

Schweckendiek, Nils (2003/05): Aspekte der ersten Sinfonie Roberto Gerhards.
ZGMTH 1–2/2/1, 193–208. <https://doi.org/10.31751/469>

© 2003/05 Nils Schweckendiek



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2005
zuletzt geändert / last updated: 15/09/2009

Aspekte der ersten Sinfonie Roberto Gerhards

Nils Schweckendiek

In der Musik Roberto Gerhards konfrontiert der im englischen Exil lebende Katalane kompositorische Probleme, denen viele Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg ausgesetzt waren, auf sehr persönliche Weise. Er sieht die Möglichkeit des Zwölftonsystems, Komponisten von einer Fixierung auf Tonhöhen zu befreien, und setzt sie zugunsten eines starken Interesses an rhythmischen und ostinaten Figuren ein: Musikalische Texturen (unter Bevorzugung trockener Instrumentalfarben) werden zur Hauptsache; es entstehen Kettenformen, die durch wiederkehrende Kleingestalten zusammengehalten werden. Die erste Sinfonie ist einer der ersten Versuche Gerhards, eine Großform mit Hilfe seiner eigenwilligen Anwendung der Reihentechnik seines Lehrers Schönberg zu konstruieren. Widersprüchliche rückwärts- und vorwärtsblickende Impulse (einerseits das Genre Sinfonie und die konventionelle Dreisätzigkeit, andererseits die Hervorhebung musikalischer Hilfsparameter über die bis zu diesem Zeitpunkt stärksten Kategorien des Klangverständnisses, Melodik und Harmonik) sowie die Verbindung von internationalen (Reihentechnik) und lokalkoloristischen (spanische Volksmusik) Tendenzen zeigen die Suchwege eines Komponisten, der neben dem weltpolitischen Umsturz der 30er und 40er Jahre und dem Exil aus seiner Heimat auch noch die persönliche Krise, die das Scheitern des großen Projektes seiner jüngeren Jahre, der Oper *The Duenna*, ausgelöst hatte, zu verkraften versucht. Den endgültigen Erfolg bestätigen sowohl die Verklärung am Ende des Werkes wie auch die Zustimmung, die es bei seinen frühen Aufführungen erweckte.

Die Musik Roberto Gerhards ist trotz des Einsatzes einzelner Enthusiasten und zweier CD-Labels, die in den letzten Jahren zusammen die gesamten Orchesterwerke eingespielt haben, weiterhin wenig bekannt. Eingehende Analysen seiner Musik gibt es so gut wie gar nicht, da die Literatur selten Anlaß hat, über Einführungstexte und Biographisches hinauszugehen. Im folgenden sollen einige Bemerkungen zu einem seiner wichtigsten Werke, der ersten Sinfonie, einen tieferen Einblick in seine musikalischen Ausdrucksmittel und kompositorische Logik gewähren. Die Aufgabe wird dadurch erschwert, daß, obwohl Aufnahmen des Stücks bei Chandos und Auvidis Montaigne erfreulicherweise leicht zugänglich sind¹, man beim Leser die Zugänglichkeit zur im Verlag Boosey and Hawkes erhältlichen Partitur wohl kaum voraussetzen kann. Deshalb wird versucht, den Text jenen,

1 Auvidis Montaigne MO 782103 (Orquesta Sinfónica de Tenerife/Victor Pablo Pérez, 1996); Chandos CHAN 9599 (BBC Symphony Orchestra/Matthias Bamert, 1998). Weiterhin wird die Aufnahme Antal Doratis mit dem BBC Symphony Orchestra jenen, die sie aufspüren können, wärmstens

die die Sinfonie nur vom Hören kennen, so verständlich wie möglich zu machen; es wird nur dann auf bestimmte Partiturstellen hingewiesen, wo dies unvermeidbar ist.

Roberto Gerhard (1896–1970) wird im katalanischen Valls als Kind einer Elsässerin und eines Schweizers geboren. Seine wichtigsten musikalischen Einflüsse erhält er zunächst als letzter Schüler Felipe Pedrells, des Vaters des spanischen Nationalismus, später von Arnold Schönberg in Wien und Berlin. Als die Machtergreifung Francos ihn 1938 zur Flucht zwingt, wandert er nach England aus, wo er sich in der Universitätsstadt Cambridge niederläßt. Seinen Lebensunterhalt verdient er durch das Komponieren von Bühnen- sowie Radio- und Fernsehmusiken für die BBC. Seine ernste Musik, in der zunehmend die Herausforderung Schönbergs auf die frühen nationalistischen Einflüsse stößt, wird nur langsam bekannt, findet aber in den 60er Jahren zunehmend Anerkennung, sowohl in den USA als auch in England.

Die erste Sinfonie, komponiert 1952–53, wird 1955 bei den Festspieltagen der IGNM in Baden-Baden vom Südwestfunkorchester unter der Leitung Hans Rosbauds uraufgeführt. Das Werk stellt einen wichtigen Schnittpunkt in Gerhards Karriere dar, erstens, weil es zu seiner weiteren Bekanntheit beitrug, zweitens, weil er mit ihm die Krise des zweifachen Mißerfolgs (1949 und 1951) seiner Oper *The Duenna* (1945–47) zu überwinden sucht, ein Schlag, der anscheinend bei einem Herzinfarkt im Jahr 1952 eine Rolle gespielt hat.

Dodekaphonik

Die Sinfonie ist eine der ersten Kompositionen Gerhards, die konsequent vom Zwölftonsystem Gebrauch macht. Obwohl ihm die Methode nicht direkt vom Erfinder beigebracht wird, da die Meistersinger von Schönberg (wie Gerhard die Berliner Meisterklasse gerne nennt)² sich im Unterricht vorwiegend mit klassischen Formen und Regeln beschäftigen, sind ihm die Neuerungen seines Lehrers bekannt: Im Bläserquintett (1928), dem letzten Stück, das er in Berlin komponiert, verwendet er eine Siebentonreihe. Weitere Annäherungen an die Technik finden sich in der *Don Quixote*-Musik (mehrere Fassungen, 1940–50), dem Violinkonzert (1942–45) und *The Duenna*. Mit dem – *Capriccio für Flöte Solo* – (1949) und dem Klavierkonzert (1951) schafft er aber erstmals – 20 Jahre nach Ende seines Studiums bei Schönberg – Werke, die durchweg auf einer Zwölftonreihe aufgebaut sind.

In der Sinfonie setzt er seine eigenwillige Anwendung der Methode fort. Er verwendet die Reihe sehr selten linear: Praktisch nie werden verschiedene Reihenformen überlagert. Viel öfter ist ihre Funktion, daß sie innerhalb einer musikalischen Gestalt, insbesondere in einem Ostinato, alle zwölf Töne ständig im Spiel hält. Dabei können innerhalb der Tonauswahl, die jedem der Glieder des musikalischen Geschehens zugeteilt wird, die Töne mehrmals wiederholt werden. Gerhards Gebrauch der Reihe kann man also als

empfohlen. Zu verschiedenen Zeiten ist sie bei HMV (ALP 2063/ASD 617), Argo (ZRG 752) und Seraphim (S 60071) erschienen.

2 Gerhard 1975. Alle Übersetzungen aus dem Englischen stammen vom Verfasser.

harmonisch orientiert beschreiben. Dazu kommt, daß, obwohl die intellektuelle, ja mathematische Herausforderung der Methode ihm Freude macht, er als spanischer Musiker zu sehr von der Körperlichkeit des Klangs fasziniert ist (man denke zum Beispiel an seine Vorliebe für die Schlagzeuggruppe im Orchester, sein Interesse an den verschiedenen Spielmöglichkeiten der Streichinstrumente, die wichtige Rolle, die metrische Konflikte und Ostinati in seiner Musik spielen), als daß er sich engstirnig auf Tonhöhen fixiert hätte. »Ich muß zugeben, niemals geglaubt zu haben, daß man sich, trotz ihrer nicht zu verleugnenden intellektuellen Anregung, auf die Zwölftontechnik allein verlassen kann, Zusammenhänge, Verwandtschaften oder (am allerwenigsten) musikalische Einheitlichkeit zu fördern«, steht in einem Entwurf für das Geleitwort zur ersten Sinfonie.³

Die Sinfonie ist auf zwei Reihen aufgebaut, die ersten beiden Sätze auf der ersten, (Bsp. 1a) das Finale aus der zweiten Reihe (Bsp. 1b).

Aufgrund der harmonischen Anwendung der Reihe kann man sich analytisch auf Grund- und Umkehrungsformen beschränken (wenn man sich ab und an gestattet, die zweite Reihenhälfte vor der ersten vorzufinden). Im letzten Satz, wo die zweite Reihenhälfte die erste in Umkehrung darstellt, braucht man tatsächlich nur Grundformen, um die Tonwahl zu verfolgen. Im ersten Satz kann man weiterhin feststellen, daß im ganzen Satz fast ausschließlich die Formen G3, U3, G11 und U11 verwendet werden (bei C=0), im zweiten dagegen tut sich das ganze serielle Spektrum auf. Wo die vorwärtsstrebende Energie des ersten Satzes durch strenge kompositorische Kontrolle gezügelt wird, findet man im langsamen Satz weite Flächen, die mit größerer Freiheit verbunden sind. Zur Verzahnung der beiden Sätze bemerke man auch, daß die Hauptform der Reihe, G3, die in den ersten sechs Takten der Sinfonie durch ein dramatisch abgerissenes Crescendo exponiert wird, auch die ersten fünf Takte des Adagios beherrscht, da nach dem abrupten Schluß des Allegros mit U11 wieder Ruhe und Hauptform eintreten müssen.

Bei einer genauen reihentechnischen Analyse wird man manchmal stutzig, daß öfters Zwölftongebilde vorkommen, die der Reihe fremd sind. Eines haben diese Gebilde aber gemeinsam, nämlich, daß sie immer aus zwei Gruppen (von jeweils sechs Tönen) mit demselben ›interval vector‹ bestehen, entweder als Formen derselben ›pitch-class sets‹ oder als ›Z-related sets‹.⁴ Die zwei Reihen selber gehorchen diesem Prinzip: Die der ersten beiden Sätze besteht aus den ›Z-related sets‹ 6-Z36 und 6-Z3, die des letzten Satzes weist zwei 6-15er-›sets‹ auf (Bsp. 2).

Im letzten Satz finden sich auch einige wenige Stellen, an denen die Musik in einem Schlußpunkt zerläuft und wo einen Moment lang überhaupt kein Zwölftongebilde mehr nachweisbar ist, nur totale Chromatik.

Im letzten Satz kann man die Verwandtschaft von seriellem Verhalten und musikalischer Spannung verfolgen. Nach einer Einleitung beginnt der erste Teil des Satzes (Ziffer 70) mit einem siebentaktigen Ostinato aus G10. Diese Reihenform bleibt auch für das darauffolgende siebentaktige erste Erscheinen eines an die *Große Fuge* erinnernden Themas bestehen, im ganzen also vierzehn Takte. Springen wir zur Steigerung: In Ziffer 96

3 Im Gerhard-Archiv der Universitätsbibliothek Cambridge, Gerhard.12.29.

4 Bezeichnungen nach Forte 1973.

l_3 l_2 l_{11} l_8 l_1 l_0 l_9 l_6 l_7 l_5 l_4 l_{10}

R_{13} R_{11} R_2 R_5 R_0 R_1

R_4 R_7 R_6 R_8 R_9 R_3

R_{l8} R_{l7} R_{l4} R_{l1} R_{l6} R_{l5} R_{l2} R_{l11} R_{l0} R_{l10} R_{l10} R_{l3}

P (Prime) = Grundform (G)
 I (Inversion) = Umkehrung (U)
 R (Retrograde) = Krebs (K)
 RI = Krebsumkehrung (KU)

Beispiel 1a: Reihentabelle für die ersten beiden Sätze

ASPEKTE DER ERSTEN SINFONIE ROBERTO GERHARDS

I_{10} I_1 I_0 I_9 I_4 I_8 I_7 I_3 I_{11} I_2 I_6 I_5

P10 R5
 P7 R2
 P8 R3
 P11 R6
 P4 R11
 P0 R7

P1 R8
 P5 R0
 P9 R7
 P6 R1
 P2 R9
 P3 R10

RI_3 RI_6 RI_5 RI_2 RI_9 RI_1 RI_0 RI_8 RI_4 RI_7 RI_{11} RI_{10}

Beispiel 1b: Reihentabelle für den III. Satz

0 1 2 3 4 7 0 1 2 3 5 6
6 - Z36 6 - Z3

a) Reihe der ersten beiden Sätze

0 1 2 3 4 7 0 1 2 3 5 6
6 - Z36 6 - Z3

b) Reihe des III. Satzes

Beispiel 2: Reihentabellen als pitch-class sets

Beispiel 3: Harmonische Einheitlichkeit am Beginn des III. Satzes und Tritonus-Spannung B-E

erscheint dieselbe Reihenform innerhalb von vier Takten und einer Zählzeit siebenmal, nicht wie vorher als harmonische Fläche, aus der Töne gewählt werden, sondern zielstrebig, ohne Tonwiederholung (doch mit Oktavverdopplungen, wie Gerhard sie im ganzen Werk, wenn die Stärke des Klangs es erfordert, frei anwendet). In den nächsten sechs Takten erscheint G10, mit zunehmender Freiheit in der Reihenfolge der Töne, weitere dreizehnmal. Hier also treibt das Ostinato die Reihe, wohingegen zu Beginn die Fläche,

die durch das Aushalten einer Reihenform gebildet wird, von einem Ostinato animiert wurde. Man bemerke in diesem Satz übrigens auch die einheitliche Harmonik. Neben den naheliegenden Sechsklängen erscheinen wiederholt die ›pitch-class sets‹ 3–2, 3–3, 3–4, 3–12 und 4–18, die in den ersten neun Takten exponiert wurden (Bsp. 3). So besteht das letzte Fortissimo der Sinfonie (Ziffer 151) aus 4–18.

Form und Logik

Die Zwölfertonmethode allein kann kaum für musikalische Logik sorgen; andererseits will Gerhard sich von gewohnten Formmodellen lösen. Die dreisätzig Schnell-langsam-schnell-Anlage ist natürlich eine altbewährte, von der er schon im Violin- und Klavierkonzert sowie der Sinfonie *Homenaje a Pedrell* (1941) Gebrauch gemacht hat; in späteren Werken würde er die Einsätzigkeit bevorzugen. Bezüglich der einzelnen Sätze schreibt er im Entwurf zum Geleitwort folgendes: »In seiner internen Struktur ist das Werk nicht analog zur klassischen Sinfonie geplant. Vielleicht sollte ich darauf hinweisen, daß es keine Themen im geläufigen Sinne gibt. Wenn das Entwicklungsprinzip an sich ›ganz-thematisch‹ ist, [...] wird eine abgerundete thematische Aussage überflüssig. Nebenbei wäre dann auch ein formaler Aufbau vonnöten gewesen, an den ich mich nicht binden wollte.«⁵ Da Gerhard erkennt, daß das Zwölfertonprinzip die musikalische Konsequenz nicht garantiert, wird deutlich, daß er mit ›ganz-thematischem Entwicklungsprinzip‹ etwas anderes meint. »Kontinuität entspringt durchweg dem ungehinderten Wachsen der *materia musica*, ohne Zuflucht auf Symmetrien, thematische Querverweise oder Reprisen nehmen zu müssen«, so seine Erläuterungen. »Gleichsam wird reichlich Gebrauch von kleinangelegten motivischen Wiederholungen und Ostinati gemacht, zugunsten der Folgerichtigkeit und gleichmäßigen Richtung im musikalischen Kurs.« Später schreibt er von der Intuition, vom Handeln aufgrund unmittelbarer Erfahrungen.

Vielleicht vereinfachend, aber sicher nicht irreführend gemeint, entspricht diese Erklärung doch nicht ganz dem zu beobachtenden Verfahren. Gut möglich ist, daß es Gerhard schwererfällt, sich von gewohnten Modellen zu lösen, als ihm selber bewußt ist – vielleicht aus dem einfachen Grund, daß sie bewährte Lösungen für das Klangverständnis bieten. Es kann aber auch daher kommen, daß er als Modernist jedes Phänomen auf das Ausschlaggebende reduziert, der Grundgedanke jedoch derselbe bleibt. In einem privaten Heft notiert er: »Natürlich erkennen wir Dinge in der Musik, eine Melodie, ein Thema, einen Akkord, einen Rhythmus, strukturelle Merkmale usw., aber man sollte nie vergessen, daß die maßgebende Einstellung des Bewußtseins zur Musik wahrnehmend, nicht wissend ist. Das Bewußtsein nimmt eine Reihe klingender Ereignisse wahr, die zusammengehören und Muster bilden, welche darauf schließen lassen, daß ein Verfahren stattfindet.«⁶

Im ersten Satz findet man indessen eine offensichtlich bewußte Anspielung auf den klassischen Sonatensatz. Der Satz beginnt mit einer siebentaktigen Einleitung (übrigens

5 Siehe Fußnote 3.

6 Gerhard-Archiv, Gerhard.10.176.

Allegro animato

p *cresc. molto* *ff* *f*

p *ff* *p*

sf

G10 2. Reihenhälfte melodisch

mf *p* *pp*

ff

1. Reihenhälfte harmonisch

ff *ff* *p*

fp *sf*

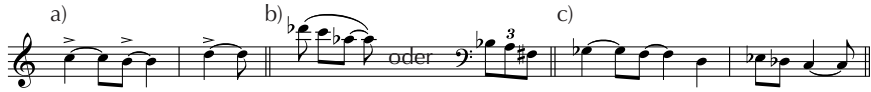
U3 2. Hälfte melodisch
1. Hälfte harmonisch

G7 1. Hälfte melodisch

p *pp* *p*

Melodisch-harmonische Untermischung der 2. Hälfte

Beispiel 4: ›Hauptsatz‹ des I. Satzes



Beispiel 5: Motivik im I. Satz

nicht Exposition, wie einige Analytiker irrtümlich glauben [White 1998; Ballantine 1971], da das Material des Satzes aus vier Reihenformen, nicht nur einer einzigen besteht), auf die ein Hauptsatz folgt, Sechzehntel-Tonwiederholungen, zuerst auf D, zuletzt auf A – also Tonika-Dominante (Bsp. 4).

Nur daß die Dominante zu früh erreicht wird, da erst bei Ziffer 4 die aus dem Gegeneinander von Duolen und Triolen ihre trockene Brillanz schöpfende Überleitung zum lyrisch-verhaltenen Seitenthema, *poco più mosso*, beginnt. Im ganzen ersten Abschnitt des Satzes spielen zwei dreitönige Motive eine Rolle: eine absteigende kleine Sekunde, gefolgt von einer aufsteigenden kleinen Terz, sowie eine ebenfalls absteigende kleine Sekunde mit darauffolgender absteigender kleiner oder großer Terz (Bsp. 5a und 5b).

In Ziffer 9 beginnt mit der Wiederaufnahme des letzteren Motivs in den Klarinetten die Schlußgruppe, in deren Verlauf das erste Motiv nochmals erklingt (Trompeten und Flöten), später auch eine Verlängerung des zweiten Motivs, das, erstmals in der Überleitung von der Trompete gespielt, nun zuerst im Fagott, dann kanonisch in Posaune und Trompete erscheint (Bsp. 5c).

Inzwischen hat aber eine ostinate Begleitfigur eingesetzt, durch die die Schlußgruppe sich ausdehnt, eigenständig wird und die Illusion eines Sonatensatzes niedermacht. Eine auskomponierte Negation der Tradition.

Die militaristischen punktierten Rhythmen der Einleitung des Finales kehren im bald darauf erscheinenden, aufwärtsstrebenden Große-Fuge-Thema wieder (Bsp. 6a), aus dem die kleine, manchmal auch große Sexte aufgegriffen und in einem ruhig schaukelnden Ostinato prolongiert wird. Das Große-Fuge-Thema erscheint wieder, um einen Tritonus versetzt, und läuft in abwärtsfließenden punktierten Rhythmen aus. Eine spielerische Variante des Themas setzt in der Flöte ein (Bsp. 6b), wird einmal unterbrochen von der heroischen ursprünglichen Gestalt und endet in einer verkürzten Form des abwärtsfließenden Auslaufens, dem die Blechbläser einen Schlußpunkt setzen. Im nächsten Teil des Satzes spielt das Große-Fuge-Thema keine Rolle mehr, nur an die daraus abgeleitete spielerische Variante wird kurz erinnert. Wichtig sind hier die langen Holzbläser-Kantilenen, die nicht als Thema, sondern nur als musikalische Gestalt Wert haben (abgesehen von einer kleinen Episode, in der ein Motiv aus zwei ineinander verschachtelten kleinen Terzen die Melodik bestimmt, Bsp. 7).

Erst in der Steigerung kehrt das Große-Fuge-Thema wieder, sieben Takte lang *impetuosamente* aufwärtsstrebend. Im weiteren Tumult geht es noch einmal unter, um dann von Trompeten und Celli ein letztes Mal direkt vor dem katastrophalen Höhepunkt (Ziffer 105) inmitten eines fünfstimmigen Kanons der Holzbläser und Hörner, dessen Thema seit Ziffer 100 im Spiel ist (siehe Bsp. 11), gespielt zu werden. Auch die verschachtelten kleinen Terzen erscheinen nochmals (Bsp. 8).

Beispiel 6: Große-Fuge-Thema im III. Satz

Beispiel 7: Motiv der verschachtelten kleinen Terzen im III. Satz

Bewährte Formelemente – Themengruppentypen und vereinzelt auch Themen – spielen in der Sinfonie also durchaus eine Rolle. Im übrigen kann man Gerhards Aufbau als aneinandergehängte Teile ansehen, die jeweils durch eine eigene musikalische Faktur oder Gestalt charakterisiert werden und sich so von anderen Teilen abgrenzen. Über diese Kettenstruktur hinaus bemerkt man aber immer wieder Motive oder Melodiefragmente, die an verschiedenen Stellen im Gesamtaufbau wiederkehren und so einen größeren Zusammenhang ergeben. Am eklatantesten sind die beiden Einfälle, die in der Einleitung des ersten Satzes vereint sind: der Aufbau eines Akkordes Ton für Ton und das Crescendieren eines Akkordes bis zum Abriß im Fortissimo. Beide kehren im Laufe des Werks öfter wieder. Im Scherzanderteil des ersten Satzes, ab vier Takte vor Ziffer 31, wird das Aufbauen mit einem darauffolgenden Abbauen verbunden und mündet fünf Takte nach Ziffer 33 in ein Fortissimo. Auch der Beginn des nächsten, letzten Abschnitts des Satzes (Halbtonmotiv in der Tuba) wird von dieser Geste begleitet, ›*tremolo pianissimo*‹ in den Streichern. Nach dem katastrophalen Höhepunkt im Finale kehrt der Einfall wieder, schon im Ausklang des Tam-Tam-Schlags und dann bis Anfang des 6/8-Takts. Die Crescendi, die ins Fortissimo führen und abrupt abreißen, sind auch im langsamen und letzten Satz vorhanden (zum Beispiel bei Ziffer 58 bzw. 134; beide Male entdeckt der Hörer in der darauffolgenden vermeintlichen Stille einen leisen Streicherakkord). Zu Beginn des Finales sind sie in Verkürzung zu hören, während der Schluß des ersten Satzes eine riesige Ausdehnung des gleichen Prinzips darstellt.

Im ersten und letzten Satz werden jeweils Melodiefragmente des letzten Höhepunkts im früheren Verlauf des Satzes vorweggenommen. Im ersten spielen Flöte und Piccolo nach den Ziffern 11 und 12 ein Motiv, das vor Ziffer 21 erst in den Bratschen, dann in den Violinen aggressiv ›*in rilievo*‹ wiederkehrt (mit vertauschten großen und kleinen

The image shows a musical score for woodwind and brass instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn 1 (Hn. 1), Clarinet (Kl.), Oboe (Ob.), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet (Tr.), and Trombone (Pos.). The score is written in 4/4 time and features a complex arrangement of notes and rests. A specific section is labeled "Große-Fuge-Th." (Great Fugue Theme). The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Beispiel 8: Holz- und Blechbläserstimmen vor Ziffer 105 im III. Satz. Kanon. Große-Fuge-Thema und Terzen

The image shows a musical score fragment for Flute (Fl.) and Brass (Br.). The Flute part is marked "mf" and features a triplet. The Brass part is marked "in rilievo" and features a melodic line. The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Beispiel 9: Melodiefragment aus dem I. Satz (Höhepunkt-Motiv)

Sekunden) und nach Ziffer 27 lyrisch in Oboe, Flöte und Klarinette zu hören ist. Schließlich bildet es nach Ziffer 43, abwechselnd in hohen Holzbläsern und Baßinstrumenten erscheinend, den Höhepunkt der Steigerung (Bsp. 9).

Im letzten Satz wird bei einem momentanen Aufenthalt des Sturzes in die Katastrophe (Ziffer 94) in der Oboe das kreisende viertönige Motiv der Apotheose nach Ziffer 147 vorweggenommen (Bsp. 10). In beiden Fällen sieht man, daß Gerhard eine subtile psychologische Verbindung zwischen Satzteilen herstellt, die mit gewohnter Entwicklungsmotiv nichts zu tun hat, sondern dadurch, daß der Hörer in verschiedenen musikalischen Umgebungen dieselben Gesichter erkennen kann, eine eigene Logik erzielt. Ähnlich verhält es sich mit den Motiven aus der Steigerung des letzten Satzes, die in der Erschütterung der Musik nach der Katastrophe stark verlangsamt, ja kaum erkennbar nachklingen.



Beispiel 10: Apotheose-Motiv aus dem III. Satz (Vorwegnahme nach Ziff. 94)

Ostinati

Kommt man auf Aspekte wie Ostinati, metrische Konflikte, tonale Funktionen oder modale Melodiefragmente zu sprechen, so stellt sich die Frage, inwiefern man solche als spanisches Element in Gerhards Musik deuten soll. Seine Vorliebe für metrisch-rhythmische Ostinati, sicher als ›undeutsch‹ zu verstehen, kann man zum Beispiel ebenso durch sein Interesse an Stravinskij (einzigartig im Schönberg-Kreis und ihm deshalb manchmal unangenehm, wie er zu berichten wußte) wie durch die Musik, die er durch Pedrell kennengelernt hat, begründen (Gerhard 1975). Natürlich ist es auch möglich, daß sein Interesse für den Russen einer gewissen Ähnlichkeit von dessen Prioritäten mit denen spanischer Musik entstammt.

Ostinati dienen als Organisationsmittel über kürzere und längere Strecken der Sinfonie, als Begleitung oder als Hauptsache. Im allgemeinen kann man diese Stellen so beschreiben: Das Grundmetrum steht, die Gruppierungen von Vierteln und Achteln fungieren als Synkopen dagegen. Die Rhythmen in sich sind recht konventionell; die Spannung entsteht durch Überlagerung verschieden langer Gruppen. Je nach Länge der Gruppe kann auch ein zweites, mit dem Grundmetrum in Konflikt stehendes Metrum entstehen. Oft finden sich innerhalb eines Ostinatos kleine Unregelmäßigkeiten, die das rein Mechanische beleben. Christopher Ballantine hat bemerkt, daß »der Gebrauch von Ostinati in der Sinfonie als äußerst körperliche Funktion dem Gebrauch als dessen Gegenteil, d.h. als Funktion äußerster Geistigkeit und innerer Ruhe, sehr ähnlich ist« (Ballantine 1971). Diese Aussage sollte man durch die Beobachtung ergänzen, daß Gerhard Ostinati, die die Spannung durch Verkürzung und unregelmäßige Gruppen steigern, und solche, in denen die Spannung durch regelmäßige oder länger werdende Gruppen abgebaut oder auf einer Ebene gehalten wird, deutlich unterscheidet. Auch die Artikulation, die Lautstärke und die Dichte des Geschehens spielen eine gestalterische Rolle.

Das virtuoseste Ostinato der Sinfonie, dessen Aufbau an die strophenartigen ›rotations‹ erinnert, die James Hepokoski bei Sibelius entdeckt hat (Hepokoski 1993), befindet sich am Schluß des ersten Satzes. Hier werden nach und nach immer mehr Schichten eingeführt, alte und neue Motive verarbeitet. Die sechs Strophen beginnen jeweils mit dem Halbtonmotiv, das zuerst in der Tuba erscheint (die folgende Beschreibung setzt die Verfügbarkeit einer Partitur voraus).

1. Vier Takte vor 35: Antwort auf die Tuba in Trompeten, dann Klarinetten.
2. Fünf vor 36: parallel zu 1, aber die erste Antwort (Hörner) kommt später und liegt deshalb näher bei der zweiten (Klarinetten).

3. Vier nach 36: neue Antwort in der Trompete, dazu Harfen-Ostinato (drei Triolenachtel, also eine Zählzeit lang) und Bratschenostinato im 3/4-Takt (Motiv aus Ziffer 11).
4. 37: durchgehende Triolen in der Begleitung der Geigen, später das Harfen-Ostinato auf Duolen verlangsamt (d.h. als 3/8-Takt), die triolische Fassung im Klavier.
5. 38: parallel zu 4.
6. 39: zuerst deutlicher 4/4-Takt, dann motorische Sechzehntel, die an den ›Hauptsatz‹ erinnern und nach wenigen Takten in 3/4-Gruppen gegliedert werden, mit unterschiedlichen ›Einsen‹ in Violinen und tiefen Streichern (Akzente auf den verbleibenden ›leeren‹ Zählzeiten in Hörnern und Harfen). Triolische Bewegung und 4/4 werden in einem neuen Bläsermotiv beibehalten (40), dessen Fortsetzung durch punktierte Rhythmen gebildet wird. Weiterentwicklung durch variierte Wiederholung einiger Takte (41, 42). Allmählich rutscht fast das ganze Orchester in 3/4; nur Blechbläser und Kontrabässe betonen alle zwei Takte die wirkliche Eins (und teilen die Zeit dazwischen asymmetrisch in 5/4 und 3/4 auf). In den letzten Takten (drei nach 43) bleiben die Streicher im 3/4, die Holzbläser kehren zum zweitaktigen 4/4 zurück (Motiv aus Ziffer 11, vom Toninhalt auch dem vorhergehenden punktierten Motiv eng verwandt), und die Blechbläser spielen weiter asymmetrisch aufgeteilte zweitaktige Gruppen, 3/4 + 2/4 + 3/4.

Auch außerhalb eines Ostinatos stört Gerhard gelegentlich durch asymmetrische Betonungen das Grundmetrum, wie es nach Ziffer 30 ausdrücklich notiert ist.

Musikalische Gestalten

In einem Nachruf auf Gerhard schreibt Norman Kay, er habe es geschafft, die lateinische Tradition mit ihrem Beharren auf den ›fühlbaren‹ Facetten der Musik mit der puritanischen nordeuropäischen Tradition, die auf der abstrakten Idee beharrt, zu verbinden.⁷ Das Fühlbare in der Musik meint den Rhythmus, aber auch das Spiel der Klänge und Gestalten. Am deutlichsten kommt dies im zweiten Satz zum Vorschein, dessen brückenartige Form allein durch Ähnlichkeit der Farben und Rhythmik erkennbar ist, nicht etwa durch Thematik.

- A Weitgestellte Streicherakkorde und Holzbläser-Choral.
Übergang (an den übrigens im letzten Fortissimo des Finales erinnert wird).
- B (i) Dichtgeflochtene Sechzehntel der Streicher, ›sul ponticello‹, später ›staccato ordinario‹ abwechselnd auf zwei Tönen. Darüber Bläserkantilenen.
(ii) Langgehaltene Töne der Solostreicher, oft Flageolett; allmählich dichter werdendes Pizzicato im Tutti.

7 Kay 1970, 44 u. 71.

- C Intensive, wiederholte dichte Streicherakkorde, darüber Bläsermelodien. Kurz nach Anfang durch abgerissenes Crescendo unterbrochen, wonach ›sul ponticello‹ Sechzehntel (B(i) ähnlich) zu weiteren dichten Akkorden führen.
- B' Verbindet Bestandteile von B(i) und B(ii).
- A' Führt das Material aus A zu einem Höhepunkt. Danach Coda, mit verlangsamten verflochtenen Sechzehnteln aus B(i).

In so einem Fall sind genaue Tonhöhen nicht so wichtig wie die Art des Klangs: Gerhard macht aus Hilfsparametern die Hauptsache. An einer kahlen Stelle wie Ziffer 52 (Anfang von B(ii)) hört man ganz genau auf die Eigenschaft eines jeden gestrichenen Tones – ein gegriffenes Flageolett, ein normal gegriffener Ton, eine leere Saite, ein natürliches Flageolett. Das dann einsetzende Pizzicato erklingt in zunehmend längeren Gruppen und dichter werdenden Akkorden mit Crescendo: konventionelle Mittel der Steigerung, aber eben ohne die gewohnte darüberliegende Melodie oder harmonisch-tonale Spannung. Er sucht, die Urausdruckskraft der Klangphänomene wiederzufinden, indem er die Bestandteile der Musik einzeln beleuchtet. Und dabei geht es ihm nicht um Farben, sondern darum, wie der Klang sich verhält. In einer Rundfunksendung erklärt er: »Anstelle von ›Verhalten‹ hätte ich auch den Ausdruck ›Klangaktivität‹ verwenden können« (Gerhard 1965). Deshalb sind die Klänge in seiner Musik auch nicht immer angenehm. Ähnliche Ideen findet man bei anderen Komponisten, zum Beispiel Edgar Varèse, wie Gerhard ein Pionier der elektronischen Musik, aber man bemerke, daß Gerhard in Cambridge relativ abgeschieden wirkt und doch bestens informiert ist über die gegenwärtigen europäischen Schulen der Komposition.

Tonale und modale Einflüsse

In der Sinfonie sind trotz Zwölftönigkeit tonale und modale Elemente vorhanden, erstere im Großaufbau, letztere in melodischen Fragmenten. Jeder Satz der Sinfonie endet, mit zunehmender Deutlichkeit, mit dem Ton e: fast unhörbar im Nachhall des Tuttis im ersten Satz, als Schlußton einer tonalen Kadenz im zweiten (übrigens eine seltene lineare Darstellung der Reihe, die sofort danach endgültig verworfen und durch eine neue ersetzt wird) und als langes Flageolett im dritten (welcher Klang nach der Katastrophe schon mehrfach vorbereitet wurde). Einige andere Werke Gerhards, unter anderem *Don Quixote* und *The Duenna*, basieren ebenfalls auf dem ›Gitarrenton‹. Im Finale kommt zudem eine Tritonus-Spannung zwischen *b*, der Tonart der Großen Fuge, an die das Hauptthema erinnert – welches zugleich über einem *b*-Orgelpunkt exponiert wird –, und *e* ins Spiel (vgl. Bsp. 3). Am Anfang und an wichtigen Schnittpunkten werden diese beiden Töne immer wieder unterstrichen, bis hin zur Katastrophe, nach der weder das Thema noch *b* als strukturell wichtiger Ton wiederkehren. Daß *d* und *f*, die im Hauptsatz des ersten Satzes prominent sind (vgl. Bsp. 4), auch Ausgangspunkt der Kanonmelodie in der katastrophalen Steigerung des Finales sind, ist wohl kaum Zufall (Bsp. 11).

In der Melodik sind öfters spanisch wirkende phrygische Züge zu bemerken, wie sie unter anderem aus de Fallas *Dreisnitz* (Farruca und Jota) bekannt sind. Die Schlußmotive aus dem ersten und dem letzten Satz (siehe Bsp. 9 und Bsp. 10) weisen diese ebenso auf



Beispiel 11: Kanonisch behandelte Melodie im III. Satz, nach Ziffer 100 bzw Ziffer 103

wie das Halbtonmotiv der Tuba, mit dem das Schluß-Ostinato des ersten Satzes beginnt. Zudem kann in der Motivik eine große Terz eine kleine vertreten, eine kleine Sext eine große. Natürlich kommt es Gerhard zuerst auf musikalische Gestik an, nicht auf peinlich genaue Identitäten, und doch ist es frappierend, daß er die große Terz durch eine kleine, nie aber durch eine Quarte ersetzt. Das tonale Denken spielt, bewußt oder unbewußt, weiterhin eine Rolle.

Zur Deutung

Die wenigen, die eingehendere Artikel über die Sinfonie verfaßt haben, scheinen alle zu glauben, daß dem Werk ein Programm zugrunde liegt: Julian White hat sogar eine komplizierte Hypothese über eine Verbindung zu dem Roman *L'Espoir* von André Malraux entwickelt.⁸ Man sollte aber nicht vergessen, daß allein die Bezeichnung ›Sinfonie‹ an etwas Abstraktes denken läßt und daß Gerhard selbst – der Programmnotizen mit zunehmendem Alter immer überflüssiger fand – nie ein Wort über eine andere Bedeutung als die rein musikalische verloren hat. Daß in der Sinfonie allerhand Zitate vorhanden sind, ist bekannt – Zitate aus eigenen Werken (dem Ballett *Pandora* [1943–44], *Don Quixote*, *The Duenna*), aus der *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 von seinem Lehrer Schönberg, außerdem eine deutliche Anspielung auf Beethovens Große Fuge. Zudem hat Gerhards Frau, Poldi, der das Werk gewidmet ist, die Katastrophe im letzten Satz mit seinen explosiven Rhythmen als Darstellung des Herzinfarkts von 1952 gedeutet.⁹ Das Schönberg-Motiv, das im ersten Satz (Ziffer 11) zitiert wird (Bsp. 12), trägt im Original die Überschrift *Drohende Gefahr, Angst* – bei Gerhard also die *Gefahr* seiner lebensbedrohlichen Herzbeschwerden. Verbunden mit den Anlehnungen an sein bisheriges Schaffen in den ersten beiden Sätzen, an die erfolglose »*Duenna*« und überhaupt angesichts der relativen Unbekanntheit seiner Musik (also die ›*Angst*‹ des Versagens), scheint Roberto Gerhard mit seiner ersten Sinfonie aus Trümmern Neues, Größeres schaffen zu wollen, versuchend, einen Weg nach vorne zu finden, im Finale Inspiration aus der heroischen, alles überwindenden Großen Fuge schöpfend. Die ›Katastrophe‹ (übrigens ist dies der dritte Teil der Schönberg-Überschrift) wird überstanden, die Reihe aus *The Duenna* besteht weiter, und das Werk endet mit dem verklärenden Aufstieg in die Reinheit des langen Flageolett-Klangs.

8 White 1998. Siehe auch Drew 1957, sowie Drews Begleittexte zu den Auvidis- und HMV-Aufnahmen und Bernard Benolielis zur Chandos-Einspielung (siehe Fußnote 1).

9 Bericht in der unveröffentlichten Diplomarbeit von Keith Potter, *The life and works of Roberto Gerhard* (Universität Birmingham, 1972).

Schönberg (T. 44) Gerhard [11]

Beispiel 12: Das Schönberg-Motiv

Literatur

- Ballantine, Christopher: »The Symphony in the twentieth Century: some Aspects of its Tradition and Innovation«, *Music Review* 32 (1971), 219–232.
- Drew, David: »Gerhard as Symphonist«, *Listener* 57 (1957).
- Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, London 1973.
- Gerhard, Roberto: »Schoenberg Reminiscences«, *Perspectives of New Music* (Spring-Summer 1975), 57–65.
- Gerhard, Roberto: »Sound Observed« (1965). Manuskript im Gerhard-Archiv, Gerhard.11.37/2.
- Hepokoski, James: *Sibelius: Symphony no. 5*, Cambridge 1993.
- Kay, Norman: »Late Harvest«, *Music and Musicians* 18 (1970).
- Potter, Keith: *The life and works of Roberto Gerhard*, unveröff. Diplomarbeit Universität Birmingham 1972.
- White, Julian: »Gerhard's secret programme: Symphony of hope«, *Musical Times* 139 (1998), 19–28.