

Effekt, Extrem – oder Erfindergeist?

Niels W. Gades Fünfte Sinfonie und der obligate Klavierpart

Lara Nettelmann

Mit der Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz ist Niels W. Gades Fünfte Sinfonie in d-Moll op.25 ein Novum innerhalb der Gattungsgrenzen des tradierten Sinfoniebegriffs in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mithilfe einer Analyse im Hinblick auf die Behandlung der Klavierstimme wird das Werk seinem gängigen Rezeptionsmuster enthoben, das seit jeher von der Spezifizierung einer ›nordischen‹ Tonsprache geprägt ist. Dabei stellt sich heraus, dass der Klavierpart in das sinfonische Klangbild integriert ist, ohne das Gattungsgerüst als solches zu modifizieren. So offenbart sich eine Diskrepanz zwischen Werkrezeption und -perzeption: Die rigorose zeitgenössische Kritik scheint nicht vorrangig in der Werksubstanz begründet zu sein, sondern vielmehr darin, dass die Fünfte Sinfonie schon nach damaligem Empfinden nicht recht in Gades Œuvre einzuordnen war, indem sie etwa nicht – wie nach der ›universalen‹ Vierten erwartet – entschieden zu einem als nordisch wahrgenommenen Kolorit zurückkehrte. Dabei markiert die Fünfte Sinfonie keinen irreversiblen Wendepunkt in Gades kompositorischem Selbstverständnis, sondern ist Ausdruck einer autonomen Originalität, die als Grundprämisse seines Personalstils zu verstehen ist.

Through its inclusion of an obbligato piano part, Gade's Symphony no.5 in D minor, op.25, strains the common definition of the symphony as a genre in the mid-nineteenth century. An objective analysis, which includes a brief overview of the piano part, liberates the work from its historical reception, which has always focused on the "Nordic" tone of the piece. This analysis reveals that the piano is integrated into the sound of the symphony without modifying the essential nature of the genre. Therefore, the discrepancy between the form of the work and its perception becomes obvious: Severe contemporary critiques were not rooted in the work's substance, but rather in the fact that the Fifth Symphony was difficult to classify within Gade's oeuvre, as it did not – as expected after the "Universal" Fourth Symphony – return to a perceived Nordic coloring. However, the Fifth Symphony does not mark an irreversible turning point within Gade's compositional self-conception, but represents an autonomous originality that should be understood as a fundamental premise of his personal style.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ›nordic‹ characteristics; ›Nordische‹ Charakteristika; aesthetic autonomy; Ästhetische Autonomie; Klavierbehandlung; Obligates Klavier; piano obbligato; piano treatment; reception history; Rezeptionsgeschichte; Sinfoniekonzept; symphonic concept

EIN WENIG BEACHTETES »EXTREM«

Niels W. Gades Gesamtwerk ist bis heute eng mit einem Nördlichkeitsdiskurs verbunden. Vor allem die Rezeption des Frühwerks ist seit jeher von der Spezifizierung einer nordischen Tonsprache geprägt, wohingegen die Vierte Sinfonie vielfach als vermeintlicher Wendepunkt hin zu einer klassisch-universalen Idiomatik thematisiert wurde.¹ Unter dem

1 Schon in der Rezension der Leipziger Erstaufführung in der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* ist von einem Wendepunkt die Rede: »Es scheint uns eben dieses Überspringen aus einer Kunstanschauung in eine andere, wie es sich nun offenbar in der vierten Symphonie zeigt, einen Wendepunkt und einen wichtigen Moment in dem Bildungsprozesse des Komponisten auszumachen.« (*Signale für die musikalische Welt* 9/4, 23. Januar 1851, 35) Zuletzt beschäftigten sich vor allem Oechsle (2019 und 2021) und Matter (2015) mit einer Aufarbeitung von Gades kompositorischer Entwicklung und den verschiedenen Perspektiven der Rezeption vom Frühwerk bis zum späteren Schaffen.

Radar dieses Rezeptionsmusters ist ein Werk zu finden, das von dieser oft zentral behandelten Fragestellung gänzlich ausgenommen ist – vielleicht weil es in jeglicher Hinsicht aus dem vermeintlichen Raster herausfällt.

Die Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz ist nicht nur eine klangcharakteristische Besonderheit, sondern auch ein gattungsgeschichtliches Alleinstellungsmerkmal von Gades Fünfter Sinfonie in d-Moll op. 25. Als »Symphoni Nr. 5 i D-moll for Orchester og Pianoforte«² in den Kopenhagener Tageszeitungen angekündigt und am 11. Dezember 1852 im *Musikforeningen* unter Gades eigener Leitung uraufgeführt, ist das Werk ein Novum innerhalb der Gattungsgrenzen des tradierten Sinfoniebegriffs des 19. Jahrhunderts. Eine entsprechend ungewöhnliche Wirkung lässt sich den kritischen Besprechungen der Kopenhagener Uraufführung wie auch der Leipziger Erstaufführung vom 3. März 1853 entnehmen.³ Die *Flyve Posten* beschreibt eine »in hohem Grade überraschend[e]«⁴ Wirkung des Klaviers, die Publikum und Kritiker »ein wenig konfus« machte.⁵ Die Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* zweifelt in ihrer Besprechung des Abonnementkonzertes im Gewandhaus, »daß dieser Gebrauch gegenwärtiger Tonschöpfung zum reellen Vortheil erwuchs« und resümiert weiterhin: »Einen dadurch erhöhten Effect, der auf der Eigenthümlichkeit jenes Instruments basirt, konnten wir, wenigstens nach dem Eindrücke einer ersten Wahrnehmung, nicht herausfinden.«⁶

Nach Gades Tod 1890 wurde die Fünfte Sinfonie im europäischen Raum noch mehrfach aufgeführt,⁷ wohingegen sie heute nicht mehr im allgemeinen Konzertrepertoire präsent ist.⁸ Im wissenschaftlichen Kontext wird das Werk im Rahmen werkübergreifender Betrachtungen als »Extrem einer Symphonie mit obligatem Klavier« erwähnt;⁹ bisher lag auf ihr jedoch kein genaueres analytisches Augenmerk. Im Hinblick auf die aussagekräftige Anzahl von Sinfonien und die grundsätzliche Verankerung des Gesamtwerks im sinfonischen Orchesterbereich entschied »der Orchesterkomponist«¹⁰ Gade über die Besetzung des Klaviers in seiner Fünften sicher nicht beiläufig. Das früheste Autograph vom 14. Juli 1852 lässt keinen Zweifel daran, dass die Klavierstimme von Beginn an fester Bestandteil des Orchestersatzes war und nicht erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzuge-

2 *Flyve Posten* 8/365, 9. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:5b990b02-929d-4847-8ed4-297fd75370b8>, 30.6.2022); *Fædrelandet* 13/289, 10. Dezember 1852, 2 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:9535710f-d9e1-41a6-a4fe-9e71eb99cad0>, 30.6.2022) und *Dagbladet* 2/322, 11. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:96b2216f-1864-4bb3-b15c-3eb076d603e8>, 30.6.2022).

3 Auch die Leipziger Erstaufführung am 3. März 1853 bestritt Gade selbst am Pult.

4 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aafb9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII. (»Og som saadant var dets Virkning især i høi Grad overraskende i Symphoniens tredie Deel, Scherzoen.«)

5 Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 4. März 1853, zit. nach Gade 2008, 380; Übers. zit. nach Gade 1894, 123. (»I den første Satz var de endnu lidt confuse.«)

6 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

7 Vgl. Gade 2007, XII.

8 Einen zusammenfassenden Überblick zum aktuellen Stand der Gade-Rezeption skizzierte zuletzt Oechsle (2021, 266 f.).

9 Krummacher 1996, 103.

10 Brix 1973, 30.

fügt wurde.¹¹ Eine Begründung dieser typologischen Gestaltungsabsicht ist dem originalen Notentext allerdings nicht beigefügt.

Umso gewichtiger erscheint deshalb die Frage, welche Intention hinter dieser originellen Besetzungsentscheidung gestanden habe könnte – zu einer Zeit, in der die Sinfonie vermeintlich »in eine Krise« geriet,¹² eine »Erweiterung der Gattungsgrenzen«¹³ evident wurde und andererseits die ästhetisch-konzeptionelle Ausrichtung des Klavierkonzertes von der Debatte um einen sinfonischen Anspruch geprägt war.¹⁴ Gleichzeitig dürfte für Gade die Richtung der Fortführung seines sinfonischen Schaffens nach der äußerst kritischen Beurteilung der Vierten Sinfonie kurzzeitig mit einem Fragezeichen versehen gewesen sein. Schon die Kritiken der Leipziger Erstaufführung maßen die Vierte an ihren sinfonischen Vorgängern und sprachen ihr aufgrund einer vermeintlichen Abkehr von einer nordischen Tonsprache die Originalität ab.¹⁵ Dass auch die Fünfte Sinfonie vor diesem Hintergrund bewertet werden würde, stand also schon vor ihrer Fertigstellung fest. Gade war gezwungen, sich dieser spezifischen Erwartungshaltung zu stellen und sich zu ihr zu positionieren. Daher gilt es, das Spannungsfeld zwischen allgemeiner Gattungsentwicklung, rezeptionellem Erwartungshorizont und Personalstil zu differenzieren, um einer potentiellen Präzedenz der Fünften Sinfonie auf die Spur zu kommen.

BEGLEITEN ODER BEGLEITET WERDEN, IST DAS HIER DIE FRAGE?

Nach Hector Berlioz' Theorie, die er in seinem *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* darlegte, stünden dem Klavier als Orchesterinstrument zwei Rollen offen: Es müsse entweder begleiten oder begleitet werden – insofern es nicht in einer Besetzungsstärke von einem Dutzend Instrumenten zum Einsatz käme,¹⁶ was zwar

11 Diese Auskunft verdanke ich Niels Bo Foltmann, der nach einem Mailaustausch im Mai 2018 einen prüfenden Blick auf das betreffende Autograph in Kopenhagen warf.

12 Dahlhaus 1980, 220.

13 Finscher 2022.

14 Vgl. Koch 2001, 16.

15 In den *Signalen für die musikalische Welt* heißt es weiter: »Das nordische Element nämlich, welches mit Recht in seiner auffallenden Charakteristik und Eigenthümlichkeit als ein wesentlicher Bestandtheil der früheren Gade'schen Compositionen, denselben bei ihrem ersten Erscheinen in Deutschland zunächst lauteste Anerkennung und Ruhm verschaffte, – dieses nordische Element hat der Componist absichtlich aus dem Kreise seiner Gedanken und Ideenwelt auszuschließen gestrebt. [...] So manifestiert sich Gade in seiner neuesten Schöpfung schon als ein auf durchaus deutschem Grund und Boden stehender Componist, während er in der dritten Symphonie theilweise noch entschieden das Nordische, wir möchten sagen, seine angeborne Natur festhält.« (*Signalen für die musikalische Welt* 9/4, 23. Januar 1851, 35) Außerdem schreibt Brendel (1851a, 37): »Eine neue Symphonie in B:Dur von Gade eröffnete das zwölfte Abonnementconcert. Macht dieses Werk auch im Ganzen einen sehr angenehmen Eindruck, so steht es doch in vieler Beziehung den früheren derartigen Erzeugnissen Gade's nach. Jenes eigenthümliche, nationale Colorit, welches bei Gade's Musik so sehr anzieht, fehlt dieser Symphonie bis auf einige wenige Züge ganz; der Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein und verliert dadurch an Ursprünglichkeit.« In einer späteren Besprechung berichtet Brendel (1851b, 169): »Eröffnet wurde dasselbe durch Gade's Symphonie Nr. 4, B:Dur, die wir vorigen Winter zum ersten Male hörten. Daß dieselbe sich an Bedeutung, an Originalität nicht mit den früheren Werken des Componisten messen kann, wurde schon damals ausgesprochen.« Zum Verhältnis zwischen den Begriffen des Nordischen, Nationalen und Originalem vgl. Matter 2015, 197–216.

16 Vgl. Berlioz 2003, 149.

eine amüsante Vorstellung, aber ein wohl kaum praktikabler Ansatz sein dürfte. Dennoch führt Berlioz ein Werkbeispiel an, in dem das Klavier erstmals als Orchesterinstrument verwendet worden sei: seine eigene Komposition *Lélio*, die er mit einem Partiturbeispiel aus dem sechsten Satz »Fantaisie sur La Tempête de Shakespeare« und folgendem Kommentar in seine Instrumentationslehre aufnahm:

Erst ein einziges Mal ist seine Verwendung im Orchester in gleicher Art wie die der anderen Instrumente erfolgt, in der Absicht, dem Gesamtklange des Orchesters durch seine Eigenart neue Mittel zuzuführen und damit Klangwirkungen zu erzielen, die im beabsichtigten Falle nicht anders zu ersetzen wären.¹⁷

Die erste deutschsprachige Ausgabe der Abhandlung erschien im März 1843 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck¹⁸ – im gleichen Monat, in dem Gades Erste Sinfonie unter Felix Mendelssohn Bartholdys Leitung im Gewandhaus zur Aufführung kam und die Reise des Dänen nach Leipzig kurz bevorstand.¹⁹ Zwar spielte Berlioz sowohl in Gades Kopenhagener Ausbildungsjahren als auch in der Lehrpraxis des Leipziger Konservatoriums und den Programmen des dortigen Musiklebens zunächst nur eine geringe Rolle,²⁰ besonders als Musikpublizist, genauer als Experte auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, hatte er sich vor allem in Leipzig jedoch bereits einen Namen gemacht.²¹

Trotz Berlioz' ästhetisch-theoretischem Vorstoß »ist das Klavier als Orchesterinstrument bis zu seiner verstärkten Verwendung in der französischen Sinfonik ab etwa 1880 eine Rarität geblieben«²² – vor allem in explizit als Sinfonie konzipierten und bezeichneten Werken. Die Gründe mögen in der Tat darin gelegen haben, dass das Klavier längst als Soloinstrument etabliert war oder eine Rückkehr zu einer begleitenden Rolle als Rückschritt zu einer Continuo-Funktion wahrgenommen wurde. Auf spieltechnischer Ebene

17 Berlioz 2003, 139 f.; Übers. zit. nach Berlioz/Strauss 1905, 166. (»On n'a qu'une seule fois encore jugé à propos de l'employer dans l'orchestre au même titre que les autres instruments, c'est-à-dire pour apporter à l'ensemble les ressources qui lui sont propres, et que rien ne pourrait remplacer.«) Zwar wird die von Richard Strauss bearbeitete Fassung von Arnold Jacobshagen aufgrund der Ergänzungen zu Recht kritisch betrachtet; zur besseren Lesbarkeit wird die deutsche Übersetzung aber dennoch aus dieser Ausgabe zitiert, da Jacobshagen gleichzeitig auf die Präzision der sprachlichen Übertragung hinweist.

18 Die deutsche Erstausgabe erschien unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* in einer Übersetzung von Joseph Adolph Leibrock (1808–1886), der die Fassung zwar nicht autorisieren ließ, unter sprachlichen Gesichtspunkten aber dennoch eine präzise Übersetzung lieferte (vgl. Jacobshagen 2003, 250–254, 256). Eine weitere Version, übersetzt von Johann Christoph Grünbaum (1785–1867), dabei jedoch mit nicht kenntlich gemachten Zusätzen versehen, erschien bereits im darauffolgenden Jahr 1844 unter dem Titel *Die Moderne Instrumentation und Orchestration* bei Schlesinger in Berlin (vgl. ebd., 254 f.).

19 Auch Hector Berlioz reiste 1843 erstmals nach Leipzig – allerdings verpasste er Gade um etwa ein halbes Jahr. Berlioz hielt sich von Januar bis Februar in der sächsischen Stadt auf (Gade erreichte Leipzig im September) und bestritt dort u. a. ein Gewandhauskonzert am 23. Februar 1843 mit eigenen Werken auf dem Programm. Gade gedachte, Berlioz auf seiner ersten Parisreise im Februar 1862 zu treffen (vgl. den Brief von Niels W. Gade an Mathilde Gade, 8. Februar 1862, zit. nach Gade 2008, 589), offenbar verfehlten sich die beiden Komponisten aber auch bei diesem Anlass knapp (vgl. den Brief von Asger Hamerik an Niels W. Gade, 1. April 1865, zit. nach Gade 2008, 656).

20 Vgl. Wasserloos 2004, 69–75, 105–113, 192–207. Gade brachte die Werke des Franzosen nach der Übernahme der Leitung des *Musikforeningen* ab den 1850er Jahren schließlich vermehrt zur Aufführung (vgl. ebd., 209–220, 352).

21 Vgl. Jacobshagen 2003, 254.

22 Berlioz 2003, 139.

mögen die neutrale Klangfarbe und der nach dem Anschlag nur eingeschränkt gestaltbare Ton durchaus Argumente gegen eine Integration des Klaviers in den sinfonischen Orchestersatz gewesen sein:²³ »Entscheidend für die seltene Verwendung des Klaviers im Orchester war aber wohl vor allem eine fehlende Vorstellung davon, was mit ihm überhaupt zu gewinnen sei.«²⁴ In Folge ist also von Interesse, welche kompositorische Lösung Gade mit seiner Vorstellungskraft hervorgebracht hat.

Eine dezidierte Auseinandersetzung Gades mit der Instrumentation einer seiner Sinfonien geht in Bezug auf die Fertigstellung der Sechsten Sinfonie op. 32 aus einem Brief an Julius Rietz hervor:

Meine neue Sinfonie habe ich ganz fertig, dass heisst: componirt, – die 3 ersten Sätze sind auch schon instrumentirt, der letzten Satz aber nicht. Dass scheint Ihnen natürlich eine Kleinigkeit den letzten Satz zu instrumentirn, ausschreiben zu lassen u. fortschicken; aber für mich in meinen jetzigen Verhältnisse ist meine Zeit von so verschiedenen Seiten in Anspruch genommen [...]. Dann muss ich dem Sinfonie doch erst hören ehe ich den aus meinen Händen lasse [sic].²⁵

Gade hatte erst kurz zuvor die Leitung des Kopenhagener Musikvereins übernommen, sodass die Verzögerungen bei der Instrumentation in der Tat auf zeitliche Faktoren zurückzuführen waren. In kompositorischen Fragen schienen die Probleme nicht begründet gewesen zu sein, zumal die ersten drei Sätze davon unberührt blieben. Yvonne Wasserloos hat bereits auf Gades »ausgezeichnete[s]«²⁶ Vermögen zur Orchestrierung hingewiesen: »Das Bemühen Gades um einen perfekten Klang rührte wahrscheinlich von seiner großen Fähigkeit her, die eigenen Werke besonders geschickt instrumentieren zu können, d.h. Gade muss ein ausgeprägtes Klangempfinden besessen haben.«²⁷ So demonstriert die Fünfte Sinfonie eine gleichsam spezifische immanente Klangvorstellung, die das Klavier in die Orchestrierung einbezieht.

Am Uraufführungsabend spielte der Kopenhagener Instrumentalist David Wilhelm Noack (1819–1874) den obligaten Klavierpart der Fünften Sinfonie. Noack war in erster Profession eigentlich Klarinettist und als solcher ab 1837 in der *Königlich Dänischen Kapelle* angestellt. In dieser Funktion lernte Gade, der ab 1834 als Violinist in dem Orchester tätig war, ihn kennen. Noacks pianistische Praxis geht aus diversen Konzertankündigungen in Kopenhagener Zeitungen hervor, das früheste Beispiel darunter ist eine vom Vater Johan David Emanuel Noack²⁸ veranstaltete »Abendunterhaltung« vom 18. November 1832. Das dort herausgestellte »äußerst vielversprechende Talent«²⁹ des damals erst

23 Vgl. Fesefeldt 2021, 567f.

24 Ebd.

25 Brief von Niels W. Gade an Julius Rietz, 8. Februar 1857, zit. nach Gade 2008, 437f.

26 Wasserloos 2004, 200.

27 Ebd.

28 Johan David Emanuel Noack war von 1821 bis 1843 als Kontrabassist in der *Königlich Dänischen Kapelle* angestellt und außerdem als Organisator von Kammermusik-Soireen tätig.

29 *Kjøbenhavnsposten* 6/169, 18. Oktober 1832, 833 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:4b026469-6b4d-4885-9d81-967b9219afb3>, 30.6.2022); Übers. d. Verf. (»Hr. Contrabassist Noack, Medlem af det kongelige Kapel, har erholdt tilladelse til i næste maaned at give en musikalsk-declamatorisk Aftenunderholdning paa det kongl. Theater, for sin 13aarige Søn, David Noack, hvis særdeles lovende Talent som Pianist, det kjøbenhavnske Publikum allerede (ved Md. Wexschalls og Hr. Rosenkildes Aftenunderholdninger) har havt leisighed til, med Opmuntring at erkjende. Denne Aftenunderholdning er berammet at gives Søndagen d. 18de November. Den unge Noack vil deri selv udføre en Concert (i G mol) af Moscheles, ›Oberons Zauberhorn‹ en (ei her tilforn opfert) Phantasi af Hummel og en Rondo af Herz.«)

13-jährigen Noack könnte ihn später sicher für das Spiel des Klavierparts der Fünften Sinfonie qualifiziert haben, zumal Gade ihn wenige Monate nach der Kopenhagener Uraufführung an Ignaz Moscheles, seinen vormaligen Kollegen am *Conservatorium der Musik*, nach Leipzig übermittelte.

Gade bezeichnete Noacks Fähigkeiten lediglich als »solide«. ³⁰ Das kann zum einen sicherlich Gades Sprachkenntnissen geschuldet sein, zum anderen aber auch darauf hindeuten, dass für die Ausführung der Klavierstimme der Fünften Sinfonie weniger solistische Qualitäten gefragt waren. Charles Koechlin (1867–1950) gab in seinem 1940 verfassten *Traité de l'orchestration* sogar den Ratschlag, keinen »Virtuosen ersten Ranges« als Orchesterpianisten einzusetzen, sondern auf einen Musiker zurückzugreifen, der »seine Rolle« innerhalb des Orchesters spiele und begreife. ³¹ In der Uraufführungsankündigung ist Noack zudem nicht als ausführender Pianist genannt. ³²

Auch im Rahmen der Leipziger Erstaufführung war »nichts von Klavier auf dem Plakat« ³³ zu lesen und die Ausführung einem hauptberuflichen Orchestermusiker aufgetragen: Robert Radecke (1830–1911), der hauptsächlich als Violinist im Gewandhausorchester tätig war, spielte das Tasteninstrument. ³⁴ Der Zusammenhang eines bestimmten Interpreten mit der Werkkonzeption und -aufführung – wie etwa im Falle des Violinkonzertes op. 56, über das Gade mit Widmungsträger Joseph Joachim eine stetige Korrespondenz pflegte – scheint aufgrund der Besetzung des Soloparts sowie der Konzertankündigung also eher unwahrscheinlich. Gades Widmung der Fünften Sinfonie an seinen »guten Freund« ³⁵ Julius Rietz dürfte wiederum als Würdigung der Tatsache zu verstehen sein, dass Rietz nach Übernahme der Gewandhauskonzerte alle bis dahin komponierten Sinfonien und Ouvertüren Gades auf das Programm setzte. ³⁶ So kam die Vierte Sinfonie in

30 »Lieber Hr. Prof.! Der Überbringer dieser Hr. Noak aus Copenhagen, Hofmusiker u: sehr solider Clavierspieler hat mich gebeten ihm einige Zeilen an Ihnen verehrter Freund zu geben; Er befindet sich auf ein Vergnügungs Reise in Deutschland dessen Endpunkt Wien ist, u: da möchte er sehr der Meister Moscheles in Leipzig begrüßen zu dürfen [sic].« (Brief von Niels W. Gade an Ignaz Moscheles, 1. Juli 1853, zit. nach Gade 2008, 389)

31 Koechlin 1954, 129; Übers. d. Verf. (»Le musicien chargé, dans l'orchestre, de la partie de piano, n'est pas en général un virtuose de première force.« / »Dans ce cas le chef d'orchestre es prévenu; il connaît bien ces partitions, il choisit un pianiste capable d'y jouer son rôle.«)

32 »Musikforeningens anden Abonnements-Concert afholdes Løverdagen den 11te Decbr. Kl. 7 ½ i Casinos mindre Sal. Programmet er følgende: 1) Fr. Schubert: Den 23de Psalme. – 2) L. van Beethoven: Ouverture til Leonore (Nr. 3); Duet, Terzet og Ensemble af Leonore (Fidelio). – 3) B. Romberg: Concert for 2 Violonceller. – 4) N. W. Gade: Symphonie Nr. 5 i D-moll for Orchester og Pianoforte (Manuskript).« *Flyve Posten* 8/365, 9. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:5b990b02-929d-4847-8ed4-297fd75370b8>, 30.6.2022); *Fædrelandet* 13/289, 10. Dezember 1852, 1154 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:9535710f-d9e1-41a6-a4fe-9e71eb99cad0>, 30.6.2022) und *Dagbladet* 2/322, 11. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:96b2216f-1864-4bb3-b15c-3eb076d603e8>, 30.6.2022).

33 Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 4. März 1852, zit. nach Gade 2008, 380; Übers. zit. nach Gade 1894, 123. (»Der stod nemlig ikke paa Placaten om Claveer.«)

34 Vgl. Gade 2007, XII.

35 Brief von Niels W. Gade an Søren Nielsen Gade, 31. Juli 1844, zit. nach Gade 2008, 171; Übers. d. Verf. (»Jeg veed ikke hvor mange Dage jeg bliver i ›Düsseldorff‹ da jeg har en god Ven her, Musikdirectør J. Rietz.«)

36 Diese Information verdanke ich der Freundlichkeit von Claudius Böhm, Leiter des Leipziger Gewandhausarchives, ausgehend von den historischen Programmen der betreffenden Abonnementkonzerte.

Leipzig zur Erstaufführung,³⁷ nachdem die Sinfonien Nr. 1 bis 3 während Gades Leipziger Zeit zwischen 1843 und 1848 dort uraufgeführt worden waren.

Die Klaviermusik bildet in Gades Gesamtwerk einen nicht unwesentlichen Teil,³⁸ der vor allem Charakterstücke in einer »monothematisch-kleingliedrigen Form«³⁹ mit Tendenz zu einer »lyrischen, beschaulich-introversiven Klanglichkeit« umfasst.⁴⁰ Während Gade sich zu seiner Leipziger Zeit hauptsächlich auf sinfonische Orchesterwerke und Kammermusik für Streicher fokussierte, wandte er sich nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen wieder vermehrt dem Tasteninstrument zu (durch die Anstellungen als Organist der *Garnisonskirken* ab 1851 sowie der *Holmenskirken* ab 1855 auch speziell der Orgel). Zieht man Philipp Spittas Einschätzung der pianistischen Fähigkeiten Gades als aussagekräftiges Urteil heran, sei dieser »ein sattelfester Spieler des Claviers und der Orgel gewesen«, während ihm die Violine vermeintlich »viel sympathischer und vertrauter war«.⁴¹ Dies mag sich hinsichtlich der Charakterstücke in der generellen Abkehr vom »brillant-virtuosen Modegeschmack der Zeit«⁴² sowie auch in der langen Entstehungszeit der Klaviersonate op. 28 äußern.⁴³

Abseits der Werke für Soloklavier bezeugen die »dramatischen Konzertkantaten«⁴⁴ *Frühlingsfantasie* op. 23 sowie *Der Strom* op. 64 eine spezifische Auseinandersetzung mit dem Klavier, das in beiden Konzertstücken zur Unterfütterung der Orchestrierung und als zusätzliches Begleitfundament der Vokalstimmen besetzt ist. Insbesondere die im Frühjahr 1852 komponierte *Frühlingsfantasie* steht der Fünften Sinfonie durch die Hinzunahme des Klaviers somit nicht nur besetzungstechnisch, sondern auch zeitlich nahe. Umso mehr verdeutlicht *Der Strom*, 1889 entstanden und das letzte mit Opuszahl versehene Werk, eine anhaltende Beschäftigung mit dieser Art der Besetzung, wohingegen ein Solo-konzert für das Klavier nicht vorliegt.

»BEIM ERSTEN SATZ WAREN SIE NOCH EIN WENIG KONFUS.«

1. SATZ – ALLEGRO CON FUOCO

Der erste Satz der Fünften Sinfonie wird mit einer rhythmisch markanten Introduction eröffnet, woraufhin das Klavier noch vor dem im Orchester liegenden d-Moll-Hauptthema mit einer feingliedrigen Sechzehntelfiguration hervortritt. Das Tasteninstrument exponiert sich damit zunächst als beweglichste Stimme im Orchestersatz und dynamisiert die Themencharakteristik durch die figurativen Umspielungen wesentlich. Obwohl es zunächst so scheint, als würde der Part hier eine rein begleitende Funktion haben, so folgen doch die Spitzentöne der Melodiekontur und das Akkordgerüst ist allein-

37 Gades Vierte Sinfonie wurde am 16. Januar 1851 im zwölften Abonnementkonzert der Saison aufgeführt.

38 Zu beachten sind auch die Werke, die ohne Opuszahl und zum Teil nur im Manuskript vorliegen.

39 Mederer 2012, 187.

40 Ebd.

41 Spitta 1892, 379f.

42 Brix 1973, 26.

43 Ein erster Entwurf der Klaviersonate ist auf das Jahr 1840 zurückzuführen. Die Fertigstellung erfolgte 1854.

44 Die Bezeichnung von Gades Werken für solistische Gesangsstimmen, Chor und Orchester als »dramatische Konzertkantaten« etablierte sich innerhalb des Kopenhagener Musikvereins (vgl. Behrend 1918, 59).

verantwortlich für die harmonische Ausstaffierung des Themas – insbesondere da die Bassstimmen hier größtenteils pausieren.

The image displays a musical score for measures 12-20 of the first movement of Niels W. Gade's Symphony No. 5. The score is arranged in four systems. The first system includes Cl. in B, Kl., Vl. I/II, and Vcl./Kb. The piano part (Kl.) is the most prominent, with complex arpeggiated figures and dynamic markings such as *p!*, *mf*, and *p dol.*. The other instruments provide melodic support with various dynamics like *mf* and *p*.

Beispiel 1: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 12–16



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_01.mp3

Audiobeispiel 1: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 12–20; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 5, 00:12–00:29

So wird hier beispielhaft deutlich, was schon Berlioz als Vorzug des Klaviers beim Einsatz als Orchesterinstrument benannte: »Kein anderes Instrument würde ein derartiges harmonisches Tongeschwirr hervorbringen, wie es das Pianoforte mit Leichtigkeit tun kann.«⁴⁵

Mit der Wendung nach F-Dur (T. 50) tritt ein Gedanke thematischer Qualität in Erscheinung, der sich jedoch als noch zur Überleitung gehörende Episode erweist (das Vorkommen thematischer Ansätze in den Überleitungen ist auch im dritten und vierten Satz zu beobachten). Erst im Anschluss wird das ausgedehnte zweite Thema (T. 59–72) durch das Klavier vorgestellt, dem damit eine führende Funktion im Orchestersatz zukommt. Bezeichnenderweise ist die Themenstruktur allerdings gerade hier offen und prozessual angelegt: Gade bezieht sich also nicht auf einen explizit liedhaft-lyrischen Habitus, wie

45 Berlioz 2003, 144; Übers. zit. nach Berlioz/Strauss 1905, 170. (»Aucun autre instrument connu ne produirait cette sorte de grésillement harmonieux que le piano peut rendre sans difficulté.«)

es angesichts der zentralen Stellung des Charakterstücks innerhalb seines Klavierwerks denkbar gewesen wäre. Dafür wird die klangfarbliche Kombination von Klarinette und Klavier weiter ausgeleuchtet, die schon das Hauptthema geprägt hatte und von der auch im zweiten Satz erneut Gebrauch gemacht wird.

The image shows a page of a musical score for Niels W. Gade's Symphony No. 5, Op. 25, 1st Movement, measures 58-62. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hrn. in F), Horn in D (Hrn. in D), Piano (Kl.), Violin I/II (Vl. I/II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl./Kb.). The piano part is marked 'f con fuoco' and 'scd.' The woodwinds and strings have various dynamics like 'dim.', 'p', and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 2: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 58–62

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_02.mp3

Audiobeispiel 2: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 54–87; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 5, 01:19–02:11

Das Seitenthema wird im Folgenden bei gleichbleibendem Charakter vom Orchester aufgenommen und weitergeführt (T. 73–87), indem das fluide, zuvor im Bassystem liegende Themenfundament durch Sechzehntel-Tremoli im Streichersatz adaptiert wird. Das Klavier wandert in der darauffolgenden Schlussgruppe in der rechten Hand bis in die viergestrichene Oktave und brilliert damit im Diskant des orchestralen Klangbildes. Die häufige Nutzung von »Extremlagen« in der Verwendung des Klaviers als Orchester- statt als Soloinstrument begründet Fesefeldt damit, dass »das Klavier im mittleren

Register im Orchesterklang eher untergeht« und außerdem »kaum ein anderes Instrument [...] in allen Registern und Tonarten so schnelle Figurationen spielen« könne.⁴⁶

In der Durchführung (T. 103–134) ist der Klavierpart mit variierenden Sechzehntelmustern und vollen Akkordschlägen sogar durchaus virtuos. Statt größeren thematischen Zusammenhängen fungieren kleinteilige, rhythmisch geprägte Motivabspaltungen als Basis der Durchführungsarbeit – beispielhaft für Gades Verarbeitungstechnik in allen durchführenden Teilen der Fünften Sinfonie. Umso mehr erweisen sich die größeren akkordisch-rhythmischen Einheiten in der Klavierstimme als konstitutiv für die Satzentwicklung. Hier mag sich bereits andeuten, was in den sinfonischen Werken für Klavier und Orchester im 20. Jahrhundert vermehrt zum Tragen kam: dass sich die tradierten Funktionalitäten der einzelnen Instrumente im Hinblick auf ihre Einordnung als Melodie- oder Rhythmusinstrument mitunter umkehrten.⁴⁷ So trägt »der transparente Ton des Klaviers« – wie Fesefeldt dies exemplarisch an Béla Bartóks *Tanzsuite* (1923) aufzeigt – auch in Gades Fünfter Sinfonie an vielen Stellen »zur rhythmischen Klarheit bei«, anstatt vor allem unter harmonischen und melodischen Gesichtspunkten zum Einsatz zu kommen.⁴⁸

Anhand der Wiederkehr der Introduction (T. 135–138) kann beispielhaft aufgezeigt werden, wie das Klavier an vielen Stellen – auch im weiteren Verlauf der Sinfonie – das Satzgeschehen unterstützt, ohne die klangliche Faktur gänzlich zu dominieren. Die Akkordfülle der Klavierstimme verdichtet den Orchestersatz auf vertikaler Ebene, ist dabei aber stets so homorhythmisch eingearbeitet, dass Orchesterapparat und Klavier als Verbund in Erscheinung treten. Außerdem macht Gade hier von der Klangeigenschaft Gebrauch, dass »der Klavierton auch in tiefer Lage noch besonders klar ist.«⁴⁹ Die Bassstimme führt hinab bis in die Kontraoktave, wo das Klavier den übrigen Bassinstrumenten des Orchesters laut Koechlin in puncto klanglicher Präzision sogar grundsätzlich überlegen sei (siehe Bsp. 3).⁵⁰

Durch die ausgelassene Wiederholung des Hauptthemas in der Reprise gewinnt das zweite Thema, und somit auch der Klavierpart, verhältnismäßig an Raum. In der Coda tritt das erste Thema in seiner Durvariante und zum doppelten Zeitwert augmentiert aus dem Streichersatz und der Flöte hervor und damit an die Oberfläche (T. 219). Das Klavier bleibt bis zum Schluss die bewegungsreichste Stimme im Instrumentalsatz, was aufgrund der begleitenden Qualität jedoch nicht als Dominanz über den Orchestersatz wirkt.

46 Fesefeldt 2021, 568.

47 Vgl. ebd.; siehe auch Jost 2004, 89.

48 Fesefeldt 2021, 568.

49 Ebd.

50 »Les basses du piano [...] ne sonnent jamais lourdes ni pâteuses comme risquent de l'être celles des contrebasses.« (Koechlin 1954, 130)

The image shows a page of a musical score for Niels W. Gade's Symphony No. 5, Op. 25, 1st Movement, measures 135-138. The score is for a full orchestra and includes a piano part. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hrn. in F), Horn in D (Hrn. in D), Trumpet in D (Trp. in D), Timpani in D (Timp. in D.A.), Piano (Kl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc./Kb.). The music is in 3/4 time and features a dynamic of fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Beispiel 3: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 135–138

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_03.mp3

Audiobeispiel 3: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 135–141; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 5, 05:51–06:01

ZWISCHEN MONOTHEMATIK UND MONOTONIE?

2. SATZ – ANDANTE SOSTENUTO

Gerade in dem langsamen, potentiell »im Stimmungshaften verankert[en]«⁵¹ zweiten Satz tritt der Klavierpart am deutlichsten in den Hintergrund der Instrumentation. Der dichte Habitus konstituiert sich durch einen beinahe reinen Streichersatz, obwohl die entlegene Tonart Fis-Dur dem Tasteninstrument grundsätzlich am ehesten entsprechen würde. Hier wird scheinbar tatsächlich relevant, »dass nach dem Moment des Anschlags der Klavierton nicht mehr gestaltet werden kann und sich das Klavier daher eher schlecht für Melodien in größeren Notenwerten eignet.«⁵² Mit wiederholten Phrasenverschränkungen und Überbindungen betonter Taktzeiten unterliegt das thematische Grundmaterial zudem einem asymmetrischen Taktgruppenschema.

Die Klangfarbe des Klaviers, wie im Übrigen auch die der Blechbläser, kommt erst im B-Teil (T. 28–60) hinzu. Die gleichförmige Diktion des Orchestersatzes, geprägt durch die Fortführung der ersten Phrase des Hauptthemas, wird – wie auch schon in der Durchführung des ersten Satzes – durch unterschiedliche Figurationsmuster des Tasteninstrumentes gegliedert und klangfarblich ergänzt. Die Collage aus Klavierarpeggien und Blechbläersignalen erzeugt einen brillanten Effekt, während die Klarinettenstimme wieder in Kombination mit der Begleitfolie des Klaviers auftritt (siehe Bsp. 4).

Mit einer kurzzeitigen Dopplung der Melodielinie der Violine I und einer daraus entstehenden harmonisierenden Stimme greift das Klavier im Formteil A' schließlich doch noch in das thematische Geschehen ein (T. 61–96). Die zur Schlussnote führenden, auftaktigen Achtelgruppierungen wirken beinahe solistisch und werden zuletzt nur noch von der Pauke aufgegriffen. So bleibt das Klavier auch am Ende des zweiten Satzes der greifbarste Part im Orchestertutti.

Insgesamt stellt sich das Andante sostenuto als ein monothematischer Satz dar, der eine ausgeprägte charakterliche Konstanz aufweist. Diese Homogenität scheint sich in einem negativen Umkehrschluss in der Kritik der *Signale für die musikalische Welt* niedergeschlagen zu haben: »Das überaus graziöse Wesen der letzten Werke des Componisten breitet sich auch über diese Symphonie aus, correspondirt aber kaum vollständig mit der ernsten Intention derselben, indem es eben nur ausreicht, das Interesse bis zum Schluss des zweiten Satzes vollständig aufrecht zu erhalten.«⁵³ In der Tat nimmt sich der Satz sehr früh so aus, als würde er nur noch verklingen. Lediglich die Kombination aus letzten Bläseereinwürfen, subtilen Paukenwirbeln und dazu kontrastierenden Klaviertrillern erzeugt am Satzende eine Grundspannung, die in das Scherzo überleitet. Dabei sind die durchgängigen Triller über 22 Takte (T. 65–86) in ihrer Ausdehnung durchaus auffällig. Salomon Jadassohn (1831–1902) führte sie in seinem *Lehrbuch der Instrumentation* als Mittel »zur längeren Fortdauer des eigentlichen Melodietones auf dem Klaviere zu benützen« an, um damit der Schwierigkeit zu begegnen, »›auf dem Klavier zu singen‹.«⁵⁴ So mag Gade hierin eine adäquate Möglichkeit gesehen haben, einen Sostenuto-Charakter auf dem Klavier umzusetzen. Auch die repetitiv angelegten Akkordflächen, die bereits ab Takt 49 fortlaufend eingesetzt werden, vergrößern die horizontale Ausdehnung des Klavierklangs auf vergleichbare Weise.

51 Brix 1973, 26.

52 Fesefeldt 2021, 568.

53 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

54 Jadassohn 1889, 51.

Beispiel 4: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 2. Satz, Andante sostenuto, T. 27–30

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_04.mp3

Audiobeispiel 4: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 2. Satz, Andante sostenuto, T. 26–30; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 6, 10:17–10:35

»IN HOHEM GRADE ÜBERRASCHEND«: 3. SATZ – ALLEGRO MOLTO VIVACE

Während die positive Wirkung auf die Leipziger Kritik offenbar schon mit dem zweiten Satz abflachte, schien der frappante Eindruck auf die Kopenhagener Presse wesentlich größer gewesen zu sein. Dort sprach man von einer »organischen« Führung des Tasteninstrumentes, angesichts welcher die Klavierbehandlung im dritten Satz als umso auffällender herausgestellt wurde:

Es handelt sich um eine höchst geniale Komposition, die sich sowohl durch Neuheit der Formen als auch durch Reichtum an Ideen auszeichnet. Mit dem Geschmack und der harmonischen Einsicht, die Gade eigen sind, wird das Piano hier nicht konzertant, sondern als organisches Glied

des Orchesters verwendet, und als solches war seine Wirkung besonders im dritten Teil der Symphonie, dem Scherzo, in hohem Grade überraschend.⁵⁵

Im dritten Satz stehen sich ein sinfonischer Anspruch und eine potentielle Annäherung an ein konzertantes Modell direkt gegenüber. Unabhängig von der Rolle des Klaviers sieht Gade im Scherzo, ebenso wie schon im zweiten Satz, von einer liedhaft-periodischen Geschlossenheit ab, was sich auch auf die äußere Form überträgt: Statt einer dreiteiligen Da-Capo-Anlage liegt eine Rondoform (ABABA) vor, in der die drei Scherzoteile in B-Dur stehen, zwischen welche die Trioteile in Ges-Dur – eine enharmonische Referenz an den zweiten Satz – sowie in der Subdominanttonart Es-Dur gereiht sind. Dabei treten die A-Teile nicht als exakt wiederkehrende Formteile auf, sondern sie weisen zunächst durchführende und schließlich codaartige Eigenschaften auf, wodurch eine Verbindung zur Sonatenform des ersten Satzes deutlich wird. Das Klavier eröffnet den Satz mit einem harmonisch prägnanten, solistischen Achtelarpeggio (ein gebrochener verminderter Septakkord auf e über dominantischem Orgelpunkt f), das jedoch nicht in ein Solo-Thema, sondern in die Vorstellung des ersten Scherzothemas im Orchestertutti mündet.

Beispiel 5: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 1–8

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_05.mp3

Audiobeispiel 5: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 1–18; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 7, 00:00–00:13

Mit dem unvollständigen Nachsatz ist das Hauptthema lediglich dadurch klar umrissen, dass der folgende Gedanke bereits dominantisch in F-Dur auftritt (T. 27). In der anschließenden Überleitung kommt eine B-Dur-Episode hinzu, sodass die Vielzahl thematischer Ansätze eine umso stärkere Relation zum ersten Satz demonstriert und die Gewichtung der einzelnen Themen hinter die grundsätzliche Agilität des Satzverlaufs zurücktritt. Obwohl das Klavier mit seinen kurzen solistischen Einschüben wesentlich zum Spannungs-

55 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII. (»Det er en høist genial Composition, lige-saa udmærket ved Nyhed i Formen som ved Rigdom paa Ideer. Med den Gade egne Smag og harmoniske Indsigt er Pianoet her anvendt, ikke concerterende, men som et organisk Led af Orchestret, og som saadant var dets Virkning især i høi Grad overraskende i Symphoniens tredie Deel, Scherzoen.«)

aufbau beiträgt, verbleibt es während der eigentlichen thematischen Entwicklung in den Scherzoteilen in einer metrisch-harmonisch konturierenden Funktion. Nach dem gänzlichen Pausieren in der Schlussgruppe kann es im Trioteil umso exponierter mit dem einzigen explizit solistischen Thema der Sinfonie einsetzen: Hier und im Folgenden bleibt der Themenvortrag ausschließlich dem Klavierpart vorbehalten, während das Orchester weitestgehend auf einen ausgedehnten Orgelpunkt beschränkt ist.

75
Cl. in B \flat
Fg.
Kl.
VI. I/II/Vla.
Vlc./Kb.

pp
pp
p e dol.
sempre Ped. legato
ppp
ppp

Beispiel 6: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 75–82

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_06.mp3

Audiobeispiel 6: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 70–136; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 7, 00:44–01:27

Trotz der entwicklungsorientierten Gestaltung der weiteren Scherzoteile bleibt das ›Klavierthema‹, somit auch die Präsenz der Klavierstimme, der Reihungsform entsprechend dem Trio vorbehalten. Die über 48 Takte ausgedehnte Coda ist mit ihrer zeitlichen Dimensionierung (T. 317–364) bereits eine Antizipation der zeitlich entkoppelten Einleitung des Finalsatzes. Die andauernden Oktav-Tremoli im Klavier ergänzen zuletzt die Triller der Pauke und evozieren mit diesem Klangeffekt eine starke Schlusswirkung – insbesondere, da hier erneut die rhythmische Funktion des Klaviers betont wird.

VOM REMINISZIERENDEN PROLOG BIS ZUR MONUMENTALEN STRETTA:

4. SATZ – FINALE: ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO VIVACE

So prozessual sich die ersten drei Sätze der Sinfonie zeigen, so sehr ist der assoziativ reminiszierende Prolog zu Beginn des vierten Satzes von diesem Impetus entbunden. Über einem erneuten Orgelpunkt in tiefer Streicherlage kommt lediglich das Horn mit einem Rekurs auf das Signalmotiv im zweiten Satz prägnant zum Einsatz, während das Klavier fast harfenartig arpeggiert geführt wird. Damit eröffnet der Finalsatz, auch durch den späteren massiven Bläserinsatz in der Coda, einen stimmungsgeladenen Assoziationsrahmen. Maßgeblich von dem akkordischen Geschehen in der Klavierstimme getragen, vollzieht sich der Rückblick auf die Sätze 3 und 1 zunächst rein harmonisch über B-Dur und d-Moll (T. 8, 10), gefolgt von einer Reminiszenz an den zweiten Satz (T. 27–28, hier

T. 13–17), die der Wendung im dortigen Übergang zum B-Teil (D-Dur, Parallele h-Moll, Subdominante A-Dur⁷ bis zum endgültigen Erreichen der D-Dur-Tonika) bei gleichsam arpeggiertem Voranschreiten genau entspricht (siehe Bsp. 4).

The musical score for Example 7 shows measures 13-17 of the fourth movement of Niels W. Gade's Symphony No. 5. The score is for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The key signature is D major. The score includes parts for Clarinet in A, Bassoon, Horn in D, Trumpet in D, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf) and pianissimo (pp). The piano part features arpeggiated chords and rhythmic patterns that support the orchestral texture.

Beispiel 7: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Andante con moto, T. 13–17

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_07.mp3

Audiobeispiel 7: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Andante con moto, T. 12–18; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 8, 00:35–00:49

Innerhalb des D-Dur-Hauptthemas im Allegro vivace kehrt das Klavier mit akzentuierenden und figurativ-füllenden Bewegungen zu seiner unterstützenden Funktion zurück. Die Vorstellung des zweiten Themas ist im Folgenden insofern ungewöhnlich angelegt, als die charakterlich kontrastierenden Seitenthemen (das zweite Thema im ersten Satz sowie das dritte Thema in den Trioteilen des dritten Satzes) bisher stets vom Klavier exponiert oder geprägt wurden, wohingegen hier zunächst die Klarinette im Vordergrund steht. Zudem antizipiert die Doppeldominante E-Dur bereits an dieser Stelle den Werkschluss.

Die Durchführung ist erneut von akkordischen Gebilden des Klaviers geprägt, die hier jedoch von martialischen Streichereinwürfen durchzogen sind. Dieser Gestus kulminiert in

252

Fl. picc.

Fl. *fp* *f*

Ob. *fp* *f*

Cl. in A *fp* *f*

Fg. *fp*

Hrn. in D *fp* *f*

Trb.

Trb.

Trp. in D

Timp. in A.D.

Kl. *ff* *ff*

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Vla. *f*

Vlc./Kb. *f*

Beispiel 8: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Allegro vivace, T. 252–255

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_08.mp3

Audiobeispiel 8: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Allegro vivace, T. 248–266; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 8, 06:41–07:07

eine bläserlastige Coda, die dem Typus eines Bardenchors paradigmatisch entspricht (T. 230–239).⁵⁶ Dass die gesamte Themenexposition im vierten Satz dem Orchestertutti vorbehalten ist, findet in der Reprise einen Ausgleich: Unmittelbar vor der finalen Stretta ist eine 12-taktige Solostelle eingeschoben, die das Klavier noch einmal solistisch in den Vordergrund stellt (siehe Bsp. 8). Das spieltechnische und klangliche Potenzial des Tasteninstrumentes wird mit den unspezifischen Achtelläufen in fester Tempogestaltung jedoch nicht ausgeschöpft. Eine Synthese aus den kraftvollen Bläusersignalen und den vielfach eingesetzten Klavierfigurationen beschließt das Werk.

Der Topos des Monumentalen in der finalen Stretta vermochte den kritischen Eindruck des Rezensenten der *Signale für die musikalische Welt* jedoch nicht mehr aufzuwiegen. So fiel auch das abschließende Fazit der Leipziger Kritik negativ aus:

Erweckt nun auch die Originalität der Form im Scherzo eine frische Theilnahme, so macht sich doch auch schon in diesem Theil ein gewisser Mangel an Gedankensteigerung bemerkbar, der, im Finale-Satz noch mehr hervortretend, die Wirkung im Allgemeinen abplattet, nachdem vom Anfang herein das Wohlgefallen und die Aufmerksamkeit in nicht unbedeutende Anregung gekommen.⁵⁷

GADES FÜNFTE SINFONIE: EIN »SYMPHONIE-CONCERT«?

Nicht nur Hector Berlioz sondern auch Robert Schumann hatte nur kurze Zeit bevor sich Gade 1843 mit seinem königlichen Stipendium nach Leipzig begab, die Diskussion um einen sinfonischen Anspruch des Klavierkonzertes musikpublizistisch ins Rollen gebracht. Sein Plädoyer in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eröffnet durchaus Assoziationen zu Gades Fünfter Sinfonie:

Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum des Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe.⁵⁸

Auch Schumanns eigene Einordnung seines Konzertsatzes in d-Moll, der den konzeptionellen Prozess zwischen sinfonischer und konzertanter Anlage beispielhaft durchlief, kann auf den ersten Blick mit Gades Fünfter in Verbindung gebracht werden: »Es ist ein Mittelding zwischen Symphonie, Concert u. großer Sonate.«⁵⁹ Insbesondere Schumanns Absicht, ein Scherzo in die Satzkonstellation des zunächst als Konzert konzipierten Werkes aufzunehmen, verdeutlicht die konzeptionelle Nähe zu einer sinfonischen Ausrichtung.⁶⁰

56 »Er besteht aus einer vom Bläserklang dominierten, meist unisono gespielten Melodie zu wuchtig arpeggierten Akkordakzenten auf schweren Taktzeiten.« (Oechsle 2021, 275f.) Vgl. auch Matter 2015, 210.

57 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

58 Schumann 1839, 5.

59 Brief von Robert Schumann an Clara Wieck, 26. Januar 1839, zit. nach Schumann/Schumann 1987, 367.

60 Vgl. Koch 2001, 206. Nicht zuletzt suggeriert auch Schumanns Konzertstück in G-Dur für Klavier und Orchester op. 92, am 14. Februar 1850 unter der Leitung von Julius Rietz im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt, eine Ambiguität zwischen konzertanter und sinfonischer Orientierung.

Schumanns Klavierkonzert in a-Moll op. 54 dirigierte Gade in Leipzig mit Clara Schumann am Klavier schließlich mehrfach selbst,⁶¹ sodass ihm das Werk bestens bekannt war. Womöglich verkörpert die Eröffnung von Gades Fünfter Sinfonie daher eine auffallende Ähnlichkeit zu den Einleitungstakten des Klavierkonzertes. Wenn auch die absteigende Linie bei Schumann vom Klavier getragen wird (T. 1–4), so demonstriert ihre rhythmisch-diastematische Gestaltung eine Analogie zur Introduktionsgestalt in Gades erstem Satz (T. 1–4). Auch in der Synthese von Orchesterapparat und Klavierpart zeigen sich in der Folge vergleichbare Setzweisen. So fungiert das Klavier bei Schumann vielfach als feingliederiger Begleitkomplex, der zu Beginn der Exposition des ersten Satzes die Stimmführung der Streicher unterbaut – beispielhaft vergleichbar mit der Vorstellung des Hauptthemas im Kopfsatz der Fünften Sinfonie (Beispiel 1).

The image displays a musical score for measures 19-22 of the first movement of Robert Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54. The score is arranged in three systems. The first system includes the piano part (Kl.) and the first violin (Vl. I) and first cello (Vcl.) parts. The piano part begins with a five-measure rest, followed by a descending line of eighth notes. The violin and cello parts provide harmonic support with a similar descending line. The second system continues the piano part with a five-measure rest and a five-measure phrase, and the violin and cello parts continue their harmonic support. The tempo is marked Allegro affettuoso.

Beispiel 9: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, Allegro affettuoso, T. 19–22

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_09.mp3

Audiobeispiel 9: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, Allegro affettuoso, T. 19–27; Evgeny Kissin, Mozart/Schumann, London Symphony Orchestra, Leitung: Sir Colin Davis, Klavier: Evgeny Kissin, EMI Classics, 0946 3 82879 2 6 ©&© 2007, Track 4, 00:52–01:08

Ein weiterer Berührungspunkt liegt in der teils prominenten Herausstellung der Klarinette, die in beiden Werken wesentlich zur charakteristischen Färbung des Klangbildes beiträgt. Ein weiterführender Vergleich ist jedoch wenig ergiebig. So ›sinfonisch‹ sich Schumanns Werk nach dem Empfinden des damaligen Zeitgeistes auch dargestellt haben mag: Die

61 Gade dirigierte Schumanns Klavierkonzert op. 54 mit Clara Schumann am Klavier im Rahmen von Abonnementkonzerten im Leipziger Gewandhaus am 1. Januar 1846 und 6. April 1848 (vgl. Schumann 1987, 764 und den Brief von Clara Schumann an Niels W. Gade, 3. Februar 1848, zit. nach Gade 2008, 260).

dennoch erkennbare konzertante Basis – die dem »Reichtum des Instruments« mit umfangreichen Solothemen und Kadenzen Rechnung trägt – lässt einen differierenden Ansatz zu Gades Fünfter Sinfonie erkennen.

Schon aufgrund ihrer aussagekräftigen Bezeichnung positionieren sich auch Henry Charles Litolffs *Concertos symphoniques* an der Schwelle zwischen Sinfonie und Klavierkonzert. Auf formaler Ebene sind die Konzerte Nr. 1, 2, 4 und 5 zudem mit einem Scherzo auf vier Sätze erweitert.⁶² Das *Concerto symphonique* Nr. 2 h-Moll op. 22 kam am 28. November 1844 unter Gades Leitung im Leipziger Gewandhaus zur Aufführung, wobei Litolff selbst das Tasteninstrument spielte.⁶³ Zwar wird etwa das h-Moll-Konzert von einer ausgedehnten Orchesterpassage eröffnet, insgesamt wird die Spieltechnik und Klangcharakteristik des Tasteninstrumentes jedoch offensiv und effektiv zur Schau gestellt, sodass die Charakteristik der Themen – z. B. im humoristischen zweiten Satz oder im expressiven Andante – maßgeblich auf der Gestaltung der Klavierstimme basiert, deren autarker Entwicklungsgang, vor allem im virtuosen Sinne, stets im Vordergrund steht.

In seiner Besprechung von Johannes Brahms' erstem Klavierkonzert vertrat Carl Grädener (1812–1883) 1859 die Auffassung, dass schon »seit Beethoven jedes ächte Concert eine Symphonie mit obligatem Piano, ein Symphonie-Concert« sei.⁶⁴ Wenn diese Darstellung auch überspitzt ist, so war die Annäherung des Instrumentalkonzertes an die Kategorie des Sinfonischen grundsätzlich »ab etwa 1840 nicht nur theoretisch ein Bestandteil des allgemeinen Gattungsverständnisses [...], sondern auch für die konkrete kompositorische Ausgestaltung selbst relevant«.⁶⁵ Die hier angeführten Beispiele verdeutlichen jedoch, dass Gades Fünfte Sinfonie nicht im Kontext einer Verschmelzung von Sinfonie und Klavierkonzert zu sehen ist. Auf der formalen Ebene liegt keine direkte Übereinstimmung mit einer Konzertform vor. Die Viersätzigkeit der Fünften Sinfonie, im Vergleich zu Gades dreisätzigem Violinkonzert op. 56 und dessen Betitelung als »Violinsolostück«,⁶⁶ ist zunächst ein äußerliches Indiz für eine vom Sinfonischen ausgehende Werkkonzeption. Eine erkennbare Abgrenzung von einer konzertanten Architektonik mag sich rein formal auch in den Dispositionen der Sonatenformen des Kopf- und Finalsatzes äußern, die nicht binär in Solo- und Orchesterexposition zu differenzieren sind, sondern ein einheitliches Gesamtkonstrukt hinsichtlich der Themenvorstellung verkörpern. Dieser Eindruck vermittelt sich durch die weitgehende Ausklammerung der Hauptthemen aus dem Klavierpart. Eine klangliche Homogenität bleibt auch während des partiellen Hervortretens der Seitenthemen aus dem Klaviersatz erhalten, da die spieltechnischen Möglichkeiten des Tasteninstrumentes gerade an diesen Stellen weder klangcharakteristisch noch in virtuoser Weise ausgeschöpft werden. Die thematischen Gestalten treten auf diese Weise nicht explizit pianistisch und weniger als Gegenpol zum Orchestertutti in Erscheinung. Auch der Sostenu-Gestus des zweiten Satzes ist nicht explizit auf das potentiell liedhaft-lyrische Timbre des Klaviers zugeschnitten. Der dritte Satz erweist sich dabei insofern als Ausnahme, als die Trioteile ausschließlich vom Klavier getragen und als solche den vom Orchester dominierten Scherzoteilen gegenübergestellt werden. Diese Sonderstellung dürfte sicher auch der Grund gewesen sein, warum das Kopenhagener Publikum die In-

62 Das *Concerto symphonique* Nr. 1 gilt als verschollen.

63 Vgl. Brief von Niels W. Gade an Ferdinand Hiller, 5. November 1844, zit. nach Gade 2008, 180f.

64 Grädener 1859, 206.

65 Koch 2001, 16.

66 Brief von Niels W. Gade an Joseph Joachim, 4. Januar 1881, zit. nach Gade 2008, 1271.

tegration des Klavierparts »besonders im dritten Teil der Symphonie, dem Scherzo,« als »in hohem Grade überraschend« empfand.⁶⁷ Generell sind die Satzverläufe der Fünften Sinfonie jedoch nicht durch etwaige solistische Kadenzen des Tasteninstrumentes oder variativ angelegte Reprisen verändert.

Insgesamt mutet die Fünfte Sinfonie nicht explizit »klaviermäßig« an – wohingegen Gade sein Solokonzert für die Violine mit dieser entsprechenden Formulierung bedachte. So schrieb er an Wilma Neruda (1838–1911): »Ich habe an Ihre Violine gedacht, als ich es schrieb, und ich glaube schon, dass es violinmäßig ist [...]. Sie werden sehen, dass die Solostimme den Hauptpart spielt und das Orchester nicht dominiert und mit der Violine um die Herrschaft kämpft.«⁶⁸

Die beschriebene Subordination des Orchestertuttis unter die als Hauptakteur agierende Solostimme wird im Violinkonzert zweifelsfrei ersichtlich. Auch Joseph Joachim schrieb über das Werk anerkennend, es sei »für das Instrument erfunden«, unter anderem, da »das Orchester bei aller charakteristischen Färbung nirgends deckt, so dass die schönen Melodien zu ihrem vollen Recht kommen.«⁶⁹ Daraufhin gab Gade über die beabsichtigte Gestalt der Solostimme zurück: »Ich habe vornehmlich ins Auge gehabt, ein Stück zu componiren wo die Geige alle ihre schöne Eigenschaften, verschiedene Klangfarben, tief u. hoch, ernste und heitere Stimmungen, in eine edle u. musikalisch schöne Art zeigen könnte [sic].«⁷⁰ Der obligate Klavierpart der Fünften Sinfonie lotet das Spektrum des pianistischen Spielvermögens jedoch nicht vollends aus.

(UN-)ERSETZBARE KLANGWIRKUNGEN?

Die zeitliche Nähe zur *Frühlingsfantasie* op. 23 könnte die Intention der Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in die Fünfte Sinfonie befördert haben. In den instrumentalen Tutti-Teilen der Fantasie ist die Klavierstimme auf eine durchaus vergleichbare Weise in die Werkstruktur integriert: oft mit feingliedrigen Begleitfigurationen, stellenweise mit einer Teilhabe am thematischen Geschehen, aber unter stetiger Präsenz der orchestralen Umrahmung.

Die entstehungszeitliche Parallelität der *Frühlingsfantasie* und der Fünften Sinfonie macht eine Differenz in ihrer Rezeption augenfällig: Im Vergleich zur skeptischen Aufnahme der Sinfonie fielen die Kritiken der Fantasie durchweg positiv aus. Am 31. Dezember 1852 schrieb Robert Schumann an Gade über eine Aufführung des Werks in Düsseldorf:

Wir dachten Ihrer am gestrigen Abend in Freude. Wir führten zum erstenmal die »Frühlingsphantasie« auf. Es war, als zöge ein Blumenduft durch den Saal; es waren Alle auf das Innigste von Ihrer Musik erfasst. Dies wollte ich Ihnen mit einigen Worten mittheilen und meine alte Zuneigung von früher auf's Neue Ihnen wieder einmal aussprechen.⁷¹

67 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII.

68 Brief von Niels W. Gade an Wilma Neruda, 12. September 1881, zit. nach Gade 2008, 1320; Übers. d. Verf. (»Jeg har tænkt paa Deres Violin da jeg skrev den, og jeg troer nok at den er Violin-mæssig – jeg er jo selv en gammel Violinist, og bør altsaa kjende Instrumentet. [...] De vil deraf see at Solostemmen spiller Hovedpartiet og at Orchestret ikke dominerer og kjæmper med Violinen om Herredømmet.«)

69 Brief von Joseph Joachim an Niels W. Gade, 1. Januar 1881, zit. nach ebd., 1270.

70 Brief von Niels W. Gade an Joseph Joachim, 4. Januar 1881, zit. nach ebd., 1271.

71 Brief von Robert Schumann an Niels W. Gade, 31. Dezember 1852, zit. nach Gade 2008, 350.

Noch vor der Erstaufführung der Fünften Sinfonie dirigierte Gade am 17. Januar 1853 die *Frühlingsfantasie* in einem Leipziger Abonnementkonzert. Das Werk wurde dort ebenso enthusiastisch aufgenommen, wie Sophie Gade (1831–1855) ihrem Vater J. P. E. Hartmann (1805–1900) berichtete.⁷²

Ausgehend von ihrer Betitelung scheint die *Frühlingsfantasie* an dem Maßstab einer ohnehin frei angelegten Form gemessen worden zu sein, die den Einsatz eines obligaten Klaviers offenbar unbestritten legitimiert. Dagegen wurde in der schnell zu überblickenden Rezeptionsgeschichte der Fünften Sinfonie eine dem Werk bis heute anhaftende »Eigenthümlichkeit« zugesprochen,⁷³ die aus der Frage nach der Rolle des Klaviers in dem strenger definierten sinfonischen Formgerüst resultiert – obwohl das sinfonische Gattungsprinzip durch den Klavierpart nicht wesentlich modifiziert ist.

Vielmehr äußert sich mit der Besetzung des Klaviers die Erprobung eines erweiterten sinfonischen Klangspektrums, in dem das Tasteninstrument nicht als Gegenpart zum Orchesterkollektiv fungiert, sondern als integraler Teil davon. Eine konzertante Gegenüberstellung ist so von vornherein nicht in der Werksubstanz verankert. Ein Querverweis ergibt sich zu der Verwendung der Harfenstimmen in Gades Konzertouvertüren, Konzertstücken und dramatischen Gedichten, die teils gleichermaßen von einer akkordorientierten Arpeggio-Begleitung des Saiteninstrumentes durchzogen sind.⁷⁴ Die akustische Durchsetzungsfähigkeit des Klaviers schafft dagegen eine markantere und rhythmisch ausgeprägtere Klangverbindung zum Orchester, aus der die Konturen des Tasteninstrumentes stärker hervortreten. Hinzu kommt, dass die Wirkung des Klaviers als Soloinstrument ohnehin vorgeprägt war,⁷⁵ wohingegen die Harfe als Füllinstrument eher mit einem nordischen Kolorit in Verbindung gebracht wurde.⁷⁶ Womöglich wollte Gade auf die verdichtende Funktion eines akkordisch agierenden Instrumentes nicht verzichten, gleichzeitig

72 »Gestern wurde die ›Frühlingsfantasie‹ aufgeführt und mit stürmischem Beifall aufgenommen. Während und nach den ersten beiden Stücken war es im Saal so still, dass man eine Feder hätte fallen hören können. Es war, als würden die Leute den Atem anhalten und ahnen, dass gleich etwas kommt, was sie in Jubel verfallen lässt. [...] Du kannst dir denken, wie glücklich ich war, als das ganze Haus beim letzten Ton in Klatschen und Bravorufe ausbrach, als würde es aus tiefstem Herzen kommen. Gade [...] verbogte sich wieder und wieder, aber es wollte kein Ende nehmen. Man konnte ihn mit den Händen abwinken sehen, als wollte er sagen: ›Nun macht doch nicht so ein Spektakel wegen dieser kleinen Stücke.« (Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 18. Januar 1853, zit. nach ebd., 360; Übers. d. Verf.) (»Frühlings Fantasien: blev øpført igaar og blev optaget med den meest stormende Jubel. Under og efter de to første Stykker var der saa stille i Salen at man kunde have hørt en Fjer falde, det var som Folk holdt Aanden, som de anede, at der kom Noget hvor de maatte bryde ud. [...] men tænk Dig min Lyksalighed, da ved den sidste Tones Slutning hele Huset bryder ud i Klap og Bravoraab, det var som det kom fra Dybet af Deres Hjerter, som om de ikke kunde lade være. Gade [...] bukkede og bukkede, men der var ingen Ende paa det, kan Du saa see ham slaae med Haanden som om han vilde sige: ›naa, naa! gjør dog ikke saadan et Spectakel for det lille Stykke?«)

73 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

74 Dies betrifft die Konzertouvertüre *Efterklange af Ossian* op. 1, das Konzertsück *Die Heilige Nacht* op. 40 sowie die (dramatischen) Gedichte *Agnete og Havfruerne* op. 3, *Comala* op. 12 und *Korsfarerne* op. 50.

75 »Wegen der auf diesem Instrument möglichen Virtuosität sowie aufgrund seines übermächtigen Klangvolumens und Tonumfangs hatte sich das Klavier in der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts so stark als solistisches Instrument etabliert, dass sich auch in jenen Werken, in denen das Klavier eigentlich nur als Orchesterinstrument vorgesehen war, fast zwangsläufig die vertraute Assoziation an ein Klavierkonzert einstellte.« (Fesefeldt 2021, 567)

76 Vgl. Matter 2015, 78f.

aber nicht Schumanns Bild von »Ossian's Riesenharfe«⁷⁷ bedienen. Dafür weist der Klavierpart unweigerlich das Potential auf, abseits einer subtilen Begleitfunktion aus der Instrumentation hervorzutreten. Mit dieser Gratwanderung ist Gade jedoch offenbar bewusst umgegangen: So wird das Klavier zum einen gezielt eingesetzt, andererseits gerade an den betreffenden Stellen nicht vollends von seinem charakteristischen Klang- und Spielvermögen Gebrauch gemacht. Diese ausbalancierte Faktur des Parts scheint eine sowohl begleitende als auch führende Rolle des Klaviers in der Sinfonie vereinen zu wollen – und damit eine Gleichstellung mit den übrigen instrumentalen Stimmen des Orchestersatzes anzustreben. Fesefeldt fasst zusammen, dass sich das Klavier in seiner Verwendung als Orchesterinstrument nicht auf eine »Standardrolle« festlegen ließe: »Relativ häufig spielt es aber in noch tonalen Werken im unisono mit anderen Instrumentengruppen wie den Streichern oder Holzbläsern.«⁷⁸ Wie aufgezeigt werden konnte, wird das Klavier in Gades Fünfter Sinfonie an vielen Stellen tatsächlich in unterstützender Funktion des orchestralen Gesamtbildes eingesetzt. Dabei wandert es im Zusammenspiel mit dem Tuttiatz in besonders hohe und tiefe Lagen, um den Satz synergetisch zu ergänzen und gleichzeitig nicht darin unterzugehen. Zum anderen tritt das Klavier aber entschieden aus einer ausschließlich rhythmisch-harmonischen Füllfunktion heraus – mal themenführend, mal mit virtuos anmutenden Klangflächen. So kann man Gade nicht zum Vorwurf machen, was Koechlin an Camille Saint-Saëns' Dritter Sinfonie kritisierte: dass der Klaviersatz kaum mehr als Tonleitern und Arpeggien hervorbringe.⁷⁹ Die Grenze zum Virtuosen wird in Gades Fünfter Sinfonie zwar durchaus ausgetestet, aber nie überschritten. Der Part stellt sich anspruchsvoll, aber nicht solistisch dar. Die multifunktionale Handhabung – sowohl als Melodie-, Harmonie- als auch als Rhythmusinstrument – demonstriert das vielfältige Potential des Tasteninstrumentes in der Verwendung als Orchesterinstrument, was dem von Berlioz formulierten Ziel nahekommen dürfte, »dem Gesamtklange des Orchesters durch seine Eigenart neue Mittel zuzuführen und damit Klangwirkungen zu erzielen, die im beabsichtigten Falle nicht anders zu ersetzen wären«.⁸⁰

Der erste Eindruck der Kopenhagener Musikkritik, dass das Klavier »hier nicht konzertant, sondern als organisches Glied des Orchesters verwendet« wird,⁸¹ erweist sich also als durchaus haltbar. Dagegen überwiegt der »Reichtum an Ideen«⁸² im Vergleich zu einer »Neuheit der Formen«,⁸³ die zwar in Gestalt einer neuen Form der Instrumentation auftritt, jedoch nicht als gänzliche Umwälzung des sinfonischen Modells.

77 Schumann 1844, 2.

78 Fesefeldt 2021, 568.

79 »L'écriture du piano [...] ne présenté guère que des gammes et des arpèges.« (Koechlin 1954, 129)

80 Siehe Anm. 17.

81 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII.

82 Ebd.

83 Ebd.

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART – DIE FÜNFTE SINFONIE ALS WENDEPUNKT IN GADES »KUNSTSCHAFFEN«?

Im Vergleich zum Tenor der Kopenhagener Presse fiel die Einschätzung der *Neuen Zeitschrift für Musik* ausgesprochen rigoros aus. Obwohl das dortige Urteil »bis zu genauerer Bekanntschaft« unter Vorbehalt gefällt werden sollte, sprechen die enthaltenen »Andeutungen« für sich:

Was Gade's neue Symphonie betrifft, so wird es nothwendig, über die Leistungen seiner letzten Jahre überhaupt, über die Wendung, die sein Kunstschaffen gegenwärtig genommen hat, einmal ausführlicher zu sprechen. Es wird sich uns dazu Gelegenheit bieten, wenn ein größeres Werk von ihm gedruckt vorliegt. Deshalb enthalten wir uns hier jeder Andeutung. Offen gestanden scheinen uns Gade's gegenwärtige Leistungen durchaus nicht seinem Anfang zu entsprechen. Wir mögen ihm indeß auch nicht Unrecht thun, und versparen daher unsere Bedenken bis zu genauerer Bekanntschaft.⁸⁴

Die Fünfte Sinfonie wird hier nicht mehr für sich genommen betrachtet, sondern in einen weitreichenden und gleichzeitig abstrakten zeitlichen Kontext gesetzt: von einem nicht näher definierten Anfang über eine gegenwärtige Leistung bis hin zu einem Ausblick in die Zukunft.⁸⁵ In Bezug auf diesen Werkkontext wird die Fünfte Sinfonie geradezu als Zäsur deklariert. Nicht nur das Werk an sich, sondern zugleich Gades »Leistungen seiner letzten Jahre« werden anhand einer einzigen Komposition mit ausgeprägter Skepsis betrachtet. Damit legt die Kritik der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine Diskrepanz zwischen Werkgestalt und -perzeption offen. Denn obwohl die Fünfte Sinfonie sicherlich mit den Hörgewohnheiten des Leipziger Publikums brach, hielt sich ihre gattungsästhetische Sprengkraft trotz obligatem Klavier durchaus in Grenzen. So liegt die Vermutung nahe, dass die abwertende Kritik nicht vorrangig in der Werksubstanz begründet war, sondern vielmehr darin, dass die Sinfonie schon nach damaligem Empfinden nicht recht in Gades Gesamtwerk einzuordnen war – indem sie etwa nicht, wie nach der ›universalen‹ Vierten erwartet, entschieden zu einem als nordisch wahrgenommenen Kolorit zurückkehrte.⁸⁶ Angesichts der Tatsache, dass die Gade-Rezeption schon zu seinen Lebzeiten einem stetigen Komparativ mit einem anhand des Frühwerks festgesetzten Status quo unterlag, verwundert es nicht, dass die »gegenwärtige Leistung« der Fünften Sinfonie antithetisch zu Gades früheren Werken – dem »Anfang« – wahrgenommen wurde. Doch auf genau dieses Beurteilungsmuster stützte sich schließlich auch der Eindruck einer »Wendung« im »Kunstschaffen« Gades – ein Trugschluss, der in Form eines behaupteten Vorher-Nachher-Effektes in die Gade-Historiografie Eingang

84 *Neue Zeitschrift für Musik* 20/38, 18. März 1853, 130.

85 Genau diese Zeitebenen untersuchte Oechsle (2019 und 2021) in seinen Betrachtungen von Gade als ›Gegenwartsmusiker‹.

86 Oechsle wies zuletzt darauf hin, wie sehr sich die Gade-Rezeption schon zu Lebzeiten des Komponisten auf ein anhand des Frühwerks konstatiertes Stereotyp gestützt hat – eine »Rezeption [...], die praktisch bis in die letzten Jahre des Komponisten auf die Satzmodelle und ihr klangliches Kolorit fixiert ist, wie sie das Leipziger Frühwerk kennzeichnen.« (Oechsle 2021, 268) »According to this view, Gade ultimately becomes a victim of his own early success. [...] all following works by Gade were measured by them.« (Oechsle 2019, 40)

gefunden hat.⁸⁷ So wies Siegfried Oechsle zu Recht darauf hin, dass es einen zeitlich fixierbaren Wendepunkt in Gades Œuvre de facto nicht gab:

Überhaupt werden die seit dem Frühwerk erarbeiteten Grundrelationen zwischen den strukturellen Dimensionen des musikalischen Satzes nicht grundstürzend neu verhandelt. Es lassen sich keine markanten Wendepunkte im Schaffen ausmachen [...]. Harmonik, Metrik, Stimmführung, formale Experimente, die strukturelle Aufwertung der Klangfarben usw., all dies wird sozusagen in parametrischer Engführung mit wechselnden Akzenten prozessiert.⁸⁸

Dass bestimmte, als nordisch wahrgenommene Elemente in Gades weiterer kompositorischer Entwicklung interferierend und mit verschiedenen Schwerpunkten wieder auftauchen können – aber nicht müssen –, spiegelt sich auch in der Fünften Sinfonie wider. So dürften etwa die punktuell gedämpften Streicher, die wuchtigen Arpeggio-Schläge und die wiederkehrenden Horn- und Trompetensignale, kulminierend in dem sinfonisch umgesetzten Bardenchor im Finale, als repräsentative Elemente des nordisch konnotierten Frühwerks in Erscheinung treten. In diesem Kontext ist auch die melodisch-rhythmische Entkopplung einzelner Passagen, wie etwa des assoziativ-reminiszierenden, unvermittelt zwischen Dur- und Moll-Tonalitäten changierenden Prologs zu Beginn des Finalsatzes zu sehen. Auch die dazu im Kontrast stehende energisch-impulsive Prozessualität, die sich maßgeblich durch vorwärtstreibende punktierte Rhythmik und rasche Skalenbewegungen konstituiert, mag einen stilistischen Konnex zu früheren sinfonischen Werken intonieren.

Die Frage der »Versetzung eines in sich geschlossenen Liedmodells in die Dimension des Symphonischen«⁸⁹ bzw. die Rolle des Volksliedes bei der »substanziellen Ergründung des ›nordischen Tons‹«⁹⁰ ist im Fall der Fünften Sinfonie nur insofern relevant, als die offen gehaltenen oder prozessual angelegten thematischen Texturen im Umkehrschluss eine Abkehr Gades von ebendiesen geschlossenen, liedhaft-periodischen Themenmodellen verdeutlichen. Bezeichnenderweise ist das d-Moll-Hauptthema im ersten Satz im Grunde das einzige, das einer periodischen Fügung unterliegt. Entgegen Spittas Abwertung von Gades Durchführungstechnik – da seiner Meinung nach »die Gedanken eine Durchführung verwehren oder entbehrlich« machen⁹¹ – prägen die betreffenden Teile der Fünften Sinfonie zwar keine eindeutig themengebundene, jedoch eine eigenständige motivische Entwicklung aus, die jeweils zum zuvor exponierten Themenkomplex zurückführt. Der Eindruck eines fehlenden »dichte[n], prozesshafte[n] Gepräge[s]« kann anhand dieser Verfahrensweise begründet werden, allerdings weniger aufgrund der Annahme, »der spezielle Klavierpart [sei] der motivischen Zergliederung eher hinderlich«,⁹² sondern

87 Auch bei Wasserloos (2016, 289) ist ein »Wandel von einer nationalen zur universalen Ästhetik« beschrieben bzw. noch absoluter: »In den ersten vier Sinfonien, die zwischen 1841 und 1850 in Kopenhagen und Leipzig entstanden, ist der Wandel vom Nordischen Ton in der ersten bis hin zur völligen Akkulturation an die Leipziger Schule in der vierten unüberhörbar.« (Ebd., 295)

88 Oechsle 2021, 293.

89 Oechsle 1992, 90.

90 Matter 2015, 11.

91 »Er [Gade] erfindet Gedanken von ausgedrücktestem Charakter, aber diese sind in sich fertig, lassen ohne Verflüchtigung ihres Gehalts keine Entwicklung zu, oder bedürfen wenigstens derer nicht. Eben ihrer innerlichen Geschlossenheit wegen rufen sie nun die Vorstellung von Gesangs- oder Tanzmelodien hervor.« (Spitta 1892, 374)

92 Hier sowie zuvor Matter 2015, 166.

vielmehr aufgrund ebendieser ausgeprägten Extrahierung und Verarbeitung kleinster motivischer Einheiten.

Dass vermeintlich ›nordische‹ Spezifika in der Fünften Symphonie nicht so überdeutlich in Erscheinung treten, wie dies in Gades sinfonischen Vorgängerwerken der Fall war, ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer beabsichtigten Revision seines sinfonischen Stils. Die kompositorische Auffassung des Dänen begründete sich weniger in den Kategorien ›vorher‹ und ›nachher‹, sondern vielmehr in einem instinktiven Umgang mit künstlerischen Entscheidungen, die er im Sinne einer ästhetischen Autonomie »aus sich selbst«⁹³ heraus traf.⁹⁴ »Der Reiz regionaler Topoi als poetische Materie besteht für ihn in der Schaffung innovativer Klänge und Formen. Originalität und Individualität bilden die ranghöchsten ästhetischen Kategorien des künstlerischen Selbstverständnisses.«⁹⁵ So nahm Gade sich mit jedem Werk eine individuelle kompositorische Freiheit heraus, die stets auch an die Wahlfreiheit geknüpft war, von vermeintlich substantiellen Elementen eines ›nordischen‹ Frühwerks abzusehen oder umgekehrt von ebendiesem Bezugsrahmen bewusst Gebrauch zu machen – stets im Sinne einer Originalität, die als Grundprämisse zu verstehen ist, nicht aber als irreversible Wendung im kompositorischen Schaffen.

Sicher kann nicht vollends ausgeschlossen werden, dass Gades Fünfte Sinfonie mit ihrem Grad an Innovation nicht doch einen »gattungsgeschichtliche[n] Erneuerungsdrang zur Anschauung« brachte. In jedem Fall scheint dieses Streben aber nicht so »überdeutlich«,⁹⁶ wie von Michael Matter vermutet, denn Gades Fokussierung auf die individuelle Werkidee dürfte wohl stärker gewichtet gewesen sein als das primäre Denken in Gattungen und ihren formalen Ansprüchen. Nicht zuletzt erscheint die Besetzung des Klaviers in der Fünften Sinfonie auch durch die Rückkehr zur traditionellen Instrumentation in den Sinfonien 6 bis 8 weniger als Versuch einer umfassenden Neugestaltung der sinfonischen Faktur. Obwohl Gade also, wie auch Juan Martin Koch meint, »nicht eine neue Gattung initiieren wollte«, dürfte dennoch mehr dahintergestanden haben als das reine Abzielen auf einen »Überraschungseffekt«.⁹⁷

Die bestehenden Rezeptionstopoi, die nicht erst aus einer historiografischen Perspektive heraus entstanden, sondern bereits mit der erstmaligen Beurteilung der Vierten Sinfonie präsent waren, dürften es Gade im weiteren Verlauf seiner kompositorischen Entwicklung schwergemacht haben, eine Originalität zugesprochen zu bekommen. So blieb die Rezeption auch zukünftig im Grunde auf zwei Pole verengt: das Nordische und das Nicht-Nordische. Dieses Muster stellte sich Gade geradezu als Krux entgegen: »Fehlen im späteren Schaffen die Merkmale, die zum Stereotypenvorrat des ›nordischen Tons‹ gehören, ist die frühere Originalität verblasst oder verschwunden. Kommt der Komponist hingegen auf diese musikalische Materie zurück, ist sie das Hindernis zu neuer Originalität.«⁹⁸

93 Brief von Niels W. Gade an Axel Gade, 28. August 1890, Übers. zit. nach Oechsle 2021, 292. (»det maa jo komme af sig selv!«, zit. nach Gade 2008, 1576)

94 Zu Gades »ästhetischer Autonomie« und seiner »eigenen geschichtlichen Gangart« mit »dem Anspruch auf eine subjektive Kontinuität des Komponierens« siehe Oechsle 2021, 292–294.

95 Ebd., 275.

96 Matter 2015, 165.

97 Koch 2001, 192.

98 Oechsle 2021, 268.

Dabei weist die Rezeption insofern einen doppelten Boden auf, als dieses dichotome Reflexionsschema vor allem in einem Leipziger Phänomen begründet liegt.⁹⁹ Besonders in Gades deutscher Wirkungsstätte wurde jegliche Tendenz zu einer Abrückung von einer nordischen Klangsprache als Verlust des ›exotischen‹ Alleinstellungsmerkmals wahrgenommen. In weiterer Konsequenz bedingte dieser Prozess auch eine Epigonalisierung, vor allem im Schatten Mendelssohns und Schumanns.¹⁰⁰ Dabei war es gerade Schumann, der Gade nahelegte, er dürfe nicht in seinen nördlichen Gefilden verhaftet bleiben, sondern müsse »auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen«, damit er »in seiner Nationalität nicht etwa untergehe«.¹⁰¹ Die Beurteilung von Gades Werk schien wenige Zeit später jedoch längst an eine nordische Kanonisierung geknüpft zu sein – überhaupt an das Denken in starren Strukturen und Kategorien. So wurde mit der vom vorherigen Schaffen divergierenden Vierten Sinfonie nicht zunächst ergebnisoffen und flexibel die weitere kompositorische Entwicklung Gades abgewartet, sondern sogleich eine neue Rubrik geschaffen, in der nun mit den Schlagworten des Lieblichen, Graziösen oder Reizvollen hantiert wurde.¹⁰² Dabei lief sogar auch diese vermeintliche Entwicklung Gefahr, »als Zeichen eines Früchte tragenden Bildungsprozesses«¹⁰³ gesehen zu werden – zum Zweck einer Erhöhung einer dänischen Nationalmusik,¹⁰⁴ statt aus dem Selbstzweck des ›absoluten‹ Werkes heraus. Der Versuch, die Fünfte Sinfonie, wenn man sie schon nicht als nordisch deklarieren konnte, zumindest in den »Topos der Lieblichkeit«¹⁰⁵ einzuordnen, dürfte sich in dem einzig positiv konnotierten Halbsatz der *Signale für die musikalische Welt* äußern: »Das überaus graziöse Wesen der letzten Werke des Componisten breitet sich auch über diese Symphonie aus«¹⁰⁶ – bevor dem Werk direkt im Anschluss der ernstzunehmende Gehalt abgesprochen wurde. So dürfte sich einmal mehr die positive Aufnahme der *Frühlingsfantasie* erschließen, die sich mit der deutschen Textvorlage offenbar einem Vergleich mit dem Frühwerk entzog, dafür aber in den Lieblich-

99 »Das Kopenhagener Publikum [...] kam anscheinend gut mit der demonstrativen Botschaft des Komponisten zurecht, sich nicht auf eine bestimmte charakterliche, kulturelle oder nationale Sphäre festlegen zu lassen.« (Oechsle 2021, 285)

100 »Der Komponist des Leipziger Frühwerks schuf der deutschen Musikkritik zufolge nordisch-nationale Musik. Die im Vergleich dazu nicht-nationale 4. Sinfonie von 1849/50 wird indes nicht als ein universales Werk klassifiziert, sondern als Nachahmung deutscher Nationalität, was dem Dänen freilich nicht gelingen konnte, weil nun nationale Identität als politisch-territorialer Substanzbegriff bestimmt wird.« (Oechsle 2021, 283)

101 Schumann 1844, 2. Schon 1843 bemerkte Schumann im Ehetagebuch: »Ich glaube, Gade ist bald fertig, sein Talent scheint sich nur bis auf einen gewissen Genre zu erstrecken, wo er sich aber bald erschöpfen muss, denn der nordische Nationalcharacter (der Genre den ich meine) wird bald monoton, wie wohl überhaupt alle Nationalmusik.« (Schumann/Schumann 2007, 164)

102 Eine Aufarbeitung des Phänomens im Spannungsfeld der tatsächlichen kompositorischen Entwicklung und der Rolle der Rezeption, aber auch eine weitere Kategorisierung – eine Gegenüberstellung vom »neue[n] Topos der Lieblichkeit« und dem »verblasste[n] Topos des Nordischen« – nahm Matter (2015, 163–183) genauer vor.

103 Wasserloos 2016, 296.

104 In Verbindung mit Schumanns Postulat in den *Signalen für die musikalische Welt*: »Dieses nordische Element hat der Componist absichtlich aus dem Kreise seiner Gedanken und Ideenwelt auszuschließen gestrebt, um sich von den auf die Dauer hemmenden Einflüssen einer überwiegenden nationalen Färbung möglichst zu emancipieren, und in einem weiteren und höheren Sinne zu schaffen.« (Schumann 1851, 35)

105 Matter 2015, 164.

106 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

keitskontext eingliedern ließ.¹⁰⁷ Wie zuvor bereits erwähnt, war das Werk für Schumann sogar Anlass, seine »alte Zuneigung von früher auf's Neue« auszusprechen.¹⁰⁸ Die Ansprüche an die Sinfonie als höchste Gattung der Instrumentalmusik waren hier jedoch sicher höhergesteckt und jegliche Gattungsbeiträge einem umso strengeren Blick unterworfen.

Vielleicht entschied Gade sich daher für das Alleinstellungsmerkmal eines obligaten Klaviers: um eine größtmögliche Originalität zu demonstrieren, sein Werk völlig aus einer Vergleichbarkeit zu entheben oder seinen Rezipient*innen – »mit dem Wissen um die Erwartungshaltung des Publikums, das in Gade den Repräsentanten eines nordischen Kolorits instrumentaler Musik sah«¹⁰⁹ – schlichtweg ein Schnippchen zu schlagen, taktierend »mit der Wahrnehmung der Wahrnehmung oder dem Hören des Hörens«.¹¹⁰

Die Ungewöhnlichkeit ihrer kompositorischen Faktur, vor allem aber die ambivalenten Blickwinkel ihrer bisherigen Auffassung mögen der Grund sein, warum die Rezeption der Fünften Sinfonie, auch in aufführungspraktischer Hinsicht, bis heute verhalten ausfällt. Dass die Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz spätestens mit der Wende zum 20. Jahrhundert zu einer durchaus gängigen Praxis geworden ist,¹¹¹ zeigt einmal mehr, dass die Betrachtung von Gades Werk weiterer Objektivierung bedarf: weg von einem »im Norden« verankerten Referenzpunkt, hin zu einer unvoreingenommenen Werkbetrachtung.

Literatur

Behrend, William (1918), *Niels W. Gade (Leben und Werk)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Berlioz, Hector (2003), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, hg. von Peter Bloom, Kassel: Bärenreiter.

Berlioz, Hector / Richard Strauss (1905), *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, 2 Bde., Leipzig: Peters.

107 »Die *Frühlings-Fantasie* zu deutschem Text von Edmund Lobedan, 1852 und damit kurz nach der 4. Sinfonie verfasst, hat Gade primär für den deutschen Markt geschrieben.« (Oechsle 2021, 285)

108 Brief von Robert Schumann an Niels W. Gade, 31. Dezember 1852, zit. nach Gade 2008, 350.

109 Oechsle 2021, 281.

110 Ebd.

111 Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden diverse Werke für Klavier und Orchester, denen eine sinfonische Konzeption zugrunde liegt. Zu nennen wären etwa Pëtr Il'ič Čajkovskijs Konzertfantasie op. 56 (1884), Camille Saint-Saëns' Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 (1886), Vincent d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* für Klavier und Orchester op. 25 (1886) sowie auch Claude Debussys Fantasie für Klavier und Orchester (1889/90). Angesichts der Vielzahl an Sinfonien für Klavier und Orchester, die im 20. Jahrhundert entstanden, sei hier schlaglichtartig auf die Sinfonien Sergej Prokof'evs (Nr. 2 op. 40, 1924/25; Nr. 4 op. 112, in der 1947 revidierten Fassung; Nr. 5 op. 100, 1944; Nr. 6 op. 111, 1945–47; Nr. 7 op. 131, 1951/52), Dimitrij Šostakovičs (Nr. 1 op. 10, Nr. 5 op. 47, Nr. 7 op. 60 und Nr. 13 op. 113), Igor Stravinskij's *Symphony of Psalms* (1930), *Symphony in Three Movements* (1942–45) sowie Leonard Bernsteins Sinfonie Nr. 2 *The Age of Anxiety* (1948, revidiert 1965) hingewiesen. Die Besetzung des Klaviers in allen sechs Sinfonien (1942–1953) Bohuslav Martinůs zeugt von einer ausgeprägten Selbstverständlichkeit. Gegenwartsnähere Beispiele sind etwa Philipp Glass' Sinfonien Nr. 1 *Low* (1993), Nr. 4 *Heroes* (1996) und Nr. 7 *Toltec for orchestra and chorus* (2005).

- Brendel, Franz (1851a), »Leipziger Musikleben. Zwölftes Abonnementconcert. Viertes Concert der Euterpe«, *Neue Zeitschrift für Musik* 18/34, 24. Januar 1851, 37–38.
- Brendel, Franz (1851b), »Leipziger Musikleben. Zweites Abonnementconcert am 12ten October«, *Neue Zeitschrift für Musik* 18/35, 17. Oktober 1851, 169.
- Brix, Lothar (1973), »Niels W. Gade als Klavierkomponist«, *Die Musikforschung* 26/1, 22–36.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Laaber.
- Fesefeldt, Thomas (2021), »Klavier«, in: *Lexikon des Orchesters. Orchester und Ensembles weltweit. Geschichte und Aufführungspraxis. Komponisten und Dirigenten. Orchesterpraxis*, hg. von Frank Heidlberger, Gesine Schröder und Christoph Wunsch, Laaber: Laaber, 567–569.
- Finscher, Ludwig (2022), »Symphonie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401128> (30.6.2022)
- Gade, Niels Wilhelm (1894), *Niels W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe*, hg. von Dagmar Gade, Basel: Geering.
- Gade, Niels Wilhelm (2007), *Symphonie Nr. 5, op. 25* (= Orchesterwerke, Serie I, Bd. 5), hg. von Niels Bo Foltmann, Kassel: Bärenreiter.
- Gade, Niels Wilhelm (2008), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvæksling 1836–1891*, hg. von Inger Sørensen, Kopenhagen: Museum Tusulanum.
- Grädener, Carl Georg Peter (1859), »Johannes Brahms' Clavier-Concert in Hamburg«, *Neue Berliner Musikzeitung* 13/26, 29. Juni 1859, 206–207.
- Jacobshagen, Arnold (2003), »Vom Feuilleton zum Palimpsest: Die ›Instrumentationslehre‹ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen«, *Die Musikforschung* 56/3, 250–260.
- Jadassohn, Salomon (1889), *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jost, Peter (2004), *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel: Bärenreiter.
- Koch, Juan Martin (2001), *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms*, Sinzig: Studio.
- Koehlin, Charles (1954), *Traité de l'orchestration*, Bd. 1, Paris: Eschig.
- Krummacher, Friedhelm (1996), »Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik«, in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hg. von Siegfried Oechsle, Heinrich Wilhelm Schwab, Bernd Sponheuer und Harmut Well, Kassel: Bärenreiter, 99–116.
- Matter, Michael (2015), *Niels W. Gade und der ›nordische Ton‹: ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall*, Kassel: Bärenreiter.
- Mederer, Hanns-Peter (2012), *Musikgeschichte Dänemarks*, Marburg: Tectum.
- Oechsle, Siegfried (1992), *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Phil. Diss., Kassel: Bärenreiter.
- Oechsle, Siegfried (2019), »Niels W. Gade: ›Gegenwartsmusiker‹. On Progressive Epigonality in Nineteenth-Century Music History«, *Danish Yearbook of Musicology* 43/1, 37–68.

- Oechsle, Siegfried (2021), »Die ›lange Mitte‹ des 19. Jahrhunderts und ihre Zeiten. Überlegungen zum progressiven Epigonentum am Beispiel Niels W. Gades«, in: *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig. 8. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020 in Leipzig*, hg. von Patrick Dinslage und Stefan Keym, Leipzig: Schröder, 263–295.
- Schumann, Robert (1839), »Das Clavier-Concert«, *Neue Zeitschrift für Musik* 6/10, 4. Januar 1839, 5–7.
- Schumann, Robert (1844), »Niels W. Gade«, *Neue Zeitschrift für Musik*, 11/20, 1. Januar 1844, 1–2.
- Schumann, Robert (1987), *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- Schumann, Robert / Clara Schumann (1987), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2: 1839, hg. von Eva Weissweiler, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- Schumann, Robert (1851), »Zwölftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig«, *Signale für die musikalische Welt* 9/42, 3. Januar 1851, 35–36.
- Schumann, Robert / Clara Schumann (2007), *Ehetagebücher. 1840–1844*, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Spitta, Philipp (1892), *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Gebrüder Paetel.
- Wasserloos, Yvonne (2004), *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Hornemann in Leipzig und Kopenhagen*, Phil. Diss., Hildesheim: Olms.
- Wasserloos, Yvonne (2016), »Achsen-Grenzung als nationale Mission? Niels W. Gade und Johannes Verhulst zwischen Innovation und Konservierung«, *Die Tonkunst* 10/3, 288–299.

© 2022 Lara Nettelmann (lara.nettelmann@gmail.com)

Nettelmann, Lara (2022), »Effekt, Extrem – oder Erfindergeist? Niels W. Gades Fünfte Sinfonie und der oblige Klavierpart« [Effect, Limitation, or Ingenuity? Niels W. Gade's Fifth Symphony and its Piano Obligato], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 37–66. <https://doi.org/10.31751/1161>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 19/02/2022

angenommen / accepted: 01/04/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 25/08/2022