugt. Der Klang a-moll wird hier zeitlich und räumlich auskomponiert oder, um die oben entwickelte Terminologie wieder aufzugreifen, feldhaft durch lange Notenwerte, Orgelpunkte bzw. Ostinati etabliert, d. h. er wird zeitlich über eine größere Anzahl von Klängen und Takten aufrechterhalten. Wir haben hier also keinen harmonischen Rhythmus, dafür aber die für Sibelius' Personalstil typische Eröffnung eines weiten Klangraums.

(Wobei der sibelianische Klangraum weder opernhaf-szenisch oder bühnenhaft-theatralisch, etwa wie bei Berlioz, noch bildhaft-imaginativ wie etwa in Beethovens *Pastorale* zu verstehen ist, sondern rein innermusikalisch, also musikimmanent, verabsolutiert, ohne jegliche programmatische Folie oder Zuhilfenahme außermusikalischer Bezüge funktioniert.)

Dieser Klangraum wird in der Folge auf den nächsten Partiturseiten gewissermaßen dramaturgisch aufgeladen, gleichsam szenisch belebt durch das Hinzutreten weiterer musikalischer Komponenten, ein schönes Beispiel für die additive Kompositionsweise, den additiven Kompositionsstil von Sibelius, der in diesem Frühwerk bereits voll ausgebildet erscheint. (Siehe Notenbeispiel

²⁷⁰ So bildet es im späteren Verlauf des Stückes eine Art eigene Form von Klangschicht, die mit einer anderen motivischen Schicht kombiniert wird. Das Prinzip der Klangschichtung könnte Sibelius durch Bruckner in Wien kennen gelernt haben. Es spielt in *En saga* eine enorme Rolle.

Partiturseite 2, T. 9 und 10)

Zu dem dunklen Fagottklang gesellt sich der hellere, aufklarende Klang von Oboen (T. 9) und Klarinetten (2. Kl. in T. 10). (Das paarige Auftreten dieser beiden Holzblasinstrumente ist ebenfalls ein typisches Kennzeichen für Sibelius' Individualstil. Er setzt Oboen und Klarinetten generell gern gepaart ein.)

Wir haben es hier also mit einem markanten Klangfarbenwechsel zu tun.

Aber es ist auch das Hinzutreten einer aus der Halbtonpendelbewegung abgeleiteten motivischen Schicht, die als Urkeimzelle aller weiteren aus diesem Material gewonnenen Motivgesten und Motivschichten bezeichnet werden kann. Aus den gedehnten liegenden Klängen und Haltetonpartien mit dem linear in Erscheinung tretenden Motiv der kleinen Sekunde ergibt sich auf der zweiten Partiturseite eine von kürzeren Notenwerten beherrschte, das Motiv der Tonrepetition aufgreifende lineare Fortsetzung und Weiterentwicklung des Klanggeschehens in Oboen, Klarinetten und Fagotten, diesmal ohne die grundierende Klangfläche in den Streichern. Hier ändert sich also auch das klangliche Umfeld des Motivgeschehens in den Bläsern. Die dissonante Sekundreibung ereignet sich nun vertikal in den Oboen.

Das Motiv der Tonrepetition und die rhythmische Auflockerung, Belebung des linearen Motivgeschehens bewirken eine Profilierung des Rhythmischen, eine Emanzipation des Rhythmus in diesen Takten, die linear voranschreiten.

Zu Beginn der dritten Partiturseite kommt es dann in den Takten 16 und 17 zu einer markanten Störung, Stockung oder Blockade der flüssigen Bewegung und der harmonischen Progression in den Holzbläsern, zu einer Art Emanzipation des punkthaft-akkordischen Einzelklangs: Eine dissonante Reibung der Töne g – as (1. Ob.), es – es (2. Ob.), fis – fis (1. Kl.), c – c (2. Kl.), g – as (1. Fg.) und c – c (2. Fg.) markiert hier einen einschneidenden Halt. Es entstehen hier in diesen beiden Takten zwei Akkorde: g – c – es – fis wird zum vieldeutigen Quintsextakkord as – c – es – fis. Aus diesem Tonvorrat ergibt sich letztlich ein harmonisch funktionsloser, stehender, statisch wirkender Klang, der an die Grenzen der Funktionstheorie stößt bzw. sie wenn nicht gar bereits überschreitet²⁷¹: es entsteht der Klang as – es – fis – c bzw. der Zusammenklang c – es – fis – as. Mit diesem Akkord beginnt auch das Finale von Mahlers 6. Symphonie. Er taucht aber auch schon in Schuberts *Schwanengesang* auf, dort als Vorhaltsakkord in dem Lied *Am Meer* und wird dort aber nach C-Dur aufgelöst: der Klang c – as – c – dis – fis – c wird dort in den C-Dur-Dreiklang aufgelöst.

Auch das zweite der *Kindertotenlieder*, das Lied *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* von Gustav Mahler beginnt mit einem analog aufgebauten Akkordklang: g – b – cis – d, wobei das d

²⁷¹ Weil er keine Auflösung erfährt. Der Klang steht da wie ein ungelöstes, vielleicht unlösbares Problem.

dort nach es geht. Tonal wird hier g-moll angedeutet.

Mahler verwendet im Finale der Sechsten Symphonie einen Quintsextakkord in der Funktion eines Leitklanges oder „harmonikalen Siegels“, wie Constantin Floros diesen Klang bezeichnet hat.²⁷² Floros meint, er könne als Doppelleittonklang interpretiert werden.²⁷³

In Takt 33 und Takt 65 des zweiten Kindertotenliedes findet sich jeweils der Quintsextakkord as – c – es – fis, der als Doppelleittonklang in den Quartsextakkord von C-Dur aufgelöst wird, und in Takt 72 derselbe Akkord, nun mit Auflösung in den c-moll-Schlussakkord. Diese Auflösung spricht gegen eine Deutung des Akkordes als Doppeldominantseptnonakkord mit tiefalterierter Quinte.

Und auch im *Prélude* a-moll op. 28 Nr. 2 von Chopin, das in e-moll beginnt und die dissonante Sekundreibung h – ais ausprägt, begegnet dieser Klang wieder.

Soviel zur Geschichte dieses Klanges, der bei Sibelius funktionslos frei im Klangraum steht. Es ist ein dissonanter Klang. Gehört er noch einer dissonanten Tonalität an oder ist er bereits atonal, weil ohne klar bestimmbare Bezugstonart, ohne tonales Zentrum? Da der Klang so desintegriert in keinem tonalen Zusammenhang erscheint, verweigert sich das herkömmliche funktionstheoretische Begriffsinstrumentarium der klassischen Harmonielehre spätestens hier an dieser Stelle bereits vollends einer eindeutigen Anwendung. Am ehesten könnte man hier in diesen beiden Takten und in Bezug auf diesen Klang von frei schwebender oder offener Tonalität sprechen.

Und es ist ein kontingenter Klang, der viele Schlüsse zulässt, bei Sibelius aber offen bleibt und also keine tonale Stringenz nach sich zieht.

Die Kontingenz des Klanges korrespondiert hier am Beginn und auf den ersten Partiturseiten der Tondichtung mit der Kontingenz der Form. Wir haben es formal mit einer offenen Prozessform zu tun, die erst allmählich an Kontur gewinnt.

Genau so offen und kontingent wie die Klänge und Klangkonstellationen am Beginn von *En saga* sind, erscheint auch die Motivik. Offenheit und Kontingenz des motivischen Materials kann als wichtiges qualitatives kompositionsästhetisches Merkmal benannt werden. Diese formale und innermusikalisch-materiale (d. h. motivische und harmonische) Kontingenz scheint eine spezifische Eigenschaft von *En saga* zu sein.

Die Komposition wird in ihrem gesamten formal frei sich entwickelnden Verlauf inhaltlich von insgesamt drei Themen (oder besser: motivisch-thematischen Gestalten) beherrscht.

Diese sind motivisch miteinander verwandt, aufeinander bezogen, voneinander abgeleitet. Die erste leicht skizzierte Andeutung einer später deutlich in Erscheinung tretenden thematischen Gestalt findet sich in den beiden nachfolgenden Takten 18 und 19 *con suono* in den Trompeten. Nach der

²⁷² Constantin Floros: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*. Wiesbaden 1977. S. 294f.

²⁷³ Vgl. ebd.

kleinen Sekunde und der engschrittigen Linienführung auf den ersten beiden Partiturseiten erklingt hier erstmals ein größeres Intervall (eine aufsteigende Quinte) in lang gedehnten Notenwerten.

Hierin liegt ein spezifisches Charakteristikum des Beginns von *En saga* begründet, nämlich das des Kontrastierens von kurzen, wenige Takte umfassenden, scheinbar heterogenen Abschnitten. Das kontrastive Moment liegt dabei zunächst und vor allem auf der Ebene des Klanglichen: lineare Halbtonpendelbewegungen über sordinierten Streichern (T. 1 – 8); ein aus dem Rhythmus von punktierter Halben- und Viertelnote gewonnener Rhythmus von kürzeren Notenwerten in den plötzlich hinzutretenden Oboen und Klarinetten, der neben dem Aspekt des Klangfarbenwechsels auch eine rhythmische Belebung, Beschleunigung bewirkt, gleichwohl in der vorangehenden Rhythmik der Halbtonpendelbewegung bereits angelegt ist (T. 9 – 15). Motivisch wird hier das Phänomen der Tonrepetition erstmals deutlich greifbar und ästhetisch erfahrbar.

Und schließlich erscheint wieder die Rückkehr längerer, gedehnter Notenwerte in den Takten 16 und 17, die das Motiv der kleinen Sekunde auf beide Takte zeitlich ausdehnen (die lineare Ausdehnung der kleinen Sekunde erfolgt hier in der 1. Oboe sowie im 1. Fagott).

Diese beiden statisch wirkenden Takte stehen in starkem klanglichen Kontrast zu den beiden vorangegangenen Abschnitten, die rhythmisch bewegter und belebter wirkten.

Der nachfolgende dreitaktige Abschnitt in den Takten 18, 19 und 20 hält erneut einen erheblichen klanglichen Kontrast bereit, indem er die arpeggienartigen Streicherfiguren aus den ersten acht Takten der Komposition auf die Flöten ausweitet, die sich hier in luftigen Sechzehntelbewegungen ergehen. Auch dies ist ein markanter Klangfarbenwechsel, der mit einem rhythmischen Kontrast auf engstem Raum korrespondiert.

Und schließlich erscheint wieder die notengetreue Wiederholung der statisch wirkenden, gedehnten Halteton- und Liegeklänge aus den Takten 16 und 17 in den Takten 21 und 22, gefolgt von der Wiederholung des dreitaktigen Abschnitts mit den „Luftklängen“ in den Flöten sowie dem angedeuteten Motivkopf der späteren ersten Themengestalt in den Trompeten, der hier bereits um ein weiteres Detail erweitert erscheint (die aufsteigende Quinte erfährt eine motivische Erweiterung um eine Terz, so dass aus der anfänglichen aufsteigenden Quinte nunmehr ein markanter Septimensprung aufwärts sich in langen Notenwerten über mehrere Takte hinweg spannt bzw. zeitlich ausdehnt (T. 23 – 25, bzw. diminuendo bis ins ppp nachklingend bis T. 28 in den Trompeten).

Sibelius komponiert also am Beginn von *En saga* extreme klangliche Kontraste auf engstem Raum. Der erste große Anfangskomplex von *En saga* endet dann bei Buchstabe A mit der nachhaltig betonten weil doppelt wiederholten zweitaktigen Holzbläserpassage aus den Takten 16 und 17 bzw. 21 und 22 mit den statisch wirkenden, gedehnten Halteton- und Liegeklängen in Oboen, Klarinetten

und Fagotten (T. 26 – 29).

Der Anfang von *En saga* lässt sich aber auch als kompositorisches Reflektieren eines musikalischen Subjekts über musikalisches Beginnen, als ein begriffsloses (Nach-)Denken in Tönen über den Ursprung an sich deuten. Mehrfach (auch noch im weiteren Verlauf der Komposition) unternimmt die Musik hier nämlich den Versuch, gewissermaßen ihren eigenen Ursprung zu finden, sich ihres eigenen Ursprungs zu vergewissern, der gleichsam in mythischem Dunkel liegt, wie die sordinierten Streicherarpeggien zu Beginn der Komposition zumindest klanglich suggerieren.

Erst nach mehreren, gleichsam wie gescheitert wirkenden Anläufen kommt sie allmählich in Gang. Sibelius selbst beschäftigte sich in dieser Zeit übrigens sehr intensiv mit der Frage nach dem Ursprung, nach den Ursprüngen des Lebens und der Erde, des Kosmos, mit Ursprungsmythen, die Eingang in sein kompositorisches Denken fanden.²⁷⁴

Modern an *En saga* ist meines Erachtens vor allem und neben anderem auch die freie und offene Form, die sich hier erst allmählich und vollkommen zwanglos aus der freien Entwicklung des noch ungeformten, noch nicht etablierten musikalischen Materials ergibt. Das musikalische Material spricht der musikalische Inhalt in Form von Motivik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Klangfarben, (Klang)Raumdramaturgie und Zeitgestaltung schafft sich hier absolut eigenständig und in vollkommener Freiheit und Autonomie seine eigene neue musikalische Form. Der musikalische Inhalt wird harmonisch von den drei tonalen Zentren a-moll, c-moll und es-moll, motivisch-thematisch von den drei oben angesprochenen, auseinander entwickelten, aufeinander bezogenen bzw. voneinander abgeleiteten thematischen Gestalten, denen allen das Motiv der Tonrepetition gemeinsam ist sowie klanglich-strukturell von einer Halbtonspannung geprägt. Diese Komponenten scheinen *En saga* insgesamt zu beherrschen.

²⁷⁴ So z. B. etwa in die *En saga* zeitlich benachbarte Komposition *Tulen syntty* op. 32, deren erste revidierte Fassung genau wie bei *En saga* ebenfalls aus dem Jahr 1902 stammt. Eine spätere zweite revidierte Fassung stammt aus dem Jahr 1910. Diese Komposition befasst sich gedanklich mit dem Ursprung des Feuers.

EN SAGA

Op. 9

Moderato assai.

Flauto I.

Flauto II.

Oboe I.

Oboe II.

Clarinetto I. in B.

Clarinetto II. in B.

Fagotto I.

Fagotto II.

Corni I. e II. in F.

Corni III. e IV. in F.

Trombe I. e II. in F.

Tromba III.

Tromboni I. e II.

Trombone III.

Tuba.

Piatti.

Gran Cassa.

Triangolo.

Violino I. div.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Moderato assai.

Fag. II.

Cor.

Ob. *mp*

Clar. *mp*

Fag. *mp*

Fl. *mp* *dim. pp*
 Ob. *sf* *pp* *dim.* *mf sf*
 Clar. *sf* *pp* *dim.* *mf sf*
 Fag. *sf* *pp* *dim.* *mf sf*
 Cor. *pp* *dim.*
 Tr. I. II. *COR ANORO* *mp* *dim.*
 Tromb. I. II. *pp* *dim.*
 Piatti. *pp* *dim.*

Fl. *pp* *dim.*
 Ob. *pp* *dim.*
 Clar. *pp* *dim.*
 Fag. *pp* *dim.*
 Cor. *pp* *dim.*
 Tr. I. II. *pp* *dim.*
 Tromb. I. II. *pp* *dim.*
 Piatti. *pp* *dim.*

Der nächste formale Großkomplex von *En saga* beginnt in T. 30 auf der folgenden fünften Partiturseite. Hier ergehen sich die Streicher (1. und 2. Violinen und Bratschen) in leisen, kaum hörbaren, wie dahingehaucht wirkenden, oberflächlich schwirrenden Sechzehntelbewegungen und erzeugen hierbei eine feldhafte Klangfläche.

Darüber liegt orgelpunktartig *quasi niente* ein leiser, ebenfalls kaum bemerkbarer Beckenwirbel (*con bache di Timpani*). Das ganze Klanggeschehen ergibt einen luftig-hauchigen Klangcharakter, der in höheren Klangsphären angesiedelt ist.

Auf der nächsten Partiturseite ab T. 34 erscheint schemenhaft angedeutet der Beginn einer ersten greifbaren thematischen Gestalt, die aus dem bisherigen rhythmischen Verlauf sowie aus dem Motiv der Tonrepetition in den Takten 9 – 15 gewonnen wird. Es handelt sich um das bereits in T. 18 bzw. 23 – 25 in den Trompeten vorausgedeutete Motiv, das nunmehr geringfügig melodisch erweitert in den beiden Fagotten sowie pizzicato in den Bässen erscheint. Ein extremerer klanglicher Kontrast zwischen hoher und tiefer Lage ist kaum denkbar.

Über den feldhaft sich über mehrere Partiturseiten hinweg erstreckenden Klangflächen²⁷⁵ in den übrigen Streichern und dem ostinatohaft trillernden Orgelpunkt im Schlagwerk, die zusammen eine gemeinsame Klangschicht ergeben, erweitert sich das sich parallel und synchron dazu ereignende, langsam sich entfaltende motivisch-thematische Geschehen um weitere melodische Komponenten, die ebenfalls auf die melodisch-rhythmische Struktur in den T. 9 – 15 zurückzuführen sind bzw. dort bereits in ihr angelegt waren. Die melodisch-lineare Motiventwicklung dehnt sich hier Takt um Takt (T. 34 – 49) zu einer immer größer werdenden thematischen Gestalt. Es ist die Genese einer protothematischen Urgestalt.

Bei Buchstabe B ab T. 50 auf der nächsten Partiturseite kommt es zu einem Crescendieren, einem klanglich, rhythmisch und melodisch sowie dynamisch gestalteten Anwachsen des vollen Orchesters: die Flöten erweitern das Sekundmotiv in jedem halben Takt um ein höheres Intervall, was ein stetiges melodisches Ansteigen zur Folge hat und zusätzlich zur dynamischen und agogischen Steigerung ein auch melodisches, d. h. tonhöhenbezogenes Vorwärtsdrängen bewirkt. Nebenbei entsteht hier auch ein neues Motiv, ein Zweitmotiv, das sich später zu einer markanten Pendelbewegung in den Flöten entwickeln wird.

In den tremolierenden Streichern wird dieses Vorwärtsdrängen klanglich noch massiver durch chromatisches Aufsteigen und dynamisches Anschwellen realisiert.

Dieser crescendierende, blockartig aufsteigende, anschwellende Klangkomplex (T. 50 – 53) mündet dann erneut *a tempo* in die Klangschicht aus den feldhaft sich erstreckenden Klangflächen der

²⁷⁵ Die man bei Schönberg und Webern vergeblich sucht, dafür aber etwa bei Debussy, später bei Ligeti antrifft. Auch schon bei Liszt, etwa in der Berg-Symphonie, sind diese Klangflächenphänomene zu beobachten.

Streicher und dem ostinatohaft trillernden Orgelpunkt im Schlagwerk, bevor diesmal in den Hörnern und im Bass wiederum der Beginn der thematischen Gestalt intoniert wird (T. 54 – 65), die hier diesmal fertig entwickelt und voll entfaltet in Erscheinung tritt.

Diese erste thematische Gestalt zeichnet sich vor allem durch das auffällige Motiv der Tonrepetition, das wir bereits aus der Eingangspassage der Oboen, Klarinetten und Fagotte (T. 9 – 15) kennen, sowie durch das Motiv der aufsteigenden Quinte aus.

In T. 66 wird diese Klangschicht um die gleichmäßig erscheinende Pendelbewegung in Flöten, Oboen und Klarinetten erweitert (bis T. 77).

Von T. 78 – 81 erscheint wieder der crescendierende Klangblock aus den Takten 50 – 53, der ein erneutes vorwärtsdrängendes Moment in die Entwicklung einbringt, ein wiederholtes Anlaufnehmen der Musik bewirkt. Er bricht wiederum ab und trifft erneut auf ein retardierendes Klangfeld.

Dieses iterative prozesshafte Ansteigen, Vorwärtsdrängen von schichthaft angelegten, blockartig gestalteten Klangkomplexen erinnert entfernt an Prinzipien der Brucknerschen Symphonik. Die Art, variable Klangräume zu komponieren, verweist wiederum auf Liszt.

Die Musik nimmt nun endlich im Folgenden (ab T. 85 bzw. 88) langsam an Fahrt auf, indem die Anfangstöne des Beginns der ersten thematischen Gestalt in der Länge ihrer Tondauern systematisch verkürzt und somit rhythmisch beschleunigt werden.

Unterstützt wird diese Beschleunigung von einer chromatisch ansteigenden Achtelbewegung, die den Anfangstönen der ersten thematischen Gestalt in den Violinen und Klarinetten vorangestellt wird.

Diese rhythmische Beschleunigung mündet schließlich in T. 150 in die klar in den Bratschen hervortretende, rhythmisch prononcierte zweite motivische Geste (oder thematische Gestalt), die wiederum geprägt ist von der Idee der Tonrepetition und somit (auch in rhythmischer Hinsicht) im Keim bereits in den Takten 9 – 15 angelegt war bzw. mit der ersten thematischen Gestalt strukturell verwandt und aus ihr entwickelt, von ihr abgeleitet zu sein scheint.

Diese zentrale und strukturbildende zweite motivische Geste (quasi eine Art Hauptthema von *En saga*) in den Bratschen (manche behaupten, hierin sei der jugendliche Held des Werks²⁷⁶, vielleicht der zum Zeitpunkt der Komposition noch sehr junge Komponist selbst verkörpert²⁷⁷) enthält als kernigen rhythmischen Impuls die Folge Viertelnote – Achtelpause – Achtelnote – Viertelnote – Viertelnote. Dieser Urimpuls oder Urrhythmus zieht sich als Kerngedanke durch die gesamte

²⁷⁶ Vgl. hierzu etwa entsprechende inhaltliche Deutungen bei Walter Niemann: *Jean Sibelius*. Leipzig 1917. oder Ernst Tanzberger: *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. Eine inhalts- und formanalytische Studie*. (Musik und Nation 4). Würzburg 1943.

²⁷⁷ So etwa deutet Mäkelä das ganze Werk als künstlerisches Selbstporträt des Komponisten. Vgl. Mäkelä: *Poesie*. S. 241. Vgl. hierzu auch Salmenhaara: *Kansallisromantiikan*. S. 93.

Partitur. Er kann neben der Halbtonpendelbewegung, neben dem Motiv der kleinen Sekunde vom Beginn als ein weiterer, diesmal rhythmischer Kerngedanke, bzw. besser als rhythmischer Kernimpuls des Werks gedeutet werden.

Bei Buchstabe H erscheint dann in den 1. Violinen ein plastisches kurzes viertaktiges Thema, bestehend aus dem Motiv der Tonrepetition (hier in halben Notenwerten) und einer anschließenden Vierer-Achtelnotenkette, dessen thematische Gestalt sich bis über zweimal acht Takte erstreckt. Harmonisch wird hier nun die Tonart c-moll etabliert.

Der Klang- und Ausdruckscharakter dieser nunmehr dritten motivischen Geste bzw. thematischen Einheit erscheint kurz, knapp, prägnant, hart, barsch, schroff und unerbittlich.

Die nächste Passage ist von zentraler Bedeutung für das gesamte weitere Werk: Es handelt sich um eine subtile Methode der Klangschichtung. Das barsch, schroff und unerbittlich sich dem Hörer präsentierende, seine strikte Abweisung, Ablehnung ihm entgegenschleudernde Thema weicht der nunmehr plötzlich in den Streichern wiedererscheinenden Halbtonpendelbewegung, dem Motiv der kleinen Sekunde, das wir ganz am Anfang, zu Beginn der Komposition als zentrales Spannungsmoment von *En saga* wahrgenommen hatten.

Es erscheint hier nun als Motiv der absteigenden kleinen Sekunde as – g in den Streichern. Über den Streichern erhebt sich eine weitere Klangschicht in den Holzbläsern, die wiederum aus den Steigerungsfiguren der rhythmischen Beschleunigungspassage stammt und aus der markanten Pendelbewegung der Flöten abgeleitet ist. Klanglich tritt hier die Pikkoloflöte besonders markant hervor.

Spätestens hier an dieser Stelle wird deutlich, wie strukturell vernetzt und motivisch integriert die Komposition angelegt ist. Sie zeugt von einer ungemein hohen Motividichte.

Diese beiden übereinandergelagerten Klangschichten erstrecken sich feldhaft über mehr als zwei Partiturseiten, zuletzt klanglich tonhöhenrelevant gesteigert durch die melodisch ansteigenden Spitzentöne der stakkatierten Viertelnotenfloßkeln in den Flöten, bevor das schroffe Tonrepetitionsthema der Streicher numehr crescendierend in den Blechbläsern präsentiert wird. Zusammen mit den orgelpunktartig und ostinatohaft wirkenden liegenden Klangflächen der Streicher, die dazu weiter das kleine Sekundmotiv as – g intonieren, entfaltet dieser schichtartig angelegte Klangkomplex eine starke Sogwirkung von unerbittlicher Suggestivkraft und psychologischer Intensität.

Die strukturelle Anlage des Tonrepetitionsthemas, das zunächst von den Streichern bei Buchstabe H vorgetragen wurde, erinnert bei näherem Hinsehen entfernt an das berühmte pochende Schicksalsmotiv, mit dem Beethovens Fünfte Symphonie c-moll op. 67 beginnt.

Zu diesem Thema in den Hörnern erklingt weiterhin das Motiv der kleinen Sekunde in den

Streichern, das nun immer stärker zu einer strukturbildenden, die klangliche Faktur tragenden und stützenden Klangschicht avanciert. Es erscheint als wesentliches Merkmal der schichtartig aufgebauten Klangarchitektur.

Bei Buchstabe I nun wird eine weiterentwickelnde Überleitungspassage aus der Fortführung des Tonrepetitionsthemas in den Blechbläsern (klanglich hervortretend in den Hörnern, gestützt von den Trompeten und Posaunen, die mit ihren schroff hereinfahrenden Sforzati den typisch sibelianischen Blechbläserklang produzieren) generiert, die schließlich in einem *molto crescendo* von Streichern und Blechbläsern kulminiert.

Bei Buchstabe K intonieren die hier nun zu einem Klangblock verbundenen Holzbläser das aus Tonrepetition und markantem Rhythmus bestehende zweite Thema, das zuerst bei Buchstabe F in den Bratschen erschienen war.

(Der markante Rhythmus war zwei Takte zuvor bereits als Folge von punktierter Viertelnote – Achtelnote – Viertelnote – Viertelnote deutlich hervorgehoben und klanglich betont in den Pauken vorweggenommen worden, analog zu der ersten Stelle bei Buchstabe F.)

Anschließend erscheint es auch *marcato* in den beiden Trompeten, jeweils grundiert von leichten, zarten pizzicati der Streicher, ehe es dann wieder in den Bratschen erklingt. Diese Passage zeugt von der bereits früh entwickelten und stark ausgeprägten Instrumentationskunst des Meisters.

Dabei tritt der zugrundeliegende Urrhythmus von punktierter Viertelnote (bzw. Viertelnote – Achtelpause) – Achtelnote – Viertelnote – Viertelnote erneut *marcato* zunächst nur in der 1. Trompete, später (bei Buchstabe L) auch in beiden, in Erscheinung.

Aus dem vereinten Bratschenkomplex löst sich schließlich eine Solobratsche, die nun die allmähliche kammermusikalische Reduzierung des Streicherapparats und mithin des gesamten Orchesters einleitet.

Die Streicher entwickeln nun zunächst eine *sul' ponticello* vorzutragende tremolierende Klangfläche, die einen neuen Klangcharakter ein- und einen markanten Klangfarbenwechsel herbeiführt.

In diesen flächigen, feldhaft sich ausbreitenden tremolierenden Streicherklang hinein fallen im Folgenden (bei Buchstabe M) zunächst kurze Motivfloskeln in den Holzbläsern: eine schrittweise aufsteigende Tonfolge in den Oboen, das kurze, halbtaktige Pendelmotiv der Flöten in den Flöten und Klarinetten, der tonrepetitiv angedeutete Urrhythmus (hier als Folge von punktierter Viertelnote – Achtelnote – punktierter Viertelnote – Achtelnote) in den Oboen und Klarinetten, sowie schließlich in den Fagotten die floskelhafte Motivgeste der Piccoloflöte, nunmehr in das tiefere Klangregister verlagert.

Sie wird von den Streichern im tieferen Klangregister übernommen und rhythmisch variiert

weitergeführt. Die Akzente liegen dabei nun auf der zweiten Zählzeit.

Über dieser Streicherklangschicht ertönt mehrmals die dritte thematische Gestalt, zunächst in den Klarinetten und Fagotten, später dann auch klanglich massiver in den mitunter plötzlich hereinbrechenden, schroff akzentuierenden Blechbläsern, so etwa zunächst in den Hörnern, dann auch (nach Buchstabe N) in den Trompeten. Hier nun wird schließlich die rhythmische Komponente besonders betont, also der tonrepetitive Urrhythmus (s. o.). Dieser Urrhythmus erscheint nun am Ende dieser Klangschichtungspassage als Quintessenz der Entwicklungen und wird schließlich vom vollen Orchester *fff* intoniert. Im Folgenden erscheint dieser Urrhythmus in jedem Takt in den tieferen Registern der Streicher, geheimnisvoll umraunt von kaum hörbaren Liegeklängen der Blechbläser (Hörner, Posaunen und Tuba). Man kann hier an dieser Stelle getrost von einer Emanzipation des Rhythmus sprechen.

Schließlich intoniert eine einsame Solobratsche die zweite thematische Gestalt, die zuerst in den Bratschen (Buchstabe F) erklingen war und die mit dem tonrepetitiven Urrhythmus beginnt. Hier erscheint sie nun in c-moll.

20 Takte nach Buchstabe O setzt nun plötzlich das dritte Thema, die dritte thematische Gestalt des Werks *espressivo* in der 1. Oboe ein. Doch sie hat nun ihren barschen, schroffen, abweisenden Klang- und Ausdruckscharakter völlig verloren und erscheint extrem gewandelt als Ausdruckscharaktervariation der Ursprungsgestalt, nunmehr zart klagend, fast bittend, zärtlich umspielt von 1. Flöte und 1. Klarinette, also in einem völlig neuen klanglichen Umfeld. Stilistisch knüpft Sibelius hier also an die Idee der Thementransformation Liszts an.

Darunter liegt in den tiefen Streichern eine Klangschicht, die das Sekundmotiv ausprägt, diesmal zunächst nicht sukzessiv wie bisher, sondern erstmals auch simultan als direkte schmerzvolle Sekundreibung ausführt. (So erklingen in den Bässen etwa die Töne c – d, in den Bratschen die Töne f – g gleichzeitig.)

Schließlich erscheint in den gedämpften 1. Violinen kurz darauf auch wieder die sukzessive Ausführung der Sekundreibung durch die nacheinander erklingenden Töne as – g. Währenddessen übernimmt die 1. Flöte die Intonation der dritten thematischen Gestalt analog von der 1. Oboe. Es ist ein erfüllter Moment tiefster Trauer, geprägt von äußerster Zartheit.

Die Partitur ist an dieser zentralen Stelle des Werks erstmals so stark ausgedünnt, dass der ursprünglich kammermusikalische Hintergrund des Werks²⁷⁸ durchaus plausibel erscheint. Ein Streichquintett und die solistisch einsetzenden Holzbläser sind nunmehr die einzig verbliebenen Akteure.

Schließlich sind es nur noch die 1. Flöte, die *morendo* verklingenden 1. Violinen, die das linear

²⁷⁸ *En saga* war ursprünglich zunächst als Oktett für Streicher, Flöte und Klarinette, später als Septett geplant.

erklingende Sekundmotiv as – g von den 1. Violinen übernehmenden und dann ebenfalls *morendo* ausklingenden 2. Violinen, die bereits schweigenden Bratschen sowie die tiefen Bässe mit dem ebenfalls *morendo* zu spielenden Liegeton es, die das Klanggeschehen bestreiten.

Als Quintessenz, gewissermaßen als klangliches Extrakt dieser bis ins Extrem zurückgenommenen, bis zum Äußersten klanglich reduzierten und sparsam instrumentierten Passage bleibt die schmerzvolle Spannung des Motivs der kleinen Sekunde as – g in den 2. Violinen zurück.

Bei Buchstabe P (*Lento assai*) folgt zunächst ein achttaktiger reiner Streicherkomplex, der das Motiv der kleinen Sekunde nochmals intensiv zu kammermusikalisch verdichteter Ausdrucksintensität steigert. Der gedämpfte Klang eines Streichquartetts von vier 1. Violinen intoniert hier die durch Vorhaltsbildungen noch wirkungsvollere Sekundspannung mit Hilfe der Töne as – g, es – d, h – c sowie f – es. Dazu erklingen die Töne g und es in der Solobratsche bzw. im Bass. Danach folgt ein Takt schweigender Stille, ehe im *ppp* schließlich von allen beteiligten Streichern der Akkord es – as – f – c – c – f intoniert wird.

Anschließend intoniert ein einsames Horn in absteigender Sekundfolge die lang gedehnten, wie sich zurückziehend klingenden Töne g und f.

Nach demselben Prinzip intonieren analog in den folgenden acht Takten zunächst erneut die vier Violinen die Sekundintervalle fes – es, ces – b, g – as und des – ces, während die Bratschen den Liegeton es halten.

Nach einer Generalpause voll würgender Stille erklingt in den fünf Streichern abschließend *morendo* der Akkord fes – des – as – des. Daran schließt sich ein extrem leise verstummendes Horn mit den absteigenden Tönen es – des an.

Die Musik hat hier an dieser Stelle einen entscheidenden Einschnitt erfahren, der als einschneidende Zäsur wahrgenommen wird.

Die gespannte, spannungsvolle Ruhe, die von diesen Takten ausgeht, ist jedoch trügerisch und erscheint als spannungsgeladene Ruhe vor dem Sturm.

Diese Momente der Stille, des äußersten Schweigens erinnern an die ähnlich gebannte Ruhe, die von den Klängen zu Beginn des Zweiten Teils von Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* ausgeht, also einer ähnlich drastischen, musikalische Extreme auslotenden und psychologische Exzesse austobenden Partitur, die jedoch erst über zehn Jahre später entstanden ist und bekanntlich zu einem eklatanten Skandal in der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts geführt hat.

Die Atmosphäre von Schmerz, Ruhe, Trauer, innerer Versenkung und tiefer Betroffenheit wird im Folgenden nur allmählich überwunden und mündet schließlich in ekstatische Raserei. Zunächst intoniert wie beklommen unter Schock stehend und erst langsam wieder zu sich kommend und findend eine einsam aus dem Nichts erscheinende, das betretene Schweigen schüchtern

unterbrechende Oboe das Vierer-Achtelkettenmotiv aus der dritten Themengestalt. Die 1. Flöte greift das Motiv auf und imitiert den Vorschlag der Oboe tongetreu, dabei zuletzt auch unterstützt von beiden Oboen, beiden Klarinetten und 1. Fagott.

In der Folge entwickeln zunächst die beiden Oboen und die 1. Klarinette, dann schließlich auch die anderen Holzbläser (jeweils beide Oboen, Klarinetten und Fagotte) gewissermaßen im gemeinsamen Klangverbund eine langsam sich steigernde crescendierende Bewegung aus einer rhythmisch markanten sowie durch weite Intervallsprünge gekennzeichneten Motivgeste heraus, aus der sich wiederum ein plötzlich *ff* zunächst aus dem vollen Holzbläsersatz, dann sofort aus dem vollen Streichersatz herausbrechender, impulsiv auffahrender, markanter Quartsprung aufwärts ergibt, der in der Folge zu einem energischen Wiedererscheinen des vitalistischen Urrhythmusmotivs (Viertelnote – Achtelpause – Achtelnote – Viertelnote – Viertelnote) im gesamten Holzbläser- und Streichersatz führt (Buchstabe Q).

Auch hier erscheint das Motiv der dissonanten Sekundreibung in den Trompeten. Doch der Schmerz wird in der Folge von narkotisch wirkenden, bis zur Raserei getriebenen Exzessen des Klanglichen sowie des motivisch-thematisch charakterlichen Erscheinens betäubt.

Zunächst erscheinen zu Beginn dieser *Allegro molto*-Passage wild auf- und abstreifende schnelle Achtelbewegungen in Streichern und Holzbläsern, ehe die Hörner eine neue, ganz andersartige charakterliche Variante der ersten thematischen Gestalt intonieren. Sie wirkt nun wild, feurig, leidenschaftlich, ungebärdig, ungezähmt, haltlos drauflos rasend, wie von der Tarantel gestochen. Unterstützt werden die Hörner bei diesem munteren Treiben bald auch von der 1. Trompete, die sich von diesem entfesselten Klang- und Themencharakter anstecken und mitreißen lässt, bevor schließlich bei Buchstabe R der totale Ausnahmezustand ausbricht: der annähernd volle Blechbläsersatz intoniert eine rhythmisch pointierte motivische Variante der ersten thematischen Urgestalt. Sie ist von nahezu betäubend orgiastischer Wirkung und kann als rhythmisch drastische Erscheinung sowie als klanglich ins Extreme getriebene, übersteigerte Kompensationshandlung zur Überwindung des zuvor erfahrenen Leids gedeutet werden.

Die dazu wild auf- und abrasenden, flirrenden Achtel- bzw. tremolierenden Viertelbewegungen in den Streichern unterstreichen diesen Aspekt noch besonders.

Die exzessive Steigerung erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt nach einer dynamisch anschwellenden Blechbläserpassage, in der die Hörner, Trompeten und Posaunen jeweils taktweise crescendieren, wenn die Holzbläser ihre markante auf- und absteigende Motivgeste vom Beginn dieser Steigerungspassage intonieren bzw. bei Buchstabe S die Klarinetten eine rasende Sechzehntelabwärtsbewegung vollführen, die wie ein Taumeln am Abgrund wirkt.

Gleichzeitig übernehmen nun auch die Streicher die von den Hörnern eingeführte und nach und

nach von den gesamten Blechbläsern übernommene bzw. fortgeführte Variante der ersten thematischen Gestalt.

Bei Buchstabe T erscheint die Entwicklung klanglich und tonhöhenbezogen bis aufs äußerste gesteigert. Die oktavierten Streicher intonieren hier auf dem höchsten Scheitelpunkt der katastrophalen Zuspitzung das dissonante Motiv der linearen Sekundreibung in Form der Töne ces – b. Gleichzeitig erscheint sie in simultaner Ausführung im 1. Horn.

Dazu ertönt weiterhin unvermindert der Urrhythmus in den Pauken.

Nach einem gewaltigen *crescendo possibile* und einem *fff*-Sforzatoakkordschlag ist die ekstatische Raserei buchstäblich schlagartig beendet.

Diese Stelle wirkt wie ein plötzliches Erwachen aus einer betäubten Sinneswahrnehmung.

Nur allmählich scheint das musikalische Subjekt wieder zur Besinnung zu kommen: Nach dem schlagartigen Abbruch der ekstatisch-narkotischen Entwicklungen erhebt sich über liegenden Bläserklängen *espressivo* die Vierer-Achtelkettenmotivfloskel aus der dritten thematischen Gestalt in den beiden Oboen, die diesen formalen Großkomplex bekanntlich auch eingeleitet hatte.

Zurück bleibt ein gedämpfter Streichersatz bei Buchstabe U (*Moderato e tranquillo*), der erneut auf dem Motiv der kleinen Sekunde beruht bzw. auf ihm aufgebaut ist.

So erklingt etwa die kleine Sekunde d – es sukzessive *ppp* in den 1. Violinen, as – b in den 2. Violinen sowie f – ges in den Bratschen.

Darüber entfaltet die 1. Klarinette eine wehmütige es-moll-Variante der ersten thematischen Gestalt, der thematischen Urgestalt, mit der das Werk begann. Sie wirkt nun desillusioniert. Auch hier begegnen wir also erneut der Lisztschen Idee der Motivmetamorphose bzw. Thementransformation. Der Ausdruckscharakter des motivisch-thematischen Materials erscheint extrem gewandelt. Die ursprünglich optimistischen Aufbruchscharakter zum Ausdruck bringende erste Themengestalt erklingt hier am Ende von *En saga* nun schmerzvoll-klagend und lässt den Hörer zutiefst betroffen und vollkommen ratlos, ja bestürzt zurück.

W

W

Piatti.

quasi niente

morendo

Die großformale Anlage der Komposition wirft Fragen nach der eigentlichen Tonalität oder tonalen Zugehörigkeit auf: Das Werk weist zwei Rahmentonarten auf. Es beginnt wie gesagt in a-moll und endet wie oben zu sehen in es-moll bzw. ganz am Ende schließlich sogar gänzlich tongeschlechtslos auf der leeren Quinte Es – B.

Das Werk steht also buchstäblich tonartlich unter einer Tritonusspannung. Der Tritonus fungiert hier förmlich als strukturelles Symbol innerhalb des gesamten Tonsatzgefüges. Dies korreliert mit der spannungsgeladenen biographischen Situation des Komponisten zum Zeitpunkt der Komposition: dem Tod der geliebten Großmutter, symbolisch für den Komponisten wohl gleichbedeutend mit dem endgültigen Verlust von Kindheit und Jugend; im Werk befinden sich Anklänge an eine Begräbniszeremonie, die anschließend in rauschhafte Ekstase, gesteigert bis zu wilder Raserei, übergeht und die gleichsam die Flucht vor der als tragisch und schmerzvoll erlebten Realität markiert.²⁷⁹

Das Werk wirkt wie ein zutiefst persönliches Psychogramm und vollzieht ideengeschichtlich den Übergang vom Ideenkunstwerk hin zum Seelenkunstwerk.

Sibelius selbst hat auf die autobiographische Färbung dieses Werks hingewiesen und es als „Ausdruck eines Gemütszustands“²⁸⁰ bezeichnet. Dabei verweist der Komponist selbst auf die musikalische Form, die sich hier im Fall von *En saga* dem „Ausdruck von Seelenzuständen“²⁸¹ anpasse, wie Sibelius selbst rückblickend 1940 zu diesem Werk vermerkt hat.²⁸² Tomi Mäkelä schreibt: „Sibelius’ Musik ist grundsätzlich und trotz verschiedener Kontexte eine lyrische ‚Seelensprache‘.“²⁸³ Und er generalisiert meines Erachtens durchaus zutreffend: „Sowohl in Tondichtungen als auch in Symphonien geht es um die subjektiven Äußerungen eines lyrischen Subjekts.“²⁸⁴ Die eigene persönliche Situation und seelische Verfassung des Komponisten zum Zeitpunkt des Entstehens von *En saga* beschrieb und charakterisierte er selbst später rückblickend mit folgenden Worten: „Ich hatte einige schmerzvolle Erfahrungen durchgemacht in dieser Zeit und in keinem anderen Werk habe ich mich selbst so vollständig preisgegeben. Aus diesem Grund erscheinen mir jegliche literarische Deutungen ziemlich fremd.“²⁸⁵ Hierin äußert sich natürlich auch Unbehagen an einer programmmusikalischen Ausrichtung und Deutung des Werks.

Jene schmerzvollen Erfahrungen, von denen Sibelius spricht, können nicht namhaft gemacht

²⁷⁹ Die revidierte Fassung von *En saga* mag auch unter dem noch frischen Eindruck des Todes von Sibelius’ Tochter Kirsti entstanden sein, die kurz zuvor an Typhus gestorben war. Im März 1901 komponierte Sibelius auch *Malinconia* op. 20 für Violoncello und Klavier, ein ähnlich düsteres Werk, das aber ebenso auch vom gleichnamigen Gemälde des Malers Magnus Enckell inspiriert worden sein könnte.

²⁸⁰ Erik Tawaststjerna: *Sibelius Åren I*, S. 248. Sowie Erkki Salmenhaara: *Jean Sibelius*. S. 98f.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. ebd. Sowie auch Mäkelä: Poesie. S. 248.

²⁸³ Mäkelä: Poesie. S. 248.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. Tawaststjerna wie oben.

werden, sind auch nicht belegbar. Aber die These von (aus)komponierter, in Töne gefasster Psychologie in diesem Werk scheint mir durch die tonale Disposition zumindest gestützt. Anfang und Ende der Komposition verweisen auf eine Veränderung welcher Art auch immer, die das musikalische Erlebnissubjekt im Laufe des Stücks „durchgemacht hat“. Das musikalische Subjekt tritt verändert aus dem Werk hervor. Es ist nicht mehr dasselbe wie am Anfang, zu Beginn der Komposition. Man kann hier von einer Psychologisierung der Formdramaturgie sprechen.

Dass ein Werk in einer anderen Tonart schließt, als der, in der es anfängt, ist vielleicht an sich nichts Besonderes oder musikgeschichtlich Neues²⁸⁶, aber hier scheint es tatsächlich sehr bewusst und gezielt bzw. vielsagend umgesetzt worden zu sein.

Das Werk schließt wie gesagt tongeschlechtslos auf der leeren Quinte Es - B, somit eigentlich tonal offen, nachdem zuvor bei Buchstabe W noch einmal der rhythmische Leitmotivgedanke vom Beginn der zweiten thematischen Gestalt – nunmehr gebrochen und ohne die ursprüngliche Vitalität – in den Bässen bzw. in den letzten Takten im Solocello wiedergekehrt war. Man könnte hier von offener Tonalität sprechen.

Das Werk verebbt *morendo* tonal offen mit diesem nur mehr dahingehauchten, sich gleichsam verflüchtigenden, ostinatohaft wiederholten Ur-Rhythmus, der hier nur noch wie ein Schatten seiner selbst wirkt und sich in ein imaginäres Nichts jenseits von Raum und Zeit aufzulösen scheint.

²⁸⁶ So begegnen wir diesem Phänomen etwa bereits in der älteren Musikgeschichte, namentlich in der Renaissance, so z. B. in der Psalm-Motette *Memor esto verbi tuo* von Josquin des Prez, die ebenfalls in einem anderen Modus beginnt als dem, in dem sie endet.

Die mythologische Ebene: die symphonische Phantasie *Pohjolas Tochter* op. 49.

Auch hier in dieser 1906 vollendeten und noch am 29. Dezember desselben Jahres in St. Petersburg durch das dortige Orchester des Kaiserlich-Russischen Mariinskij-Theaters uraufgeführten und vom Komponisten selbst dirigierten Komposition stößt man erneut auf eklatante Unregelmäßigkeiten der Grundtonzentrierung, auf kompositionstechnische Verfahren der Problematisierung und Destabilisierung von Tonalität.

Das tonale Denken erfährt hier eine noch nachhaltigere Infragestellung als zuvor in *En saga*. Auch hier begegnet zunächst erneut die kompositionstechnische Problematisierung musikalischen Beginns. Timo Virtanen hat anhand der Skizzenbücher nachgewiesen, wie sehr Sibelius an der Gestaltung der Eröffnungspassage der Komposition gefeilt hat;²⁸⁷ und er hat zweifelsfrei klarstellen können, dass das Werk in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Dritten Symphonie entstanden ist.²⁸⁸ Dabei fällt auf, wie autonom Sibelius das musikalische Material hinsichtlich seiner späteren Verwendung innerhalb eines gattungsspezifischen Zusammenhangs behandelt. So hat Virtanen etwa ausgeführt, dass der zweite Satz der Dritten Symphonie Material enthält, das ursprünglich Eingang in die Symphonische Phantasie finden sollte und umgekehrt.²⁸⁹ Dieses Offenhalten des Materials für seine spätere Verwendung im konkreten Werkkontext lässt erkennen, wie wenig Sibelius in hermetisch abgeriegelten Gattungstraditionen gedacht hat. Dasselbe musikalische Material kann Bestandteil einer Symphonie oder Symphonischen Dichtung werden. Offenbar ging es Sibelius nicht so sehr um das Fortschreiben eines Gattungsdenkens, sondern um die Erprobung neuer symphonischer Formen jenseits der Gattungstradition.²⁹⁰ Sein Konzept der Symphonischen Phantasie erscheint als logische Weiterführung der Symphonischen Dichtung Lisztscher Prägung durch Überwindung der Gattungsgrenze zur Symphonie und ist Produkt eines kompositorischen Denkens über Gattungsgrenzen hinaus. Symphonie und Symphonische Phantasie werden zu austauschbaren Werkbezeichnungen. Sibelius wird spätestens hier nicht nur als Innovator harmonischer Prozesse, sondern auch und vor allem als Neuerer der Form sinnfällig.²⁹¹ Das Material wird von Sibelius so behandelt, dass es sich seine eigene Form bahnt und nicht in zu viele Richtungen auseinanderstreuen kann, etwa indem er eng gefasste Tonskalen bildet.²⁹² Sibelius erkundet die (sub)thematische Substanz des Materials vorsichtig und erprobt behutsam mögliche

²⁸⁷ Timo Virtanen: Pohjola's Daughter in the light of sketch studies. In: *Sibelius Forum I*, hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 315 – 324.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Vgl. hierzu auch Tomi Mäkelä: Jean Sibelius. MGG-Artikel 1998.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. Virtanen.

strukturelle Verkettungen der Materialmetamorphosen.²⁹³ Übrigens beginnt *Pohjolas Tochter* mit einer ebensolchen Tonskala im rhapsodisch frei einsetzenden Solovioloncello.

Auch hier begegnet zunächst erneut die kompositionstechnische Problematisierung musikalischen Beginns.²⁹⁴ Die frühen Fassungen der langsamen Einleitung des Werks wirken wegen vieler Pausen und langer Notenwerte zunächst noch höchst diskontinuierlich bzw. kontingent in der Anlage des musikalischen Materials, das wie vorläufig skizziert, geradezu silhouettenhaft scheint.²⁹⁵ Die Anfangstakte sowohl der Skizzenbücher wie auch der fertigen Komposition machen einen eher undynamisch-statischen Eindruck.²⁹⁶ Sibelius akzeleriert den musikalischen Fluss, der sich erst allmählich einstellt, indem er ursprüngliche Pausen und Fermaten eliminiert und indem er formale Einheiten, Blöcke, Komplexe elliptisch anordnet, sodass eine Einheit die andere überlappt.²⁹⁷

Erste Skizzen des Werks, das später den Titel *Pohjolas Tochter* tragen sollte, benannt nach der legendären Tochter des Nordlands aus der finnischen Mythologie, datieren bereits vom April 1901²⁹⁸, stammen somit also aus der Zeit, in der die Zweite Symphonie entstanden ist bzw. führen zurück in die Zeit ein Jahr vor der Fertigstellung der oben besprochenen revidierten Fassung von *En saga*. Namentlich die Oboenmelodie, die als motivisch-thematische Gestalt in T. 28 (Buchstabe B) erstmals greifbar wird und dort in der fertiggestellten Reinschrift der Partitur in Erscheinung tritt, geht zurück auf eine Skizze vom 20. März 1901²⁹⁹, die wie die Zweite Symphonie in Rom entstand.

Es datieren noch zwei weitere Skizzen von dieser Italienreise des Jahres 1901³⁰⁰ (genau datiert am 25. März 1901³⁰¹), die dasselbe Oboenthema präsentieren.

Das Oboenthema geht also zurück auf frühere Skizzen, die bereits während des Italienaufenthalts 1901 entstanden sind. Dies ist ein weiteres Indiz für die Kontingenz, das Offenhalten des musikalischen Materials in Bezug auf seine spätere (auch gattungsspezifische) Verwendung bei Sibelius und erhellt wiederum den künstlerischen Schaffensprozess sowie die strukturelle Werkgenese der jeweiligen Komposition, die mit anderen gleichzeitig entstehenden Werken korrelieren.

Die Skizzenbücher verraten, dass Sibelius zunächst ein Werk plante, das auf der *Luonnotar*-Legende, dem ersten Gedicht aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala*, basieren sollte.³⁰² Virtanen

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ S. obiges Kap. zu *En saga*.

²⁹⁵ Vgl. hierzu Virtanen. S. 316.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

³⁰¹ Vgl. ebd.

³⁰² Vgl. hierzu Timo Virtanen: Pohjola's Daughter in the light of sketch studies. In: *Sibelius Forum I*, hrsg. von Veijo

geht davon aus, dass Material des ursprünglich geplanten Orchesterpoems *Luonnotar* (Tochter der Natur) in die spätere Symphonische Phantasie Eingang gefunden hat, dass Sibelius offensichtlich an beiden Werken gleichzeitig gearbeitet hat und er Material des einen Werks in das andere hat einfließen lassen.³⁰³ Er schließt dies aus dem Handschriftenbefund.³⁰⁴

Die Skizzenbücher im Handschriftenarchiv der Universitätsbibliothek Helsinki zeigen, wie fragmentarische Gedanken schrittweise beginnen, zu einem Werk zu verschmelzen, zusammenzuwachsen.³⁰⁵

Sibelius wollte eigentlich ein Werk komponieren, das ursprünglich *Luonnotar* heißen sollte.³⁰⁶

Gleichzeitig schwebte ihm ein oratorisches Werk vor, das sich eines christlichen Sujets bedienen sollte und der Geburt Jesu gewidmet sein sollte: das sogenannte legendäre, weil dann letztlich nie entstandene *Marjatta*-Oratorium³⁰⁷, benannt nach der sagenhaften Mutter Jesu Christi, der Christus gebärenden mythischen Frauengestalt, von der Sibelius offenbar ähnlich fasziniert gewesen sein muss wie von der Tochter der Natur *Luonnotar*, der sagenhaften Weltengebärerin und Erdenmutter.^{308 309}

Entstanden ist dann schließlich aus dem Skizzenmaterial die Symphonische Phantasie *Pohjolas Tochter* op. 49, die im Juni 1906 in Reinschrift fertig vorlag.³¹⁰ Die Handschrift datiert wahrscheinlich noch vom Herbst 1905.³¹¹

Dem Werk liegt im Unterschied zu *En saga* ein offizielles, vom Komponisten selbst bestätigtes bzw. autorisiertes und mitgestaltetes Programm zu Grunde, das Sibelius und sein Verleger Lienau gemeinsam erarbeitet³¹² und der Partitur in Form von folgenden Zeilen vorangestellt haben³¹³:

Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 315 – 324.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Was dann erst 1912 in dem Schlüsselwerk *Luonnotar* op. 70 für Sopran und Orchester realisiert wurde.

³⁰⁷ Vgl. hierzu etwa auch Brigitte Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtung von Sibelius. Berlin 2005.

³⁰⁸ Vgl. hierzu u. a. Timo Virtanen: Pohjola's Daughter in the light of sketch studies. In: *Sibelius Forum I*, hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 315 – 324.

³⁰⁹ Zur umfangreichen und komplizierten Entstehungsgeschichte von *Pohjolas Tochter* vgl. u. a. auch die Studie von Rainer Fanselau: Jean Sibelius: Pohjolas Tochter op. 49. In: *Programmmusik: analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*. Hrsg. von Albrecht Goebel. Mainz 1992. S. 217 – 235.

³¹⁰ Vgl. hierzu Virtanen.

³¹¹ Vgl. ebd.

³¹² Vgl. hierzu u. a. auch Brigitte Pinder: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtung von Sibelius. Berlin 2005.

³¹³ Vgl. hierzu Virtanen wie oben.

*„Väinämöinen, alt und wahrhaft,
fährt auf seinem Schlitten heimwärts
aus dem finstern Reich Pohjolas,
aus der Heimat dunkler Lieder.*

*Horch! Was rauscht? Er schaut zur Höhe:
Droben auf dem Himmelsbogen
sitzt und spinnt Pohjolas Tochter,
strahlend, hoch im luftigen Blau.*

*Ihre Schönheit packt, berauscht ihn.
„Steig’ herab zu mir, o Holde“, fleht er.
Doch sie weigert’s neckisch.
Wieder fleht er ... und sie fordert:*

*„Sollst ein Boot aus meiner Spindel zaubern,
was ich lang ersehnte.
Zeig’ mir Deine Wunderkräfte,
- und ich will Dir gerne folgen.“*

*Väinämöinen, alt und wahrhaft,
müht sich, schafft und sucht ... vergeblich.
Ach, die rechte Zauberformel
will sich nimmer finden lassen!*

*Voller Unmut, schwer verwundet,
da die Holde ihm verloren,
springt er in den Schlitten ... Weiter!
Und schon hebt sein Haupt er wieder.*

*Nimmer kann der Held verzagen,
alles Leid wird überwunden.
Der Erinnerung sanfte Klänge
lindern Schmerz und bringen Hoffnung.“*

Der der Komposition zugrundeliegende Programmtext besteht also aus insgesamt sieben Strophen, deren Inhalt die unglückliche, unerfüllte Liebe des mythischen Helden *Väinämöinen* zu *Pohjolas Tochter*, der sagenhaften, schönen Tochter des Nordlands beschreibt bzw. das erfolglose, weil zu frühe Werben um sie darstellt. *Pohjola*, im *Kalevala* auch „das Nordland“ genannt, heißt das Totenreich „Nordheim“, das im äußersten Norden an der Stelle liegt, wo das Himmelsgewölbe die Erde berührt. Um nach *Pohjola* zu gelangen, mussten die Toten den breiten Strom mit dem feurigen Strudel überqueren und den eiglatten Weltberg mit Hilfe ihrer im Leben abgeschnittenen Fingernägel erklimmen.³¹⁴

Väinämöinen wird im *Kalevala* der „große Zauberer“ genannt. Er ist die zum Mythos erhobene Zentralgestalt der finnischen Volksüberlieferung; er wird in zahlreichen Liedern und Gedichten verherrlicht und besungen. Neben *Ilmarinen* und *Lemminkäinen* ist er die männliche Hauptgestalt des finnischen Nationalepos *Kalevala*.³¹⁵

Die zentralen Aussagen des Textes finden sich zunächst in der Charakterisierung des Helden *Väinämöinen*, der hier zweimal als „alt und wahrhaft“ bezeichnet wird.

Sein heldisches Fortbewegungsmittel, ein Schlitten, soll ihn „aus dem finstern Reich *Pohjolas*“, wie es heißt, also aus dem mythischen Reich des sagenhaften Nordlandes *Pohjola*, zurück in die Heimat bringen. Das Motiv der Brautwerbung erscheint hier nun als zentral:

Auf seiner Rückreise erblickt er „droben auf dem Himmelsbogen“ *Pohjolas Tochter*, die spinnende holde Gestalt, deren Schönheit der Held umgehend erliegt.

Sie weist sein Werben spottend ab und befiehlt ihm, ihr doch aus ihrer Spindel ein Boot zu bauen, was auf einen zentralen Aspekt verweist, den Sibelius bekanntlich zu einer Oper gestalten wollte.³¹⁶

Doch dies ist ein völlig unmögliches Unterfangen, das auch der Held *Väinämöinen* nicht schaffen kann. Vergeblich versucht und bemüht er sich, der Aufgabe gerecht zu werden, um die schöne Tochter des Nordlands zu erobern, doch so sehr er auch ringt, es will und kann ihm nicht gelingen. Er sieht sich vor ein unlösbares Problem gestellt.

Schließlich gibt er den hoffnungslosen Kampf mit der Materie auf und entschwindet auf seinem Schlitten gen Heimat.

Doch in der letzten Strophe wird ein versöhnliches Ende des Dramas, ein positiver Ausgang zumindest angedeutet, indem behauptet wird, dass auch dieses Leid überwunden und die entstandenen Schmerzen mit der Zeit geheilt werden können.

Wichtig und bedeutsam für das inhaltliche Verständnis dieses Werks in seiner Vertonung durch

³¹⁴ Vgl. hierzu u. a. Herbert Gottschalk: Lexikon der Mythologie. München 1993.

³¹⁵ Vgl. das Kapitel *Exkurs II: Der skandinavische Kulturraum in der europäischen Musikgeschichte*.

³¹⁶ Seine ursprünglichen Pläne, eine Oper, die den Titel *Der Bau des Bootes* tragen sollte, sind bekanntlich dann ebenfalls doch nicht umgesetzt worden. Man erkennt hier, wie sehr sich Sibelius gedanklich zwischen den Gattungen Oper, Oratorium, geistlichem Drama, Melodram, Symphonie und Symphonischer Dichtung bewegte.

Sibelius scheint mir auch die unmittelbare Vorgeschichte dieser Zeilen, also ihre Einbindung in den inhaltlichen Gesamtkontext der mythologisch überlieferten Handlung zu sein.

Väinämöinen, der zentrale Held und Protagonist in *Pohjolas Tochter*, ist der Sohn von *Luonnotar*, der sagenumwobenen Tochter der Lüfte und der in der germanischen Mythologie mit *Erda* gleichzusetzenden, allwissenden und allgegenwärtigen Erschafferin der Erdnatur. *Väinämöinen* ist eine Art finnischer Orpheus, dessen Gesang und Spiel auf der *Kantele* die Zuhörer zu Tränen rührt und auch Fische, Vögel und Waldtiere andächtig lauschen lässt. *Pohjolas Tochter* ist wie gesagt die Tochter des Nordlandes *Pohjola*, eine Bezeichnung, die in der finnischen Mythologie auch allgemein für die mythische Region des Nordlands gebraucht wird. Herrscherin über diesen düsteren Ort ist die Nordlandherrin *Louhi*.

Sowohl *Luonnotar*, die Mutter *Väinämöinens*, als auch *Pohjolas Tochter* bewohnen den Himmel.

Luonnotar steigt zum Meer herab, *Pohjolas Tochter* bleibt auf ihrem Regenbogen sitzen. (Im Programmtext ist vom „Himmelsbogen“ die Rede.)

Zweimal wirbt *Väinämöinen* vergebens um die schöne Nordlandjungfrau, wie oben beschrieben bzw. im Programmtext dargestellt.

Der Schmied *Ilmarinen* wird am Ende schließlich ihr Mann. *Väinämöinen* muss enttäuscht seinen Rückzug antreten.

Die Vorgeschichte und nähere Kunde von *Väinämöinen* wird im *Kalevala* wie folgt beschrieben: Der reiselustige Held ist mal wieder unterwegs in luftigen Höhen. Als er auf seinem „Ross aus Stroh“ übers Meer reitet, schießt ein tückischer Lappe das Tier unter ihm weg. *Väinämöinen* fällt ins Wasser und wird an das Gestade von „Nordheim“, also vom Nordland *Pohjola*, getrieben. Dort hält ihn *Louhi*, die Herrin von „Nordheim“ bzw. Herrscherin über *Pohjola*, fest, bis *Ilmarinen* ihn durch den *Sampo*, einen rätselhaften Gegenstand der finnischen Mythologie, der seinem Besitzer Reichtum, Getreide-, Vieh- und Jagdglück bringt, und der in „Nordheim“ eine Periode des Reichtums und Glücks einleitet, auslöst. Um diesen Wohlstand auch für ihr Land zu gewinnen, machen sich *Ilmarinen* und *Väinämöinen* gemeinsam nach Nordheim auf.

Durch magische Künste gelingt es ihnen, den *Sampo* zu rauben. Doch *Louhi* setzt ihnen in Gestalt eines Vogels nach. Beim Kampf zerspringt der *Sampo* und fällt ins Meer. Während einige nach *Kalevala* getriebene Bruchstücke dort bessere Verhältnisse schaffen, bewahrt *Väinämöinen* sein Land vor der Rache *Louhis*. Er verschwindet, als sein Werk getan ist, in einem goldenen Boot unter einem großen Strudel und wird auf eine ferne Insel im Ozean entführt. Doch verspricht er, wiederzukommen, wenn sein Volk ihn brauchen sollte.

Doch kehren wir wieder zurück zum Programmtext und zu *Väinämöinens* anstehender Fahrt: Vor seiner Abreise aus dem dunklen Nordland gibt die Nordlandherrin *Louhi*, die Mutter von *Pohjolas*

Tochter, Väinämöinen einen Schlitten mit auf die Heimreise, verbunden mit der eindringlichen Warnung, nicht nach oben zu schauen. Ansonsten geschehe ein verhängnisvolles Unglück.

Hier nun, mit der Schilderung dieser Abreise, hebt der Beginn der Komposition von Sibelius an.

Soviel sei hier stark verkürzt zum Programm, zum näheren Umfeld der Protagonisten, zur Person des Helden und zur Vorgeschichte des Werks vermerkt.

Das Werk beginnt *Largo* mit einer sprechenden, zum Erzählen anhebenden Eröffnungsgeste des Solo-Cellos über einem liegenden g-moll-Akkord in den gedämpften Celli. Anklänge an den *Kantele*-spielenden Helden des Werks *Väinämöinen* sind hier wahrscheinlich. Diese Eröffnungspassage entspricht im Programmtext der ersten Zeile, der Charakterisierung *Väinämöinens* als „alt und wahrhaft“. Die rhapsodisch freie Gestaltung des Cellosoloparts legt die Vermutung nahe, dass hier in Tönen gleichzeitig der erzählerische Gestus des Werks wie auch die als „alt und wahrhaft“ bezeichnete Gestalt bzw. Erscheinung *Väinämöinens* musikalisch in diesen Eröffnungstakten mitschwingt.

Die klar ausgerichtete, auf g-moll bezogene Tonalität des Beginns kann mit der Charakterisierung „alt und wahrhaft“ in dem Sinne korrelieren, als die tonale Festigung als Bestätigung des Charakters „alt und wahrhaft“ im Sinne von aufrichtig und tugendhaft verstanden bzw. gedeutet werden kann. Es gibt sozusagen auch tonal an ihm nichts zu zweifeln.

Auch wird hier zu Beginn der rückblickende Gestus der Musik deutlich, der auf ein Handlungsgeschehen in mythischer Vorzeit verweist, das nun durch die klangliche Umsetzung aktualisiert wird. Die Charakterisierung des Nordlands, dem „finstern Reich Pohjolas“ als „der Heimat dunkler Lieder“ im Text korrespondiert mit der tiefen Lage, dem dunklen Register der tieferen Klanggruppen wie Celli, tief liegenden Hornklängen, dem statischen Klang des Kontrafagotts und den ruhig darüber liegenden Halteklängen der beiden Fagotte. Somit ist der tiefe Klangraum eng begrenzt und von feldhaft liegenden Klängen erfüllt.

Die Tonskala bzw. der oben angesprochene eng umrissene, deutlich begrenzte Tonraum, in dem sich das rhapsodisch frei einsetzende Solocello jeweils in den geraden Takten 2, 4 und 6 bewegt, ist die tiefe Quinte G – D. Sie wird nicht überschritten und geradezu peinlich genau eingehalten. Die dazwischenliegenden ungeraden Takte 1, 3 und 5 sind jeweils von lang gehaltenen, gedehnten Liegeklängen in den gedämpften Celli geprägt, die jeweils den g-moll-Akkord bestätigen und somit die Tonalität stabilisieren. Die Charakterisierung des Nordlands als eines düsteren Orts der finnischen Mythologie wird hier textentsprechend und –getreu musikalisch nachgezeichnet. Überhaupt ist die Neigung zu dunklen Klangfarben auch in der zeitgenössischen nordischen Malerei ein Charakteristikum ‚nordischer Moderne‘.

In T. 7 beginnt zunächst das Fagott, anschließend in T. 9 dann auch die Bassklarinette, die Eröffnungsgeste des Cellos *espressivo* aufzugreifen und fortzuspinnen.

Die Stabilisierung der dunklen Klangfarben wird durch diese Art der Instrumentation als bewusste Anordnung einer Klanggruppe mit Instrumenten der tiefen Register erreicht.

Schließlich wird auch noch das Kontrafagott am dunklen Klanggeschehen beteiligt (T.13). Es tritt hier nicht mehr bloß statisch mit liegenden Haltetönen wie bisher klanglich in Erscheinung, sondern wird nun auch gemeinsam mit Bassklarinette und beiden Fagotten zum Träger einer melodisch-rhythmischen Einheit. Hier könnte Sibelius eine klangliche Beschwörung und instrumentatorische Umsetzung des im Text angesprochenen „finstern Reich(es) *Pohjolas*“, der wie es im Text heißt „Heimat dunkler Lieder“, also des sagenhaften Nordlands gelungen sein. Die Stelle erinnert entfernt an ein mythisches Raunen und den rhapsodisch-erzählenden Sprechgesang uralter Runenlieder.

Ein leise in T. 12 einsetzender Paukenwirbel sowie ein in T. 13/14 beginnender und dann im Folgenden gleichmäßig durchgehender Schreitrythmus in Achtelbewegungen durchbricht den bisher eher statisch wirkenden Charakter der Musik und leitet einen neuen Abschnitt in der musikalisch-szenischen Erzählung ein. Plötzlich erscheinen zwei sich von der dunklen Klanggrundierung deutlich abhebende, klar erkenn- und unterscheidbare Stimmen auf der Szenerie. Aus tonal unklarem und klangfarblich tiefem Dunkel entspinnt sich ein Dialog zwischen Englischhorn und Klarinette, der in T. 15 beim Buchstaben A beginnt und hier den Dialog zwischen *Väinämöinen* und *Louhi* musikalisch charakterisieren könnte.

Unterdessen bewegt sich der durchgehende Schreitrythmus in gleichmäßigen Achtelbewegungen in den Celli unvermindert weiter. Man bekommt den Eindruck, sich auf ein unabwendbares Schicksal zuzubewegen. Die hohe Suggestivkraft der Musik wird durch die stets wiederholten, wie Beschwörungsformeln anmutenden aufsteigenden Sechzehntelbewegungen in der Klarinette, und dann auch in den Bratschen und 2. Violinen verstärkt.

Man meint geradezu die eindringliche Warnung *Louhis* an *Väinämöinen* zu vernehmen. Auffällig ist, dass diese Warnung keinen spezifischen Sprachcharakter (oder Sprachtonfall) aufweist, sondern eher einer bedrohlich wirkenden Beschwörungsformel ähnelt. Sie wirkt eher wie ein sprachloses Raunen.

Hier an dieser Stelle weist die Musik offenbar über das ihr eigentlich nur zugrunde liegende Programm hinaus und verrät gewissermaßen noch mehr.

Dieser Abschnitt prägt harmonisch übrigens eine von der ursprünglichen Ausgangstonalität g-moll bereits weit entfernte fis-moll-Tonalität aus.

Nach einem einschneidenden, eine deutliche Zäsur markierenden Fermaten-Halt folgt dann direkt der Abschnitt, der die Schlittenfahrt *Väinämöinens* beschreibt und das Gefühl des Fliegens,

Schwebens und Gleitens in luftigen Höhen vermittelt: Das allmähliche Sich-Inbewegungsetzen des Schlittens wird musikalisch genau nachgezeichnet: *Poco a poco piu con moto al Allegro molto moderato* beginnt in T. 21.

Dieser Abschnitt ist harmonisch geprägt vom Fehlen eines eindeutigen, klar bestimmbar stabilen tonalen Zentrums.

Es erfolgt keine zu erwartende Modulation zur Dominante der eigentlich als Grundtonart anzunehmenden, weil als Ausgangstonart fungierenden Haupttonart g-moll, wenn diese überhaupt als solche angesehen werden konnte. Vielmehr fungiert sie hier wahrscheinlich eher als einleitende Rahmentonart, die mit dem direkten Erzählen des konkreten Handlungsstrangs im Programmtext gar nichts zu tun hat.

In formalen Großkomplexen gedacht haben die T. 1 – 27 deutlichen, das eigentliche Geschehen musikalisch vorbereitenden Einleitungscharakter.³¹⁷ Textlich entsprechen sie etwa der ersten Strophe des zugrunde liegenden Gedichts.³¹⁸

Die T. 28 – 52 haben Überleitungscharakter, indem sie beginnend bei Buchstabe B zunächst einmal das erste und für die gesamte Komposition zentrale, sie motivisch beherrschende und strukturierende Motiv in der 1. Oboe ausprägen, das sich über der grundierenden motorischen Bewegung in den Streichern erhebt.³¹⁹

Hier in T. 28 bei Buchstabe B beginnt der *Allegro Moderato*-Teil, der nach und nach fast taktweise immer mehr Holzblasinstrumente auf den Plan ruft und am munteren motivischen Geschehen beteiligt. Dabei wird ein kurzer Rhythmus zur entscheidenden motivischen Keimzelle stetigen klanglichen Anwachsens und motorischen Beschleunigungs: die Folge Achtelnote – Sechzehntelnote – Sechzehntelnote – Achtelnote – Sechzehntelnote – Sechzehntelnote – punktierte Viertelnote – Sechzehntelnote – Sechzehntelnote.

Erst in T. 50ff. beginnt ein gänzlich neuer Abschnitt, der vorübergehend auch etwas mehr tonale Klarheit entfaltet: in T. 53 – 56 (*Largamente* bei Buchstabe C) weisen die Blechbläser die Tonart B-Dur auf. Hier erfährt die Musik zumindest kurzfristig wieder ein sich deutlich etablierendes tonales Zentrum. Diese Stelle charakterisiert eindeutig den Helden *Väinämöinen*. Ihm wird hier ein heroisches Thema in B-Dur in den Hörnern, Kornetten und Posaunen gewidmet.³²⁰

B-Dur könnte hier nun als neu etablierte und markant im Blech profilierte Grundtonart angenommen werden. Dies würde harmonisch-tonal auch mit dem g-moll des Beginns als paralleler Molltonart, als Tonikaparallele korrespondieren.

³¹⁷ Vgl. Timo Virtanen: *Pohjola's Daughter – „L'aventure d'un héros“*. In: Sibelius studies. Hrsg. von Timothy L. Jackson und Veijo Murtomäki. Cambridge University Press 2001. S. 139 – 174.

³¹⁸ Vgl. hierzu auch Virtanen.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. ebd.

Doch B-Dur wird hier erneut nur kurzfristig etabliert. Es mündet fast vollkommen übergangslos in eine völlig andere, der vorangegangenen fast diametral entgegengesetzten Klanglichkeit.

In T. 57 beginnt der Abschnitt, der das verhängnisvolle Hinaufblicken *Väinämöinens* und somit das erstmalige Auftreten, das Erscheinen bzw. Erblicken von *Pohjolas Tochter* markiert (*Tranquillo molto*).

Das ihr zugewiesene Thema ist tonal höchst ambivalent. Es schwankt zwischen fis-moll bzw. E-Dur, ohne dabei eine eindeutige Tendenz auszuprägen. Timo Virtanen erklärt dieses Phänomen tonaler Ambiguität und Unklarheit mit der himmlischen Heimstatt von *Pohjolas Tochter*: sie sitzt und spinnst hoch oben, „in luftigem Blau“ auf ihrem Himmelsbogen, schwebt in der Luft, ohne festen Grund, ohne feste Tonalität unter ihren Füßen („she hovers in the air, weightless, without firm ground, i. e. firm tonality under her feet.“³²¹).

Klanglich wird ihre Welt auch in instrumentatorischer Hinsicht von derjenigen des Helden deutlich abgesetzt: Nach dem stolzen Blechgedröhn folgt ein äußerst fein ziselierter Motivkomplex in Oboe, Englischhorn und Harfe.

Pohjolas Tochter „sitzt und spinnst“ hoch „droben auf dem Himmelsbogen“, „strahlend“, hoch oben „in luftigem Blau“, wie es im Text heißt.

Ihre Schönheit wird ab T. 60 in den schönsten, strahlendsten Farben und Tönen der Holzbläser durch eine wunderschön ausschwingende Kantilene in Flöte und Klarinette besungen. Dazu setzen weiterhin die arpeggierenden Harfenglissandi ihre glitzernden, funkelnden Akzente. Doch der trügerische Frieden währt nur kurz. Mitten hinein in diese friedvolle E-Dur-Idyllik fahren jetzt plötzlich unheilverkündende tremolierende gedämpfte Bratschen.

In T. 66 (ein Takt nach Buchstabe D) erscheint erstmals ein Tritonus-Motiv in den Bratschen, das jedoch Teil eines verminderten Dreiklangs ist. Die Musik nimmt einen bedrohlichen Charakter an, was auch klanglich durch das aufgeregte Tremolieren der Streicher zum Ausdruck kommt. Textlich könnte dies der dritten Strophe des Gedichts, die den berauschten Helden schildert, oder auch der vierten Strophe des Gedichts mit der unheilvollen, unlösbaren Aufgabe, die *Pohjolas Tochter* hier an *Väinämöinen* stellt, nämlich ein Boot aus ihrer Spindel zu bauen, entsprechen bzw. inhaltlich mit ihr korrelieren.³²²

Spätestens hier herrscht nun völlige Unklarheit über Haupttonart, tonales Zentrum und tonale Disposition des gesamten Werks.³²³

Motivisch treten hier leise grundierende, bedrohlich wirkende Paukenwirbel sowie zarte

³²¹ Virtanen: *Pohjola's Daughter – L'aventure d'un héros*. S. 170.

³²² Tim Howell vermutet hier bereits in T. 66 oder 70 den Beginn der Durchführung. Vgl. Howell: *Progressive Techniques*, S. 231.

³²³ Jackson vermutet auch deswegen schon hier in T. 68 den Beginn eines ersten Teils einer zweigeteilten Durchführung. Vgl. Jackson: „*The Maiden with a Heart of Ice*“. S. 262 – 264.

Harfenglissandi, die sich zwischen den Tönen h – d – fis – gis – h – d – fis – ais – his bewegen und sich dabei in Dezimen- und Nonensprüngen auf- und ab bewegen, auf, während in Flöte und Klarinette erneut das rhythmische Motiv in Form der Folge von Sechzehntelnote – Sechzehntelnote – Achtelnote – Sechzehntelnote – Sechzehntelnote – Achtelnote in Erscheinung tritt. Es verweist somit auf *Väinämöinens* Schlittenfahrt aus den T. 28 – 52 und somit auch wieder auf den Helden selbst, der hier nun in ratlos-beklommenes Nachdenken zu versinken scheint (*Moderato*). Wie kann er die ihm gestellte Aufgabe wohl am besten lösen?

Harmonisch-tonal wird in diesen Takten zwischen T. 74 bzw. 76 und 113 am ehesten H-Dur profiliert.

Der *Moderato*-Teil ab T. 76 ist zunächst gekennzeichnet von kurzen, knappen, vorsichtig tastenden, wie abwartend wirkenden, zögerlichen pizzicato-Motiven der Streicher, die mühevoll versuchen, schrittweise über ihren Tonraum hinauszugelangen (T. 80 – 82). Dieser Abschnitt und der darauffolgende *Molto tranquillo*-Teil wurde von verschiedenen Autoren bereits als Beginn einer Durchführung beschrieben. So verlegen ihn etwa Howell³²⁴, Jackson³²⁵ und Tawaststjerna³²⁶ jeweils in die Takte vor T. 106 bzw. T. 114.³²⁷

Im weiteren Verlauf grundieren die Bässe das Geschehen in gleichmäßigen Achtelbewegungen mit einer kleinen Sekundschriftpendelbewegung aus den Tönen d – es bzw. d – c, während Englischhorn und Bassklarinetten im ebenfalls tiefen Klangregister einen zeitlich gedehnten Terzschrift abwärts vollführen.

Aufwärts begehrende Streicherbewegungen korrespondieren im Folgenden bei Buchstabe E mit motivisch an die Bässe angelehnten Halbtonpendelbewegungen es – d in Flöten und Oboen, über denen jeweils ostinatohaft eine Vorschlagsfigur aus dem Halbtonschritt h – c gebildet wird.

Dazu erklingt zunächst im Fagott, kurze Zeit später dann (zu Beginn des *Molto tranquillo*-Abschnitts) in der Bassklarinetten, beide Male auch im Englischhorn, das markante Motiv, das in T. 57 das Thema von *Pohjolas Tochter* in fis-moll begonnen hatte.

Hier begegnen auch die die zauberische Schönheit von *Pohjolas Tochter* malenden Harfenglissandi wieder.

Gleichzeitig erklingen pizzicato in den Streichern die motorischen Sechzehntelbewegungen, die *Väinämöinens* Schlittenfahrt zu Beginn des Werks nachgezeichnet hatten, diesmal in Form von gleichmäßigen Achtelbewegungen.

Sie verweisen wiederum auf den resolut aufbegehrenden, nunmehr herausgeforderten Helden.

³²⁴ Howell: *Progressive techniques*. S. 231.

³²⁵ Jackson: „*The Maiden with a Heart of Ice*“. S. 262 – 264.

³²⁶ Tawaststjerna: *Jean Sibelius. Åren 1904 – 1914*. S. 65.

³²⁷ Howell in T. 66 oder 70, Jackson in T. 68 und Tawaststjerna in T. 76. S. o. Vgl. hierzu auch Virtanen. S. 171.

Darüber erscheint in Flöten, Oboen und Klarinetten der zweite Teil des Themas von *Pohjolas Tochter*, der ihre sagenhafte Schönheit und zauberhafte Erscheinung besingt.

Der erste Teil ihres Themas, der dann direkt darauf folgend wieder in Englischhorn und Bassklarinetten erscheint und durch einen markanten Oktavsprung abwärts gekennzeichnet ist, könnte ihr neckisches Wesen charakterisieren, mit dem sie *Väinämöinens* Werben zurückweist.

Das neckische Treiben kulminiert schließlich in ausführlichen Trillerfloskeln in Flöten und Oboen im *Piu tranquillo*-Abschnitt ab T. 100 (ein Takt vor Buchstabe F).

Ein neuer, diesmal durchführungsartiger Abschnitt beginnt in T. 114³²⁸ und endet in T. 158.³²⁹ Inhaltlich entspricht er der fünften Strophe des vorangestellten programmatischen Gedichttextes, die das vergebliche Bemühen, das verzweifelte Ringen um das Finden „der rechten Zauberformel“ schildert.

Harmonisch-tonal wird er von dem im Abschnitt davor bereits mehrmals angedeuteten, intendierten H-Dur in Form des Dominantseptakkords von H-Dur sowie vom ebenfalls im Abschnitt zuvor schon angeklungenen Tritonus h – f bzw. f – h geprägt.

Virtanen führt aus, dass dieser Abschnitt bereits in den Takten 106 – 111 durch den Dur-Akkord auf H harmonisch vorbereitet wurde, was durch die Septime A in Oboe und Klarinette gestützt würde.³³⁰

Als wichtiges harmonisch-tonales Grundlagenfundament bezeichnet Virtanen an dieser Übergangsstelle vom Ende der Exposition zum Beginn der Durchführung die Bassnote H, die als wichtiges Element den harmonisch-tonalen Bezugspunkt bildet. Die Klanglichkeit dieser Übergangspassage (T. 106 – 111) wie auch der T. ab 114, die vom zugrundeliegenden H bestimmt wird, deutet Virtanen insgesamt als Dominante von e-moll.³³¹ Eigentlich müsste die Dominante aber F-Dur sein, als Dominantklang zur B-Dur-Tonika.³³²

Dieser Allegro-Teil beginnt markant mit tremolierend aufsteigenden Achtelbewegungen in den Streichern sowie darüber liegenden, komplementär dazu in Flöte, Piccoloflöte und Klarinette erscheinenden Rhythmusmotiven aus zwei Sechzehntelnoten, einer Achtelnote, erneut zwei

³²⁸ Vgl. neben Virtanen auch M. Stuart Collins: „*The Orchestral Music of Sibelius*“ (Ph. D. Diss., University of Leeds, 1973). S. 162. Rainer Fanselau: *Jean Sibelius: Pohjolas Tochter*. Mainz 1992. S. 228. Ernst Tanzberger: *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius*. Würzburg 1943. S. 42. Sie alle sprechen hier vom Beginn einer Durchführung.

³²⁹ Andere Autoren setzen den Beginn einer Durchführung (*development section*) deutlich früher an: Howell bereits in T. 66, Jackson in T. 68. Auch Tawaststjerna vermutet den Beginn einer Durchführung bereits vor T. 114, nämlich in T. 76. Vgl. oben. Diese Stellen lassen sich aber auf *Pohjolas Tochter* beziehen, die hoch oben „in luftigem Blau“ auf dem Himmelsbogen sitzt und spinnet. Ihr Spinnrad könnte etwa durch die Harfenklänge angedeutet sein. Somit müsste man sie noch zur Exposition rechnen. Der Beginn eines durchführungsartigen Abschnitts der Komposition bei T. 114 wird auch von Collins, Fanselau und Tanzberger angenommen und gestützt. Sie plädieren alle meines Erachtens höchst plausibel für T. 114. Dies wird auch durch die deutliche Trennung durch den Fermatenhalt, das *Lunga* sowie das tremolo der Streicher und das unisono H gestützt. Vgl. hierzu wiederum Virtanen. S. 171.

³³⁰ Vgl. Virtanen, S. 171.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Vgl. ebd.

Sechzehntelnoten und wiederum einer Achtelnote.

In T. 127 bei Buchstabe G beginnen die Bässe mit pizzicato-Achtelbewegungen und begleiten eine stringent vorandrängende, aufwärts strebende, markant sich hinauf bewegende, förmlich auffahrende Geste in den Violinen und Bratschen, direkt gefolgt von einem tonumfangreichen aufstrebenden Harfenglissando und dem markanten Rhythmusmotiv in Holzbläsern, Trompeten und Hörnern.

Schließlich forcieren auch die Posaunen durch akzentuiert hervortretende *marcato*-Einwürfe die sich zuspitzende, vorwärtsstürzende Entwicklung, die in rasenden, später ins pizzicato übergehenden Sechzehntelbewegungen der Streicher in crescendierenden Aufwärtsbewegungen vorangetrieben wird.

Durch den schnellen harmonischen Rhythmus befinden wir uns hier in tonalem „Niemandland“, eine tonale Zuschreibung dieser Takte erscheint unmöglich und auch wenig sinnvoll. Am ehesten stützen sie sich auf den Ton H, auf das H-Dur davor, auf H7 und auf den Tritonus h – f bzw. f – h.

Und doch versucht Virtanen eine harmonische Erklärung für diese tonale Indifferenz zu finden:

H-Dur war im vorhergehenden Abschnitt zumindest als mögliches tonales Zentrum angedeutet worden.

Es war durch die deutliche Ankunft auf H am Ende der Exposition in T. 113 in den Streichern harmonisch zumindest nahe gelegt worden, auch mithilfe des Leittons ais in Bratschen, Celli und Bässen.

Das durch Fermaten auch zeitlich etablierte H in allen verbliebenen (Streicher)Stimmen am Ende dieses Abschnitts, der hier eine deutliche Zäsur erfährt, kann als Grundton von H-Dur gedeutet werden, zumal H-Dur auch schon vorher harmonisch in Erscheinung getreten war und diesen Abschnitt neben fis-moll bzw. E-Dur insgesamt tonal geprägt hatte (T. 57 – 113).

Dieses H-Dur kann hier laut Virtanen als Dominante zu e-moll gehört werden.³³³ Am Ende der Exposition steht somit also keine Dominante zu einer B-Dur- oder auch g-moll-Tonika, wie nach den Regeln des Sonatensatzes zu erwarten wäre. Denn nicht die Dominante zu B-Dur, F-Dur, wird erreicht, auch nicht D-Dur als Dominante zu g-moll erklingt, sondern H wird zentraler Bezugston am Ende der Exposition und zu Beginn der Durchführung.

Virtanen verweist in diesem Zusammenhang auf die von *Väinämöinen* zu lösende Aufgabe.³³⁴ Der Dominantseptakkord auf H verweist nun plötzlich auf e-moll als anzunehmender Tonika bzw. als tonales Zentrum, eine Tonart, die im bisherigen Verlauf des Werks noch gar nicht aufgetreten war, später aber noch eine zentrale Rolle spielen wird.

³³³ Vgl. Virtanen. S. 171.

³³⁴ Vgl. ebd.

Er verweist nicht auf das an dieser Stelle viel eher zu erwartende, ordnungsgemäße F-Dur im Sinne von B-Dur. Eher könnte er auch als Dominante zum E-Dur im *Pohjolas Tochter*-Thema fungieren.

Virtanen verweist hier an dieser Stelle zur weiteren Erklärung des nunmehr neu etablierten Bezugstones H und der zwar vielleicht angestrebten, aber nicht erreichten F-Dur-Tonalität auf den im Folgenden zentralen und die Durchführung (T. 114 – 158) harmonisch-tonal bestimmenden Tritonus zwischen H und F.

Die Durchführung wird insgesamt harmonisch stark geprägt von vielen Ganztonleiterpassagen.

In T. 145 – 151 erscheint ein Nonenakkord auf C, der Dominanten der Dominanten, um im angenommenen tonalen Schema zu bleiben.

Ein Kulminationspunkt, der in den T. 156 – 158 erreicht wird, etabliert dann erneut das H im Bass, wie schon am Ende der Exposition. *Väinämöinen* hat auch tonal symbolisiert nichts erreicht.

Kurz vor der Fermate in T. 158 erscheint dann wieder der Tritonus F – H.

Nach Virtanen ist das tatsächlich so nie erklingende und nie erreichte F-Dur die niemals erlangte Dominante, die gleichsam als tonales Symbol für das ungelöste Problem, die nie zu lösende Aufgabe, das nie zu erreichende Ziel (der Eroberung von *Pohjolas Tochter*) steht.³³⁵

Das am Ende der Exposition in T. 113 erreichte, etablierte H symbolisiert laut Virtanen die *Väinämöinen* von *Pohjolas Tochter* gestellte Aufgabe, die sich dann im Laufe der Durchführung als unlösbar herausstellt bzw. hier zuvor in T. 113 kurz vor Beginn der Durchführung als ungelöstes Problem im (Klang)Raum stehen bleibt.³³⁶

Bei Buchstabe H in T. 145 erscheint in den Celli und Bässen wiederum die energisch auffahrende Geste, die *Väinämöinens* Ärger und Verzweiflung über die nicht zu lösende, ihm gestellte Aufgabe zum Ausdruck bringen könnte.

Darüber erklingen wieder die Harfenglissandi und Halbtonpendelbewegungen, die zur Welt von *Pohjolas Tochter* gehören, auf sie verweisen und hier wie ein Menetekel über den scheiternden Bemühungen *Väinämöinens* wirken.

Im weiteren Verlauf bis T. 158 bewegen sich die Streicher *crescendo molto* in rasenden Sechzehntelbewegungen, die motivisch wiederum Bezug nehmen auf die Schlittenfahrt *Väinämöinens*, während sich darüber in den Hörnern und im Englischhorn, kurz darauf auch in Flöten, Oboen und Klarinetten in Gestalt des Trillermotivs, motivische Fragmente aus dem Thema von *Pohjolas Tochter* finden.

Nach einem dreifachen *fff* und *fffz* des vollen Orchesters wird bei Buchstabe J am Ende von T. 158 schließlich ein markanter Fermatenhalt erreicht, der das massive klanglich-dynamische Geschehen

³³⁵ Vgl. Virtanen. S. 171.

³³⁶ Vgl. hierzu Virtanen. S. 171f.

und die sich zuspitzende motivische Entwicklung schlagartig zum Ende bringt und damit auch die Durchführung auf H beschließt.

Somit enden sowohl die Exposition wie auch die Durchführung von *Pohjolas Tochter* tonal offen.

Die Reprise (*recapitulation*), die nun in T. 159 beginnt, bewegt sich harmonisch-tonal nunmehr wiederum langsam auf B-Dur zu, was Virtanen durchaus plausibel inhaltlich-programmatisch mit der Fortsetzung von *Väinämöinens* Heimreise nach der bitteren Erfahrung mit *Pohjolas Tochter* in Zusammenhang bringt.³³⁷

Die T. 159 – 161 führen die Musik harmonisch-tonal zunächst in Richtung e-moll, was am Ende der Exposition bzw. auch am Ende der Durchführung mit dem Grundton H der Dominante zu e-moll signalisiert worden war.

In T. 161 erfolgt eine enharmonische Verwechslung von Es zu Dis als Leitton zu e-moll, was wiederum mit dem H, auf dem die Durchführung jeweils beginnt und schließt, erneut korreliert, das wiederum auf e-moll als Bezugstonart verweist.³³⁸

Ebenfalls in T. 161 beginnt eine Entwicklungspassage, in der die T. 161 – 164 sequenzartig um eine kleine Mollterz höher in den T. 165 – 168 wiederholt werden.

In T. 165 wird in der Oberstimme schließlich d erreicht (so etwa in der 1. Flöte und in der 1. Oboe bzw. auch in den 1. und 2. Violinen).

Die Musik bewegt sich hier nun definitiv harmonisch-tonal von e-moll nach B-Dur, was wiederum auf einen Tritonusabstand zwischen beiden Grundtönen verweist.³³⁹

Zur Bestätigung des neuen Grundtons erscheint B deutlich gefestigt und gesichert als Grundton im Bass in T. 165.

Darüber erhebt sich eine g-moll-Klanglichkeit bzw. g-moll-Tonalität in den Flöten und Oboen, so dass wir hier tonal mit dem harmonischen Beginn der Komposition konfrontiert werden, was im Sinne einer Reprise auch anzunehmen ist.

Somit ist die eigentliche Anfangsfrage nach dem tonalen Zentrum bzw. nach der zentralen Grund- und Bezugstonart des Werks hier erneut gestellt: g-moll oder B-Dur?

Die B-Dur-Klanglichkeit bzw. –Tonalität wird später in den T. 188 – 204 erneuert, allerdings gestört, getrübt hier von der großen Septime A, die die Tonalität dissonant verschleiert, verunklart.

Vielleicht ist dies ein tönendes Indiz für die Angeschlagenheit des gescheiterten Helden, der sich geschlagen geben muss, auf *Pohjolas Tochter* verzichten und seine Heimreise nun ohne die (erfolglos, weil zu früh) Umworbene antreten muss.

Am Ende der Passage von T. 205 – 212 erscheint in T. 209 – 210 ein Dominantseptnonakkord auf F,

³³⁷ Vgl. Virtanen. S. 172.

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Vgl. Virtanen S. 172.

der wiederum auf die nunmehr noch nicht ganz zurückgewonnene, aber fast wiedererlangte, sich langsam wieder etablierende B-Dur-Tonalität des Helden *Väinämöinen* vom Anfang (T. 53 – 56) hinweist, ein Sachverhalt, der wiederum für eine grundsätzliche B-Dur-Tonika des gesamten Werks spricht.

F-Dur erklingt selbst nicht, da diese Tonart, wie Virtanen mutmaßt, nur dann tatsächlich als Zieltonart erklingen wäre, wenn das Werben *Väinämöinens* um *Pohjolas Tochter* von Erfolg gekrönt gewesen wäre.

In T. 213 – 220 werden die Töne B und Ges bzw. die Tonarten B- und Ges-Dur nebeneinander gestellt.³⁴⁰

Das „heroische Thema“³⁴¹ aus den T. 53 – 56 ist hier nun zweimal zu hören, das erste Mal in B-, dann in Ges-Dur, wobei B als tiefster Ton im Bass erhalten bleibt.

Das heroische Thema erscheint in den Skizzenbüchern ursprünglich zunächst in Ges und wird dort auch als *Gesthema* bezeichnet.³⁴²

Das Thema von *Pohjolas Tochter* beginnt in T. 57 in fis-moll, so dass die Grundtöne der beiden Hauptthemen, die die beiden Protagonisten des Werks vorstellen bzw. klanglich charakterisieren, also B und fis(ges), hier am Ende der Komposition als enharmonische Verwechslung aufeinander bezogen werden können.

Sibelius komponierte hier also ursprünglich mit dem zunächst geplanten und in den Skizzenbüchern auch so bezeichneten *Gesthema* als heroischem, *Väinämöinen* charakterisierenden Thema, einen tonalen Bezug bzw. stellte tonal einen Bezug zwischen dem Helden *Väinämöinen* und *Pohjolas Tochter* her.³⁴³

Das Werk endet tonal offen mit den drei Tönen des – es – f in den hohen Streichern bzw. g – a – b in den tiefen Bässen, was beides gleichermaßen auf B-Dur bzw. g-moll schließen lassen könnte. F und B sind die jeweils letzten, zuletzt erreichten und verklingenden Töne.

Das F könnte hier am Ende von *Pohjolas Tochter* harmonisch-tonal als Grundton der nie erreichten, nun aber doch wieder angedeuteten Dominante zu B-Dur verstanden werden und das B könnte als Grundton der am Ende schließlich doch erreichten, aber nicht vollständig bestätigten B-Dur-Tonika gedeutet werden. Genauso kann man es aber auch als Beginn der g-moll-Tonleiter hören. Klare harmonische Verhältnisse zum Schluss einer Komposition sehen anders aus.

³⁴⁰ Vgl. ebd.

³⁴¹ So bezeichnet es Virtanen. Vgl. ebd.

³⁴² Vgl. Virtanen. S. 170.

³⁴³ Vgl. hierzu Virtanen. S. 170.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren: Weder g-moll noch B-Dur sind als angenommene Grundtonart des Werks stabil als tonales Zentrum auszumachen. Die Tonalität wird ohne jeglichen funktionsharmonischen Übergang einfach vom g-moll der Eröffnungstakte zum B-Dur in T. 53 verschoben.

Aber auch hier erfolgt wiederum keine explizite Bestätigung einer B-Dur-Tonika, sondern ein unvermitteltes Umschlagen der Tonalität nach fis-moll, das zu Beginn schon kurz eine vorübergehende Rolle gespielt hatte und hier diesmal in den T. 57 – 60 anzutreffen ist.

Es symbolisiert (auch dem zugrunde liegenden Programmtext zufolge) eindeutig *Pohjolas Tochter*. Ihr Thema weist ebenfalls kein stabiles tonales Zentrum auf, aber die ihm zugrunde liegende fis-moll-Klanglichkeit leitet sich von einer chromatischen Alteration/Alterierung der Quinte bzw. Dominante des B-Dur-Akkords ab.

Die Tonflächen B und Ges werden in den T. 213 – 220 nebeneinandergestellt.

Das heroische B-Dur-Thema, das den Helden und Hauptprotagonisten *Väinämöinen* charakterisiert, erscheint hier zweimal, einmal zunächst in B-Dur, dann in Ges-Dur.

Sibelius hatte dieses heroische Thema ursprünglich in Ges-Dur vorgesehen, wie Timo Virtanen aus den Skizzenbüchern erschlossen hat³⁴⁴, und in den handschriftlichen Quellen als „Ges-Thema“ bezeichnet.³⁴⁵

Ges und Fis spielen also als enharmonische Verwechslung eine tragende Rolle im Tonartenplan und in der Tonartendisposition des Werks.

Am Ende der Komposition bleibt offen, welche der beiden Paralleltonarten die eigentliche Tonika gewesen ist: g-moll oder B-Dur.

³⁴⁴ Vgl. Virtanen wie oben.

³⁴⁵ Vgl. ebd.

Die „andere“ Moderne: Die Symphonien Nr. 4 und Nr. 7.

Die Vierte Symphonie weist in ihrer tonalen Disposition wiederum eine planvoll angelegte, tendenziell tonalitätsbezogene, sie aber auch erweiternde bzw. problematisierende Tonartenstruktur auf. Die zentralen Haupttonarten der vier Sätze sind a-Moll im Kopfsatz, F-Dur im zweiten, cis-Moll im dritten und A-Dur bzw. a-Moll im vierten Satz. Diese Tonarten werden allerdings kaum stabilisiert. Sie sind im Intervallabstand einer großen Terz bzw. einer verminderten Quarte aufeinander bezogen und durchmessen einmal den Oktavraum.³⁴⁶ Das Werk beginnt mit der zentralen Urdee, die bereits *En saga* in seiner tonalen Gesamtanlage zugrunde lag: dem Tritonus. Das Kopfmotiv ist ein Tritonus, der gantzönig ausgefüllt wird. Somit herrscht bereits zu Beginn völlige Unklarheit über die Tonalität bzw. über das tonale Zentrum der Symphonie. Drei Takte nach Buchstabe F auf den Partiturseiten 7 – 10³⁴⁷ erstreckt sich ein tonalitätserweiternder Klangkomplex: eine klanglich von Streichertremoli dominierte, typisch sibelianisch anmutende zerklüftete Klangfläche, die ihrerseits tonal einen fast regelmäßig durchgeführten halbtaktweisen Aufbau von Ganztonfeldern ausprägt. So erscheint etwa zu Beginn dieses Abschnitts das Ganztonfeld E – Ges – As – B – C – D in den gedämpft tremolierenden Streichern. Somit wirkt diese klanglich etwas abgehobene Passage als strukturelle Fortführung des bereits auf der ersten Partiturseite exponierten Materials, nämlich der Idee des Ganztons, die in der gantzönig ausgerichteten Ausfüllung des Tritonus zu Beginn der Symphonie bereits keimhaft angelegt war.

Auch der vierte Satz weist besonders gegen Ende hin ebenfalls tonalitätserweiternde bis – sprengende bzw. –überschreitende Qualitäten auf. So erscheint etwa auf den Partiturseiten 63 - 66³⁴⁸ die für den gesamten Satz durchaus zentrale Tonart A-Dur in den Holzbläsern auf, während synchron in den Streichern jedoch die Tonart Es-Dur erklingt, so dass zunächst prinzipiell diese beiden Tonarten bitonal übereinandergelagert zu sein scheinen, was durch die klare klangliche Transparenz dieser analytisch instrumentierten Passage noch verstärkt wird. Doch erweist sich an dieser Stelle bei genauerem Hinsehen keine regelrechte Bitonalität im klassischen Sinn, sondern viel eher eine strukturelle Nähe zu einem der begrenzt transponierbaren Modi bei Messiaen; der Tonvorrat stellt sich nämlich hier wie folgt dar: die Tonart A-Dur wird in den Holzbläsern durch die Töne gis – a – h – cis – d vertreten, während die Tonart Es-Dur in den Streichern durch die Töne d – es – f – g – as etabliert erscheint.

Dagegen zeigt sich die letzte Symphonie von Sibelius, die gemeinsam mit der 5. und 6. ein

³⁴⁶ Vgl. Frank Reinisch im Nachwort zur Breitkopf-Studienpartitur PB 3326 der Symphonie Nr. 4 a-Moll op. 63. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1991. S. 69.

³⁴⁷ Die Partiturseitenangaben beziehen sich jeweils auf die oben angeführte Studienpartiturausgabe.

³⁴⁸ Vgl. wie oben.

symphonisches Kontinuum darstellt und sich von der in der Vierten erreichten Modernität auf den ersten oberflächlichen Blick demonstrativ zu distanzieren scheint, als höchst modernes Formexperiment, das weniger im inhaltlichen Materialgehalt, d. h. auf dem Gebiet der Tonalität, als vielmehr in seiner formalen Dramaturgie neue Wege in der abendländischen Symphonik beschreitet. Und doch finden sich auch hier noch Zeichen und Spuren einer tonalen Verunsicherung bzw. einer Problematisierung von Tonalität. Nur ist das Resultat dieses Tonalitätsdiskurses am Ende ein positives: ein klares Bekenntnis zur Tonalität, die nun endgültig wiedererlangt, zurückgewonnen, bestätigt zu sein scheint.

Bereits auf der ersten Partiturseite wird Tonalität thematisiert und gleichzeitig problematisiert: Das Werk beginnt nach dem eröffnenden Paukenakzent mit einer gleichmäßig schrittweise ansteigenden C-Dur-Tonleiter, die die Töne der C-Dur-Skala in den ersten beiden Takten demonstrativ etabliert. Doch bereits der dritte Takt präsentiert den vermollten Tonikagegenklang as-moll, der in eine tonale Kontingenz mündet: das d in den Fagotten bleibt in der zweiten Takthälfte liegen, während die zuvor einsetzenden Hörner von es nach e gehen, was die gleiche harmonische Konstellation und somit dieselbe Kontingenz des Klanges wie zu Beginn von *En saga* bewirkt.³⁴⁹

Es ist also wiederum ein kontingenter Klang, der uns hier herb instrumentiert entgegentritt. Doch die eigentliche ästhetische Idee des Werks scheint zunächst die von den polyphonen Streicherkantilenen eingeführte, weihevoll besungene Feier der Tonalität ab T. 22, kulminierend in T. 60 im Einsatz der Soloposaune zu sein. Doch diese so sicher scheinende Tonalität wird mehrfach bedroht, so z. B. auf den Partiturseiten 29 – 36/37, wo das nach c-Moll verdunkelte Posaunenthema über weite Strecken von beunruhigend und bedrohlich wirkenden chromatischen Streicherläufen überlagert wird. Diese Bedrohung der Tonalität wird jedoch schließlich am Ende des Werks auf der letzten Partiturseite und mithin in den letzten Takten, die der Symphoniker Sibelius hinterlässt, demonstrativ zurückgenommen bzw. durch eine klare Bekräftigung der (C-Dur-)Tonalität aufgehoben.

Auch die letzte Tondichtung *Tapiola* endet tonal eindeutig (in H-Dur). Doch erscheint sie in gewisser Weise ähnlich der Vierten als eines der modernsten Werke des Komponisten. Zunächst prägt auch diese Komposition die Idee der Ganztonleiter aus. So basiert etwa die gesamte Partiturseite 46 auf einer Ganztonleiter bzw. ist ganztönig geprägt. Und bereits zuvor bei Buchstabe M auf den Partiturseiten 39 – 41 findet sich ein Beispiel für erweiterte Tonalität: nachdem zuvor C-Dur erreicht bzw. etabliert worden war, setzen Pauken und Posaunen hier einen markanten Akzent auf e, bevor in den förmlich aufschreienden Streichern wiederum der Tritonus tonalitätssprengende Kraft entfaltet. In der Folge wird in den Blechbläsern ein reines C-Dur-Feld mit reiner Durterz

³⁴⁹ Vgl. entsprechend das Kap. zu *En saga* weiter oben.

aufgebaut, das dem Fis-Dur in den Hörnern und Pauke entgegengestellt wird.

Zum Ende der Komposition auf den Partiturseiten 51 – 55 erscheinen schließlich noch chromatische Tonleitern, die größterzverdoppelt sind und vom planvoll angelegten und systematisch ausgerichteten Satzprinzip her in Gegenbewegung gegeneinander geführt werden. Diese klanglich frappierend wirkende Passage gegen Ende des Werks verrät in ihrer kompositionstechnischen Anwendung und klanglichen Auswirkung nicht zuletzt eine starke Nähe bzw. Tendenz zur Klangkomposition im Sinne Ligetis.

Symphonische Integrationsästhetik: die Symphonien Nr. 3 und Nr. 5.

Die „profunde Logik, die einen inneren Zusammenhang zwischen allen Motiven schafft“³⁵⁰, begegnet bereits voll entwickelt in der im September 1907 vollendeten 3. Symphonie.³⁵¹ In ihr schlägt Sibelius erstmals konsequent seinen spezifisch eigenen Weg der motivischen Homogenität und Materialökonomie ein. In ihr schafft er einen eigenen symphonischen Stil, durch sie kreiert er eine neue symphonische Ästhetik, die sich im Gegensatz zu Mahlers makroökonomischer Weltästhetik als mikroökonomische Materialästhetik bezeichnen ließe.

Mit seiner 3. Symphonie erweist sich Sibelius vollends als symphonischer Antipode Gustav Mahlers. Während Mahlers Symphonien und Mahlers symphonischer Stil und Ausdruckscharakter zum Ausgangspunkt für die ‚etablierte‘ Wiener Moderne der Zweiten Wiener Schule werden sollte, begründete Sibelius in der Dritten, Fünften und Siebenten Symphonie einen betont materialorientierten, präkonstruktivistischen symphonischen Stil, dessen Auswirkungen über England bis nach Nordamerika drangen, wie noch zu zeigen sein wird. Sibelius’ Dritte markiert einen Wendepunkt in der symphonischen Entwicklung des Komponisten. Sie entspricht einem neuen klassizistischen Ideal von motivischer Homogenität und formaler Stringenz.³⁵²

In der Dritten Symphonie demonstriert Sibelius sein Prinzip der sparsamen Materialentwicklung besonders anschaulich. Zu Beginn des Kopfsatzes werden nach und nach einzelne Klanggruppen des Orchesters systematisch in den symphonischen Prozess von Motivgenese und homogener Materialentfaltung einbezogen bzw. an ihm beteiligt.

Zunächst erklingt in den tiefen Streichern, genauer gesagt, in den Celli und Bässen, ein markantes, tänzerisches Thema, das rhythmisch profiliert in Erscheinung tritt. Man kann hier durchaus von einer **urrhythmischen** Motivgeste sprechen, deren Bewegungs- und Klangcharakter heiter-unbeschwert, naiv-optimistisch erscheint. Von einem Thema oder einer voll ausgeprägten thematischen Gestalt kann hier nicht die Rede sein, weil ihr die melodische Komponente, der melodische Parameter abgeht und zweitens (und das ist das entscheidende Kriterium), weil diese Motivgeste bei näherem Hinsehen aus nur einem einzigen Takt besteht (es handelt sich gewissermaßen um einen motivischen Themenkopf ohne Thema, um ein Kopfmotiv ohne Themenrumpf).

³⁵⁰ Sibelius im Gespräch mit Gustav Mahler über das Wesen der Symphonie in Helsinki 1907.

³⁵¹ In den ersten beiden, besonders in der Zweiten Symphonie, deutet sich dieses logische Denken im Umgang mit dem motivischen Material zwar bereits an, wird aber bei weitem noch nicht so konsequent durchgeführt wie in der Dritten.

³⁵² Die Nähe zu Busonis Idee einer „jungen Klassizität“ im Zusammenhang mit der Dritten betont auch Peter Kislinger in seinem Aufsatz über das Werk. Vgl. hierzu Peter Kislinger: Jean Sibelius: Die Symphonien Nr. 2 und 3. In: Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien/Köln/Weimar 2003. S. 117.

Man könnte diese Motivgeste als eine Art Motivarchetyp, als ein rudimentäres Detail oder Ur-Element oder auch als einen Urimpuls bezeichnen, der den symphonischen Prozess hier sofort, ohne Umschweife gleich zu Beginn motorisch in Gang setzt:

2

Viol. I. *poco f* *cresc.* *f* *ff*

Viol. II. *poco f* *cresc.* *f* *ff*

Viola. *poco f* *cresc.* *f* *ff*

Cello. *poco f* *cresc.* *f* *ff*

Trbu. I. *mp*

Trbu. II. *mp*

Trbu. III. *mp*

Timp. *p*

Viol. I. *poco f* *cresc.* *f*

Viol. II. *poco f* *cresc.* *f*

univ. *poco f* *cresc.* *f*

arco V. *poco f* *cresc.* *f*

Bas. *poco f* *cresc.* *f*

2

S. 9482.

This musical score page contains several systems of music. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include *ff* and *sf*. The middle system continues the piano accompaniment with similar textures and includes dynamic markings like *cresc.* and *poco f*. The bottom system is dominated by a dense piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages in all four hands, marked with *cresc.* and *f*. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

Aber der rhythmische Impetus, der von diesem eintaktigen Motivkopf, dieser eintaktigen rhythmischen Motivgeste ausgeht, ist enorm und wird bald den Satz strukturbildend prägen. Sie erscheint als (an)treibendes Movens, als kompositionstechnische Antriebsbeschleunigung. Dieser knappe Impuls erinnert in seiner eintaktigen Faktur und in seinem rhythmischen Charakter, seinem vorwärtsdrängenden Impetus entfernt an das berühmte rhythmische Keimmotiv, die musikalische Urzelle in Beethovens Fünfter Symphonie, an das berühmte pochende Kopfmotiv der c-moll-Symphonie des Wiener Meisters, das dort ebenfalls den symphonischen Prozess sofort und unmittelbar in Gang setzt und den gesamten Kopfsatz strukturprägend durchzieht.

Er setzt einen Prozess der musikalischen Erkundung eines imaginären Klangraums in Gang, der systematisch aufgebaut wird und zunächst in den Streichern ausgeführt erscheint, dann von den Holzbläsern aufgegriffen wird, die sich wiederum in den Motivgestenkomplex der Streicher integrierend einfügen. (Siehe zweite Partiturseite)

Dies entspricht einem „Ideal, einen durch ‚Klang strukturierten Raum‘ zu schaffen.“³⁵³ Fließende Bewegungen prägen das homogene, integrierende Satzbild sowohl in den Streichern wie auch in den Bläsern. Beide Klanggruppen wirken hier komplementär-integrierend.

Die prozesshafte Herausbildung des Klangraums wird hier als ein organischer, natürlicher Vorgang ästhetisch nachvollziehbar vor Augen und vor Ohren geführt. Doch dieser Prozess organischen Wachstums, der harmonisch im reinsten, klarsten C-Dur stattfindet, stößt jäh an seine Grenzen. Wiederum erscheint dabei ein verstörender, den munteren Entwicklungsgang hemmender Einzelklang als symbolhaftes Phänomen der Problematisierung tonaler Verhältnisse: ein störendes fis bremst den euphorischen Vorwärtsdrang der Musik förmlich aus. Auch erscheint der Ton B plötzlich als fremdes Element im reinsten C-Dur.

Die Blechbläser beenden als letzte am Klanggeschehen und Klangaufbau beteiligte Klanggruppe den euphorisch wirkenden Wachstums- und Beschleunigungsprozess, der inzwischen alle Klanggruppen des Orchesters erfasst und sich schon zu etablieren und zu festigen begonnen hatte. (Trompeten und Posaunen treten *pesante* dynamisch anschwellend klanglich besonders hervor). Der Sturz von c auf fis in Flöten und Hörnern schockiert, lähmt, (ver)stört. Die nächste Partiturseite bereitet einer durch diesen Halt plötzlich scheinbar völlig verwandelten Motivlandschaft den Klangraum. Das fis wird zur (ver)störenden Klanginstanz.

Auf rastlos fließende Bewegung, gleichmäßig ansteigende Beschleunigung und systematisch aufgebautes klangliches Anwachsen folgt hier nun plötzlich das genau entgegengesetzte Extrem: lähmende Starre, bedrohliches Erstarren. Der Ausdruck wendet sich abrupt ins Tragische.

³⁵³ Vgl. Peter Kislinger: Jean Sibelius: Die Symphonien Nr. 2 und 3. In: Jean Sibelius und Wien. = Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien/Köln/Weimar 2003. S. 117.

Bei Ziffer 3 wird aus demselben motivischen Material der rhythmischen Ausgangsmotivgeste eine Art Seitenthema generiert, das einen extremen Kontrast im Ausdruckscharakter bewirkt und nun plötzlich harmonisch-tonal im fernen h-moll angesiedelt wird:

Fl. *ff* *p* *fp* *pp*

Clar. *fp* *pp*

Fag. *fp* *p* *ppp* *ppp*

Cor. *ff* *p* *fp* *pp* *ppp*

Trbn. *ff* *p* *pp*

Trbn. *ff* *p* *pp*

Timp. *f* *pp*

Viol. *ff* *p* *marcato* *piano sempre*

Viola *ff* *p* *marcato* *piano sempre*

3

3

Cor.

Viol.

Cor III, IV

Viol.

Bass

pp

p

cresc. poco e poco

Viol.

Bass

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Viol.

Bass

mf

mf

mf

mf

ff

ff

ff

ff

f

f

f

f

mf

dim.

p

Es erscheint im melancholisch-klagenden Ausdrucksgestus, lässt sich aber auf genau dasselbe Ausgangsmaterial der ersten Motivgeste zurückführen: Beide Gesten durchmessen diatonisch den Tonraum einer Quart.

Wir begegnen hier nun also wiederum der auf Liszt zurückgehenden Idee der Motiv- und Thementransformation, die Sibelius hier nun auch auf die Gattung Symphonie überträgt.

Hier im zweiten Motivgestenkomplex erscheint das ursprünglich rhythmisch bewegte und klanglich dynamische Motiv nun aber zeitlich gedehnt; es erkundet ebenfalls wie bereits im ersten Motivgestenkomplex musikalisch einen imaginären Klangraum, der zu expandieren scheint, hier aber letztlich doch nicht über sich (d. h. über den Tonraum einer Quart) hinausgelangen kann und schließlich wieder in die rast- und ruhelosen, geschäftig schwirrenden Bewegungsläufe des ersten Motivgestenkomplexes einmündet.

Die Art der Motivgestenbildung ist hier bemerkenswert: Aus einem einzigen bis an die Grenzen seiner Einzeltönigkeit gedehnten, förmlich gestauten Ton entspringen knapp gehaltene Motivformulierungen, die den Tonraum einer Quart nicht überschreiten.

Doch dieser zweite Motivgestenkomplex erscheint nun plötzlich im harmonisch von C-Dur weit entfernten h-moll.

Der tragische Gestus und Ausdruckscharakter wirkt nach der vorwärtsdrängenden Euphorie des Anfangskomplexes umso frappierender, wird umso stärker als deutlicher Bruch der dynamischen Entwicklung empfunden.

Aber die lähmende Beklemmung tragischer Ausdrucksentfaltung weicht fast ebenso fließend im Übergang wieder der erneuten Wiederkehr der gleichmäßig fließenden Sechzehntelschwirrbewegungen in den Streichern, über denen sich das sich im Tonraum einer Quart bewegende Viertonmotiv bei Ziffer 4 als integratives Element in das homogene Streichergruppengeschehen einzufügen versucht.

Dieses im Tonraum einer Quart sich bewegende Viertonmotiv in Hörnern, Fagotten, Oboen und Flöten erscheint dann später intensiviert im Ausdrucksgestus der zweiten Motivgeste in einem durchführungsartigen Abschnitt des Kopfsatzes dieser Symphonie: Bei Ziffer 8 *espressivo* zunächst als Solo im 1. Fagott, dann auf Partiturseite 16 in der 1. Klarinette, anschließend bei Ziffer 9 in der 1. Oboe und schließlich wieder in 1. Klarinette und im Fagott.

Auf der Partiturseite 17 erscheint auch wieder die erste Gestalt dieses Motivs in seiner ursprünglichen Form rhythmisch markant *marcato* in den Bässen.

Doch zuvor war die gleichmäßig fließende Bewegung in den Streichern bereits abermals unterbrochen worden bzw. merklich ins Stocken geraten. Der musikalische Rhythmus war schon vorher wieder systematisch zurückgenommen, stufenweise reduziert worden, indem aus den

Sechzehntelbewegungen zunächst Achtel-, dann Viertelnotenbewegungen in den Streichern erschienen.

Schließlich bewegen sich die Streicher in gegenläufigen halben Notenwerten (*Poco pesante*) und bei Ziffer 5 (*Tranquillo*) in auf- und absteigenden Tonschritten. Dies führt zu einem extremen Bewegungs- und Tempokontrast, der zwischen den Extremen von rastlos fließender Bewegung, Beschleunigung und ruhevoll stockender Lähmung, Entschleunigung kaum vermittelt.

Anschließend akzeleriert allmählich der musikalisch sich langsam wieder einstellende Fluss der ursprünglichen Bewegung, initiiert durch wie versuchsweise eingeworfene erst fließende, dann zunächst wieder stockende Sechzehntelmotivfloskeln, die dann endlich wieder in flüssig in den 1. Violinen fortlaufende, aber auch hier wieder unterbrochene Sechzehntelbewegungen übergehen.

Der musikalische Fluss wird schließlich wieder vom vorwärtsdrängenden Impetus des rhythmischen Motivs, das den Satz eingeleitet hatte, vorangetrieben, während sich die rhythmischen Motivfloskeln in den Holzbläsern wiederum in den fortlaufenden Bewegungsgestus der Streicher integrieren.

Es ist das Changieren zwischen fließender und den Bewegungsfluss hemmender Materialkonsistenz, das den gesamten Satz strukturell zu prägen scheint. Beide Motivgesten erweitern ihren klang- bzw. tonräumlichen Horizont, stoßen aber jeweils an Grenzen bei ihrem Versuch, sich frei zu entfalten, ihre eng gefassten Tonräume und –skalen zu überwinden und über ihren Grenzbereich hinwegzukommen, hinauszugelangen, sich über ihn zu erheben, sich von ihm zu lösen, sich klang- und tonräumlich zu emanzipieren.

Eine Lösung dieses innermotivischen, auf der Basis des Materials sich ergebenden Problems oder Konflikts, der sich hier im Material ausdrückt und sich als zwei Seiten einer Medaille erweist, erreicht Sibelius schließlich durch eine neuerliche Umstrukturierung bzw. Transformation des hier zugrunde liegenden Motivmaterials.

Es erscheint am Ende des Satzes nochmals bei Ziffer 16, diesmal in einer choralartigen Variante. (Siehe Partiturseite 29, Ziffer 16)

Gleichmäßig rhythmisiert, und gewissermaßen zwischen beiden aufgezeigten Extremen vermittelnd, sie ausgleichend, erscheint hier nun am Ende des Satzes wiederum das eintaktige Motiv vom Beginn, nunmehr beruhigt, zeitlich gedehnt, aber nicht mehr klagend im Ausdruckscharakter, sondern klangvoll, choralhaft ausgesungen in den Holzbläsern und von den Hörnern noch verdeutlicht bzw. klanglich verstärkt.

Ein weiteres schönes Beispiel für Sibelius' motivische Integrationsästhetik ist der Beginn des Kopfsatzes der 5. Symphonie Es-Dur op. 82, wie er weiter unten in seiner Endfassung vom 6. Mai 1919 vorliegt. Noch am 28. April 1919 schreibt Sibelius in sein Tagebuch: „Der erste Satz ist eine symphonische Phantasie, und er erlaubt keine Fortsetzung. Mein ganzes Werk basiert darauf. Soll ich ihm den Titel Symphonie in einem Satze oder symphonische Phantasie geben: Fantasia sinfonica?“³⁵⁴

In der frühen Erstfassung von 1915 fehlt noch der charakteristische leise Paukenwirbel, der hier als grundierendes Klangflächenelement erscheint.

Aus liegenden, geradezu gedehnt bzw. gestaut wirkenden Hornklängen entspringt in T. 2 schemenhaft angedeutet die zarte Kontur einer extrem kurzen rhythmischen Motivgeste, die in den beiden darauffolgenden Takten in Flöten, Oboen und Klarinetten von einer gleichsam urmotivischen Figurierung dieser Motivgeste kommentiert wird, während die Fagotte die Motivgeste der Hörner ergänzend weiterführen und sich in den kurzmotivischen Ablauf integrierend einfügen.

Die äußerst knappe Formulierung dieser Elemente, die wie prä- oder protomotivische Urformen wirken, erscheint vorläufig, skizzenhaft, noch längst nicht etabliert.

Bald werden nach und nach alle Klanggruppen des Orchesters am allmählichen Prozess von Motivgenese und keimhafter Materialentwicklung beteiligt.

In T. 5 und 6 übernehmen die Oboen bzw. Klarinetten die Motivgeste von den Hörnern, bevor sie in T. 7 und 8 um eine weitere Motivkomponente erweitert und in T. 9 und 10 sequenzierend fortgesponnen wird.

Mit dieser einerseits additiven, andererseits integrativen Motivik erwächst schließlich ein immer dichter sich zusammenfügendes bzw. immer fester zusammengefügtes Beziehungsgeflecht innermotivischer Verwandtschaft und struktureller Einheit.

Dadurch, dass sich jede einzelne Motivkomponente aus der anderen, ihr vorangegangenen ergibt bzw. bereits in ihr angelegt ist, obwohl sie zunächst disparat erscheint, entsteht ein konsequent zielgerichteter symphonischer Prozess, bei dem am Ende alle Motivteile und –komponenten schließlich zu einer strukturellen Einheit verschmelzen.

Dabei können einzelne Motive bzw. ihre prä- oder protomotivischen Urformen, Elemente und Komponenten als integrative Bestandteile ein- und derselben motivischen Ursprungsform erkannt werden.

³⁵⁴ Jean Sibelius: Tagebucheintrag vom 28. April 1919. Zit. nach: Peter Revers: „Musik wie klares, kaltes Wasser“. In: Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien/Köln/Weimar 2003. S. 139. Vgl. auch James Hepokoski: *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge 1993. S. 57.

I.

Tempo molto moderato.

2 Flauti.

2 Oboi.

Clarineti in B.

2 Fagotti

Corni in F.

Trombi in B.

3 Tromboni.

Timpani.

Tempo molto moderato.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

Musical score for measures 1-4. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part is marked *dolce*. The Cor Anglais part is marked *dolce* and features a complex melodic line. The Timpani part is mostly rests.

Musical score for measures 5-8, marked with a section symbol **A**. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). The Flute part is marked *criso.* and features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part is marked *dim.* and features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part is marked *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part is marked *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Cor Anglais part is marked *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Timpani part is marked *p* and features a melodic line with slurs and accents.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The Flute part is mostly silent. The Oboe part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Clarinet part has a similar rhythmic pattern, starting with a *mf* dynamic. The Bassoon part plays a series of sustained notes with a *mf* dynamic. The Cor Anglais part consists of sustained notes with a *mf* dynamic. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes with a *p* dynamic.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). A double bar line is present at the beginning of this section. The section is marked with a large **B**. The Flute part begins with a *p* dynamic and features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Oboe part has a similar rhythmic pattern, starting with a *p* dynamic. The Clarinet part has a similar rhythmic pattern, starting with a *p* dynamic. The Bassoon part plays a series of sustained notes with a *p* dynamic. The Cor Anglais part consists of sustained notes with a *p* dynamic. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes with a *pp* dynamic. The section concludes with a *ff* dynamic marking.

Dieses motivische Ausgangsmaterial gelangt schließlich sich etablierend und verfestigend zum Durchbruch im Rahmen eines zielgerichteten symphonischen Prozesses. Am Ende dieses integrativ komponierten Kopfsatzes steht die sieghaft-triumphierende Motivgeste klar herausfahrend in den Trompeten und leitet eine rauschhaft beschleunigte Schluss-Stretta ein, die den Satz zu einem ekstatisch-taumelnden Ende führt.

poco a poco meno

Fl. *molto* *ff* *mf* *f*

Ob. *molto* *ff* *mf* *f*

Clar. *molto* *ff* *mf* *f*

Fag. *molto* *ff* *mf* *f*

Cor. *molto* *ff* *mf* *f*

Tr. *p cresc. molto* *mf* *f* *mf* *f*

Tbn. *molto* *f* *mf* *f*

Timp. *p cresc. molto* *f* *p* *f* *p*

I. *ff* *poco a poco meno* *segue*

II. *ff* *segue*

V. *ff* *segue*

Vol. *ff* *segue*

C.B. *ff* *segue*

moderato al

N

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Timp.

I.

VI.

II.

V.

Vel.

C.-B.

f

mf

p

meno f

Wir halten fest: Das Paradebeispiel für den hier an zwei Werkbeispielen exemplarisch demonstrierten integrierenden Kompositionsstil, der die Sibelianische Symphonik ästhetisch prägt, ist zunächst etwa der Beginn der Dritten Symphonie: Exponiert wird hier zunächst eine einfache kurzmotivische Geste in den Celli und Bässen, die einen unbeschwerten, naiv-optimistischen Ausdruckscharakter vorstellt.

Bei Ziffer 3 wird aus demselben motivischen Material eine Art Seitenmotivgeste (man kann hier weder von einem regelrechten Seitenthema noch von einem 2. Themenkomplex sprechen) generiert, die einen extremen Kontrast im Ausdruckscharakter bewirkt: sie erscheint im melancholisch-klagenden Ausdrucksgestus, lässt sich aber auf genau dasselbe Ausgangsmaterial der ersten Motivgeste zurückführen: Beide Motivgesten durchmessen jeweils diatonisch den Tonraum einer Quart.

Und auch das dritte Motiv, das Chormotiv am Ende des Satzes, ist eine Variante dieser beiden Motivgesten und fungiert nach dem dialektischen Prinzip gleichsam als Synthese von These (= 1. Motivgeste) und Antithese (= 2. Motivgeste).

Wichtig ist bei Sibelius nun, in welchem klanglichen, harmonisch-tonalen oder rhythmisch-motivischen Zusammenhang respektive Umfeld die thematischen Gebilde oder Motivgesten jeweils erscheinen bzw. in welchen sie hineingestellt werden.

Im Kopfsatz der Dritten Symphonie sind beide Motivgesten vom motivischen Tonmaterial her gesehen aufeinander bezogen, miteinander innermotivisch verwandt (beide Motivgesten bewegen sich im selben Tonraum, durchmessen den Tonraum einer Quart), treten jedoch rhythmisch-melodisch, ausdruckscharakterlich sowie harmonisch-tonal jeweils sehr unterschiedlich in Erscheinung.

Die 1. Motivgeste erscheint in C-Dur, gibt sich rhythmisch markant, geradezu federnd, beschwingt, bewegt, entfaltet einen allmählich anwachsenden Klangraum, in den sich nach den Streichern auch andere Klanggruppen des Orchesters integrierend einfügen, wie etwa zunächst Flöten und Klarinetten, gefolgt von den Oboen, die gemeinsam mit den Klarinetten das integrative Motiv der Holzbläser weiterführen und um eine weitere motivische Materialkomponente erweitern, nämlich um das Motiv der fließenden Sechzehntelbewegung. (Siehe Partiturseite 4, Ziffer 1, T. 16 – 19)

Es wird zunächst von den 1. Violinen in T. 20 mit einem rhythmischen Impulsmotiv verknüpft, dann von den Flöten in T. 21 (gemeinsam mit Oboen und Klarinetten) und schließlich auch von den 2. Violinen in T. 22 aufgegriffen und zu einer mehrtaktigen fließenden Bewegung in Sechzehntelnoten ausgebaut, erweitert, intensiviert.

Schließlich erscheinen das rhythmische Impulsmotiv und die fließende Sechzehntelbewegung zu einer aufsteigenden, vorwärtsstrebenden Geste vereinigt. (Ziffer 2 auf Partiturseite 5)

Bei Ziffer 3 auf Partiturseite 7 erscheint dasselbe Motiv aus dem ersten Takt rhythmisch stark modifiziert und im Ausdrucksgestus frappierend gewandelt in den Celli. Sein klangliches Umfeld hat sich nunmehr entscheidend verändert. Es wird von einer stakkatierten Begleitmotivfloskel in Bratschen und 2. Violinen getragen und erscheint klanglich und ausdruckscharakterlich enorm gewandelt in einer nunmehr nach h-moll gewendeten Umwelt.

Die beiden innermotivisch miteinander verwandten Motivgesten werden jeweils in ein anderes klangliches Umfeld gestellt.

Sie erscheinen jeweils in modifizierter Form in einem anderen klanglichen Umfeld respektive harmonisch-tonalen Zusammenhang.

C-Dur und h-moll werden zu je eigenen, strikt voneinander getrennten Klangräumen.

Sie sind einander diametral entgegengesetzte Klangfelder, die ein- und dasselbe Material motivisch transformiert und ausdruckscharakterlich gewandelt in Erscheinung treten lassen. Liszts Idee der Thementransformation wird hier auf die Gattung Symphonie übertragen.

Ähnliche Verfahrensweisen lassen sich nun auch in der zentralen 5. Symphonie nachweisen. Das langsam aus dem aufsteigenden Hornmotiv in T. 2 entwickelte motivische Material erscheint zu Beginn der Symphonie in einem ganz anderen klanglichen Umfeld und in einer anderen Klangkonsistenz als dann später auf der Partiturseite 29.

Es wird zunächst von Oboe (T. 5) und Klarinette (T. 6) aufgenommen, um dann jeweils von beiden analog in T. 7 und 8 um eine weitere motivische Materialkomponente (hier eine Sechzehntelkettenbewegung) erweitert zu werden.

Dieses Motiv aus Sechzehntelnoten wird im Folgenden bei Buchstabe A von den Flöten aufgegriffen und weitergeführt, intensiviert. (T. 9 und 10)

Danach verselbständigt es sich zunächst in den Oboen (T. 11 und 12), in T. 12 ergänzt um ein weiteres motivisches Detail, ein Triolenmotiv am Ende der Sechzehntelbewegungen, wird dann in den Klarinetten wiederholt (T. 13 und 14), um schließlich wieder in den Oboen zu erscheinen (T. 15) und von Flöten und Klarinetten bei Buchstabe B zu Ende geführt zu werden. (Siehe Partiturseite 5)

Das für das Ausgangsmotiv charakteristische Quartintervall wird ab T. 20 zum Ausgangspunkt neuer motivischer Entwicklungen und Tendenzen, die erneut in einer gänzlich gewandelten Klangkonstellation, in einem veränderten klanglichen Umfeld geschehen.

Die Motive wirken hier in den Flöten, Oboen und Klarinetten wie atomisierter Klang, der sich über der grundierenden, langsam aufsteigenden, dynamisch anschwellenden, immer bedrohlicher wirkenden crescendierenden Streicherklangfläche erhebt.

Erst bei Buchstabe E erscheint das Ursprungsmotiv wieder in seiner authentischen Gestalt, diesmal

marcato in der 1. Trompete und anschließend in beiden Flöten sowie in der 2. Trompete. Die beiden unterschiedlichen Ausprägungen und klanglichen Umfelder desselben transformierten Materials prägen den symphonischen Prozess dieses integrativ komponierten Kopfsatzes. Das zuerst zwei Takte vor Buchstabe C in T. 20 erklangene transformierte Motivmaterial findet sich *Largamente* wiederum leicht verändert drei Takte nach Buchstabe L in den Streichern. Es bereitet diesmal nun den mühsam errungenen Durchbruch vor, der oben beschrieben wurde und als Übergangspassage auf den Partiturseiten 28 und 29 in Erscheinung tritt. Mit ihm verbunden ist eine rhythmische Beschleunigung, wie wir sie ähnlich schon bei *En saga* und in *Pohjolas Tochter* kennen gelernt und vorgefunden hatten. Hier erscheint nun das Ausgangsmaterial wieder in seiner ursprünglichen, authentischen Gestalt, allerdings in seiner Konsistenz nunmehr verfestigt, klanglich manifestiert in den Trompeten und Holzbläsern (s. o.). Auf Partiturseite 30 beginnt dann der nunmehr (in der Endfassung der Symphonie von 1919) in den ursprünglichen Kopfsatz integrierte, ursprünglich als zweiter Satz geplante *Allegro moderato*-Satz.

Auswirkungen I: Sibelius-Rezeption in England. Das Beispiel William Walton

Die Rezeptionsgeschichte der Musik von Sibelius in England ist eine äußerst vielschichtige und komplexe Angelegenheit und sie hier ausführlich nachzuzeichnen würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Es lassen sich jedoch kurz zusammengefasst in der Tat durchaus vielfältige Bezüge zwischen dem Komponisten und der englischen Peripherie leicht nachweisen. So ist etwa seine Freundschaft mit Granville Bantock zu nennen, durch den Sibelius gewissermaßen Eingang in das zeitgenössische englische Musikleben fand. Ihm widmete der Komponist bekanntlich auch die für den symphonischen Stil und die Stilentwicklung des Komponisten bzw. für das Stilempfinden späterer Komponistengenerationen bedeutsame 3. Symphonie. Sibelius war bis ins Jahr 1921 hinein in England ein häufiger und gesuchter Gastdirigent eigener Werke³⁵⁵ und galt in den 1930er Jahren im gesamten Vereinigten Königreich als einer der gefragtesten, wichtigsten und bedeutendsten Komponisten der Gegenwart. Er stand dort durchaus in einer Reihe mit Prokofjew, Schönberg und Strawinsky. Seine Musik erfuhr besonders in diesem Jahrzehnt (den 1930er Jahren) eine besondere Aufmerksamkeit bei zeitgenössischen englischen Komponisten wie Edmund Rubbra und William Walton sowie eine gewisse Wertschätzung beim britischen Publikum und in der Musikpublizistik (zahlreiche Konzertkritiken, Rezensionen und Zeitungsartikel belegen dies.)³⁵⁶

Sibelius hatte in England offenbar genau das, was man eine gute Presse nennt. Er und seine Musik waren fest verankert, nahezu etabliert im britischen Konzertwesen und Musikleben. Er war eine Person öffentlichen Interesses und Ansehens. Durch seine schnellen Erfolge auf dem Festland, vor allem im Berlin der ersten Jahre des jungen 20. Jahrhunderts, war sein Name bald auch nach England gedrungen. Sir Henry Wood entdeckte ihn sofort für die von ihm gerade erst begründeten *Promenade Concerts* in London. Viele namhafte britische Dirigenten setzten sich nachhaltig für die Musik von Sibelius ein, am energischsten wohl Sir Thomas Beecham, später auch Sir Adrian Boult, allesamt höchst anerkannte und einflussreiche Dirigentenpersönlichkeiten, die das britische Musikleben dieser Zeit maßgeblich prägten und beherrschten. Sibelius' Musik war im Großbritannien der ersten Jahrhunderthälfte (besonders in den 1920er und 1930er Jahren) auffallend populär und erfolgreich; sie wurde in dieser Zeit von führenden britischen Dirigenten auffallend oft und offenbar gern auf das Programm der Symphoniekonzerte z. B. in der Londoner Queen's Hall

³⁵⁵ Belegt ist z. B. ein Konzert am 26. 2. 1921 in London, bei dem Sibelius seine 5. Symphonie dirigierte. Vgl. hierzu auch Mäkelä: Poesie. S. 393. Sowie ders.: Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and 'Co-Nationalism' in 20th Century Music. In: Music and Nationalism in 20th Century Great Britain and Finland. Hrsg. von Tomi Mäkelä. Hamburg 1997. S. 9 – 16.

Nach dem Ersten Weltkrieg war Sibelius jedenfalls einer der ersten Ausländer, die der Intendant Ernest Newman als dirigierenden Komponisten in die Londoner Queen's Hall einlud. Vgl. hierzu Mäkelä: Poesie. S. 395.

³⁵⁶ Zu Sibelius' eminentem Einfluss auf das britische Musikleben der 1920er und 1930er Jahre vgl. etwa auch Stephen Lloyd: William Walton: Muse of Fire. Woodbridge 2001. S. 137ff.

gesetzt, wie zahlreiche archivierte Plakatprogramme beweisen.³⁵⁷ Sibelius war in England ein außerordentlich viel gespielter und oft aufgeführter Komponist. So war er fest in das öffentliche Bewusstsein der britischen Gesellschaft integriert.³⁵⁸ Und er wurde von jüngeren Komponistenkollegen nicht nur wahrgenommen, sondern auch als maßgebliche feste Größe in der zeitgenössischen Musik gekannt und geschätzt.^{359 360}

Doch woher kam dieser gewaltige Erfolg? Jürgen Schaarwächter erklärt ihn mit der Neuentdeckung Osteuropas und Russlands³⁶¹, die zu dieser Zeit übrigens nicht nur in England immer mehr um sich griff.

Er meint außerdem, dass Rosa Newmarchs Russisch-Kenntnisse „Sibelius den Weg in Großbritannien stark ebneten.“³⁶²

Sibelius hatte 1906 die Uraufführung seiner Symphonischen Phantasie *Pohjolas Tochter* op. 49 in St. Petersburg dirigiert, sprach selbst aber kaum Russisch.³⁶³

Im selben Jahr 1906 erscheint Newmarchs Buch über Sibelius.³⁶⁴ Rosa Newmarch war eine leidenschaftliche und einflussreiche Fürsprecherin des osteuropäischen, russischen und auch sonst unentdeckten Repertoires. Der Musik der geographischen Peripherie Europas galt ihr Hauptaugenmerk. Ganz besonders aber wurde sie zu einer glühenden Anhängerin und Verfechterin von Sibelius und seiner Musik, die so anders geartet war und ihr als Alternative zur westlichen Zivilisation erschien. Sie begann seit 1906 geradezu akribisch an der Popularität von Sibelius in London zu arbeiten. Allerdings beginnen mit ihr auch die vielen Missverständnisse, Fehleinschätzungen und Klischeevorstellungen, denen sich der Komponist und seine Musik bis auf den heutigen Tag ausgesetzt sieht.³⁶⁵

Sibelius selbst besuchte London zum ersten Mal 1905.³⁶⁶ Als wichtigster Entdecker und Wegbereiter gilt Granville Bantock, der Widmungsträger der Dritten Symphonie, der Sibelius ebenfalls 1905 in

³⁵⁷ Neben Mc Veigh/Ehrlich: *The Modernisation*. S. 96 ff. vgl. hierzu auch Leanne Langley: *The Transformation of London Concert Life 1880 – 1914*. Vortrag am IMS-Kongress in Leuven am 6. 8. 2002.

³⁵⁸ Vgl. hierzu u. a. Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden 2007. S. 390 ff.

³⁵⁹ Einige englische Komponisten führten diesen Sibelius-Kult und die Preisgabe der eigenen Identität sogar so weit, dass Presse und Öffentlichkeit die Werke englischer Komponisten als Kompositionen in der Nachfolge Sibelius' begrüßten. So wurde Rubbras zweite Symphonie etwa als Sibelius Achte angekündigt u. ä. Vgl. hierzu Mäkelä: *Poesie*. S. 392.

³⁶⁰ Vgl. hierzu etwa auch Tomi Mäkelä (Hrsg.): *Music and Nationalism in 20th Century Great Britain and Finland*. Hamburg 1997.

³⁶¹ Jürgen Schaarwächter: *Die britische Sinfonie 1914 – 1945*. Köln 1995. S. 204. Vgl. hierzu auch Mäkelä: *Poesie*. S. 392.

³⁶² Jürgen Schaarwächter: *Die britische Sinfonie 1914 – 1945*. Köln 1995. S. 206. Vgl. hierzu auch Mäkelä: *Poesie*. S. 392.

³⁶³ Vgl. hierzu Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden 2007. S. 392.

³⁶⁴ Rosa Newmarch: *Jean Sibelius. A Finnish Composer*. Leipzig 1906.

³⁶⁵ Vgl. hierzu Tomi Mäkelä: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden 2007. S. 392f.

³⁶⁶ Vgl. ebd. S. 390.

die Liverpool Orchestral Society einlud.³⁶⁷

Bis in das Jahr 1921 reüssiert Sibelius dann wie schon oben angedeutet immer wieder als Gastdirigent eigener Werke sowohl im Vereinigten Königreich als auch in den Vereinigten Staaten von Amerika.³⁶⁸

Tomi Mäkelä sieht einen weiteren Grund für die Sympathie und Popularität des Komponisten im angelsächsischen Sprach- und Kulturraum in der intensiven Tätigkeit seiner Hauptverlage dort sowie in der „Umstrukturierung beziehungsweise Kommerzialisierung des Musiklebens“³⁶⁹ in dieser Zeit – „wesentlich unterstützt durch die Filialen von Breitkopf & Härtel in London und New York, die bis 1914 aktiv blieben.“³⁷⁰

Die bereits oben erwähnte Sibelius-Euphorie in Großbritannien schlägt sich dann vor allem in den 1930er Jahren, also bezeichnenderweise direkt nach dem ebenso plötzlichen und nachhaltigen, bis heute nicht abschließend geklärten, doch um so legendärerem Verstummen des finnischen Symphonikers vornehmlich in Werken junger britischer Komponisten nieder.³⁷¹ Der Sibelius-Boom im England der 1930er Jahre ist von Deryck Cooke sogar einmal mit der Mahler-Entdeckung und der Mahler-Renaissance in den 1960er Jahren verglichen worden.³⁷²

Als „typisch sibelianisch“ ragt in dieser Zeit vor allem die *Symphony No. 1* von William Walton hervor. Walton hat später selbst immer wieder auf die Bedeutung von Sibelius hingewiesen und aus ihr keinen Hehl gemacht, dabei vor allem auf die Fünfte Symphonie des Finnen als wichtigen Einflussbereich verwiesen.³⁷³

Was nun aber ist denn eigentlich an ihr so „typisch sibelianisch“?

Nun, ich denke, vor allem die Art der symphonischen Gestaltung ihres Kopfsatzes. Er beginnt tonal offen mit einem leisen Paukenwirbel auf B, der sofort als grundierendes Klangflächenelement (analog zum Beginn von Sibelius' Fünfter Symphonie) wahrgenommen wird.

Als nächstes Element bzw. hinzutretendes Detail der additiven Motivik erscheint der liegende Hornklang, der allmählich den Klangraum schrittweise erweitert. Aus diesem statisch, ruhig liegend wirkenden Klangraum aus Paukenwirbel und Hörnern treten nun drei markant knapp gehaltene und prägnant formulierte Motivelemente hervor: zunächst eine extrem kurze punktierte rhythmische

³⁶⁷ Vgl. ebd. S. 393.

³⁶⁸ Zum führenden Apologeten avanciert hier Olin Downes, den Mäkelä als „führenden Sibelius-Apostel“ in den USA bezeichnet. Vgl. Mäkelä: Poesie. S. 392.

³⁶⁹ Vgl. hierzu etwa McVeigh/Ehrlich: *The Modernisation*. S. 96ff.

³⁷⁰ Mäkelä: Poesie. S. 390.

³⁷¹ Vgl. hierzu u. a. Mäkelä: *Music and Nationalism* oder auch Jürgen Schaarwächter: *Die britische Sinfonie*.

³⁷² Vgl. Stephen Lloyd: William Walton: *Muse of Fire*. Woodbridge 2001. S. 138. Dort heißt es etwa: „The popularity of the Finnish Master at that time can be compared to the Mahler boom in the 1960s.“

³⁷³ Vgl. hierzu wiederum Stephen Lloyd: William Walton: *Muse of Fire*. Woodbridge 2001. S. 137ff.

Figur, die als nervöses Zucken in den Violinen erscheint. Sie wirkt durch ihre unruhige Rhythmisierung irritierend, ja geradezu verstörend. Als zweites Element lässt sich ein später als Ostinato-Motiv fungierendes Motivelement in Celli und Bässen ausmachen. Und schließlich erscheint in der Solooboe noch ein drittes Motivelement, ein langgezogenes und dann mit knappen melismatischen Figurationen ausgestattetes motivisches Gebilde, das einerseits mit seinem gedehnt, gestaut wirkenden Einzelton auf die grundierende Klangfläche des Beginns anspielt, andererseits den punktierten Rhythmus in den Violinen aufgreift, ebenfalls unruhig-nervös rhythmisiert ist und somit beide Motivprinzipien in sich vereinigt. Es wirkt in seinem Klangcharakter, Motivgestaltung und Motivcharakter typisch sibelianisch und erinnert konkret an die Motivgestalt, der wir als zweiter Motivgeste in Sibelius' Dritter Symphonie begegnet waren. Dieser Motivgestenkomplex in der Solooboe teilt sich in zwei Abschnitte: Der erste umfasst die ersten acht Takte, der zweite die nächsten acht. Durch den jeweiligen Beginn auf dem zweiten Viertel des Taktes erfolgt eine rhythmische Irritation, die mit der unruhig-nervös rhythmisierten Motivgeste in den Violinen korrespondiert.

Insgesamt haben wir es zu Beginn von Waltons Erster Symphonie also mit einem aufeinander bezogenen, auseinander abgeleiteten, miteinander korrespondierenden Motivgestenkomplex zu tun, der sich aus drei zunächst disparat erscheinenden Motivelementen zusammensetzt. Diese gut ineinander greifenden, integrativ zusammengefügt Motivsichten prägen die strukturelle Entwicklung des nun beginnenden symphonischen Prozesses.

to the Baroness Imma Doernberg
SYMPHONY No. 1

I

WILLIAM WALTON

Allegro assai ($\text{♩} = \text{circa } 112-116$)

OBOI 1
2

CORNI (F)
1
2
3
4

TIMPANI
ppp sempre

VIOLINI I

VIOLINI II
sul IV leggiero e ritardato
pppp sempre

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

11

Ob. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.
ppp marc.
pizz.
p

Cb.

Copyright 1936, by the Oxford University Press, London. Renewed in U.S.A. 1964. Corrected 1968. New edition © 1998 and 2002
OXFORD UNIVERSITY PRESS, MUSIC DEPARTMENT, GREAT CLARENDON STREET, OXFORD OX2 6DP
Photocopying this copyright material is ILLEGAL.

17 (1)

Ob. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Vln. II

fpp

24

Ob. 1
2

Fag. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Timp.

Vln. II

Vcl.

Cb.

fpp legato

fpp marc.

(pizz.)

p

30

Ob. 1
2

Fag. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Timp.

Vln. II

fpp legato

fpp

36 **1**

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
(Bb) 2

Fag. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Timp.

mf *p* *fp legato* *fp* *ppp* *chiuso* *ppp*

a 2 *a 2*

Detailed description: This section of the score covers measures 36 to 40. It includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & Bassoon 2, Bassoon 1 & 2, and Trombone 1, 2, 3, & 4. The Flute part begins with a first ending bracket over measures 36-37, marked *mf*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *p*. The Clarinet and Bassoon parts have a first ending bracket over measures 36-37, marked *fp legato*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *fp*. The Trombone parts have a first ending bracket over measures 36-37, marked *ppp*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *ppp*. The Trombone 3 and 4 parts are marked *chiuso*. The Timpani part is present but contains no notes.

1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

ppp *rim.* *p* *ppp* *rim. marc.* *arco, div.* *ppp leggero e ritmico*

Detailed description: This section of the score covers measures 36 to 40. It includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I part has a first ending bracket over measures 36-37, marked *ppp*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *p*. The Violin II part has a first ending bracket over measures 36-37, marked *ppp*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *rim. marc.*. The Viola part has a first ending bracket over measures 36-37, marked *ppp*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *rim. marc.*. The Violoncello part has a first ending bracket over measures 36-37, marked *p*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *ppp*. The Contrabasso part has a first ending bracket over measures 36-37, marked *arco, div.*, and a second ending bracket over measures 38-39, marked *ppp leggero e ritmico*.

42 (a 2)

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
(Bb) 2

Fag. 1
2

Cor (F)
1
2

Tr. 1
(C) 2

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb. (div.)

p *cres* *dim. br* *cres* *do* *mf*

cres *p* *do* *mf* *pp*

cres *p* *do* *mf* *pp*

cres *cres* *do* *mf*

cres *cres* *do* *mf*

48 2

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
(Bb) 2

Fag. 1
2

fp *p* *fp* *ff* *ff*

1 *Soli, aperto*
2 *p marc.*

3 *Soli, aperto*
4 *p marc.*

Tr. 1
(C) 2 *pp sempre*

Timp. *pp sempre*

2

Vln. I *div.* *pp*

Vln. II *div.* *pp*

Vla. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vcl. *dim. rub.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cb. *dim. rub.* *p* *unis.*

This page of a musical score, numbered 6, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, 2):** *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *crs* (crescendo).
- Oboes (Ob. 1, 2):** *ff* (fortissimo), *crs* (crescendo).
- Clarinets (Cl. 1, 2) and Bassoons (Bb. 1, 2):** *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), *crs* (crescendo).
- Bassoons (Bb. 1, 2):** *ff* (fortissimo), *crs* (crescendo).
- Cor Anglais (Cor. A):** *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo).
- Trumpets (Tr. 1, 2):** *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo).
- Trombones (Tbn. 1, 2, 3):** *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo).
- Timpani (Timp.):** *crs* (crescendo).
- Violins (Vln. I, II):** *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *crs* (crescendo). Includes marking *(div.)* for *diviso*.
- Viola (Vla.):** *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo). Includes marking *6* for *sesta*.
- Cello (Vcl.):** *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo). Includes marking *6* for *sesta*.
- Double Bass (Cb.):** *mf* (mezzo-forte), *crs* (crescendo). Includes marking *3* for *tripla*.

72 **4**

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭C. 1
B♭C. 2
F♯C. 1
F♯C. 2

1
2
3
4
Tr. (C)
1
2
3
Tbn.
1
2
3
Tbn.
Tuba

4

Via. I
Via. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. 1 (Bb) 2
Fag. 1 2

ff f

5

Detailed description: This system contains the staves for the woodwind section. It includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 (Bb) and 2, and Bassoon 1 and 2. The music features long, sustained notes with dynamic markings of *ff* and *f*. A circled number '5' is placed above the final measure of the system.

Cor. (F) 1 2 3 4
Tr. (C) 1 2 3
Tbn. 1 2 3

Detailed description: This system contains the staves for the brass section. It includes parts for Cor Anglais (1-4), Trumpets (1-3), and Trombones (1-3). All staves in this system are empty, indicating that these instruments are silent during this passage.

Vin. I
Vin. II
Vcl.
Cb. (div.)

marc. f

f f

f p

5

Detailed description: This system contains the staves for the string section. It includes parts for Violin I, Violin II, Violas, Cellos, and Double Basses. The Violin II part has a *marc.* marking. The Violas and Cellos have dynamic markings of *f*. The Double Bass part has a *p* marking. A circled number '5' is placed above the final measure of the system.

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *f* and *p*.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *f* and *p*.
- Clarinets (Cl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *f* and *p*.
- Bassoon (Fag. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *f* and *p*.
- Cor Anglais (Cor. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *f* and *p*.
- Trumpets (Tr. 1, 2, 3):** Part 1 starts at measure 45. All parts are mostly silent, with dynamic markings of *pp* and *poco* appearing in measures 48-50.
- Trumpets (Tr. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts are mostly silent, with dynamic markings of *pp* and *poco* appearing in measures 48-50.
- Trumpets (Tr. 1, 2):** Part 1 starts at measure 45. Both parts are mostly silent, with dynamic markings of *pp* and *poco* appearing in measures 48-50.
- Violins (Vln. I, II):** Part 1 starts at measure 45. Both parts are mostly silent, with dynamic markings of *f* and *p* appearing in measures 48-50.
- Viola (Vla.):** Part 1 starts at measure 45. The part is mostly silent, with dynamic markings of *f* and *p* appearing in measures 48-50.
- Violoncello (Vcl.):** Part 1 starts at measure 45. The part is mostly silent, with dynamic markings of *f* and *p* appearing in measures 48-50.
- Double Bass (Cb.):** Part 1 starts at measure 45. The part is mostly silent, with dynamic markings of *f* and *p* appearing in measures 48-50.

12

6

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
(B) 2

Fag. 1
2

Cor. (F)
1
2
3
4

Tr. (C)
1
2
3

Tbn.
1
2
3

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

B. (div.)
unis.

ff

f

mf

dim.

pp

Aus diesem disparat erscheinenden Motivmaterial entwickelt Walton nun einen konsequent zielgerichtet verlaufenden symphonischen Prozess. Er wird bei Ziffer 1 motorisch in Gang gesetzt. Die rhythmischen Irritationen scheinen hier vorerst behoben, so dass die Musik einen fließenden Bewegungscharakter annehmen kann. (Doch die rhythmischen Irritationen bleiben unterschwellig durch die punktierte rhythmische Figur *leggiere e ritmico* in den Bässen kaum hörbar erhalten.)

Als motorisches Element dienen hier die perpetuum-mobile-artigen Achtelbewegungen in den Streichern, die aus dem Ostinato-Motiv der Celli generiert werden. Sie wirken ebenfalls typisch sibelianisch und erinnern namentlich an die hastenden Schwirrbewegungen, denen wir im Kopfsatz der Dritten Symphonie begegnet waren.

Ebenfalls aus dem zweiten Motivtyp der Celli abgeleitet erscheint eine Motivfloskel in den Flöten, die wenige Takte später von den Oboen aufgegriffen wird und schließlich zeitlich gestaucht, gedrängt erscheint. Sie ist mit der Motivgeste der Solooboe verwandt bzw. auch aus ihrer Gestalt abgeleitet. Die innermotivische Verflechtung und zwischenmotivische Verwandtschaft erreicht bereits hier einen hohen Grad der Verdichtung.

Durch die rhythmische Verkürzung der Tondauern dieses Ostinato-Motivs in den Celli bzw. seine taktweise Stauchung erreicht Walton eine Beschleunigung des Klangprozesses, wie sie ebenfalls für Sibelius typisch ist.

Bei Ziffer 2 ist dieser Beschleunigungsprozess soweit gediehen, dass nunmehr die Hörner das Ostinato-Motiv übernehmen, während sich in den Holzbläsern die bereits vorher bei Ziffer 1 angedeutete, aus dem Motiv der Celli abgeleitete Motivfloskel zu einem markanten Trillermotiv umwandelt, transformiert, das in seiner knappen Gestalt wie der Ausstoß eines einzelnen Lautes wirkt und als Gestus auch von Sibelius stammen könnte. (Siehe Partiturseite 6)

Das markante Trillermotiv auf Partiturseite 6 in den Holzbläsern wird in den Hörnern, Celli und Bässen komplementär von einem ansteigenden Dreitonmotiv ergänzt, das den vorwärtsdrängenden Charakter der Musik unterstreicht. Auch diese beiden Motive erscheinen auf der nächsten Partiturseite 7 durch taktweise Stauchung gedrängt, wird durch rhythmische Verkürzung beschleunigt. Bei Ziffer 4 erscheint das Motiv der Solooboe in fast die gesamte Holzbläsergruppe integriert (bis auf die Fagotte), während die Streicher die punktierte rhythmische Figur als vorwärtsdrängenden Gestus nutzen. Bei Ziffer 5 folgt der zweite Teil des Motivgestenkomplexes der Solooboe. Bei Ziffer 6 ist er dann auch schließlich bei den Streichern angekommen. Somit wurden nach und nach alle Klanggruppen des Orchesters an der Entstehung und Entwicklung des motivischen Materials respektive seines integrativ verfahrenen Transformationsprozesses beteiligt. Die Art und Weise, in der hier einzelne motivische Elemente und Motivgesten in den symphonischen Prozess eingefügt, integriert werden und zu einer strukturellen Einheit

verschmelzen, erinnert an den integrierenden Kompositionsstil, den wir bei Sibelius kennen gelernt hatten.

Aus kleinsten motivischen Partikeln, die sich auf einer grundierenden Klangfläche ereignen, wächst ein prozesshaft sich entfaltendes, sich allmählich immer mehr verdichtendes motivisches Geschehen heran, das die Herausbildung und Verfestigung klarer motivischer Strukturen zum Ziel symphonischer Verläufe macht.

Am Ende dieses integrativ komponierten Kopfsatzes steht schließlich nach vielfachen Formen des Scheiterns als scheinbar triumphierende, letztlich auch trotzig übrigbleibende Quintessenz der erste Teil des Motivgestenkomplexes der Solooboe, nunmehr klanglich gefestigt und stabilisiert, vom vollen Orchester kraftvoll etabliert, rhythmisch prononciert bestätigt:

44

a tempo

81

Musical score for woodwinds and percussion, measures 44-48. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2 (B-flat), Bassoon 1 and 2, Cor Anglais (C), Trumpet 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, and Tuba. The woodwinds and brass parts feature a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a performance instruction of *feroce*. The percussion part includes a snare drum line with the instruction *col legno*.

44

a tempo

Musical score for strings, measures 44-48. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The string parts feature a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *div.* (divisi).

0.3 mm

82

664

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
(B) 2

Fag. 1
2

Cor. (F) 1
2

3
4

Tr. (C) 1
2

3

Tbn. 1
2

3

Tba.

Timp.

nat.

Vln. I

Vln. II

Vla. (div.) unis.

Viol. (div.) unis.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 82, with a tempo marking of 0.3 mm. The score covers measures 664 to 667. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Timpani, Violins, Violas, Cellos) all play a similar rhythmic pattern of eighth notes. The strings are marked with 'div.' (divisi) and 'unis.' (unison). The woodwinds have some dynamics markings like 'mf' and 'f'. The score is written in a single system with multiple staves.

Diese Musik bewegt sich so exzessiv an den Grenzen der Tonalität, dass sie diese nach katastrophalen Zuspitzungen fast völlig verliert. Es bleibt am Ende nur noch der tonal entseelte, pure Rhythmus zurück, der hier förmlich herausgeschleudert erscheint.

Auswirkungen II: Sibelius-Rezeption in Nordamerika: Das Beispiel Samuel Barber

„Your music means so much to us who are trying once more to **compose**, after the years of post-war experimentation into which we were born – your example as an artist is so beautiful and encouraging.“³⁷⁴

Diese enthusiastischen Worte über den Künstler Sibelius schrieb 1938 der damals 28-jährige amerikanische Komponist Samuel Barber. Für ihn wie auch für andere Zeitgenossen vornehmlich aus dem angelsächsischen Sprach- und Kulturraum³⁷⁵ (aber nicht nur aus diesem, wie etwa das Beispiel von Einem beweist³⁷⁶) war Sibelius „der Heros des anderen Weges“³⁷⁷, wie Tomi Mäkelä schreibt, „der die unreflektierte Tradition der Immer-noch-Romantiker entlarvte und die systematische Erneuerung durch Dodekaphonie umging.“³⁷⁸

Der amerikanische Musikwissenschaftler Paul Morgan erwähnt Sibelius beiläufig unter den „Other European Currents“³⁷⁹ neben Rachmaninow, den italienischen Futuristen (wie Balla, Russolo etc.), Janáček, Kodály, Nielsen und Ravel als Vertreter des „Anderen“ in Europa.³⁸⁰ Barber jedenfalls avancierte bald zu einem bedeutenden und in Nordamerika führenden Komponisten³⁸¹, der den Vertretern der radikalen Avantgarde in Amerika wie Ives, Cowell oder Varése, den Sibelius selbst noch vor dem Ersten Weltkrieg in Berlin durch Busoni kennen gelernt hatte, parallel zur Zweiten Wiener Schule einen eigenen Stil entgegensetzte und Alternativen des modernen Komponierens im 20. Jahrhundert aufzeigte.³⁸²

Die Betonung des Wortes **to compose** im oben angeführten Zitat aus dem Jahr 1938 zeigt an, worum es Barber offensichtlich vor allem ging: um das Komponieren, also das Zusammensetzen von (evtl. disparat scheinenden) Elementen, die sich zu einem (ursprünglich) Ganzen fügen, um das Zusammenfügen von (evtl. heterogenem) Material zu einem (homogenen) (Werk)Ganzen.

Als ein herausragendes Beispiel für Barbers Sibelius-Rezeption mag die 1936 in Rom uraufgeführte einsätzige Erste Symphonie des 26-jährigen Komponisten gelten. In ihr lassen sich strukturelle Ähnlichkeiten und kompositionstechnische bzw. ästhetische Parallelen feststellen.

³⁷⁴ Samuel Barber in einem Brief aus New York an Sibelius vom 16. 12. 1938. Zitiert nach Mäkelä: Poesie. S. 59.

³⁷⁵ Zu nennen wären neben Barber und Walton etwa auch Edmund Rubbra oder auch Robert Simpson.

³⁷⁶ Vgl. hierzu Tomi Mäkelä: Poesie. S. 60.

³⁷⁷ Zitiert nach Tomi Mäkelä: Poesie. S. 59.

³⁷⁸ Vgl. ebd.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. ebd. In dieser Auflistung fehlt eigentlich nur noch der Name Elgar.

³⁸¹ Der Gewinn des prestigeträchtigen Pulitzerpreises, den der 21-jährige 1931 für seine Ouvertüre zu *The school for scandal* erhielt und der sein nationales wie internationales Renommee früh auf fulminante Weise begründete, war hierfür maßgeblich verantwortlich. Barber war so populär, dass er einer der wenigen amerikanischen Komponisten war, der 1936 bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde.

³⁸² Barbers wenig beachtetes zumeist kammermusikalisches Frühwerk z. B. ist eher modern als neo-romantisch.

To Gian-Carlo Menotti
FIRST SYMPHONY
(In One Movement)

SAMUEL BARBER, Op. 9

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 66$ **a tempo**

molto largamente

Flute 1
Piccolo
Oboe 1
English Horn
Clarinet in A
Bass Clarinet in B \flat
Bassoon 1
Contrabassoon
Horn in F
Trumpet in C
Trombone
Tuba
Timpani
Cymbal
Bass Drum

6 **Allegro ma non troppo** $\text{♩} = 66$ **4** **a tempo** **3**
4 **4** **4**

molto largamente

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Double-Bass

Copyright, 1943, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.

Aus einem amorphen Nukleus gedehnter Klänge und liegender Klangflächen entspringt im zweiten Takt eine kurze, extrem knapp formulierte Motivgeste, die sich wie ein frei schwebendes Atom in einem Klangraum bewegt. Die unregelmäßige Rhythmik dieser unkontrolliert herausfahrenden Motivgeste trägt zum fragmentarisch-zerrissenen Charakter ihrer gesamten, noch nicht etablierten Klangstruktur bei. In den Streichern haben wir nach dem Motiv in T. 2 noch zwei weitere jeweils eintaktige Motiv-Varianten in T. 3 und 4, die alle denselben Tonraum umfassen.

Das erste Motiv lässt sich als eine unregelmäßig rhythmisierte auffahrende Geste mit markantem Oktavsprung charakterisieren, eine Streichergeste, die durch ihre Verschleierung der ersten Zählzeit diesen frei schwebenden Klangcharakter des Motivs bewirkt.

Das zweite Motiv in T. 3 verläuft in dazu diametral entgegengesetzter Abwärtsbewegung, ist aber durch den punktierten Rhythmus mit dem ersten Streichermotiv verwandt.

Und der folgende Takt bringt eine additive Erweiterung, indem er beide vorangegangenen Motivgesten zu einer verbindet.

Die Aufwärtsbewegung des ersten Motivs ist nunmehr in den zweiten Motivtyp integriert.

Damit hat Barber unmerklich bereits das gesamte motivische Material der ganzen Symphonie exponiert. Alle folgenden motivischen Elemente des Werks lassen sich auf diese Urgestalten zurückführen. Sie sind Abwandlungen, Erweiterungen, Transformationen oder Zusammenfügungen dieses Urmaterials. Was sich ändert, sind die Klangräume, die klanglichen Umfelder, in die diese Motivtypen mit ihren Ab- und Unterarten gestellt sind, so wie ein sich nach und nach entwickelnder Organismus, dessen Umwelt sich verändert.

Wir begegnen diesem dreiteiligen Urmaterial, das hier zu einer Motivgeste verschmolzen ist bzw. in einen gemeinsamen Motivkomplex integriert wurde, an zentralen Schnittstellen des Werks, beispielsweise auf dem Höhepunkt einer durchführungsartigen Passage im ersten Komplex dieser einsätzigen, doch mehrteiligen Symphonie wieder:

12 animato

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Ho.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bass Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (C-Bsn.). The percussion section includes Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Trb.), Tuba, Timpani (Timp.), and Cymbals (Cym.). The woodwinds and strings play in 2/4 time with a key signature of two flats. The woodwinds have dynamic markings of *f* and *sfz*. The percussion includes *f* and *mf* markings. The Trombone part has a *f* *Adagio* marking.

Musical score for strings. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.-B.). The strings play in 2/4 time with a key signature of two flats. The score includes dynamic markings of *f* and *sfz*. Above the string staves, the tempo and meter are indicated as $\frac{2}{4}$ **12** animato $\frac{4}{4}$.

The musical score on page 29 is a full orchestral score. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into several systems of staves. The first system includes Flute 1, Piccolo, Oboe, English Horn, Clarinet 1, Bass Clarinet, Bassoon 1, and Contrabassoon. The second system includes Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Tuba, Timpani, and Cymbals. The third system includes Harp, Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like *v* (vibrato) and *tr* (trill). The bottom of the page shows a large number '3' above a '4' and another '4' at the end of the line, possibly indicating a measure or a section.

Das erste Motiv aus T. 2 wird in das Hauptmotiv des leicht gefügten Scherzo-Abschnitts der Symphonie verwandelt:

37

Allegro molto $\text{♩} = 152$

pp

6/8 Allegro molto $\text{♩} = 152$

1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *ppizz.* *pp*

D-B *pp*

Fl. 1 *mf*

Picc.

Ob. 1/2

Eng. Hrn.

Cl. 1/2 *pp* *mf*

Base Cl.

Bsn. 1/2 *mf*

C.-Bsn.

Hrn. 1/2

3/4

Timp

1 *mf* *p*

Vln. 2 *mf p*

Vla. *mf p* *div.* *p*

Vc. *arco* *mf*

D-B *mf*

Am Ende des ganzen Werks erscheint die erste Motivgeste gleichmäßig rhythmisiert in langen Notenwerten als Fundament einer abschließenden *Passacaglia*.

Sie wird hier am Ende der Symphonie, im letzten Abschnitt des Werks zu einem sechstaktigen Thema oder Motivkomplex gedehnt und solchermaßen in den Prozess des symphonischen Ablaufs integriert, dass sie nunmehr als Konstruktionsgrundlage des musikalischen Satzes fungiert:

Die Motivgeste hat sich gewandelt, verfestigt, emanzipiert vom unregelmäßig rhythmisierten, frei schwebenden eintaktigen Klangatom zum mehrtaktigen Träger des gesamten Tonsatzes. Barber hat offenbar viel von Sibelius über die Atomisierung des Klanges, über die Motivgenese und – transformation, über innermotivische Prozesse sowie deren autonomen Materialcharakter gelernt.

Zumindest beruft er sich ja auch demonstrativ auf ihn, wie obiges Zitat belegt, und scheint ihn bewusst rezipiert und offensichtlich auch ganz gut verstanden zu haben.

Barbers *First Symphony* zählt neben Ives' vier Symphonie-Konzeptionen und Coplands Dritter Symphonie sicherlich zu den herausragendsten, bemerkenswertesten und eigenständigsten symphonischen Werken in Nordamerika, die in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden sind. Nur Korngold wird später noch ein ähnlich ambitioniertes Werk dieser Gattungsbezeichnung komponieren.

Barbers Symphonie wirkt vom herben Klangcharakter her ebenfalls typisch sibelianisch sowie durch ihre ungeheure Zielstrebigkeit, Zielgerichtetheit, Homogenität und konsequente Logik wie ein Fanal.

Sie scheint in ihrer geradezu unerbittlichen Geradlinigkeit, in der schicksalhaft wirkenden Unausweichlichkeit, mit der die strukturell verwachsenen Motivglieder zielgerichtet auf ein finales Endstadium zulaufen, die kurz bevorstehenden Schrecken und Katastrophen des 20. Jahrhunderts regelrecht vorwegzunehmen.

Die Finalität, die Zielgerichtetheit des symphonischen Prozesses scheint Barber ebenfalls vom finnischen Meister übernommen zu haben.

Das Werk ist ein gutes Beispiel für die strukturelle Integration einzelner motivischer Elemente in einen formalen symphonischen Großkomplex, wie er in Sibelius' Siebenter Symphonie exemplarisch vorgeprägt ist.

Die Symphonie entfaltet in ihrer Einsätzigkeit ebenfalls eine Struktur, die ihre motivischen Gestaltungen aus prä- oder protomotivischen Keimzellen bezieht, ihre Logik und Homogenität aus innermotivischer Verwandtschaft gewinnt und ihr gesamtes Motivmaterial aus identischem Ausgangsmaterial generiert.

Inwieweit nun aber tatsächlich von einem kulturellen Einfluss bzw. besser ausgedrückt Transfer gesprochen werden kann, muss dahingestellt bleiben.

Jedenfalls zeigen die angeführten Beispiele, dass Sibelius mitnichten nur als eine singuläre „Erscheinung aus den Wäldern“³⁸³ gewertet werden kann, sondern dass das vielzitierte „Schweigen von Ainola“ zumindest im angelsächsischen Sprach- und Kulturraum ein lautstarkes Echo bzw. eine bemerkenswert produktive Resonanz gefunden hat.

³⁸³ Jean Sibelius: Tagebucheintrag vom 13. 5. 1910. Zit. nach: Erik Tawaststjerna: *Sibelius*, Stockholm 1968. S. 12.

Dritter Teil: Ausblicke.

Die Komplexität des Modernen im 20. Jahrhundert

Der Prozess der Moderne im 20. Jahrhundert hat sich, wie versucht wurde zu zeigen, also ausgesprochen vielschichtig, stilpluralistisch, vielgestaltig und komplex vollzogen.³⁸⁴ Es wurde versucht, ihn als internationalen, europäischen Prozess zu verstehen und darzustellen. Dabei lässt sich eine Theorie unterschiedlicher Geschwindigkeiten von Historizität, eine Theorie der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen skizzieren, bei der unterschiedliche Entwicklungsgeschwindigkeiten unterschiedlicher Kompositionsweisen zu beobachten sind.³⁸⁵ Um die Jahrhundertwende prägen sich vier Werkkategorien aus: die erste lässt sich als absolut tonal oder nahezu konsequent tonal charakterisieren, die zweite als absolut atonal oder nahezu konsequent atonal, die dritte als vorherrschend atonal mit tonalen Bestandteilen, und die vierte schließlich als vorherrschend tonal mit atonalen Bestandteilen, wobei die Grenzen zwischen diesen vier Werkkategorien durchaus auch fließend und nicht unbedingt klar zu ziehen sind. Dabei spielen die Aspekte Harmonik und Zeit eine wichtige Rolle und entscheiden letztlich darüber, ob ein Werk mehr der einen oder eher der anderen Werkkategorie zugehört bzw. überhaupt ausschließlich zugeordnet werden kann.³⁸⁶

Die Frage, welche Zeitdauer einem eher tonal oder eher atonal orientierten Klang im System der zeitlichen Abfolge von Klängen zugeordnet, welche zeitliche Dimension ihm im gesamten Klanggefüge beigemessen wird, spielt hier insbesondere für die Person des Hörers, des Rezipienten, der die Klänge wahrnimmt, eine ganz entscheidende, bisher von der Forschung eher wenig beachtete Rolle. Auch die Stellung der Klänge innerhalb des Klanggeschehens ist von erheblicher Bedeutung für die Frage von tendenzieller Tonalität (d. h. tendenziell tonal gebundener bzw. auf ein tonales Zentrum bezogener Klänge) oder Atonalität (d. h. tendenziell nicht mehr tonal gebundener bzw. auf kein tonales Zentrum mehr bezogener Klänge) eines Werkes.³⁸⁷ Die Aspekte Tonalität, erweiterte Tonalität, Atonalität, Harmonik und Zeit, aber auch Klangfarbe und Klangraum spielen, wie versucht wurde zu zeigen, eine offenbar erhebliche Rolle bei der stilistischen Einordnung bzw. Einstufung eines Werks oder des Personalstils eines Komponisten als modern bzw. radikal

³⁸⁴ Vgl. hierzu Albrecht von Massow: Der Prozess der Moderne. In: Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne. Freiburg 2001. S. 495-521. Und: Ders.: Ästhetik und Analyse. In: Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel. Frankfurt: Suhrkamp 2007. S. 129-174.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Denn oft überschneiden sich die Grenzen dieser Werkkategorien. Neben dem Aspekt des Verhältnisses von Harmonik und Zeit spielen bei der musikalischen Analyse auch die Kriterien Metrik bzw. Ametrik, Homophonie bzw. Polyphonie, Tonalität bzw. Atonalität, Dynamik, Klangfarbe und Klangraum als systematische Parameter des musikalischen Satzes eine zentrale Rolle.

³⁸⁷ Weitere Kriterien neben Tonhöhe und Tondauer sind etwa Akkordstellung und ihre Position im Satzgefüge (wie etwa enge und weite Lage) sowie das klangliche Erscheinungsbild des verwendeten Materials.

avantgardistisch, relativ bzw. gemäßigt modern, eher traditionell-gemäßigt oder konservativ-rückwärtsgewandt bzw. gar antimodernistisch.

Das 20. Jahrhundert kann aus historischer Perspektive als ein Jahrhundert der kompositionstechnischen Erweiterungen des Klangkontinuums und Materialspektrums verstanden werden. Dabei ist es zu unterschiedlichen Strategien der Entwicklung experimenteller Kompositionstechniken gekommen. „Bekanntlich bestehen in der Musik des 20. Jahrhunderts mehrere entgegenlaufende Richtungen nebeneinander.“³⁸⁸ Dieser das 20. Jahrhundert nachhaltig kennzeichnende extreme Stilpluralismus ist in der Vergangenheit von der deutschen Musikforschung nicht ausreichend und befriedigend gewürdigt worden.

So entwickelte der inzwischen fast vergessene und von der Forschung heute kaum mehr gewürdigte, selten thematisierte tschechische Komponist und Musiktheoretiker Alois Hába (gemeinsam mit anderen Vorreitern auf diesem Gebiet wie Viktor Ullmann, Richard Stein, Jörg Mager u. a.) eine Vierteltonmusik, speziell auch eine Musik für Vierteltonklavier. Berühmt wurde er für seine Mikrintervallkompositionen. Als Schüler von Franz Schreker gründete er mit Hilfe seines ebenso fast vergessenen Förderers Josef Suk³⁸⁹ eine Abteilung für mikrotonale Musik am Prager Konservatorium.

Hába (1893 – 1973) zählte in den 1920er Jahren zur europäischen Avantgarde, studierte und rezipierte die kompositionstheoretischen Errungenschaften der Zweiten Wiener Schule, befasste sich intensiv mit den Kompositionen Schönbergs und Weberns und war nach dem Zweiten Weltkrieg auch Teilnehmer der Donaueschinger Musiktage.³⁹⁰ Er erweiterte die Tonskala um Viertel-, Fünftel-, Sechstel- und Zwölfteltöne. Er komponierte vor allem Streichquartette, bediente somit eine von je her zutiefst der Innovation musikalischer Mittel und der Materialerweiterung zugewandte bzw. ihr offenstehende Gattung.

Nach dem Februarputsch 1948 wurde die von ihm vertretene Lehre von Viertel- und Sechsteltonkomposition wiederum politisch-ideologisch motiviert abgeschafft bzw. 1951 völlig vom Lehrplan gestrichen. Hier spielen also wiederum politische, ideologische und zeitgeschichtliche Aspekte in Form von Restriktionen eine enorme Rolle und entscheiden über künstlerische Entwicklungen und Tendenzen. Hábas Schaffen und unterdrücktes Wirken steht zu Unrecht im Schatten der Darmstädter Schule um Boulez, Nono und Stockhausen, der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik im Nachkriegsdeutschland.

Zu den Pionieren mikrotonaler Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört auch der

³⁸⁸ Constantin Floros: *Der Mensch, die Liebe und die Musik*. Arche: Zürich/Hamburg 2000. S. 108.

³⁸⁹ Dessen fünfsätziges Symphonie *Asrael* heute selten aufgeführt wird, dabei stilistisch in die Nähe der Mahler-Symphonien zu rücken ist.

³⁹⁰ Bzw. der dortigen Musikfeste Neuer Tonkunst.

russische Komponist Iwan Alexandrowitsch Wyschnegradsky (1893 – 1979), der vorwiegend in Frankreich lebte und wirkte. Er emigrierte ähnlich wie Strawinsky 1920 nach Paris. Er verwendete neben Mikrintervallen auch schon früh zwölftönige Cluster (ein Begriff, der terminologisch wiederum auf den amerikanischen Avantgardisten Henry Dixon Cowell zurückgeht) wie etwa in seinem auch an Skrjabin orientierten Oratorium *La Journée de l'existence* auf einen eigenen Text von 1916/17.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es auch bei ihm zu Kontakten mit der zeitgenössischen Neuen Musik-Szene der radikalen Avantgarde, so etwa beispielsweise mit dem jungen Olivier Messiaen, der ihn ermutigte, seine Materialexperimente fortzuführen. Auch der junge Pierre Boulez wirkte an einer Aufführung des *Deuxième fragment symphonique* in einer Fassung für 4 Klaviere im Jahre 1951 mit. Und auch in jüngster Vergangenheit wurde sein Schaffen gewürdigt. Sein Werk *Arc-en-Ciel* op. 37 für 6 Klaviere im Zwölfteltonabstand wurde z. B. im vergangenen Jahr 2010 bei den Donaueschinger Musiktagen wiederaufgeführt.

Ein instrumentenbaulicher Vorreiter der Vierteltonmusik auf dem Gebiet der Tasteninstrumente wurde Willy von Möllendorff (1872 – 1934), der sich auch selbst nur Willi Möllendorff nannte und schrieb, der eine spezielle Klaviatur mit zusätzlichen Tasten erfand. 1917 stellte er in Wien und Berlin sein damit ausgerüstetes *Bichromatisches Harmonium* öffentlich vor. Auch Charles Ives, Conlon Nancarrow und György Ligeti komponierten Vierteltonmusik, allerdings für zwei herkömmliche Klaviere, die um 50 Cent verschoben gestimmt waren.

Ein weiteres Beispiel der systematischen Materialanordnung und Erweiterung von Tonalität im 20. Jahrhundert sind die sieben „Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten“, die von Olivier Messiaen entwickelt wurden; sie systematisieren die musikgeschichtlich bereits seit Liszt, Debussy, Skrjabin und Bartók bekannten distanziellen Oktavteilungen (gleichstufige bzw. periodisch-alternierende Intervallketten) und verwenden diese bereits auch als „flächendeckendes“ Skalenmaterial auch für lange distanzharmonische Verläufe. Hier wird das oben angesprochene entscheidende Verhältnis von Harmonik und Zeit neu thematisiert und systematisch aufbereitet.

Auch Sibelius erweiterte schon früh das Materialspektrum etwa in seinen Klavierkompositionen. So basieren Teile seiner 1893 entstandenen Klaviersonate F-Dur op. 12 auf einer später von Schönberg in dessen Erster Kammer-symphonie op. 9 (1906/07) ebenfalls kompositionstechnisch angewandten Quartensharmonik. Sie wirkt in ihrer bisweilen harschen Klanglichkeit hart und ‚modern‘.

Ähnlich wie bei Bartók spielt auch bei Sibelius das modale Denken als Erweiterung des herkömmlichen dur-/moll-tonalen Denkens eine erhebliche Rolle. Züge dieses modalen Denkens, Formen von Modalität und modale Harmonik bzw. modale Tonalität finden sich bei Sibelius etwa in den Klavierkompositionen seiner letzten aktiven Schaffensperiode der Jahre von ca. 1919 bis 1929,

in der die Verehrung der Antike (die etwa auch durch das Beispiel des *Hellenischen Rondos* aus der 7. Symphonie belegt wird) zu einem synthetischen Universalstil führte. Als Beispiel seien die *Fünf Skizzen für Klavier (Viisi luonnosta)* op. 114 aus dem Jahre 1929 genannt. Hier bestimmt also die Hinwendung zur antiken Sujetwelt die Wahl des archaisierend modal gefärbten musikalischen Materials.

Die modale Harmonik und die damit verbundene Auflösung der strengen traditionellen funktionsharmonischen Gesetze der Dur-/Moll-Tonalität ist auch auf den französischen Impressionismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Modale Harmonik gab es natürlich auch schon in früheren Jahrhunderten, sie wurde nun aber um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Vorherrschen von Dur und Moll-Tonalität im 18. und 19. Jahrhundert als spezifisch neue materiale Erweiterungsmöglichkeit für Klanglichkeit und Tonalität wiederentdeckt und in einen Zusammenhang moderner Harmonik im Bereich der erweiterten (Dur-/Moll-)Tonalität gestellt.

Gerade für die Zeit der Jahrhundertwende waren die Kategorien Moderne und Freiheit der Kunst, die Frage der Modernität im Sinne der Zeitgemässheit von Kunst, und die Frage der Freiheit (auch der kompositionstechnischen Mittel) zentrale ästhetische Denkkategorien bzw. kunstästhetische Topoi: „Frei ist die Tonkunst geboren, frei zu werden ihre Bestimmung!“³⁹¹ lautet schlagwortartig die berühmt gewordene zentrale Losung (gewissermaßen der Schlachtruf des noch jungen, gerade angebrochenen Jahrhunderts) des in dieser Zeit sehr einflussreichen, das Musikleben nicht nur Berlins als Dirigent, Pianist und Komponist nachhaltig prägenden Sibelius-Freundes Ferruccio Busoni.

Busoni selbst lehrte ab 1894 in Berlin, ab 1907/08 auch in Wien und kann als ästhetisches Sprachrohr einer neuen Komponistengeneration der ab 1860 Geborenen gelten. Seine zentrale und prägende Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Triest 1907) enthält innovative Vorschläge zur Form- und Materialerweiterung.

Busoni prägte die *Moderne um 1900* maßgeblich mit und trug auch mit einigen seiner Kompositionen zur Erweiterung der Komplexität des Modernen bei. Mit seiner *Sonatina seconda* aus dem Jahre 1912 überschreitet er die Grenze der Tonalität. Angeregt von Schönbergs *Klavierstücken* op. 11 herrscht hier ähnlich wie bei Schönberg ein freier Rhythmus ohne Taktschema vor. Motivisch wird das Stück vom Sekundintervall beherrscht. Es fungiert hier als zentraler Baustein der Komposition und als Ausgangs- und Zielpunkt kleinmotivischer Entwicklungen und Tendenzen des musikalischen Materials. „Die Sekunde erweist sich als

³⁹¹ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Triest 1907. S. 90.

ausdrucksstarkes, konstitutives Element.³⁹² Sie wird zum motivischen Träger des gesamten Klaviersatzes. Die Überwindung und Aufhebung des Taktstrichs wird zum zentralen Träger metrisch-rhythmischer Freiheit. Die Tendenz zur Ametrik verweist ebenfalls auf den Einfluss Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule. „Der freie rhythmische Fluss durchbricht alle metrischen Fesseln (keine Taktstriche).“³⁹³ Aus dem Sekundintervall erwächst eine Tendenz zur Emanzipation der Dissonanz, was hier konkret in einem über beide Hände übergreifenden, beide Hände erfassenden, über beide Hände verteilten und einen weitgespannten Tonraum umfassenden Dissonanzgemisch resultiert. „Das Arpeggio erklingt als subtiles Dissonanzgemisch von irisierender Klangfarbe.“³⁹⁴ Der Parameter Klangfarbe wird hier also auch tonhöhenrelevant in weiter Lage realisiert. Die Spielanweisung *ondeggiando* verweist auf eine spezifische klang(farb)liche Vorstellung. Ein Unterschied zu Schönberg besteht allerdings hinsichtlich des freien rhythmischen Flusses. Dieser rhythmische Fluss kennzeichnet verbunden mit einer barocken Spieltechnik auch den vorherrschend neobarocken motorischen Klavierstil Paul Hindemiths und teilweise auch Max Regers. Bei Busoni überwiegt aber der dissonante Gehalt des Sekundintervalls, der einen spezifisch modernen Klavierklang erzeugt. Später findet Busoni aber auch zu barockisierend-klassizistischen Formen und Strukturen zurück, so etwa beispielsweise in den 5 *kurzen Stücken zur Pflege des polyphonen Spiels* von 1923, die ein Jahr vor Busonis Tod entstanden sind.

Das Motiv des Sekundintervalls in Busonis *Sonatina seconda* erinnert uns wiederum an das zentrale Motiv der kleinen Sekunde in Sibelius' früher Tondichtung *En saga* op. 9, deren deutsche Erstaufführung der revidierten Fassung Busoni bekanntlich 1902 in Berlin initiiert vorantrieb.

Es begegnet wieder in der kammermusikalisch besetzten *Summer Music* op. 31 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn des nordamerikanischen Komponisten Samuel Barber aus den 1950er Jahren (entstanden zwischen 1953 und 1956 ursprünglich als Auftragswerk für die Kammermusikgesellschaft von Detroit, tatsächlich dann aber dem New York Wind Quintet auf den Leib geschrieben und von diesem auch mehrfach in den USA und Südamerika aufgeführt).

Auch dieses Werk basiert motivisch auf der Uridee, der inventio des Sekundintervalls, das die dissonante Klanglichkeit des Stücks strukturbildend prägt. Jeder der sechs kurzen, miniaturhaft angelegten Sätze weist dieses Sekundintervall auf.

Dieses Werk weist Barber wiederum als amerikanischen Konstruktivisten aus, ähnlich der oben behandelten *First Symphony*, die den musikalischen Satz ebenfalls auf einer kleinmotivischen

³⁹² dtv-Atlas Musik in einem Band. Einbändige durchgesehene und aktualisierte Sonderausgabe des im dtv ursprünglich in zwei Bänden 1977 und 1985 erstmals erschienenen dtv-Atlas Musik. Mai 2001. S. 479.

³⁹³ Vgl. ebd.

³⁹⁴ Vgl. ebd.

Grundlage aufbaut.

Es ist ein weiterer Beleg für die oftmals unterschätzte bzw. gar nicht erst erkannte Modernität dieses wohl bedeutendsten amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Mit dem überstrapazierten Epitheton ‚neoromantisch‘ jedenfalls, das diesem Komponisten fast stereotyp angeheftet worden ist und mit dem der kompositorische Stil dieses Komponisten in der Vergangenheit vielfach belegt worden ist, wird man dem stilistischen und klanglichen Gehalt dieser Komposition jedenfalls keineswegs gerecht.

Einige Betrachtungen zu Stillstand und Fortschritt in der Musik des 20. Jahrhunderts

Zunächst und ganz allgemein kann man die grundlegende und gewiss richtige Auffassung vertreten, dass es totalen Stillstand in der Musik, ja in der Kunst überhaupt, nie wirklich gegeben hat, eigentlich gar nicht gibt bzw. zu keiner Zeit tatsächlich geben wird. Musik ist eine Kunst, die stets aus sich heraus Neues schafft und aus ihrer Vergangenheit Impulse für die Zukunft schöpft. Demnach dürfte es in der Musik (und in der Kunst allgemein) eigentlich gar keine Konservatismen, Traditionalismen und regressiven Tendenzen geben. Musik ist immer wieder neu, reagiert immer wieder neu und anders auf gesellschaftliche Ereignisse, Verhältnisse oder Vorgänge, reflektiert immer wieder neu über sich selbst (das nennt man dann gern Musik über Musik), tritt ein in einen Dialog mit der Geschichte und verfolgt ihre eigenen, stets neuen Ziele, wobei sie unterschiedliche Strategien der Materialentwicklung und divergierende Tendenzen ihres formalen Verlaufs erprobt. Musik ist in ihrer materialen Beschaffenheit eine zutiefst innovative Kunstform *κατεξοχήν*, und an sich ist jede Kunstform für sich stets innovativ, weil der Mensch und sein Leben, die Welt, die ihn umgibt, stets in ununterbrochenem, dauerhaftem Wandel begriffen sind.

Diesem Wandel unterliegt auch die Kunst, ganz besonders die Musik. In ihrer Geschichte hat es immer quer durch die Jahrhunderte hindurch permanent Prozesse des Wandels und der Erneuerung gegeben, wobei das Alte nie das Neue kriegerisch bekämpfen musste, sondern in denen das Neue vielmehr vom Alten lernte, Impulse übernahm, Denkanstöße empfing. So ging das Alte oft im Neuen auf (siehe etwa das Beispiel *Ars antiqua* und *Ars nova* in der Musik des Mittelalters), profitierte das Neue vom Alten und beide Bereiche durchdrangen und befruchteten sich gegenseitig. So verstanden gibt es in der Musikgeschichte eigentlich gar keine Brüche und Schnittstellen, sondern eher fließende Übergänge. Und doch kam es im Laufe der Musikgeschichte immer wieder zu Streitigkeiten oder ideologischen Grabenkämpfen. Auffällig an ihnen ist, dass oftmals nicht unbedingt die Musiker selbst daran beteiligt waren, sondern dass es vielmehr ästhetische Auseinandersetzungen waren, die darüber reflektierten, wie eine Musik der Gegenwart zu klingen habe, wie ihre Faktur verfasst zu sein habe, um den Erfordernissen der Jetztzeit gerecht werden zu können.

Jacobus von Lüttich war der Wortführer der *Ars antiqua* und verteidigte sie gegen das vermeintlich gefährlich Neue der *Ars nova*. Deren Vertreter, Philippe de Vitry, bemühte sich um eine Verbindung beider Bereiche und wand sich zumindest tendenziell eher gegen eine Trennung oder Spaltung des Älteren vom Neuen. Ähnlich kann man auch den berühmten und musikgeschichtlich bedeutsamen Streit zwischen Monteverdi und Artusi über die *prima* und *seconda prattica* um 1600 deuten.

Oder anders gefragt: Ist Mozarts Dissonanzenquartett nun ein Streichquartett, das den Zeitgenossen

in der langsamen Einleitung „zu viele Druckfehler“ enthielt, oder ist es eines der herausragenden Streichquartettkompositionen der Wiener Klassik, die das kommende Neue vorbereiten bzw. manifestiert sich hier eher der „alte“ klassische Stil oder ist dieses Werk bereits Wegbereiter des Neuen, Zukünftig-Modernen?

Die kulturelle Umbruchphase um und kurz nach 1900 wurde u. a. auch von Edward Elgar in sublimierter Form künstlerisch thematisiert. Der britische Komponist vertonte 1913, also kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der sich bereits abzeichnete und auf das allgemeine Psychogramm der europäischen Gesellschaft und mithin auch der Künstlerszene unterschiedlich auswirkte (die einen ersehnten sich ihn als ein schnelles, notwendiges „reinigendes Gewitter“, das die allgemein angespannte politische Lage, aber auch Verständnis und Selbstwertgefühl ganzer Gesellschaften wohltuend entzerren sollte, die anderen fürchteten sich vor ihm, sahen die Schrecken und erkannten die Gefahren) eine Ode des Dichters Arthur O’Shaughnessy³⁹⁵: *The Music Makers* op. 69 für Altstimme, Chor und Orchester.

Das Werk besingt zunächst die Einsamkeit des frei schaffenden Künstlers und den ewigen Wandel in der Kunst. Das künstlerische Selbstverständnis des Komponisten wird textlich in folgende Worte und Begrifflichkeiten gefasst und erscheint in seiner weltschmerzlichen und eskapistischen Ausrichtung als typisch romantischer Topos:

*We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams.
Wandering by lone sea-breakers,
And sitting by desolate streams:
World-losers and world-forsakers,
On whom the pale moon gleams:
Yet we are the movers and shakers
Of the world for ever, it seems.*³⁹⁶

Die zweite Strophe beschwört aber bereits auch die gesellschaftspolitische Dimension, die repräsentative Macht der Musik und ihre Bedeutung für das öffentliche Staatswesen, ihre Verankerung im Selbstverständnis und in der ruhmvollen Selbstdarstellung eines Königreichs, einer Weltmacht herauf:

³⁹⁵ Arthur O’Shaughnessy: Ode to a New Age. In: *Music and Moonlight: Poems and Songs*. London 1874. S. 180-190.

³⁹⁶ Vgl. hier wie im Folgenden ebd.

*With wonderful deathless ditties
We build up the world's great cities,
And out of a fabulous story
We fashion an empire's glory:
One man with a dream, at pleasure,
Shall go forth and conquer a crown;
And three with a new song's measure
Can trample a kingdom down.*

Hier zuletzt ist schon auch die subversive Kraft der Musik und ihres enormen Innovationspotentials angedeutet! Der Aufbau, die Gründung und Errichtung großer Städte wird musikalisch mit wunderbaren unsterblichen Weisen begleitet ebenso wie auch die Musik beteiligt sein kann am Niedergang eines Reiches, das einem (auch musikalisch) neuen Zeitalter weichen muss.

Doch dann wendet sich die Dichtung anderen Themenkreisen wie etwa der philosophischen Frage nach dem Wechsel der Künstlergenerationen und dem allgemeinen ästhetischen Wandel in der Kunst überhaupt zu:

*For each age is a dream that is dying,
Or one that is coming to birth.*

Oder auch:

*A breath of our inspiration
Is the life of each generation;*

Und weiter:

*And the multitudes are enlisted
In the faith that their fathers resisted,
And, scorning the dream of tomorrow,
Are bringing to pass, as they may,
In the world, for its joy or its sorrow,
The dream that was scorned yesterday.*

Der Wandel vom Alten zum Neuen wird hier geradezu euphorisch zelebriert, frenetisch bejubelt, begeistert erwartet, ein Neuanfang auch in der Kunst und Musik geradezu herbeigesehnt, die große Hoffnung auf die Zukunft wird enthusiastisch gefeiert, das Neue zuversichtlich in Augenschein genommen (*glorious futures we see*), um schließlich in der letzten Strophe in eine fast rauschhaft gesteigerte Begrüßungsgeste des neuen, kommenden, bereits anbrechenden und heraufdämmernden Zeitalters und ihrer Vertreter zu münden, wobei sich gegen Ende auch wieder nachdenkliche und melancholische Töne in die vordergründige Begeisterung hineinmischen:

*Great hail! we cry to the comers
From the dazzling unknown shore;
Bring us hither your sun and summers,
And renew our world as of yore;
You shall teach us your song's new numbers,
And things that we dreamed not before:
Yea, in spite of a dreamer who slumbers,
And a singer who sings no more.*

Dieses Werk ist in ideengeschichtlicher und kunstphilosophischer Hinsicht eines der zentralen Schlüsselwerke Elgars; es reflektiert eindrücklich und nachhaltig seine eigene innere Beschäftigung und die daraus resultierende schöpferische Auseinandersetzung mit der heranbrechenden Moderne, die hier als neues Zeitalter besungen wird.

Und es ist auch ein persönlicher, bewegender Abschied von der Welt, wie er sie kannte; ähnlich wie das wenige Jahre später direkt nach dem Ersten Weltkrieg 1919 entstandene Cellokonzert op. 85 ist es ein Abgesang, ein wehmütiger Rückblick auf sein bisheriges Schaffen mit all den vielen Querverweisen und Selbstzitatzen, eine Art kritische Bilanz seines eigenen Wirkens als Künstler. In kaum einem anderen Werk ist der Zeitenbruch der Jahrhundertwende intensiver und programmatisch eindringlicher gestaltet worden.

Neo-Tonalität: Die Rückkehr der Tonalität in den 1970er und 1980er Jahren.

Im Jahr 1984 hat der deutsche Komponist und heutige Karlsruher Kompositionsprofessor Wolfgang Rihm, sicherlich einer der führenden Vertreter der jüngeren Komponistengeneration und gewiss einer der einflussreichsten deutschen Komponisten seiner Generation den Begriff der Tonalität rückblickend generell in Frage gestellt, denn er schreibt: „Eigentlich gibt es Tonalität nicht. Nur Harmonik. Tonalität ist ein Zufall, eine Konstellation von Harmonik. Sie ist strenggenommen immer: Grundton-Tonalität, also grundtonzentriert, und bleibt daher bezogen auf die Perspektivik der Stufen, die aus dem Grundton erfolgen. Alles andere *erinnert* nur an Tonalität. Die Stufen repräsentieren derart verkürzt ein Denken – hier das eigentlich tonale –, dass sie sogar ohne Zusammenhang schon *stark* sein könnten und auch dort geahnt werden, wo sie gar nicht wirken. Die Stufen, die Einteilung der Kadenz in vordergründige und hintergründige Wertigkeiten, prägen die Physiognomie der Tonalität aus.“³⁹⁷

So beginnt Rihms Vortrag „Neo-Tonalität?“³⁹⁸, in dem er auf die Problematik der Begrifflichkeit hinweist und die Frage nach einer neuen Begriffsvariante, mit der modernes Komponieren beschrieben werden könnte, eben nach einer um sich greifenden Neo-Tonalität, aufwirft. Das Thema Tonalität wurde Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts vielfach kontrovers diskutiert. Es gehörte zu den wesentlichen Fragen der Zeit, die damals unter den zeitgenössischen Komponisten erörtert wurden. Es galt als höchst aktuell und zeitgemäß. Rihms Vorträge zur „Neo-Tonalität“ repräsentieren einen eigenen Beitrag zu dieser von prominenten Komponisten geführten Diskussion um Tonalität. Sie markieren einen vorläufigen Höhepunkt in der Geschichte der Auffassungen des Begriffs Tonalität: Francois-Joseph Fétis definiert ihn 1844 als Inbegriff notwendiger Beziehungen zwischen den Tönen einer Skala: „La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme.“³⁹⁹

Hugo Riemanns dogmatische Verengung auf das Drei-Funktionen-System von Tonika, Dominante und Subdominante wird 1873 zur Norm musikalischen Hörens erhoben⁴⁰⁰ und als von Natur gegebene Regel bezeichnet.⁴⁰¹ Sie ignoriert jedoch den Wandel der Hörerfahrungen. Im 20. Jahrhundert stößt man dann auf die bei Rihm bereits angedeutete Vieldeutigkeit des Terminus Tonalität.⁴⁰²

³⁹⁷ Wolfgang Rihm: Neo-Tonalität? In: Wolfgang Rihm: ausgesprochen. Schriften und Gespräche (Band 1). Hrsg. von Ulrich Mosch. Winterthur/Mainz 1997/98. S. 185.

³⁹⁸ Vgl. wie oben angegeben. S. 185-193.

³⁹⁹ Francois-Joseph Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris 1844. S. 22.

⁴⁰⁰ Hugo Riemann: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig 1873. Auch als Diss.: *Ueber das musikalische Hören*. Leipzig 1873.

⁴⁰¹ Vgl. auch Hugo Riemann: *Über Tonalität*. In: Ders.: *Präludien und Studien III*, Leipzig 1901.

⁴⁰² Stellvertretend für viele seien genannt: Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien 1911. Paul Hindemith:

Rihm selbst gilt mittlerweile neben Manfred Trojahn als ein an der romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts geschulter Hauptvertreter der als ‚Neue Einfachheit‘ bezeichneten jüngsten deutschen Richtung. In seinen oftmals von starker subjektiver Ausdrucksintensität geprägten Kompositionen versucht er, die Erfahrung der Spätromantik in einer postseriellen Weise produktiv zu verarbeiten.⁴⁰³

Rihm beruft sich in seinen ästhetischen Denkpositionen explizit auf Komponisten wie Robert Schumann und zählt namentlich Sibelius zu seinen wichtigen Einflussbereichen.⁴⁰⁴

Die Bezeichnung Atonalität ist eine ähnlich problematische. Sie bezieht sich im Wesentlichen auf „jene Musik, die sich seit ca. 1908 von den tradierten Prinzipien der Tonalität sowie deren Klang- und Formbildungen entfernt“⁴⁰⁵, wie die MGG definiert. Dies ist jedoch eine höchst problematische und unbefriedigende, wenn nicht gar sachlich falsche Definition.

Nach Schönberg ist Atonalität nicht realisierbar, da er tonal als die „von Ton zu Ton“ bestehende Beziehung definiert.⁴⁰⁶ Er lässt allenfalls die Begriffe polytonal oder pantonal gelten.⁴⁰⁷

Auch Berg und Webern lehnen den Begriff Atonalität als eine Erfindung des „leibhaftigen Antichrist“⁴⁰⁸ und als „Sammelbegriff für ‚Unmusik‘“⁴⁰⁹ bzw. als ein „schreckliches Wort“⁴¹⁰ ab. Der Begriff erscheint erstmals kurz nach 1900⁴¹¹ und wird in der deutschsprachigen Musikkritik zunächst polemisch-abwertend vor allem auf die Musik Schönbergs und seines Schülerkreises bezogen. Salonfähig wurde er erst durch die seit 1919 in Wien erscheinende Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* und namentlich Hermann Scherchen diskutierte ihn offensiv in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Melos*. Das Wort hat seinen Ursprung analog zum Begriff der Tonalität (nach frz. tonalité) in der frz. Sprache und wurde abgeleitet von frz. atons, also tonlos, ohne Töne. Dieser Begriff stammt wiederum aus der Polemik gegen die Musik der französischen Impressionisten in der französischen Musikkritik. Als atonal wurden also ursprünglich die Vertreter des musikalischen Impressionismus im Frankreich der Jahrhundertwende öffentlich diffamiert. Hier

Unterweisung im Tonsatz. 2 Bde. Mainz 1937/1939.

⁴⁰³ Vgl. hierzu auch Peter Andraschke: Traditionsmomente in Kompositionen von Cristobal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm. In: Die neue Musik und die Tradition. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. = Veröffentlichungen der Institute für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XIX, Mainz 1978. S. 130-152.

⁴⁰⁴ Vgl. hierzu auch Wolfgang Rihm: ausgesprochen. Schriften und Gespräche. Hrsg. von Ulrich Mosch. Winterthur/Mainz 1997/98.

⁴⁰⁵ MGG-Artikel: Atonalität; als Referenz gilt aber auch: HmT-Artikel: Atonalität.

⁴⁰⁶ Vgl. Arnold Schönberg: Harmonielehre. Wien 1922. S. 486. Ferner auch zur Ablehnung des Begriffs durch die Vertreter der Zweiten Wiener Schule: Alban Berg: Was ist atonal? – Ein Radio-Dialog. Wien 1930. In: 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Wien 1936. Nr. 26-27. S. 1-11. Im Folgenden zit. nach Wikisource, zur Veröffentlichung freigegeben von Willi Reich. Oder auch: Anton Webern: Wege zur Neuen Musik (Vorträge Wien 1932/33). Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960.

⁴⁰⁷ Vgl. Schönberg: Harmonielehre. Wien 1922. S. 486f.

⁴⁰⁸ Vgl. Alban Berg: Was ist atonal? – Ein Radio-Dialog. Wien 1930. Wie oben angegeben. Zit. nach Wikisource.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd.

⁴¹⁰ Vgl. Anton Webern: Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. In: Der Weg zur neuen Musik. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960. S. 45.

⁴¹¹ Zur Begriffsgeschichte s. HmT-Artikel: Atonalität.

erscheinen konsonante Klänge und Klangfarben etwa bei Debussy wie einzelne Töne als distinkte (Farb-)Werte oder (Farb-)Punkte im musikalischen Pointilismus.

Hundert Jahre später: Zentrum, Peripherie und Globalisierung der Musikkultur

Einer der wesentlichen Ausgangspunkte und zentralen Aspekte der Arbeit war der des Denkens in räumlich-geographischen Kategorien und Dimensionen. Europa mit seinen städtischen Zentren und regionalen Peripherien fungierte als geistiger Gliederungs- und Orientierungspunkt bei der Erkundung kultureller Umbrüche in der Zeit um und nach 1900. Dabei wurde Wien als ein bedeutendes Zentrum europäischer Moderne herausgehoben, um die zentrale Stellung Mitteleuropas innerhalb der europäischen Musikgeschichtsschreibung aufzuzeigen. Als sowohl geographische wie auch musikhistoriographische Peripherie Europas wurden zunächst Nord- bzw. Westeuropa in Form und Gestalt von skandinavischem bzw. angelsächsischem Kulturraum in den Blick genommen, wobei letzterer schließlich noch eine Ausweitung nach Nordamerika erfuhr.

Nun sind heute, hundert Jahre später, das mitteleuropäische Zentrum der Moderne Wien, die nord- bzw. westeuropäische Peripherie mit ihrer Ausdehnung bis nach Nordamerika als geographische Kulturräume der sogenannten westlichen Zivilisation angesichts des sämtliche Bereiche der heutigen Lebenswelt umfassenden Phänomens der Globalisierung sicherlich nicht mehr zeitgemäße bzw. ausreichende Denkmodelle, um der Komplexität globalen Wandels zu begegnen.

Die Welt hat sich am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts grundlegend und nachhaltig gewandelt. Das Verhältnis Europas zu anderen Ländern, Kontinenten, Weltregionen und Zivilgesellschaften hat sich angesichts der Globalisierung dramatisch verändert. Sowohl auf wirtschaftlich-ökonomischer, sozialer, politischer wie auch (sozio)kultureller Ebene steht Europa heute, im frühen 21. Jahrhundert, vor ganz neuen Herausforderungen und Chancen, aber sicher auch Gefahren und Risiken. Das politisch heute selbst in sich gesplante, tendenziell wirtschaftlich, politisch und kulturell instabile Europa hat in dieser Krisenzeit nach seiner hegemonialen Vormachtstellung früherer Jahrhunderte aber auch die Chance (und sollte sie wahrnehmen), durch kulturellen Austausch auf der Basis der kulturellen Gleichberechtigung andere Kulturen und Weltreligionen als bereichernd für die moderne Lebenswelt des 21. Jahrhunderts zu erkennen. So ist etwa der Islam inzwischen auch in unserer christlich geprägten Gesellschaft angekommen. Er ist mittlerweile Teil europäischer gesellschaftlicher Realität. Vor hundert Jahren wäre das noch völlig undenkbar gewesen.

Hierin liegt die große menscheitsgeschichtliche Chance des kulturellen Austauschs, der kulturellen Gleichberechtigung, die Chance, diese anderen Kulturen und Weltreligionen, die längst in Europa angekommen sind und es mittlerweile nachhaltig prägen, als kulturelle Bereicherung zu erfahren. Sie eröffnen inzwischen auch neue Perspektiven in eine globale Zukunft. Sie bewirken eine multikulturelle Öffnung Europas, jedoch ohne dabei die eigenen kulturellen Traditionen

preiszugeben. Diese Vision des Miteinanders verschiedener auch außereuropäischer Kulturen und europäischer Kulturtraditionen scheint eine große Herausforderung, aber auch eine positive Zukunftsoption zu sein.

Der Weg führt dann weg vom Eurozentrismus, weg von der zentralen Stellung Mitteleuropas, weg vom Denken in Zentren und Peripherien, hin zum Polyzentrismus, hin zum geographisch, historisch und kulturell ganzheitlich ausgerichteten Weltbild.

In dieses Weltbild muss dann auch Amerika und die amerikanische Kunst und Musik eingefügt werden. Für die amerikanische Musik etwa sollte gelten, dass in Zukunft keine Ausgrenzung von führenden amerikanischen Komponisten wie Samuel Barber und Aaron Copland, um nur die wichtigsten und grundlegenden zu nennen, geschieht. Erst müssen diese Komponisten angemessen fokussiert werden, bevor man sich etwa Cage und Crumb oder auch Steve Reich, Philip Glass, John Adams und Ned Rorem zuwendet. Sie gehören zusammen und sind zwei Seiten einer Medaille. Ähnliches gilt auch für die britische Musik: von den englischen Komponisten des 20. Jahrhunderts müssen zunächst Elgar und Walton umfangreicher und intensiver behandelt werden, bevor man Britten oder Tippett auf die Agenda setzt. Durch solche Vorgehensweise soll ein tieferes Verständnis für historische Entwicklungen geweckt werden, Tendenzen und Strömungen müssen einheitlich aufgefasst werden und in einer solchermaßen integrierenden Musikgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts nicht ideologisch gegeneinander ausgespielt werden. Eine zentrale Rolle spielt hier gerade auch die gemeinsame Thematisierung von Schönberg und Sibelius, die zwei wesentliche Entwicklungsstränge in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts initiiert haben. Dieser langfristige und nachhaltige Perspektivwechsel tut bitter not. Die Musik des 20. Jahrhunderts muss in ihrem ungeheuer komplexen Reichtum gesehen werden, nicht in Ausschnitten und subjektiv geleiteten Verkürzungen.

Die heutige Welt ist also insgesamt globaler und somit auf verschiedenen Ebenen komplexer geworden. Das dieser Arbeit zugrunde liegende Denkschema zentraler und peripherer geographischer Kulturräume könnte auf die heutige Zeit so in dieser Form gewiss nicht ohne weiteres mehr angewandt bzw. übertragen werden. Es stellt sich die Frage nach der Rolle der Neuen, modernen, zeitgenössischen Musik Europas. Wie reagiert sie auf diese neuen Herausforderungen?

Schlussreflexion: Was heißt und wie verwirklicht sich modernes Komponieren heute?

Zunächst muss man konstatieren, dass die Neue Musik Mitteleuropas traditionell neugierig und aufgeschlossen gegenüber anderen, auch außereuropäischen Kulturen eingestellt war, aber auch einsehen, dass trotz dieser tendenziellen Offenheit paradoxerweise auch die Gefahr der Abschottung im Elfenbeinturm bestand und weiterhin besteht. Angesichts der Globalisierung der Musikkultur muss sie sich aber heute auch anderen Fragen stellen, die bisher im 20. Jahrhundert nicht zur Debatte gestanden hatten (und um die sie sich dann eben auch wenig oder gar nicht bekümmert hat), wie z. B.: Wen erreicht die Neue Musik wirklich? Wen will sie und wie kann sie den- bzw. diejenigen Menschen erreichen? An wen richtet sie sich warum? Welche Botschaft hält sie bereit? Welche Vision will und kann sie wie zum Ausdruck bringen? Was kann sie nachhaltig tatsächlich bewirken? Wie kann die Rückkehr tonaler Strukturen bewusst und wirkungsvoll eingesetzt werden? Am Anfang sollte Einsicht in die neue, veränderte Situation der globalisierten Welt und Musikkultur stehen. Das Zeitalter des Serialismus ist seit den 1970er Jahren mindestens in eine Krise geraten, wenn nicht heute gar völlig obsolet geworden. Umdenkprozesse haben längst schon stattgefunden und zu einschneidenden Kurskorrekturen geführt.

Durch die zumindest tendenziell bereits vollzogene bzw. stattfindende zunehmende und nachhaltige Abwendung von jeglichen ausgrenzenden Radikalismen und die Hinwendung zu anderen europäischen, außereuropäischen, amerikanischen, afrikanischen und asiatischen Kulturtraditionen, durch die Öffnung zur globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts, kann die Krise der Neuen Musik überwunden werden. Die Musikästhetik, -publizistik und -soziologie der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts hat nicht immer positiv gewirkt und viele Sichtweisen eher verhindert als ermöglicht, viele Perspektiven eher verstellt als eröffnet. Dies muss und sollte sich im 21. Jahrhundert nicht wiederholen.

Es darf zu keiner Abwendung oder Herabstufung von Künstlern und Komponisten mehr kommen, wie z. B. Adorno sie leider vorgenommen hat. Es sollte keine ästhetischen Kontroversen über „richtiges“, „gutes“ und „falsches“, „schlechtes“ Komponieren mehr geben. Die Zeit der ideologischen Grabenkämpfe muss im 21. Jahrhundert nun endlich vorbei sein. Stattdessen muss zunächst eine Öffnung hin zu anderen europäischen Musiknationen und Kulturtraditionen der westlichen Zivilisation sowie eine Einbeziehung auch außereuropäischer Musikkulturen im Sinne Georg Capellens nachvollzogen werden.

Diese Öffnung war ursprünglich bereits im Wesen der Neuen Musik zunächst durchaus vorbildlich angelegt und setzte schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Messiaens Turangalila-Symphonie kann hier als herausragendes Beispiel angeführt werden, und auch seine Adaption indischer

Rhythmen verweist auf diese Öffnung. Aber auch Stockhausens utopische Vision einer „Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen“ in seiner *Telemusik* ist ein solcher Ansatz, ähnlich wie Nonos Kompositionen, die unter dem Einfluss des antiimperialistischen Kulturkritikers Frantz Fanon entstanden sind, oder auch die Fortsetzung, die diese Tendenz etwa in Klaus Hubers Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* bzw. in dessen Hinwendung zur arabischen Musiktradition erfahren hat.

Dieser Ausbruch aus der kulturellen Festung Europa, verbunden mit einer Loslösung von alten, lieb gewordenen, vorgefassten Meinungen, Vorurteilen, Denkpositionen und Klischeevorstellungen hat die Neue Musik in den letzten Jahren denn auch durchaus zu einer Hinwendung zu einem immer stärkeren Subjektivismus, Emotionalismus und Individualismus geführt. Vielleicht ist dies auch als Gegenreaktion auf die allgemeinen Auflösungstendenzen geschehen, die durchaus problematisch in der Musik der 1950er und 1960er Jahre angelegt waren, wie etwa auch das Beispiel Cage zeigt. John Cage und seine radikal vollzogene Infragestellung des europäischen Kulturbegriffs, der zwar komplex verstanden, aber nicht vollends zerstört werden sollte, war eine viel zu radikale Haltung, da Kunst hier nunmehr keine konstruktive Funktion besitzt, ihrer geistig-mental Kraft zunehmend beraubt wurde. Ähnliches ließe sich auch über Stockhausen sagen (z. B. wenn er Hubschrauber als Teil eines Kunstwerks einsetzt und damit auch noch Umweltverschmutzung begeht).

Problematisch wirkte in dieser Hinsicht auch Cages fernöstlich inspiriertes Prinzip der Entsubjektivierung. Es barg in sich den Verlust des musikalischen Subjekts, und damit auch die Gefahr des Verlusts des Kunstcharakters von Musik. Denn selbst Schönberg galt subjektiver Ausdruck des komponierten Ichs als Ideal.

Doch es kam in der Entwicklung der Neuen Musik nach Schönberg eben auch zu Fehlern in der Radikalität der Materialentwicklung, die das menschliche Hörvermögen teilweise völlig vernachlässigte bzw. sträflich missachtete. Die Neue Musik des 21. Jahrhunderts sollte dem Hörer wieder mehr Zeit für das Erfassen von Klängen geben. Sonst droht die Musik vollends ihren Bezug zum Hörer, aber darüber hinaus auch noch mehr, nämlich ihren Bezug zum Menschlichen, zum Menschen selbst zu verlieren.

Musik muss Menschen erreichen, um human zu wirken.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Gerald (Hrsg.): The Music of Sibelius. New York 1947, Nachdruck 1975. engl. ed. als: Sibelius, A Symposium (Music of the Masters 3). London 1947.
- Adorno, Theodor W.: Glosse über Sibelius. In: Impromptus (Gesammelte Schriften Bd. 17). Frankfurt am Main 1982. S. 247-252.
- Ders.: Törne, Bengt de: Sibelius, a close-up. In: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938). S. 460-463.
- Ders.: Das Altern der Neuen Musik. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen 1956. S. 36-59.
- Ders.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970.
- Ders.: Die musikalischen Monographien. Frankfurt/Main 1971.
- Ders.: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt/Main 1975.
- Ders.: Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt/Main 1976.
- Ders.: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 14: Musikalische Schriften I-III. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1978.
- Ders.: Fußnote zu Sibelius und Hamsun. In: Gesammelte Schriften Bd. 20.2: Vermischte Schriften II. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1986. S. 804.
- Ders.: Quasi una fantasia. In: Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1978. S. 249-540.
- Anderson, Julian: Sibelius and Contemporary Music. In: Grimley, Daniel M. (Hrsg.): The

Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge 2004. S. 196-216.

- Andraschke, Peter: Traditionsmomente in Kompositionen von Cristobal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm. In: Die neue Musik und die Tradition. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. = Veröffentlichungen der Institute für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XIX, Mainz 1978. S. 130-152.
- Austin, William W.: Music in the 20th Century. From Debussy through Stravinsky. New York 1966.
- Bailey, Kathryn: The twelve-note music of Anton Webern. Cambridge 1991.
- Ballstaedt, Andreas: Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. (= Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. 8). Schott: Mainz, 2003.
- Balogh, Pal: Jean Sibelius. Budapest 1961.
- Barnett, Andrew G.: Oceanides. The Wholy Story. In: Finnish Music Quarterly 3. 2003. S. 44-52.
- Ders.: Sibelius. New Haven/London 2007.
- Bartók, Béla: Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit. (1931). In: Ders.: Weg und Werk. Schriften und Briefe. Hrsg. von Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina, 1957. S. 156-168.
- Ders.: Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik. In: Jahrbuch für zeitgenössische Musik I, 17. (1920). S. 384-386.
- Bekker, Paul: Neue Musik. (Gesammelte Schriften 3). Stuttgart/Berlin 1923.
- Berg, Alban: Was ist atonal? – Ein Radio-Dialog. Wien 1930. In: 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Wien 1936. Nr. 26-27. S. 1-11.

- Blom, Philipp: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 – 1914. München: Hanser, 2009.
- Blum, Fred: Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations 1965 (Detroit Studies in Music Bibliography-8). Detroit 1965. Nachdruck 1975.
- Boynton, Neil: Anton Webern, "Variationen" op. 27. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 101-112.
- Brandstätter, Christian (Hrsg.): Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien 2005.
- Brezinka, Thomas: Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005. (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg Bd. 2).
- Brinkmann, Reinhold: Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Wiesbaden: Steiner, 1969. 2., durchges. Aufl. mit einem neuen Vorw. Stuttgart: Steiner, 2000.
- Budde, Elmar: Musik und Jugendstil. Versuch einer Annäherung an die Liedkompositionen Hugo Wolfs. In: Österreichische Musikzeitschrift 1/2010.
- Ders.: Bemerkungen zum Verhältnis Mahler – Webern. In: AfMw XXXIII, 1976.
- Burden, Michael: Purcell and Elgar. In: Early music, Bd. 24 (1996), 1, S. 181-182.
- Burnett-James, David: Sibelius. The Illustrated Lives of the Great Composers. London 1989.
- Ders.: Sibelius. London/New York 1989.

- Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Triest 1907.
- Capellen, Georg: Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Leipzig 1903.
- Ders.: Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle. Leipzig 1904.
- Ders.: Die Zukunft der Musiktheorie. Leipzig 1905.
- Ders.: Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Leipzig 1908.
- Ders.: Ein neuer exotischer Musikstil. Stuttgart 1906.
- Coad, Philip: Bruckner and Sibelius. Cambridge 1985.
- Collins, M. Stuart: The Orchestral Music of Sibelius. Leeds 1973.
- Craggs, Stewart R. (Hrsg.): Edward Elgar: A Source Book. Aldershot: Scolar, 1995.
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter, 1987.
- Dahlström, Fabian: Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke. Wiesbaden 2003.
- Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber/Wiesbaden 1984.
- Deppert, Heinrich: Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. Darmstadt 1972.
- Downes, Olin: Jean Sibelius. En saga. In: Siegmester, E. (Hrsg.): The Music Lover's Handbook. New York 1943. S. 221f.

- Eberlein, Dorothee: Russische Musikanschauung um 1900: von 9 russischen Komponisten; dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Bosse, 1978.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 46).
- Ders.: Musik verstehen. München: Piper, 1995.
- Ehalt, Hubert Christian: Zum Geleit. In: Jean Sibelius und Wien. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2003. S. 11-12.
- Ekman, Karl: Jean Sibelius. Engl. Übers.: His Life and Personality. Translated from the Finnish by Edward Birse. London 1936. Second Edition: With a Foreword by Ernest Newman. New York 1938.
- Falke, Matthias: Jean Sibelius: Fünfte Symphonie. Eine Monographie. Norderstedt 2009.
- Fanselau, Rainer: Jean Sibelius. *Pohjolas Tochter* op. 49. In: Programmmusik. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe. Hrsg. von Albrecht Goebel. Mainz 1992. S. 217-235.
- Ders.: Die Orgel im Werk Edward Elgars. Göttingen 1973.
- Fend, Michael: Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form? – Zu Erwin Stein. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 317-338.
- Fétis, Francois-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris

1844.

- Fischer, Jens Malte: Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle. Wien 2000.
- Ders.: Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Wien 2003.
- Floros, Constantin: Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden 1992.
- Ders.: Der Mensch, die Liebe und die Musik. Arche: Zürich/Hamburg 2000.
- Ders.: Gustav Mahler. 2 Bde. Wiesbaden 1977.
- Ders.: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Wiesbaden 1977.
- Ders. Gustav Mahler – Visionär und Despot. Hamburg: Arche, 1998.
- Garden, Edward: Sibelius and Balakirev. In: Slavonic and Western Music. Essays for Gerald Abraham (Russian Music Series 12). Hrsg. Von Malcolm Hamrick u. Roland John Wiley. Ann Arbor 1985. S. 215-218.
- Gassmann, Michael: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluss und Eigenständigkeit. Hildesheim: Olms, 2002.
- Ders.: „Richard Coeur de Lion! Ein Held!“ – Richard Strauss’ Influence on Edward Elgar. In: Music as a bridge (2005), S. 73-91.
- Geiger, Friedrich: Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Gleissner, Ruth-Maria: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt/Main 2002.
- Gorog, Lisa de: From Sibelius to Sallinen. Finnish Nationalism and the Music of Finland.

New York 1989.

- Goss, Glenda Dawn (Hrsg.): *The Sibelius Companion*. Westport 1996.
- Goss, Glenda Dawn: *Jean Sibelius. A Guide to Research*. New York 1998.
- Dies.: *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. Boston 1995.
- Dies.: *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874-1895*. Espoo 1997.
- Dies.: *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago/London 2009.
- Gottschalk, Herbert: *Lexikon der Mythologie*. München 1993.
- Grassl, Markus/Kapp, Reinhard (Hrsg.): *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002.
- Grimley, Daniel M. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sibelius*. London 2004.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854.
- Harper-Scott, J. P. E.: *Elgar's deconstruction of the belle époque: Interlace Structures and the Second Symphony*. In: *Elgar Studies*, ed. by J. P. E. Harper-Scott and Julian Rushton. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. S. 172-219.
- Ders.: *Edward Elgar, Modernist. Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Hehemann, Max: *Edward Elgar*. In: *Die Musik*, Bd. 2 (1902), 2, S. 15-25.

- Heldt, Guido: Elgar, Edward. Art. Elgar. In: MGG Bd. 6, 2001. Sp. 228-244.
- Hepokoski, James: Sibelius: Symphony No. 5. Cambridge 1993.
- Ders.: Sibelius. In: The Nineteenth-Century Symphony. Hrsg. von D. Kern Holoman. New York/London 1997. S. 417-449.
- Ders.: Sibelius, Jean. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Hrsg. von Stanley Sadie. Bd. 23. London 2001. S. 319-347.
- Hesse, Lutz-Werner: Elgar, Delius und Holst. In: Musica, Bd. 38 (1984), 4, S. 341-345.
- Hindemith, Paul: Sterbende Gewässer. Lambert Schneider, Gerlingen 1963.
- Ders.: Unterweisung im Tonsatz. 2 Bde. Mainz 1937/1939.
- Hirsbrunner, Theo: Claude Debussy und seine Zeit. Laaber 1981.
- Ders.: Maurice Ravel. Sein Leben – sein Werk. Laaber 1989.
- Ders.: Igor Strawinsky in Paris. Laaber 1982.
- Hollander, Hans: Elgar in der Gegenwart. In: NZfM, Bd. 120 (1959), 11, S. 552-554.
- Howell, Timothy: Jean Sibelius. Progressive Techniques in the Symphonies and Tone Poems. New York 1989.
- Ilvas, Juha: Akseli Gallen-Kallela. (Ausstellungskatalog). Helsinki 1996.
- Jackson, Timothy L.: 'The Maiden with a Heart of Ice': "Crystallization and compositional genesis in Sibelius's *Pohjola's Daughter* and other works. In: Sibelius Forum. Hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 254-264.

- Jauss, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/Main 1989.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: Eingebildete Komponisten. Ein Blick auf die präformierte Wahrnehmung von Personen und Werken. In: Musik & Ästhetik 2011, Jahrgang 15, Heft 02/2011 (= Heft 58), S. 101-106.
- Kennedy, Michael: Elgar Orchestral Music. Seattle 1971.
- Kent, Christopher: Handel and Elgar. In: Händel-Jahrbuch, Bd. 53 (2007), S. 211-222.
- Ders.: Edward Elgar – A Guide for research. New York 1993.
- Kislinger, Peter: Jean Sibelius: Die Symphonien Nr. 2 und 3. In: Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut Krones. (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Sonderband 4). Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2003. S. 111-120.
- Klein, Axel: Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert. (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 2. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1996.
- Kolneder, Walter: Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils. Wien 1974. (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 19).
- Kralik, Richard von: Was ist modern? In: Der Gral. Jg. 1. H. 5. 15. Februar 1907. Wien 1907. S. 223.
- Krones, Hartmut (Hrsg.): Jean Sibelius und Wien. (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Sonderband 4). Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2003.
- Kube, Michael: Einführungstext zu Kurt Atterberg. In: Kurt Atterberg. Complete Symphonies. (= cpo 777 118-2, Georgsmarienhütte 2004.)
- Langley, Leanne: The Transformation of London Concert Life 1880 – 1914. Vortrag am

IMS-Kongress in Leuven am 6. 8. 2002.

- Layton, Robert: *Sibelius and His World*. New York 1970.
- Ders.: *Jean Sibelius*. London 1978.
- Ders.: *Sibelius*. New York 1993.
- Leibowitz, René: *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*. Liège 1955.
- Levas, Santeri: *Sibelius: a personal portrait*. London 1972.
- Lloyd, Stephen: *William Walton: Muse of Fire*. Woodbridge 2001.
- Lobe, Johann Christian: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*. Weimar 1844.
- Ders.: *Lehrbuch der musikalischen Composition*. Leipzig 1855.
- Luyken, Lorenz: „...aus dem Nichtigen eine Welt schaffen...“. *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius*. Kassel 1995.
- Massow, Albrecht von: *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*. Freiburg 2001.
- Ders.: *Ästhetik und Analyse*. In: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel. Frankfurt: Suhrkamp, 2007. S. 129-174.
- Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius. Poesie in der Luft. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007.
- Ders.: *Jean Sibelius contra Theodor W. Adorno – „Das Prinzip des Stars ist totalitär*

geworden“. In: Finnish Music Quarterly (dt. Sonderheft 1994). S. 16-19.

- Ders. (Hrsg.): Music and Nationalism in 20th Century Great Britain and Finland. Hamburg 1997.
- Ders.: Zwischen Inspiration und Irritation. Jean Sibelius und die frühe Neue Musik. In: Sibelius in Deutschland. Hrsg. von Ahti Jäntti, Annemarie Vogt und Marion Holtkamp. Berlin 2000. S. 90-116.
- Ders.: Nationalismus und Kontinentalismus – „Britizismus“ und Modernismus. Zur stilistischen und nationalen Orientierung Britischer Komponisten nach 1914. In: Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert. Symposium der Hochschule für Musik Frankfurt und des Paul Hindemith Instituts am 27. – 29. 11. 1997. Hrsg. von Giselher Schubert. Mainz 2001. S. 84-93.
- Ders.: Towards a Theory of Internationalism, Europeanism, Nationalism and „Co-Nationalism“ in 20th Century Music. In: Music and Nationalism in 20th Century Great Britain and Finland. Hrsg. von Tomi Mäkelä. Hamburg 1997. S. 9-16.
- Ders.: Der „exterritoriale“ Sibelius. Zur artifiziellen Volkstümlichkeit in der Nordischen Moderne. In: Kongressbericht des Dritten Deutschen Edvard-Grieg-Kongresses 2000. Hrsg. von Ekkehard Kreft. Altenmedingen 2001. S. 66-76.
- Ders.: Jean Sibelius und das „extraterritorial Maximale“. Anmerkungen zur symphonischen Dichtung *Tapiola* op. 112 (1926). In: Von Perotin bis Steve Reich. Die Ideen des „Minimalen“ in der Musikgeschichte und Gegenwart. Symposium Melos-Etos. Bratislava 2006. S. 60-71.
- McGuire, Charles Edward: Edward Elgar: „Modern“ or „Modernist“?; Construction of an Aesthetic Identity in the British Music Press, 1895 – 1934. In: The musical quarterly, Bd. 91 (2008), 1/2, S. 8-38.
- McVeigh, Simon/Ehrlich, Cyril: The Modernisation of London Concert Life around 1900.

In: *The Business of Music*. Hrsg. von Michael Talbot. Liverpool 2002. S. 96-120.

- Meikle, Robert: „The True Foundation“: The Symphonies. In: *Edward Elgar: Music and literature*. Ed. by Raymond Monk. Aldershot: Scolar, 1993. S. 45-71.
- Messerschmidt, Kathrin: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius’ zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition. (Dissertation) Kiel 2007.
- Metzger, Rainer: Wien um 1900. Die Dauer der Dementis. In: Brandstätter, Christian (Hrsg.): *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien 2005. S. 19-31.
- Meyer, Christian (Hrsg.): *Strindberg, Schönberg, Munch. Die Rezeption der Nordischen Moderne in Wien um 1900*. (Ausstellungskatalog). Wien 2008.
- Mitlehner, Christine: Arnold Schönberg (1874-1951). Drei Klavierstücke op. 11. In: www.musiktext.de.
- Monk, Raymond (Hrsg.): *Edward Elgar: Music and literature*. Aldershot: Scolar, 1993.
- Moore, Jerrold Northrop: *Edward Elgar: A Creative Life*. (Reprint) Oxford: University Press, 2005.
- Morgan, Paul: *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York 1991.
- Morgan, Robert P.: *Other European Currents. The Norton Introduction to Music History: Twentieth-Century Music*. New York 1990/91.
- Motte, Helga de la: *Musik und Natur*. Laaber 2000.
- Newmarch, Rosa: *Jean Sibelius. A Finnish Composer*. Leipzig/Brüssel/London/New York 1906.

- Dies.: Jean Sibelius. A Short Story of a Long Friendship. With a Foreword by Granville Bantock. Boston 1939/London 1944.
- Niemann, Walter: Jean Sibelius. Leipzig 1917.
- Ders.: Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart. Leipzig 1906.
- Nöther, Matthias: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im Wilhelminischen Reich. Böhlau: Köln/Weimar/Wien 2008.
- O'Shaughnessy, Arthur: Ode to a New Age. In: Music and Moonlight: Poems and Songs. London 1874. S. 180-190.
- Ouellette, Fernand: Edgard Varése. Paris 1966.
- Pickett, David A.: Ending and Beginning in Complete Disaster: Sibelius' Fourth Symphony. In: Sibelius Forum II. Helsinki 2003. S. 88-96.
- Pike, Lionel: Beethoven, Sibelius and 'the Profound Logic': Studies in Symphonic Analysis. London 1978.
- Pinder, Brigitte: Form und Inhalt der symphonischen Tondichtungen von Sibelius. Berlin 2005.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998.
- Reinisch, Frank: Nachwort zur Studienpartiturausgabe der Symphonie Nr. 4 von Sibelius (= Jean Sibelius. Symphonie Nr. 4 a-Moll op. 63. Breitkopf Studienpartitur PB 3326. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. S. 69.
- Ders.: Wiederholte Annäherung. Jean Sibelius und Breitkopf & Härtel. In: Sibelius und

Deutschland. Hrsg. von Ahti Jäntti, Annemarie Vogt und Marion Holtkamp. Berlin 2000. S. 175-198.

- Revers, Peter: Wien 1890. Jean Sibelius, Anton Bruckner, Carl Goldmark, Robert Fuchs. In: Jean Sibelius und Wien. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Sonderband 4. Böhlau: Wien/Köln/Weimar 2003. S. 15-21.
- Ders.: „Musik wie klares, kaltes Wasser“. Zu den Symphonien Nr. 5-7 von Jean Sibelius. In: Jean Sibelius und Wien. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Sonderband 4. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2003. S. 135-142.
- Richards, Guy: Jean Sibelius. London 1997.
- Riemann, Hugo: Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems. Leipzig 1873.
- Ders.: Ueber das musikalische Hören. Leipzig 1873.
- Ders.: Über Tonalität. In: Ders.: Präludien und Studien III, Leipzig 1901.
- Rihm, Wolfgang: Neo-Tonalität? In: Wolfgang Rihm: ausgesprochen. Schriften und Gespräche (Band 1). Hrsg. von Ulrich Mosch. Winterthur/Mainz 1997/98. S. 185-193.
- Ringbom, Nils-Erik: Sibelius. Helsinki, Stockholm 1948.
- Salmenhaara, Erkki: Tapiola. Helsinki 1970.
- Ders.: Jean Sibelius. Helsinki 1984.
- Ders.: Kansallisromantiikan valtavirta 1885 – 1918 (Suomen musiikin historia 2), Porvoo 1996.

- Ders.: Sibelius' ‚Imatra Symphony‘. In: Sibelius Forum I. Hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 15-26.
- Saremba, Meinhard: Elgar, Britten & Co.: eine Geschichte der britischen Musik in zwölf Porträts. Zürich 1994.
- Schaarwächter, Jürgen: Die britische Sinfonie 1914 – 1945. Köln 1995.
- Ders.: Der Kiel-Schüler Charles Villiers Stanford und seine Schule. In: Peter Pfeil (Hrsg.): Friedrich Kiel-Studien, Bd. 4, Köln 2006.
- Scherliess, Volker: deutscher Begleithefttext zur Aufnahme der Symphonie Nr. 9 von Gustav Mahler mit dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter der Leitung von Leonard Bernstein. (= Deutsche Grammophon DG 419 208-1, Hamburg 1986.)
- Schmitz, Oscar A. H.: Das Land ohne Musik – Englische Gesellschaftsprobleme. München: Verlag Georg Müller, 1914.
- Schneider, Frank: „Im Legendenton“. Fragwürdiges zu einem musikalischen Topos. In: Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller. Laaber 1988. S. 555-563.
- Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Ivan Vojtech (= Arnold Schönberg: Gesammelte Schriften I), Frankfurt/Main 1976.
- Ders.: Rede auf Gustav Mahler am 25. März 1912 in Prag. Mit einem Essay von Werner Hofmann. EVA REDEN band 9. Hamburg 1993.
- Ders.: Harmonielehre. Wien 1911.
- Ders.: Harmonielehre. Wien 1922.

- Ders. Harmonielehre. Wien 1966.
- Schweizer, Klaus/Werner-Jensen, Arnold: Reclams Konzertführer Orchestermusik. Mit 366 Notenbeispielen. 16., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1998.
- Sibelius Forum, Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference. Helsinki, 25. – 29. November 1995. Hrsg. Von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen and Risto Väisänen. Helsinki 1998.
- Sibelius Forum II, Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference. Helsinki, 07. – 10. Dezember 2000. Hrsg. Von Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen and Veijo Murtomäki. Helsinki 2003.
- Sibelius Studies, hrsg. von Timothy L. Jackson und Veijo Murtomäki. Cambridge 2001.
- Stein, Erwin: Neue Formprinzipien. Von neuer Musik. Hrsg. von H. Grues/E. Kruttge/E. Thalheimer. Köln 1925.
- Ders.: Musikalische Formwirkung. In: Musikblätter des Anbruch 2 (1920), S. 141-143.
- Ders.: Einführung. In: Pult und Taktstock 1 (1924), S. 3.
- Stephan, Rudolf: Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung. Göttingen 1958.
- Strauß, Dietmar (Hrsg.): Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. 2 Bde. Mainz 1990.
- Tanzberger, Ernst: Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. Eine inhalts- und formanalytische Studie. (Musik und Nation 4). Würzburg 1943.
- Ders.: Jean Sibelius. Eine Monographie. Wiesbaden 1962.
- Tarasti, Eero: Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Helsinki 1978.

- Ders.: Sibelius and Wagner. In: The Sibelius Companion. Hrsg. von Glenda Dawn Goss. Westport 1996. S. 61-76.
- Tawaststjerna, Erik: Jean Sibelius. Aren 1904 – 1914. Hrsg. von Gitta Henning. Helsinki 1991.
- Ders.: Jean Sibelius. Aren 1865 – 1893. Hrsg. von Gitta Henning. Helsinki 1992.
- Ders.: Jean Sibelius. Aren 1893 – 1904. Hrsg. von Gitta Henning. Helsinki 1994.
- Ders.: Jean Sibelius. Aren 1914 – 1920. Hrsg. von Gitta Henning. Helsinki 1996.
- Ders.: Jean Sibelius. Aren 1920 – 1957. Hrsg. von Gitta Henning. Helsinki 1997.
- Ders.: Über Adornos Sibelius-Kritik. In: Adorno und die Musik. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Graz 1979. S. 112-124.
- Ders.: Sibelius. London vol. 1 (1976), vol. 2 (1986).
- Ders.: Sibelius. Stockholm 1968. 2. Aufl. Hrsg. von Erik T. Tawaststjerna. Helsinki 1997.
- Tawaststjerna, Erik T.: Die Wiener Klassik in den Klavierstücken von Jean Sibelius. In: Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut Krones. Köln 2003. S. 93-101.
- Thorpe, Marion: Art. Erwin Stein. In: MGG, Bd. 16, Sp. 1750f.
- Trojahn, Manfred: Ein verpasstes Jubiläum. Zum 30. Todestag von Jean Sibelius am 20. September 1987. In: Musica 41,5. (1987). S. 424-426.
- Velten, Klaus: Über das Verhältnis von Ausdruck und Form im Werk Gustav Mahlers und Anton von Weberns. In: Musik und Bildung X, 1978.
- Virtanen, Timo: Jean Sibelius, Symphony No. 3: Manuscript Study and Analysis (Studia

Musica 26). Helsinki 2005.

- Ders.: Pohjola's Daughter in the Light of Sketch Studies. In: Sibelius Forum I. Hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen. Helsinki 1998. S. 315-324.
- Ders.: The Third Symphony: A Sketch Study. In: Sibelius Forum II. Hrsg. von Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen und Veijo Murtomäki. Helsinki 2003. S. 59-68.
- Ders.: Pohjola's Daughter – „L'aventure d'un héros". In: Sibelius studies. Hrsg. von Timothy L. Jackson und Veijo Murtomäki. Cambridge University Press 2001. S. 139-174.
- Webern, Anton: Wege zur Neuen Musik (Vorträge Wien 1932/33). Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960.
- Wieland, Renate: Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. In: Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 3). Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002. S. 257-266.
- Wunberg, Gotthard (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam, 1981/2000.
- Young, Percy M.(Hrsg.): Edward Elgar: A future for English music, and other lectures. London: Dobson, 1968.
- Zapke, Susana: Der gedruckte Geist. Ein Beitrag zum intellektuellen Referenzsystem der Wiener Schule. In: Christian Meyer (Hrsg.): Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900. Wien 2008. S. 71-107.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbst angefertigt, keine Textabschnitte eines anderen Autors oder eigener Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von ihm benutzen Hilfsmittel, persönlichen Mitteilungen und Quellen in seiner Arbeit angegeben hat; dass die Hilfe eines Promotionsberaters nicht in Anspruch genommen wurde und dass Dritte weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen vom Promovenden für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen; dass ich diese Dissertation noch nicht – auch nicht teilweise – als Prüfungsarbeiten für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht hat. Die geltende Promotionsordnung der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar ist mir bekannt.

Langenhagen, den 26. Oktober 2022

Kim Sakabasi