

Casellas Begegnung mit der Sinfonik Mahlers ist mehr als nur eine der vielen Stationen der „peregrinazioni stilistiche“, die der italienische Komponist in seiner Jugendzeit durchlief. Den Einfluß Mahlers lediglich als ein weiteres Beispiel für die proteische Assimilationsfähigkeit Casellas zu verbuchen, wäre zweifellos eine unzureichende Interpretation. Sicher steht auch die Beziehung zu Mahler im Zusammenhang mit der bekannten Maxime Casellas, ein junger italienischer Musiker müsse „ogni conquista tecnica straniera“ sorgfältig studieren und sich aneignen, bevor er seine individuelle Persönlichkeit entfalten könne. Doch geht die Orientierung an Mahler in ihrer Bedeutung weit über die Funktion eines solchen „Initiationsritus“ hinaus. Die Amsterdamer Festrede, gehalten zu einem Zeitpunkt, an dem Casella bereits seinen „stile definitivo“ gefunden hatte, beweist eine dauerhafte, über den musikgeschichtlichen Augenblick hinausreichende Wertschätzung des großen Wiener Sinfonikers. Und so war es sicher mehr als die bloße Höflichkeit eines Geburtstagsgrußes, als Casella 1910 schrieb: „Die Bekanntschaft mit den Sinfonien Mahlers war das wichtigste Ereignis meiner künstlerischen Bildung . . .“.

Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert

von Peter Jost, München

Seit längerem gilt Hector Berlioz als derjenige Komponist, der erstmals der Instrumentation den Rang des kompositorisch Substantiellen verlieh. Von französischer Seite wird dies insbesondere für die Symphonie, die nach allgemeiner Anschauung angesehenste und anspruchsvollste Gattung der Instrumentalmusik, hervorgehoben. Und so schwingt in der nachfolgenden Formulierung Georges Migots, mit der Berlioz zum ersten Symphoniker im eigentlichen Wortsinn erklärt wird, ein unüberhörbarer Ton von Nationalstolz mit, der im verständlichen Bemühen fußt, dem auch in Frankreich übermächtig wirkenden „Beethoven-Erlebnis“ eine eigenständige, französische Traditionslinie entgegenzustellen:

„Mit Berlioz, in seiner *Symphonie fantastique*, ist die Symphonie endgültig zu einem Werk geworden, das nur noch mit dem Orchester ausgeführt werden kann, denn es war Berlioz, der es als erster gewagt hat, ausschließlich orchestral mit allen instrumentalen Klangfarben, die als Ausdrucksmittel benutzt werden, zu denken“¹

¹ „C'est avec Berlioz, en sa *Symphonie fantastique*, que la symphonie est vraiment devenue définitivement une oeuvre ne pouvant être exécutée autrement qu'à l'orchestre, car c'est Berlioz qui, le premier, a osé penser uniquement orchestre avec tous les timbres instrumentaux utilisés, eux aussi, comme moyens expressifs“ (Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*, Paris 1946, S. 210), Migot selbst hinterließ als Komponist insgesamt dreizehn Symphonien. — Diese eigene Traditionslinie wurde trotz der radikal neuen Form der *Symphonie fantastique* im Zuge der Beethoven-Rezeption begründet, da sich Berlioz' symphonisches Hauptwerk als Dokument seiner Beethoven-Auseinandersetzung, speziell mit der *Eroica*, interpretieren läßt, wie zuletzt Carl Dahlhaus nochmals unterstrich (*Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*, in *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 228 ff.).

Ähnlich wie die Beethovensche Symphonie, die Carl Dahlhaus als „zirkumpolar“ charakterisiert hat², erfuhr auch die Berliozsche keine unmittelbare Weiterentwicklung und wurde in ihrer epochemachenden Bedeutung erst nach dem Tode des Komponisten erkannt. Diese äußere Parallelität darf jedoch nicht den Blick für den andersartigen, ja konträren Verlauf der Gattungsgeschichte in den beiden angesprochenen Kulturräumen verstellen. Auch französische Autoren konzedieren, daß, sieht man einmal von Berlioz' Beiträgen und wenigen Einzelwerken wie etwa Bizets (erst nach der Uraufführung 1935 bekannt gewordener) *C-dur-Symphonie* (1855) ab, vor 1870 keine bedeutenden Symphonien französischer Komponisten entstanden. Erst nach dieser Zäsur, der Berlioz' Tod (1869) vorausging, kann von einer „Erneuerung der Symphonie“ gesprochen werden³, die nicht nur qualitativ hochstehende Werke hervorbrachte, sondern auch die Entwicklung eigenständiger Traditionslinien dieser Gattung in Frankreich in Gang setzte. Das dadurch gestiegene Selbstbewußtsein belegt sehr anschaulich Hugues Imberts Replik auf Felix Weingartners geschichtlichen Abriß⁴, in dem Berlioz seiner Bedeutung nach zwar ausführlich gewürdigt wird, andere französische Komponisten jedoch allenfalls am Rande auftauchen.

Einen Markstein für die Erneuerung der französischen Symphonie setzte die vor allem von Camille Saint-Saëns vorangetriebene Gründung der Société Nationale de Musique am 25. Januar 1871, deren Mitglieder sich unter der nachgerade berühmt gewordenen Devise „Ars gallica“ als eine ausschließlich der zeitgenössischen (Instrumental-)Musik gewidmete Konzertgesellschaft zusammenschlossen. Diese Rückbesinnung auf die nationale künstlerische Eigenständigkeit steht natürlich in direktem Zusammenhang mit dem soeben verlorenen Krieg. Bestrebungen, der übermächtigen Oper anspruchsvolle Konzertmusik gegenüberzustellen, hatten sich bereits durch die Concerts Colonne, Lamoureux und namentlich durch die berühmten Concerts Pasdeloup (seit 1860) deutlich manifestiert, in denen Instrumentalmusik in Sonatenform — Trios, Quartette, Quintette und eben auch Symphonien — dargeboten wurde. Im Mittelpunkt standen dabei aber zunächst die deutschen Klassiker, insbesondere Beethoven. Erst mit den Konzerten der Société Nationale de Musique wurde ein breiteres Publikum auf aktuelle französische Musik, namentlich von Camille Saint-Saëns und César Franck, später auch von Vincent d'Indy, aufmerksam gemacht. Die starre Gattungshierarchie, an deren Spitze in Frankreich die Oper ebenso unangefochten wie im deutschsprachigen Raum die Symphonie stand, widersetzte sich allerdings noch lange solchen Versuchen, die Instrumentalmusik, vor allem die in Sonatenform, zu nobilitieren. Rückblickend schreibt Julien Tiersot kurz nach der Jahrhundertwende:

„Es ist wahr, daß die Symphonie in Frankreich als Übungsarbeit angesehen wurde und daß die Gattung lange Zeit nur durch die Verpflichtungen der Rompreis-Stipendiaten in Erscheinung trat. Eine gut geschriebene Symphonie galt offenbar als höchstes Zeugnis für die Begabung der jungen, von der Akademie ausgezeichneten Komponisten“⁵

² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125.

³ So etwa bei Jean-Paul Holstein, *Le renouveau de la symphonie française (1870—1900)*, Diss. Paris 1978.

⁴ Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*, Berlin 1898; Hugues Imbert, *La Symphonie après Beethoven. Réponse à M. Felix Weingartner*, Paris 1900.

⁵ „Il est vrai que la symphonie était considérée en France comme un travail d'école que, pendant longtemps, le genre ne se manifesta guère que par des «envois de Rome». Une symphonie bien écrite étant, semble-t-il, l'épreuve suprême du talent des jeunes compositeurs couronnés par l'Académie“ (Julien Tiersot, *La Symphonie en France*, in: *ZIMG* 3 [1902], S. 393).

Tatsächlich war das Reglement des Rompreises, auf dessen Erringung der Lehrplan des Pariser Conservatoires unverkennbar abgestimmt war, von beträchtlichem Einfluß auf die öffentliche Geringschätzung der Symphonie: Im Hauptwettbewerb um den Preis sollte nämlich eine „scène lyrique“ vorgelegt werden, was dementsprechend auch im Kompositionsunterricht im Vordergrund stand. Erst für die Rompreis-Stipendiaten gehörte es zum vorgeschriebenem Arbeitspensum, im zweiten Jahr eine viersät-zige Symphonie oder ein wenigstens zweiteiliges symphonisches Werk abzuliefern⁶. Niemand mußte diese Gattungshierarchie seinerzeit schmerzlicher erfahren als Saint-Saëns, der vor 1870 wohl als einziger französischer Komponist von Rang die verfeimten „germanophilen“ Gattungen der Kammermusik und Symphonik pflegte. Umgekehrt blieb in Deutschland die Symphonie noch lange die Gattung, die in entscheidender Weise Größe und Genie eines Komponisten zu dokumentieren hatte. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 30. Oktober 1871:

„R[ichard] erzählt, in der *Musikalischen Zeitung* habe gestanden, ein Beweis dafür, daß er (R.) kein wirklicher Musiker sei, das sei, daß er sich nie auf das Gebiet der Symphonie gewagt habe“⁷

Wenn im folgenden versucht wird, die gattungsästhetische und -geschichtliche Entwicklung der französischen Symphonie im 20. Jahrhundert anhand einiger ausgewählter Aspekte zu skizzieren, so kann sich dies nur als Beitrag für die übergeordnete Aufgabe einer noch zu schreibenden allgemeinen Gattungsgeschichte symphonischer Musik verstehen⁸. Die Beschränkung auf eine einzelne nationale Entwicklung — „französisch“ wird hier allerdings auf die Werke und deren Kulturraum und keineswegs auf die Herkunft oder Nationalität der Komponisten bezogen — mutet auf den ersten Blick befremdend an, da die musikalische Moderne sehr stark von internationalem Austausch und supranationalen Tendenzen geprägt scheint. Die Verbindungen und Gemeinsamkeiten der europäischen Musikgeschichte, wie sie sich bezüglich der Symphonie etwa in der (freilich verschieden starken) Tendenz der dreißiger Jahre zur

⁶ Vgl. dazu Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983 [= *BzAfMw* 22], S. 216f. Sogar Claude Debussy vermerkte (im Jahre 1903) diesen Zusammenhang: „Man beklagt sich über die geringe Zahl an Symphonien, die Frankreich gegenüber anderen Ländern aufzuweisen habe; ist dafür nicht vielleicht der Rompreis mit verantwortlich? Wenn ich für Statistiken etwas übrig hätte, fiel mir der Beweis nicht schwer, daß die gesamte, oder fast die gesamte symphonische Musik keinen offiziellen Stempel trägt“ (*Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. v. François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974, revidierte Neuausgabe 1982, S. 180).

⁷ Wagner bezog sich auf eine in den *Signalen für die musikalische Welt* (29, 1871, S. 712) erschienene Notiz aus dem veröffentlichten Nachlaß des Dichters (und Ex-Musikers) Otto Ludwig, wo es u. a. heißt. „R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesem Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik)“ Nach den Aufzeichnungen Cosimas soll Wagner die Bemerkung mit den Worten kommentiert haben, „nun [...] möchte ich wissen, wer eine Symphonie geschrieben hat, außer Beethoven! Wie albern, aus der eigensten Individualität eines Menschen einen Gattungsbegriff zu machen, als ob jeder so eine Symphonie schreiben müßte“ (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. I. 1869–1877, ediert u. kommentiert v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München/Zürich 1976, S. 454f.).

⁸ Eine solche Gattungsgeschichte ist unter der Autorschaft von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck im Rahmen des von Stefan Kunze begründeten und von Siegfried Mauser fortgeführten *Handbuchs der musikalischen Gattungen* als Band 3: *Symphonische Musik im 19. und 20. Jahrhundert* projektiert (voraussichtlicher Erscheinungstermin Laaber 1998).

Rehabilitation der in den zwanziger Jahren heftig abgelehnten Gattung zeigen, sollen natürlich keineswegs negiert werden. Doch wie bereits die besondere Ausgangslage der Symphonie in Frankreich andeutet, ist deren Entwicklung — und zwar, wie sich zeigen wird, bis zur Gegenwart — so stark von spezifisch nationalen Traditionen und Vorstellungen beeinflusst, daß sie sich angemessen nur als besondere Teil-Geschichte innerhalb der generellen Gattungshistorie beschreiben läßt⁹.

Eine solche, systematisch orientierte Studie legitimiert sich auch insofern, als die bisher vorliegenden Beiträge zur Thematik sich entweder auf kurze Einzelwerkbeschreibungen oder -analysen in chronologischer Folge¹⁰ oder auf zusammenfassende Übersichten¹¹ beschränken; lediglich für den Zeitraum 1900—1914 befindet sich eine amerikanische (!) Dissertation, die auch die Gattungstheorie und -ästhetik mit einbezieht, in Vorbereitung¹².

1 Begriff und Verständnis

Das Interesse an der Gattung hatte in Frankreich nach der zunächst zwiespältigen, dann aber sehr rasch begeisterten Aufnahme von Saint-Saëns' 3. *Symphonie* (1885/86) und Francks *d-moll-Symphonie* (1886—1888) spürbar zugenommen. Erneuerungsversuche dieses so lange geringgeschätzten Gebietes der Orchestermusik sind vor dem Ersten Weltkrieg mit den beiden ersten Symphonien Vincent d'Indys (G-dur op. 25, 1886, und B-dur op. 57, 1902/03), mit Chaussons *B-dur-Symphonie* (1889/90), mit den ersten vier Symphonien von Guy Ropartz (*a-moll*, 1894/95; *f-moll*, 1900; *E-dur* 1905; *C-dur*, 1910), mit Paul Dukas' *C-dur-Symphonie* (1896), mit den vier Symphonien Albéric Magnards (*c-moll*, 1889/90; *E-dur*, 1892/93; *b-moll*, 1895/96; *cis-moll*, 1911—13) und mit der 1. *Symphonie* Albert Roussels (1904—06) verbunden. Dabei fällt die wegweisende Funktion von Francks Meisterwerk auf, die allein schon an der Dominanz der direkten (d'Indy, Chausson und Ropartz) und indirekten Franck-Schüler (Magnard und Roussel als Schüler d'Indys) abzulesen ist. Ein wesentliches Moment dieser Erneuerungsbestrebungen gründet sich in der Tat auf die „klassizistische“ Ausrichtung Francks, namentlich dessen Bach- und Beethoven-Begeisterung, die er seinen Schülern im Hinblick auf die Gewichtung der Form weitergab. Nach der

⁹ Es ist bezeichnend, daß selbst in Hermann Danusers *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch des Musikwissenschaft* 7) — übrigens bislang die einzige deutschsprachige Gesamtdarstellung, in der die französische Musik des 20. Jahrhunderts ihrer Bedeutung nach angemessen berücksichtigt wird — in gattungsgeschichtlichen Abschnitten (wie etwa *Symphonik und Konzert* in Kap. III 1932—1950, S. 219ff.) vielfach auf interne nationale Gliederungen zurückgegriffen wird.

¹⁰ So auch die von Emile Vuillermoz, *La Symphonie*, in: *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925, sous la direction de L[adislas de] Rohozinski*, tome 1, Paris 1925, S. 323—388, sowie die weiter unten genannten französischen Formen- und Kompositionslehren.

¹¹ Jean Maillard et Jacques Nahoum, *Les symphonies d'Arthur Honegger*, Paris 1974, Kap. *La symphonie en France des origines à la mort d'Honegger*, S. 14—30 [S. 30 Tabelle zur Chronologie von 1900 bis 1955]; Jean Maillard et Tolia Nikiprowetzky, *La musique symphonique*, in: *La face cachée de la musique française contemporaine*, Paris 1979 (= *La revue musicale* 316—317), S. 111—120; Alain Pâris, *La Symphonie française de 1918 à nos jours*, in: *Le Courrier musical de France* (1979), Nr. 67, S. 91—94, Nr. 68, S. 137—139.

¹² Brian Hart, *The Symphony in France in Theory and Practice, 1900—1914*, Diss. Univ. of Indiana, Bloomington, voraussichtlich 1994.

Institutionalisierung des Franck-Erbes in der Gründung der Schola cantorum (1894 unter der Leitung d'Indys) spielte Francks Symphonie als das Modell einer modernen Symphonie in der Kompositionslehre eine bedeutsame Rolle und beeinflusste so auf entscheidende Weise die Vorstellungen von der Gattung in Frankreich überhaupt. Kernelement der Modernität war die zyklische Form bzw. die Verwendung von zyklisch wiederkehrenden Motiven und Themen im Geiste Beethovens¹³. Ein weiteres Element der Modernität — und in gewisser Weise auch Ausdruck der französischen Tradition der dreiteiligen Opersinfonie des 18. Jahrhunderts — war dagegen die Dreisätzigkeit (das mittlere *Allegretto* vereinigt auf sehr kunstvolle Weise den langsamen Satz und das Scherzo der traditionellen Symphonie). Francks außergewöhnliche Idee einer tonal gedoppelten Exposition des Kopfsatzes fand hingegen keine Nachahmung, selbst d'Indy sah sich gezwungen, seine Skepsis gegen diese Konstruktion zum Ausdruck zu bringen¹⁴.

Die seit etwa der Jahrhundertwende deutlicher werdenden Anzeichen einer neuen Krise der Symphonie sind dagegen kaum zu leugnen. Die umwälzenden Entwicklungen vollzogen sich unverkennbar (wieder) auf dem Gebiet der Oper¹⁵. Zwar wurden sowohl im deutsch- als auch im französischsprachigen Raum weiterhin in unverminderter Dichte Symphonien geschrieben, veröffentlicht und aufgeführt, jedoch fällt die Zurückhaltung gerade der bedeutendsten Komponisten der Zeit auf. Der Anspruch der großen Form (der in Mahlers Symphonien durch monumentale Ausdehnung und vielfältige Mischformen bis hin zur Liedsymphonie gewahrt ist) wurde nun vielfach durch die Reduktion der Besetzung zur Kammersymphonie aufgegeben bzw. in Frage gestellt.

Für Debussy, der das Genre ebenso wie Ravel und Fauré aus seinem reifen Schaffen ausklammerte, stellte die Symphonie den Inbegriff akademischer Musik dar, in der die Formpostulate die Gedankenfreiheit behindern, wie er 1903 anlässlich der *1. Symphonie* von Guy Ropartz schrieb¹⁶. Noch deutlicher verwarf Debussy schon zwei Jahre zuvor die Gattung im Zusammenhang mit einer Aufführung der *1. Symphonie* op. 14 des d'Indy-Schülers Georges Witkowski.

„Mir scheint, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. []

Die wahre Lehre Beethovens lautet also nicht, an den alten Formen festzuhalten und gewissenhaft die Füße in seine frühen Fußstapfen zu setzen. Man muß durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen können — doch mir will scheinen, als ob man sie nahezu für alle Zeiten verschlossen hielte, die paar genialen Glücksfälle auf diesem Gebiet sind nur eine kümmerliche Entschuldigung für die strebsamen und gekünstelten Übungsstücke, die man aus Gewohnheit Symphonien nennt“¹⁷

¹³ In der Biographie seines Lehrers bezeichnet d'Indy die „forme cyclique“ sogar ausdrücklich als „base de l'art symphonique moderne“ (*César Franck*, Paris 1908, S. 151). Unlängst betonte Serge Gut vor allem die Modellfunktion von Beethovens 5. Symphonie für Franck in seinem Beitrag *Y a-t-il un modèle beethovénien pour la symphonie de Franck?*, in: *Revue Européenne d'Études Musicales* 1 (1991) [= Numéro special. César Franck 1822–1890], S. 59ff.

¹⁴ Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie*, rédigé par Auguste Séricyx d'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola cantorum en 1901–1902, Paris 1948, S. 161.

¹⁵ Vgl. den Abriß Theo Hirsbrunners, *Das Musikleben in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Vom Schweigen befreit 3. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel*, 12.–16. 5. 1993: Lili Boulanger 1893–1918 [Katalogredaktion: Roswitha Aulenkamp-Moeller, Christel Nies], S. 25–27.

¹⁶ Vgl. *Monsieur Croche*, S. 108.

¹⁷ *Monsieur Croche*, S. 27f.

Der oben zitierte Eingangssatz (im Original: „Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie est faite“) hat große Berühmtheit erlangt; immer wieder, bis in die jüngste Zeit hinein, glaubten französische Komponisten, die trotz dieses Verdikts Symphonien schrieben, sich rechtfertigen zu müssen¹⁸.

Die Vorbehalte gegen die Symphonie von seiten der „Debussyisten“, denen zu Debussys Zeiten noch ihre Wertschätzung der „Franckisten“ im Umkreis der Schola cantorum gegenüberstand, generalisierten und verstärkten sich beträchtlich nach dem Ersten Weltkrieg. Die Erfahrung des Krieges schien den Bruch mit der deutschen Musiktradition nachgerade zu verlangen — und insbesondere die an die Sonatenform gebundene Symphonie galt immer noch als besonders deutsch¹⁹. Vincent d'Indy's *3. Symphonie* (1917) mit dem Beinamen *De bello gallico* läßt sich geradezu als der Versuch interpretieren, die Gattung im nachhinein zu „französisieren“ und damit für die Nachkriegszeit zu retten, was angesichts der engen Verbundenheit des Wagner- und Beethoven-Verehrers mit der deutschen Musikkultur leicht erklärbar ist.

Die Tendenz zur strikten Ablehnung der „deutschen“ Spätromantik zugunsten einer Rückbesinnung auf die nationale französische Tradition war bei der Pariser Avantgarde dieser Zeit, namentlich bei den Komponisten der sogenannten Groupe des Six, besonders stark ausgeprägt. In seiner berühmten, im nachhinein als Manifest der Gruppe dienenden Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* (1918) stellte Jean Cocteau den eng mit der Formation verbundenen Altmeister Erik Satie als Vorbild für eine aus dem französischen Geist erneuerte Musik dar. Die schroffe Abgrenzung gegen die Spätromantik umfaßte in dieser Sicht auch den Impressionismus Debussys als gewissermaßen letzte Ausformung des „wagnérisme“. Die Radikalität, mit der hier ein Neuanfang unter Leugnung der Tradition des 19. Jahrhunderts proklamiert wurde, machte auch vor Beethoven, dem noch vor dem Weltkrieg zweifellos angesehensten deutschen Komponisten, nicht mehr halt. Einer der Cocteauschen Aphorismen bringt die Absage an das Sonatensatz-Modell der Beethoven-Tradition, mit der ohne direkte Nennung die Symphonie als repräsentativste und bedeutungsvollste Gattung ganz besonders getroffen wird, auf den Punkt:

„Beethoven ist langweilig, wenn er fortspinnt, Bach nicht, weil Beethoven die Form und Bach den Gedanken entfaltet. Die meisten Leute glauben das Gegenteil“²⁰.

Bereits zuvor und völlig unabhängig von diesen ästhetischen Leitlinien empfand etwa Charles Koechlin den Gedanken an die „retour à l'ancienne symphonie prébeethovenienne“ kürzerer Dauer in bezug auf seine eigene Kammermusik dieser Zeit als sehr

¹⁸ Als Beispiel sei hier auf Henri Dutilleux' Stellungnahme zu Debussy aus dem Jahre 1962 verwiesen: „Je devrais avoir mauvaise conscience au moment où j'écris ces lignes. Je devrais ressentir une terrible impression de culpabilité: ai-je si mal compris la leçon, étant de ceux qui ont osé ... qui osent encore écrire des symphonies? [...] Eh bien, malgré tout, j'espère ne pas être coupable d'hérésie envers la pensée de Debussy — musicien français — et je m'explique. Ce que dit Debussy, il le dit en 1901, à une époque qui voit surgir d'un peu partout d'énormes constructions, lesquelles obéissent toutes à la même conception d'architecture préfabriquée, tuant la poésie et la magie“ (zit. nach: Pierrette Mari, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, S. 181).

¹⁹ Ein gewisses Indiz für diese Einschätzung liefert gerade Debussy, der „die symphonische Durchführungstechnik“ der „deutschen Denkart“ zuordnete (*Monsieur Croche*, S. 240).

²⁰ „Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe, Bach pas, parce que Beethoven fait du développement de forme, et Bach du développement d'idée. La plupart des gens croient le contraire“ (Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* [1918], avec une préface de Georges Auric [1978], Paris 1979, S. 49).

nützlich²¹; die Idee der Orchestration originaler Kammermusik setzte er später, im Jahre 1926, tatsächlich für seine *1. Symphonie* um, die nichts anderes als die Orchesterversion seines *2. Streichquartetts* op. 57 (1911–1915) darstellt.

In dieser Umbruchszeit setzte jedoch auch eine positive Umwertung des Symphonie-Begriffs ein. Arthur Honegger stand trotz seiner Zugehörigkeit zu den „Six“ deren (nach außen proklamierten) Ästhetik sehr skeptisch gegenüber²² und bekannte sich auf seinem langen Weg zur Symphonie zu den formalen und ästhetischen Traditionen und Ansprüchen der Gattung²³. Immerhin gab jedoch auch er zur Erläuterung des Untertitels *Symphonie mimée* von *Horace victorieux* an, Symphonie sei „im weitesten Sinne zu verstehen als ein Werk, das aus mehreren kontrastierenden und doch zusammengehörenden Orchestersätzen besteht“²⁴.

Auch die Benennung der sechs Kammermusikwerke von Darius Milhaud, die zwischen 1917 und 1923 entstanden, kann in diesen Zusammenhang eingeordnet werden. Die Titelgebung *Symphonie pour petit orchestre* erläuterte der Komponist später wie folgt:

„Ich hatte anfangs in der Tat eine etwas eigenartige Auffassung von der Symphonie [] Damals interessierten mich besonders die Probleme des kleinen Orchesters, das sich — bei jedem Werk anders — aus Soloinstrumenten zusammensetzt. Ich habe demnach das Wort ‚Symphonie‘ nicht in seinem klassischen, sondern in seinem etymologischen Sinn verwendet. Meine Symphonien haben daher nichts mit der klassischen Symphonie zu tun; es sind sozusagen ‚Miniaturesymphonien‘“²⁵

Milhaud greift also bewußt auf frühere, vorklassische Entwicklungsstadien der Symphonie zurück, in der sie einerseits als Ouvertüre benutzt und verstanden wurde, andererseits die erst mit Haydn und Mozart sich endgültig vollziehende Trennung von Kammer- und Orchestermusik noch nicht gegeben war. Insbesondere die letzte dieser Kammersymphonien, in der Oboe und Violoncello vier Singstimmen (S, A, T, B) umrahmen, welche jedoch textlos wie Instrumente eingesetzt sind²⁶, läßt sich als nachdrücklicher Gegenentwurf zu den großen Bekenntnissymphonien des 19. Jahrhunderts interpretieren. Die Absage an die Ausrichtung der Linie Beethoven — Mahler durch den Verzicht auf einen Singtext und damit auf eine „Botschaft“ expressis verbis könnte kaum schärfer ausfallen. In der Benennung *Symphonie* schwingt natürlich auch ein ironisches Moment im Hinblick auf die Erwartungshaltung des Konzertpublikums mit: So waren die auf ein abendfüllendes Werk eingestellten Zuhörer der Pariser Premiere seiner ersten *Symphonie pour petit orchestre* nicht durch die Musik an sich, sondern durch die kammermusikalische Besetzung und die frappierende Kürze aller

²¹ Brief an den Verleger Jacques Durand vom 16. Dezember 1916, in *Charles Koechlin 1867–1950. Correspondance* (= *La revue musicale* 348–350), Paris 1982, S. 29f.

²² Vgl. Harry Halbreichs Charakterisierung Honeggers: „il est le moins «Six» des Six“ (*Arthur Honegger Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, S. 374).

²³ Vgl. Peter Jost, *Den ästhetischen Anspruch in seiner „ganzen Schwere und Strenge“ erfüllen. Arthur Honeggers Weg zur Symphonie*, in: *Das Orchester* 40 (1992), S. 430ff.

²⁴ Zit. nach Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1954, S. 54.

²⁵ Claude Rostand, *Gespräche mit Milhaud*, Hamburg 1954, S. 75.

²⁶ Ob Milhaud die *Symphonies vocales* (1894) des Franck-Schülers Auguste Chapuis, eine Anzahl textloser Stücke für Frauenstimmen, als Modell benutzte, ist nicht bekannt; mögliche Vorbilder könnten aber auch Debussys *Sirènes* (aus den *Nocturnes*, 1897–1899) und Georges Enescos *3. Symphonie* (1916–1921) gewesen sein.

drei Sätze geradezu schockiert²⁷. Milhaud nahm solche Mißverständnisse offenbar bewußt in Kauf, denn wo andere Komponisten sich mit *Sinfonietta* oder gar noch unverbindlicher mit *Suite* behelfen, beharrte er — im von ihm selbst erläuterten älteren Sinne — auf *Symphonie*.

Einen in vielen Zügen vergleichbaren Fall bieten die 1918 komponierten *Symphonies d'instruments à vent* Strawinskys an, die durch ihre Besetzung, Dauer und Struktur eine nicht minder deutliche Absage an die traditionelle Symphonieform formulieren²⁸. Der Originaltitel ist tatsächlich wörtlich als *Symphonien* (in der ursprünglichen Bedeutung von „Zusammenklänge“) von *Blasinstrumenten* zu verstehen, womit sich auch die an sich ungewöhnliche Pluralform der Titelgebung erklären läßt. Auch in seiner *Symphonie de psaumes* tritt die Benennung als Analogon zu geschichtlich sehr frühen Stadien — etwa Giovanni Gabrielis und Heinrich Schütz' *Symphoniae sacrae* — auf, da es sich um eine kantatenartige Folge von geistlichen Chorsätzen handelt²⁹.

Beide Komponisten, Strawinsky wie Milhaud, hat dieser Versuch, den traditionellen Symphoniebegriff gleichsam von der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu reinigen, keineswegs davon abgehalten, in späterer Zeit traditionelle, d. h. mindestens äußerlich nach dem Sonatenprinzip organisierte Symphonien zu schreiben. In bezug auf Strawinsky ist die *Symphonie en ut* zu nennen, die trotz des französischen Titels größtenteils bereits im amerikanischen Exil (im Winter 1939/40) entstand. Diese Rückkehr zur Tradition hebt allerdings die früheren Bestrebungen keineswegs auf, denn ganz bewußt knüpft der Komponist hier sowohl an verschiedene Stilmomente als auch an einzelne Werke aus der Geschichte der Gattung an: „Bewahrung von Tradition ist nicht mehr das Fortführen einer unmittelbar gegebenen Linie, sondern Aneignung von Geschichte“³⁰. Aufbau, Struktur sowie Charakter erinnern an die Symphonie zur Zeit Haydns, als diese noch von ideologischen „Belastungen“ frei war.

Angesichts des Kontrastes der zwölf großen Symphonien (1939—1961) hinsichtlich Besetzung, Dauer, struktureller Komplexität und des musikalischen Anspruchs zu den bereits genannten sechs kleinen Kammersymphonien verwundert nicht die Feststellung, Milhaud habe zwei sehr unterschiedliche Aspekte der Symphonie gepflegt³¹. Schon durch die erneut mit Nr. 1 beginnende Zählung läßt der Komponist keinen Zweifel aufkommen, daß diese Symphonien nichts mit den früheren kammermusikalischen Werken zu tun haben. Er selbst gab später an, er habe die Symphonie — und gemeint ist hier die anspruchsvolle Großform im Sinne der Wiener Klassik — für ein Werk der Reife gehalten und daher beschlossen, mit dieser bis zu seinem fünfzigsten Jahr zu warten³².

Dieses so unterschiedliche Verständnis des Terminus Symphonie in beiden Werkserien läßt sich zumindest teilweise aus der inzwischen veränderten Situation der

²⁷ Darius Milhaud, *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*, München 1962, S. 64f.

²⁸ Vgl. Egon Voss, *Strawinskys Symphonien*, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung (Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag)*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1979, S. 175ff.

²⁹ Ebd., S. 184.

³⁰ Ebd., S. 189.

³¹ Rémi Jacobs, *La symphonie*, Paris 21983, S. 124.

³² *Gespräche mit Milhaud*, S. 75.

Gattung in Frankreich erklären. Die um 1920 totgeglaubte Symphonie hatte seit Beginn der dreißiger Jahre einen neuen Aufschwung erlebt — französische Kritiker und Musikologen sprechen von einer zweiten „Erneuerung der Symphonie“. Als Eckdatierung gilt das Jahr 1930, in dem das Jubiläum des 1880 gegründeten Boston Symphony Orchestra den Anlaß zur Entstehung und Aufführung von bedeutenden Symphonien lieferte. Neben Strawinskys *Symphonie de psaumes* sind dies Sergej Prokofjews 4. *Symphonie* (die letzte seiner drei „Pariser Symphonien“), vor allem aber Arthur Honeggers 1. *Symphonie* und Albert Roussels 3. *Symphonie*. Die Entscheidung dieser in Frankreich anerkannten in- und ausländischen Komponisten, der Bostoner Bestellung von Orchesterwerken mit einer Symphonie zu entsprechen, und deren durchweg begeisterte Aufnahme bei Kritik und Publikum trugen erheblich dazu bei, daß in der Folgezeit das Ansehen der instrumentalen Großform wieder stieg. Auch wenn sie noch kaum ein Dutzend Jahre zuvor dem überlieferten Gattungsmodell nur wenig abgewinnen konnten, erblickten viele Komponisten in dem im 19. Jahrhundert erlangten Repräsentationsanspruch der Symphonie oder aber auch — wie speziell im Falle Honeggers — in der ihr seit Beethoven zugeordneten Humanitätsidee wieder eine reizvolle Aufgabe oder gar Herausforderung.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurden beide Symphonie-Begriffe, sowohl der etymologische, d. h. der im ursprünglichen Sinne von „zusammenklingen“ bzw. „Zusammenklang“, als auch der „klassische“, der im engeren Sinn an die Sonatensatzform anknüpfende, weiterverfolgt. Die Symphonie hatte nun selbst für die Nachkriegsavantgarde den ehemals so fest verbundenen Ruch des Akademisch-Konservativen abgestreift — sogar Pierre Boulez verfaßte 1947 eine allerdings später verlorengegangene Symphonie³³ — und galt durchaus als mögliches Experimentierfeld. Als Belege mögen hier so konträre Ausformungen gelten wie einerseits Olivier Messiaens großangelegte *Turangalila-Symphonie* (1946–1948) und andererseits die im Rahmen der sogenannten *Musique concrète* entstandene *Symphonie pour un homme seul* (1949–1950), die Pierre Schaeffer zusammen mit Pierre Henry in mehreren Versionen ausarbeitete. Am Anfang stand dabei das Projekt einer Symphonie — im Sinne von „ensemble de sons“ —, die sich nur aus menschlichen Geräuschen (wie atmen, gehen, schreien, lachen) zusammensetzte. Bei der weiteren Ausarbeitung traten dann aber auch Sprechgesang, einzelne Orchesterinstrumente wie Geige und Trompete, Schlagzeug und ein präpariertes Klavier hinzu: Aus der *Symphonie de bruits humains* wurde die eigentliche *Symphonie pour un homme seul*, wobei es nicht um die Gegenüberstellung von Geräuschen und musikalischen Klängen, sondern um deren Synthese oder zumindest deren größtmögliche Annäherung geht³⁴. Anstelle der drei oder vier Sätze der klassischen Symphonie treten etwa ein Dutzend kurzer Sequenzen (anfangs 22, dann auf 14, in der revidierten Fassung von 1966 auf 12 Kurzsätze reduziert), deren Titel sich auf musikalische Formen oder Teile beziehen. Der Titel *pour un homme seul* erklärt sich aus der ausschlaggebenden Intention Schaeffers, mechanische Geräu-

³³ Vgl. Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt 1972, S. 19 bzw. 21

³⁴ Vgl. die Projektbeschreibungen und Werkerläuterungen in: Pierre Schaeffer, *L'oeuvre musicale, textes et documents réunis par François Bayle*, Paris 1990, S. 39ff. und 72f.

sche als Pendant zur Musik zu vermeiden: „Ich dachte an das Organische und das Lebendige. Der Mensch allein muß seine ‚Symphonie‘ in sich selbst finden, nicht nur, indem er abstrakt Musik entwirft, sondern indem er sein eigenes Instrument darstellt“³⁵.

Auf der anderen Seite stehen Konzeptionen wie die der *1. Symphonie* Henri Sauguets, der sogenannten *Symphonie expiatoire* („Symphonie der Sühne“, 1944–1945), die sich in der moralisch-humanitären Idee — das Werk ist ausdrücklich den unschuldigen Opfern des Krieges gewidmet — an Beethoven anschließt, ohne jedoch an dessen musikalischen Formanspruch anknüpfen zu wollen. Knapp vierzig Jahre später, nachdem weitere Symphonien entstanden waren (Nr. 2 *Allégorique: Les saisons*, 1959; Nr. 3 *I.N.R.*³⁶, 1955; Nr. 4 *Symphonie du „troisième âge“*, 1971), bejahte der Komponist die Frage nach der Aktualität der Gattung unter der Bedingung, „daß man kein Sklave des Beethovenschen Modells bleibe“, und definierte die Symphonie weniger als Form denn als „Geisteshaltung“ („esprit“) im Sinne einer „glücklichen Verbindung von Form, Idee und Instrumentation“³⁷. Ausdrücklich bezieht er die Symphonie auf sein eigenes Leben³⁸, bezeichnet sie als Selbstbesinnung und als Spiegel der eigenen Persönlichkeit und sieht sie — hinsichtlich der Sphäre von Intimität und Innerlichkeit — dem Streichquartett gleichgestellt³⁹: Die zur Gattungstradition von der Wiener Klassik bis zu Mahler gehörende kommunikative Öffnung zur Gemeinschaft, zur Welt hin, wie sie vor allem von Paul Bekker betont wurde⁴⁰, erscheint hier radikal ins Gegenteil verkehrt.

Henri Dutilleux scheute bei der Benennung seiner *1. Symphonie* (1951) weniger die Gefahr, mit der Bezeichnung *Symphonie* an den von Beethoven gesetzten hohen musikalischen (und ethischen) Ansprüchen gemessen zu werden, wie dies Sauguet tat, als vielmehr, ein mögliches Mißverständnis beim Publikum zu provozieren, das unter diesem Titel eine ganz bestimmte, festgefügte Form — nach dem Modell der Beethoven- bzw. Franck-Tradition — verstand⁴¹. Bei der *2. Symphonie* (1957–1959) bezog sich die Skepsis vor allem auf den Beinamen *Le double*, der sich sowohl auf das „doppelte“ Orchester (neben dem großen Symphonieorchester ist ein solistisch besetztes Kammerorchester vorgeschrieben) als auch auf die oft in der Literatur thematisierte „doppelte Persönlichkeit“ des Menschen bezieht. Der Titel soll jedenfalls „poetisch“ verstanden werden, als assoziativer Anknüpfungspunkt für verschiedene Bezugsebenen; Dutilleux fürchtete allerdings, daß dieser Beiname allzu einseitig literarisch aufgefaßt werden könnte und erwog zumindest zeitweise die Streichung von Gattungsbezeichnung und Untertitel zugunsten von *Concerto pour deux orches-*

³⁵ „Je pensais à l’organique et au vivant. L’homme seul devait trouver sa symphonie en lui-même, non pas seulement en concevant abstraitement la musique, mais en étant son propre instrument“ (ebda., S. 39).

³⁶ Die *3. Symphonie* war ein Auftragswerk des belgischen Rundfunks, dessen Kürzel INR (für „Institut national belge de radiodiffusion“) lautet; entsprechend bezeichnete Sauguet auch die drei Sätze *Impetuosamente*, *Nobilmente*, *Risoluto*.

³⁷ Jean-Paul Holstein, *Les symphonies*, in: *Henri Sauguet L’homme et l’oeuvre*, sous la direction du compositeur Pierre Ancelin (= *La revue musicale* 361–363), Paris 1983, S. 208.

³⁸ „Chacune de mes symphonies est un »moment de ma vie«“, ebda., S. 209.

³⁹ „La symphonie, pour moi, c’est quand »je parle à la musique«, c’est une réflexion, un miroir de la personnalité, comme le quatuor à cordes, tout le contraire de Mahler“, ebda., S. 210.

⁴⁰ Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918.

⁴¹ Mari, *Dutilleux*, S. 39.

tres⁴². Doch auch diese Bezeichnung schien ihm zu mißverständlich, da die beiden Orchester keineswegs in der Manier des barocken Concerto grosso, als festgefügte, gegenübergestellte Blöcke agieren, sondern in freier Form unter ständig wechselnden Kombinationen von Soli und Tutti untereinander kontrastieren, aber auch miteinander verschmelzen; die Bezeichnung *Symphonie* stellte insofern nur das kleinere Übel dar. Konsequenterweise hat Dutilleux, um derartigen Problemen aus dem Weg zu gehen, seither auf diesen Gattungsbegriff zugunsten poetischer Titel verzichtet.

Der sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verschärfende Zwiespalt zwischen Werkindividualität und Gattungsbindung, bei dem ja bereits die Benennung eine gewisse Rolle spielt, ist allerdings im allgemeinen nicht so stark wie von Dutilleux empfunden worden. Gerade Komponisten, die sich mehr der humanistischen Idee der Symphonie als den überlieferten Formmodellen verpflichtet fühlten, betrachteten die „Unterwerfung“ unter den Gattungsbegriff keineswegs als Hemmnis für die individuelle Entfaltung ihrer musikalischen Konzepte. Unter den zeitgenössischen Komponisten gilt dies insbesondere für Marcel Landowski. Für ihn stellt die Symphonie, wie es François Fabiani ausdrückte, „den bevorzugten Ort zum Ausdruck eines Glaubensbekenntnisses“ („profession de foi“) dar⁴³. Auf rein musikalischer Ebene diente dagegen die Symphonie als die geeignete Gattung, den erreichten Punkt des kompositorischen Weges als Zusammenfassung bzw. Kulminationspunkt früherer Techniken und Ideen in repräsentativer Form zum Ausdruck zu bringen, wie es etwa bei André Jolivet, der erst relativ spät zur Symphonie gelangte, der Fall ist (was insbesondere für die 1. [1953] und 3. *Symphonie* [1963] gilt⁴⁴).

Wie dieser kurze Überblick zeigt, wird weithin bis heute die Symphonie in Frankreich — sehr viel ungebrochener als etwa im deutschsprachigen Raum — als eine besondere, von anderen Formen der Instrumental- bzw. der Orchestermusik herausgehobene Gattung verstanden und auch gepflegt. Sieht man von der Krisenzeit etwa von 1910 bis 1930 ab, in der das Bedürfnis nach kammermusikalischer Verkleinerung einerseits und nach Befreiung von der deutschen Musikherrschaft andererseits die Symphonie auch in Frankreich obsolet erscheinen ließ, ist die besondere Ausstrahlungskraft, das „Auratische“ des Begriffs, im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung⁴⁵, praktisch kaum außer Kraft gesetzt worden. Zu dieser besonderen Situation mag auch die Ausdehnung des Begriffs auf eine Zusammenstellung mehrerer, aber gleichartiger Teile beigetragen haben. Solche Zusammenstellungen nach dem Modell der barocken Suite, für die die schon erwähnte *Symphonie pour un homme seul* ein extremes Beispiel bietet, finden sich sehr häufig in den Werkkatalogen französischer Komponisten; zu erinnern wäre etwa an Koechlings *Symphonie d'Hymnes* (1936, Kom-

⁴² Ebda., S. 51f.

⁴³ François Fabiani, *Catalogue raisonné et analytique*, in: Marcel Landowski. *Le musicien de l'espérance*, sous la direction de Pierre Ancelin (= *La revue musicale* 372–374), Paris 1984, S. 100.

⁴⁴ Vgl. Hilda Jolivet, *Avec ... André Jolivet*, Paris 1978, S. 218 u. 255f.

⁴⁵ Vgl. Alfred Beaujean, *Die Symphonie nach Mahler oder die Demontage des Auratischen*, in: *HifiStereophonie* 15 (1976), S. 611ff.

bination von fünf z. T. viel früher entstandenen selbständigen Orchesterwerken⁴⁶) und an die *Seven Stars Symphony* op. 132 („Suite“ von sieben Porträts zeitgenössischer Filmstars), aber auch etwa an Jolivets *Symphonie de danses* (1940). Selbst auf Operausschnitte zum Konzertgebrauch wird der Begriff gelegentlich angewandt (so z. B. bei der *Symphonie de Moÿtségur* [1987] nach der gleichnamigen Oper von Marcel Landowski). Andererseits begründet ein Komponist wie Alain Bancquart — der vielleicht derzeit rühmrigste Symphonien-Komponist Frankreichs (Nr. 1–5, 1975–1990, ferner eine frühe *Symphonie en trois mouvements*, 1965, eine *Symphonie de chambre*, 1980 und eine *Symphonie concertante*, 1981) — die Benennung *Symphonie* damit, daß es mittels seiner ausgefeilten Technik der Mikrotöne wieder möglich sei, „große musikalische Dauern zu umschließen“ („ré-investir les grandes durées musicales“)⁴⁷. Dahingestellt bleiben muß freilich, inwieweit bei dieser auf die geschlossene Prozessualität der Form abzielenden Benennung der von Hermann Danuser im Zusammenhang mit der Diskussion um eine mögliche Restitution des überkommenen Gattungskanons geäußerte Gedanke zugrundeliegt, daß „im Unterschied zu einem individualisierenden oder abstrakten Titel“ die „eingebürgerten Gattungsbezeichnungen“ „nicht erläuterungsbedürftig sind“ und somit gilt: „Wer heute eine Symphonie schreibt, braucht allenfalls zu rechtfertigen, daß er es tut, weniger jedoch darzulegen wie“⁴⁸.

Eine Spezialität des französischen Kulturraums ist über die Verwendung der Orgel in Orchestersymphonien (wie bereits in Saint-Saëns' 3. *Symphonie* von 1885/86) hinaus die Übertragung des Symphonie-Begriffs auf die Solo-Orgelmusik, die ihren Ursprung in dem Bestreben hat, bereits durch die Benennung den Anspruch des Symphonischen zum Ausdruck zu bringen⁴⁹. Diese Übertragung steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Instruments, insbesondere mit den bahnbrechenden Cavallé-Coll-Orgeln. Charles Widor, der übrigens auch insgesamt vier Orchestersymphonien komponierte, verwendete 1876 erstmals *Symphonie* als Titel für ein Orgelwerk und markierte damit die Verlagerung von der Kirchen- zur Konzertmusik für sein ehemals fest mit der Liturgie verbundenes Instrument. Mit seinen und den Orgelsymphonien seiner Schüler wurde eine bis heute in Frankreich anhaltende Tradition begründet.

2. Gattungsschnittpunkte

Nach der pragmatisch ausgerichteten Definition Michael Zimmermanns gehören „zwei Musikstücke“ dann „derselben Gattung an, wenn sie nach ihrer Besetzung,

⁴⁶ Daß bei dieser Zusammenstellung die *Hymne à la vie* (ursprünglicher Titel *Choral. Final de la Suite „Les Saisons“* op. 69, 1918/19) mit ihren Chorpartien auf Texte des Komponisten, die die Hoffnung auf Frieden artikulieren, das Finale bildet, knüpft allerdings in gewisser Weise an Beethovens 9. *Symphonie* an (vgl. Jean Guieysse, [Charles Koechlin.] *L'oeuvre d'orchestre*, in: *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes*, textes réunis et adaptés par Paul-Gilbert Langevin [= *La revue musicale* 324–326], Paris 1979, S. 156).

⁴⁷ Persönliche Mitteilung (Brief vom 22. Februar 1993).

⁴⁸ Hermann Danuser, *Ein Außenhalt für den „Weg nach Innen“? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik*, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, hrsg. v. Hellmut-Christoph Mahling u. Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 186.

⁴⁹ Die starke Orientierung an der Orchestersymphonie versuchte jüngst Johannes Groß-Hardt (*Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1991) nachzuweisen.

ihrer Länge und ihrem gesellschaftlichen Ort (bzw. dem Publikum, an das sie sich richten) in der Meinung der Zeitgenossen geeignet waren, einander Konkurrenz zu machen" ⁵⁰. Legt man diese Bestimmung zugrunde, wird das schon angesprochene weite Spektrum des Symphonie-Begriffs in Frankreich überdeutlich. Selbst zeitnah entstandene Werke, die mit *Symphonie* betitelt sind, wie etwa Milhau's *Symphonies pour petit orchestre* und Roussels 2. *Symphonie* (B-dur op. 23, 1919–1921) oder Marcel Mihalovicis *Symphonies pour le temps présent* (op. 48, 1944/45) ⁵¹ und Messiaens *Turangalila-Symphonie* gehören von der Besetzung und der Dauer her unterschiedlichen Gattungen an.

Selbst im Unterricht der Schola cantorum, wo man es am ehesten erwartet hätte, wurde die Symphonie keineswegs umstandslos mit einer Orchestersonate gleichgesetzt (was neben einem mehr oder weniger verbindlichen, an Beethoven bzw. Franck orientierten Formmodell auch einen gewissen Rahmen für Besetzung und Dauer impliziert). Vielmehr betonte Vincent d'Indy die Bedeutung der einzelnen Orchesterinstrumente, indem er unter Symphonie „eine ausschließlich orchestrale Komposition“ verstand, „wo jedes Instrument seiner Eigenart gemäß eine bedeutende und gleichrangige Rolle spielt“ ⁵².

Wie Georges Migot, für den Berlioz die frühere Identität von Sonate und Symphonie in bezug auf Form und Faktur überwunden hat (vgl. das Eingangszitat), spricht sich auch d'Indy in der bei Theoretikern und Praktikern umstrittenen Frage dafür aus, daß sich die Symphonie durch ihre Gewichtung der einzelnen Instrumente bzw. Instrumentengruppen von einer schematischen Übertragung des Sonatenprinzips für Soloinstrumente abhebe; als zusätzliche Faktoren führt er die „Mannigfaltigkeit der Solopartien“ („multiplicité des parties recitantes“) und die „Vielfalt der Orchesterklangfarben“ („varieté des timbres orchestraux“) ⁵³ an. Andererseits wurde immer wieder auf die nahe Verwandtschaft ⁵⁴ oder gar Identität ⁵⁵ von Sonate und Symphonie hingewiesen. Angesichts der Vielfalt der Erscheinungsformen und der großen Spannweite des Begriffs weichen allerdings die meisten theoretischen Abhandlungen (Musikgeschichten, Kompositions- und Formenlehren) einer — zumindest für den Zeitraum der neueren Musikgeschichte seit der Französischen Revolution — verbindlichen, allgemeingültigen Definition aus; stattdessen wird meist ein kurzer geschichtlicher Abriss anhand beispielhafter französischer Meisterwerke geboten, ein Abriss, der selbstverständlich immer von Berlioz ausgeht und über Saint-Saëns und Franck weitergeführt wird. Der eigentliche Gattungsbegriff der Symphonie scheint zugunsten eines Kanons von möglichen Erscheinungsformen aufgelöst. Wenn dagegen die Merkmale der (mitt-

⁵⁰ Michael Zimmermann, *Von der Polyphonie der Musikgeschichte*, in: *Mf* 30 (1977), S. 166.

⁵¹ Wie bei Strawinsky deutet auch hier die Pluralform auf das etymologische Verständnis des Begriffs: „Le mot ‚Symphonies‘, ici, n'est pas entendu dans son sens formel, mais dans son sens original. pluralité de voix“ (Vorspann der gedruckten Partitur, Paris 1951, o. S.).

⁵² „La Symphonie dont il est ici question consiste donc en une composition exclusivement orchestrale, où chaque instrument, suivant sa nature, joue un rôle d'importance égale aux autres“ (*Cours de composition* II/2, S. 100).

⁵³ Ebd., S. 104.

⁵⁴ „A point de vue purement architectural, la sonate et la symphonie sont soeurs“ (Vuillermoz, *La symphonie*, in: *Cinquante ans de musique française de 1875 à 1925*, S. 323).

⁵⁵ „Sonate d'orchestre: tel devrait être le titre attribué à la symphonie“ (Albert Bertelin, *Traité de composition musicale*, vol. 2, Paris 1931, S. 288).

leren) Symphonien Beethovens, die etwa im deutschsprachigen Raum bis zu Mahler zweifellos als Inbegriff der Symphonie galten, auch heute noch als verallgemeinernde Norm vorgeführt werden, mutet dies seltsam anachronistisch an⁵⁶.

Der hohe Stellenwert solistischer Partien in der Symphonie, der bei d'Indy zu erkennen ist, weist eine lange Tradition auf. Von der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris besonders beliebten konzertanten Symphonie, deren Ausstrahlung sich ja bereits Mozart nicht entziehen konnte, läßt sich über Berlioz' *Harold en Italie* (1834) mit eingebundener Solo-Bratsche ein Bogen schlagen bis zu Edouard Lalos 2. *Violinkonzert*, der *Symphonie espagnole* (1873) und Saint-Saëns' schon erwähnter *Orgel-Symphonie*. In d'Indys 1. *Symphonie* ist hingegen getreu den eigenen Lehrprinzipien das Klavier als Orchesterinstrument behandelt; den Unterschied zum Klavierkonzert hat der Komponist angesichts einer unverkennbaren Annäherung beider Gattungen (das Solokonzert wurde immer „symphonischer“) selbst betont. Noch bei Messiaen ist diese Überschneidung sehr deutlich, welche der Komponist selbst eingestand: „Der Part des *Solo-Klaviers* ist von solcher Bedeutung, und seine Ausführung erfordert einen so außerordentlichen Virtuosen, daß man sagen könnte, die *Turangalila-Symphonie* sei ein Konzert für Klavier und Orchester“⁵⁷. Andererseits begegnen immer wieder Werke, die trotz ihrer primären Werkbezeichnung „Symphonie“ (meist in der Benennung *Symphonie concertante*) unzweideutig als Solokonzerte angelegt sind; zu nennen wären hierbei etwa die *Symphonie g-moll op. 25* (1927) für Orgel und Orchester von Marcel Dupré, die seinerzeit sehr populäre *Symphonie concertante* für Klavier und Orchester (op. 82, 1931) von Florent Schmitt oder die *Symphonie concertante pour hautbois et orchestre à cordes* (1948/49) von Jacques Ibert, aber auch Werke aus jüngerer Zeit wie etwa Serge Nigg's *Mirrors for William Blake* (1978), das im Untertitel als *Symphonie pour orchestre et piano* ausgewiesen ist. Bei reduzierter Besetzung wie in den schon erwähnten Kammersymphonien Milhauds oder auch in der *Petite symphonie pour orchestre de chambre* (1943) von Guy Ropartz ist die Neigung zur solistisch-konzertanten Verwendung der Instrumente ohnehin stark ausgeprägt. Die schon in den zwanziger Jahren verstärkte Hinwendung zur französischen Musik des 18. Jahrhunderts führte, auch in Anlehnung an oder Auseinandersetzung mit dem barocken Concerto grosso, zu Besetzungskombinationen einzelner Soloinstrumente mit kleineren Tutti-Ensembles, wofür hier Frank Martins *Petite symphonie concertante* für Cembalo, Harfe, Klavier und zwei Streichorchester eintreten mag, die trotz der Schweizer Herkunft des Komponisten zu dieser französischen Linie gehört.

Solche neoklassizistischen Orientierungen führten vielfach — auch bei Komponisten „großer Symphonien“ — zu Werken, die durch die Bezeichnung *Sinfonia* oder *Sinfonietta* den geistigen Anschluß an die französische Symphonie des 18. Jahrhunderts ausdrücken sollten. In dieser Werkbezeichnung verbindet sich die Norm der Dreisätzigkeit mit der aus der italienischen Opernsinfonie übernommenen Folge

⁵⁶ So beispielsweise im Artikel *Symphonie*, in: *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris 1987, S. 788f.

⁵⁷ Einführungstext, zit. nach: Klaus Schweizer, *Olivier Messiaen. Turangalila-Symphonie*, München 1982 (= *Meisterwerke der Musik* 32), S. 66.

schnell-langsam-schnell⁵⁸ und der gegenüber dem großen Symphonieorchester des späten 19. Jahrhunderts reduzierten Besetzung, bei der die Streicher durch nur wenige, höchstens zweifach besetzte Bläser ergänzt werden oder sogar allein als Streichorchester agieren wie beispielsweise in Roussels *Sinfonietta* op. 52 (1934). Des weiteren scheint auch eine gewisse Transparenz der Satzstruktur und ein vorherrschender gelöst-heiterer Ton bestimmend zu sein. Dieses Kriterium war vermutlich der ausschlaggebende Faktor zur Benennung von Francis Poulencs viersätziger *Sinfonietta* (1947), die sowohl die Ausdehnung als auch die Besetzung einer klassischen Symphonie (etwa der Wiener Klassik) aufweist. Der Anerkennung als eigener Gattung stehen freilich die Geschichte der Sinfonietta, d. h. ihre Rolle als Vorform der „eigentlichen“ Symphonie im 18. Jahrhundert, ihre Ausklammerung im „symphonischen“ 19. Jahrhundert und ihre Renaissance als Neben- und Ausweichmodell zur großen Symphonie im 20. Jahrhundert, entgegen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt zu der Frage der Gattungsüberschneidungen betrifft die Gegenüberstellung bzw. Abgrenzung von Symphonischer Dichtung und Symphonie als Repräsentanten der „musique à programme“ und der „musique pure“. Die relativ starke Unterscheidung beider Gattungen im deutschsprachigen Raum, die ungeachtet gegenseitiger Beeinflussung mindestens bis zur Jahrhundertwende allgemein üblich war und auch noch lange darüber hinaus wirkte, erklärt sich einerseits durch die erbitterten Auseinandersetzungen zwischen „Neudeutschen“ und „Konservativen“, andererseits durch den allenfalls ephemeren Erfolg von echten Mischformen wie der Programm-Symphonie (etwa Werke von Liszt und Joachim Raff oder später von Richard Strauss). Eine solche deutliche Unterscheidung wurde zwar auch von der Franck-Schule und namentlich von d'Indy verkündet, in der Praxis jedoch keineswegs dogmatisch gehandhabt. Für d'Indy war die Symphonie (über die Gattung als solche hinaus) die wichtigste Ausformung, quasi der Repräsentant, des Symphonischen, das er in Gegenüberstellung zum Dramatischen für ein Grundprinzip musikalischer Ausdrucksformen hielt. Nur so ist seine Abgrenzung der Symphonie von jedem literarischen oder poetischen Programm, jeder szenischen oder pantomimischen Darstellung sowie jeder Kundgebung von Worten, kurz von allen Faktoren des Dramatischen⁵⁹, zu erklären. Für ihn war diese Abgrenzung um so notwendiger, als sich die Existenz vielfältiger Mischformen nicht leugnen ließ. Es handelt sich also eher um eine ideelle, reinen Orientierungszwecken dienende Klassifizierung. Ohnehin hatte er, um etwa Chorsymphonien wie Beethovens *Neunte* zu „retten“, die Hinzufügung von Singstimmen im Sinne eines zusätzlichen orchestralen Mittels („moyen orchestral supplémentaire“) als symphonisch und damit legitim erklärt, sofern sich die beiden Klangfarbenarten miteinander mischen⁶⁰.

Eines der bedeutendsten Werke in dieser Hinsicht stellt Roussels *1. Symphonie Le Poème de la Forêt* (1904—1906) dar, welche versucht, das Modell der zyklischen

⁵⁸ Hierzu vgl. Barry S. Brook, Art. *Symphonie*, B. *Die Entwicklung der Symphonie im 18. Jahrhundert*, IV *Frankreich*, in: *MGG* 12, Kassel 1965, Sp. 1823ff.

⁵⁹ Vgl. *Cours de composition* II/2, S. 100.

⁶⁰ Ebda.

Symphonie der Franck-Schule mit der Symphonischen Dichtung des Impressionismus zu verbinden, ja sogar die beiden seinerzeit scharf gegenübergestellten ästhetischen Leitlinien (in Frankreich nach den jeweils führenden Vertretern „d'indyisme“ und „debussysme“ genannt) miteinander zu versöhnen⁶¹. Das Programm⁶² bezeugt die nachdrücklich betonte Affinität des Werks zum Aufbau einer herkömmlichen Symphonie: 2. (*Renouveau*), 3. (*Soir d'été*) und 4. Satz (*Faunes et Dryades*) nehmen die Funktionen eines traditionellen Kopfsatzes, eines nachfolgenden langsamen Satzes und eines Rondo-Finales ein. Der 1. Satz (*Forêt d'hiver*) entpuppt sich als *Prélude* zum folgenden *Allegro* (de facto handelt es sich also um ein dreisätziges Oeuvre mit vorangestelltem Einleitungsteil). Die Einheit des Werks verbindet sich unmittelbar mit der programmatischen Absicht, indem das zyklische Hauptthema in seinen Wandlungen die verschiedenen Aspekte des (den Jahreszeiten unterworfenen) Waldes widerspiegelt⁶³.

Gattungsmäßig schwer einzuordnen ist auch Debussys fast zu gleicher Zeit entstandenes dreiteiliges Orchesterstück *La Mer* (1903–1905), das den Untertitel *Trois esquisses symphoniques* trägt. Schon bei der Uraufführung wurde die formale Affinität zur Symphonie festgestellt⁶⁴ und bis heute vielfach bestätigt⁶⁵. Debussy bedient sich tatsächlich genuin symphonischer Verfahren, um die Einheit des Werks abzusichern, insbesondere durch die Verwendung eines zyklischen Themas. Dennoch scheint der Untertitel nicht nur aufgrund der bekannten Vorbehalte Debussys gegen die Gattung der Symphonie gewählt worden zu sein, sondern auf eine freie, ungezwungene Handhabung symphonischer Prinzipien zu verweisen; eine vorbehaltlose Zuordnung zur Symphonie, wie sie in der französischen Literatur öfters begegnet, dürfte jedenfalls nicht ohne Probleme sein. Andererseits ist die Programmatik der Einzelsätze (*De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux des vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*) nur sehr allgemein und unverbindlich umgesetzt: „Rauschen des Meeres — besonders in den großen ‚Klangwogen‘ des 2. Satzes (T. 153) —, glitzerndes Spiel der Wellen, Heulen des Windes im 3. Satz — mehr wird sich in *La Mer* nicht benennen lassen“⁶⁶; die Distanz zur Symphonischen Dichtung der Linie Berlioz — Liszt — Strauss ist ebenso deutlich.

⁶¹ Dom Angelico Surchamp, *Albert Roussel et les formes musicales*, in: *Albert Roussel. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris 1989, S. 194f.

⁶² Von Roussel als Beilage in seinem Brief an Guy Ropartz vom 2. Februar 1922 auf dessen Bitte hin (für eine von Ropartz dirigierte Aufführung in Straßburg) mitgeteilt; abgedruckt in: *Albert Roussel, Lettres et écrits*, textes réunis, présentés et annotés par Nicole Labelle, Paris 1987, S. 217f.

⁶³ Wörtlich schreibt Roussel in seiner programmatischen Notiz: „En évoquant l'image de la Forêt dans le cadre de la symphonie classique, l'auteur a cherché surtout à traduire les sentiments de tristesse, de joie, de calme, de grandeur, que suggère la nature sous ses différents aspects. Un thème général traverse l'oeuvre. Exposé à la fin du prélude, par un cor et une trompette, développé dans *Renouveau*, il est simplement rappelé par son rythme dans *Soir d'été* et reparaît à la fin du dernier morceau“ (ebda.).

⁶⁴ So schreibt selbst der Debussy-Freund und -Biograph Louis Laloy „Les trois parties de l'oeuvre ont le rôle et la forme d'un premier mouvement, d'un scherzo, et d'un finale de symphonie“ („*La Mer*“ *Trois esquisses symphoniques de Claude Debussy*, in: *Bulletin français de la S.I.M.* 4 [1908], S. 211).

⁶⁵ Vgl. z. B. Wolfgang Dömling, *Claude Debussy: La Mer*, München 1976 (= *Meisterwerke der Musik* 12), besonders S. 24; ausführlich berücksichtigt neuerdings die noch unveröffentlichte Studie von Brian Hart „*La Mer*“ and the Meaning of the Symphony in Early Twentieth-Century France (Vortrag beim AMS National Meeting in Pittsburgh am 5. November 1992) diesen Gesichtspunkt.

⁶⁶ Dömling, *La Mer*, S. 25.

Einen Parallellfall stellt Honeggers 3. *Symphonie*, die *Symphonie liturgique* (1945/46), dar. Der Komponist selbst gab die Tradition Beethovens und damit der großen Bekenntnissymphonien als maßgeblich an. Wie seinem ausführlichen Werkkommentar⁶⁷ zu entnehmen ist, liegt dem Werk ein detaillierter dramatischer Inhalt zu Grunde, der als eine Art „Programm“ interpretiert werden kann; der Gesamttitel wie auch die einzelnen der Tradition der Messe bzw. Requiem-Vertonungen entlehnten Satzbezeichnungen (*Dies irae*, *De profundis clamavi* und *Dona nobis pacem*) deuten an, daß es um existentiell-religiöse Dinge geht:

„Ich wollte in diesem Werk die Auflehnung des modernen Menschen gegen die Flut der Barbarei, der Dummheit, des Leidens, des Maschinismus, der Bürokratie symbolisieren, die seit einigen Jahren auf uns einstürmt. Ich habe in der Musik den Kampf dargestellt, der im Herzen der Menschen zwischen dem Ausgeliefertsein an blinde, ihn umstrickende Mächte und dem Drang nach Glück, Friedensliebe und dem Gefühl der göttlichen Zuflucht ausgetragen wird. Meine Symphonie ist, wenn man so will, ein Drama, das sich zwischen drei Personen — wirklichen oder symbolischen — abspielt: dem Unglück, dem Glück und dem Menschen. Es sind dies ewige Themen. Ich habe versucht, sie zu erneuern“⁶⁸

Titel bzw. Untertitel von Symphonien sind in der Regel nicht deskriptiv, sondern assoziativ, wenn man so will: „poetisch“ im Sinne Robert Schumanns, gemeint. Dies gilt auch für die meisten Symphonien, die einen konkreten Bezug auf außermusikalische Ereignisse oder Personen aufweisen, sei es im Sinne einer Anregung zur Niederschrift, sei es als Widmung wie etwa in Maurice Emmanuel's 1. *Symphonie* von 1919 mit dem Titel *Symphonie en mémoire d'un aviateur tué à la guerre*.

Gelegentlich finden sich jedoch auch konkretere und ausführlichere verbale Zusätze wie etwa in der schon erwähnten 1. *Symphonie Jean de la Peur* von Marcel Landowski. Vorangestellt ist dem Werk ein Gedanke Luc Dietrichs aus dem *Dialogue de l'Amitié* mit Lanza del Vasto: „Wer so klein ist, daß er sogar keine Furcht empfindet, bleibt für immer in der Schutzhülle seiner kleinen Gestalt“ („Celui qui est si petit qu'il ne conçoit même pas la crainte, restera à jamais dans la gaine de la petitesse“). Thema der Symphonie ist die existentielle Angst des Menschen, der hier — als Ausdruck seines allgemeinen Zuschnitts — *Jean* benannt ist. Die Einzelsätze markieren verschiedene Stadien im Umgang mit dieser Ur-Angst, wie sie sich in den Kurzkomentaren des Komponisten zu der gedruckten Partitur (Paris 1949) ablesen lassen:

1. „Denn die Angst, die sich erhob und Jean anblickte, entstand aus den Mysterien der Welt“ („Car elle naquit des mystères du monde, la Peur qui se dressa et regarda Jean“)
2. „Und Jean dachte, die Angst zu vernichten, indem er die Mysterien tötete“ („Et Jean pensa détruire la Peur en tuant les mystères“)

⁶⁷ Mitgeteilt von Bernard Gavoty in: *La Symphonie Liturgique d'Arthur Honegger. Propos recueillis*, in: *Revue des Jeunes Musicales de France* 3 (1948), S. 2ff. (wiederabgedruckt in der Neuausgabe der Taschenpartitur, Edition Eulenburg Nr 1518, hrsg. v Herbert Schneider, London/Mainz 1986, S. XIIIff., deutsche Übersetzung S. Vff.).

⁶⁸ „J'ai voulu, dans cet ouvrage, symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège depuis quelques années. J'ai figuré musicalement le combat qui se livre dans son coeur entre l'abandon aux forces aveugles qui l'enserrent et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix, le sentiment du refuge divin. Ma symphonie est un drame qui se joue, si vous voulez, entre trois personnages, réels ou symboliques: le malheur, le bonheur et l'homme. Ce sont des thèmes éternels. J'ai tâché à les renouveler ...“ (ebda., S. 4).

3. „Aber allmählich erhob sich eine andere Angst, und diese Angst blickte ihn von innen an“ („Mais lentement une autre Peur se leva, et cette Peur là le regardait du dedans“).

Die Schlußfolgerung, es handle sich um ein programmatisches Werk, liegt nahe — François Fabiani bezeichnete es denn auch unumwunden als „poème symphonique d'inspiration métaphysique“⁶⁹. Andererseits entspricht das Werk der zyklischen Formtradition, insbesondere durch die vielfältige Funktion des ersten Themas, mit dem, vorgetragen von Piccoloflöte und Harfe, der Kopfsatz beginnt. Durch die bedrohlich wirkende engschrittige Wendung im 2. Takt (Notenbeispiel 1):



Notenbeispiel 1: *Allegro moderato*, erstes Thema, T. 1—3

wird der Hörer den Gedanken unter Berücksichtigung der verbalen Hinweise als Symbol der Angst auffassen, zumal diese Formel auch bei und nach der Exposition des zweiten Themas ostinat wiederholt wird. Tonal versetzt taucht es mehrfach im — für eine Symphonie ungewöhnlichen — *Adagio*-Finale, einer großangelegten Steigerung in Variationenform, auf; dessen am Beginn vorgestelltes choralartiges Hauptthema zeigt indes unübersehbare Affinitäten zum Eingangsgedanken des 1. Satzes durch die Tendenz zur Tonrepetition und den engen Intervallen der Vierteltriolen (Notenbeispiel 2):



Notenbeispiel 2: *Adagio*, Hauptthema, T. 2—6

Der Grundgedanke der Symphonie wird also sowohl unverändert über längere Strecken und Entwicklungen hinweg beibehalten als auch mit neuen Motiven bzw. thematischen Formungen konfrontiert, die durch große Ähnlichkeiten aus Teilen seiner selbst abgeleitet erscheinen. Insofern läßt sich dieser Grundgedanke auch als Symbol der gleichbleibenden, aber Entfaltungen und Entwicklungen bedingenden Zeit interpretieren⁷⁰. Der Komponist selbst führte zu diesem Werk aus:

„Ein bestimmtes Gefühl, eine bestimmte Situation ergeben wieder eine bestimmte Musik und führen sie herbei ... Eine Gestalt ruft durch ihre Denkweise, ihre Empfindung, ihre Sensibilität eine bestimmte musikalische Umsetzung hervor — und ganz natürlich

⁶⁹ Fabiani, *Catalogue*, S. 100.

⁷⁰ Ebd., S. 101.

ergibt sich eine Atmosphäre, wo die Reminiszenzen konkreter werden. Es ist dies die Folge einer bestimmten Art des Fühlens, meiner eigenen Sensibilität“⁷¹.

Die Gattungszuordnung bleibt auch durch diese Aussage, die einerseits den außermusikalischen Bezug bekräftigt, andererseits insgesamt jedoch keine konkreten Relationen benennt, weiter unbestimmt. Es handelt sich zwar unbestreitbar um eine programmgebundene Symphonie, die Distanz jedoch etwa zur Programmsymphonie *Le Poème de la Forêt* von Roussel ist unverkennbar.

Von solchen verbalen Zusätzen aus ist der Weg nicht mehr weit zur unmittelbaren Textintegration. Symphonien mit Chor- und Soli-Mitwirkung sind allerdings in Frankreich schon seit den symphonisch-dramatischen Werken von Berlioz (neben der *Symphonie fantastique* betrifft dies *Harold en Italie*, 1834 und *Roméo et Juliette*, 1838⁷²) ungleich selbstverständlicher als im deutschsprachigen Raum, wo Beethovens *Neunte* bis zu Mahler hin als der große und im eigentlichen Sinne unwiederholbare Ausnahmefall galt. Auf seine eigene Weise setzte dann Félicien David mit seinen beiden *Ode-symphonies* (*Le désert*, 1844 und *Christophe Colomb*, 1847) diese Tradition fort. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, schloß ja selbst die klassizistisch orientierte Schola cantorum Singstimmen trotz der grundsätzlichen Forderung einer „musique pure“ für die Symphonie nicht aus. Ein Werk wie die 3. *Symphonie* für Soli, Chor und Orchester des Franck-Schülers Guy Ropartz (1905/06), die seinerzeit bei der Uraufführung am 11. November 1906 ungeheures Aufsehen erregte, verstieß denn auch keineswegs gegen die ästhetischen Regeln der „Franckisten“, sondern begeisterte Publikum wie Kritik sowohl durch den Ernst des Singtextes als auch durch die ungewöhnliche Form. Der von Ropartz selbst für die drei Teile der Symphonie — Sätze sind es im herkömmlichen Sinne nicht — verfaßte, relativ umfangreiche Text⁷³ konfrontiert einzelne stimmungsvolle Naturbilder (Sterne, Himmel, Meer, Wald etc.) mit dem nach Lebenssinn suchenden, sich nach Liebe, Frieden und Gerechtigkeit sehnenen Menschen; Gaston Carraud faßte diese Botschaft mit den Worten zusammen: „Der Verfasser führt hier ein moralisches Konzept der Welt und des Lebens vor“⁷⁴. In allen drei Teilen werden zunächst die leitenden Gedanken vom Chor oder von den Solisten vortragen, um dann das Feld dem quasi kommentierenden Orchester⁷⁵ und somit der nach eigenen Gesetzen ablaufenden „musique pure“ zu überlassen, lediglich am Ende des letzten Teiles tritt der Chor zur Schlußhymne erneut in Erscheinung.

Ropartz' *Symphonie* — die sich äußerlich dem Prinzip der *Symphonie-Kantate* annähert — wurde von vielen Zeitgenossen als religiöse Musik aufgefaßt; in Milhauds

⁷¹ „Un certain type d'émotion, de situation, se retrouve et amène une certaine musique ... Un personnage, de par sa pensée, son sentiment, sa sensibilité, appelle une certaine traduction musicale — et naturellement se crée un climat où les réminiscences se précisent. C'est le résultat d'une façon de sentir, de ma sensibilité propre“ (ebda., S. 103).

⁷² Dagegen hat die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) an der spezifischen Idee Berlioz' des symphonischen „drame instrumentale“ keinen Anteil (Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 7).

⁷³ Wieder abgedruckt in Fernand Lamys *Biographie J. Guy Ropartz. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1948, S. 47—49.

⁷⁴ „L'auteur y expose une conception morale du monde et de la vie“, zit. nach Lamy, S. 47

⁷⁵ „... les voix parlent les premières et expriment les idées génératrices: la joie dans la nature, le doute et la haine dans l'homme, la loi dans la nature; le commentaire est confié aux instruments“ (René Dumesnil, *Renaissance de l'école française au XIX^e siècle*, in: *La musique des origines à nos jours*, ouvrage publié en collaboration sous la direction de Norbert Dufourcq, préface de Claude Delvincourt, Paris 1946, S. 352).

3. *Symphonie* (1946) ist die Verbindung zum Sakralen dagegen eindeutig, denn der Symphonie ging ein Auftrag zu einem *Te Deum* (der dessen Tradition zur erfolgreichen Beendigung einer Schlacht bzw. eines Krieges aufgriff) voraus. Nach eigener Aussage ist das Werk aus der Notwendigkeit einer mehrteiligen Hinführung auf den Kern und Höhepunkt zu entstanden, aber auch als Gegengewicht zu der Vertonung des nur wenig Text umfassenden Lobgesangs⁷⁶. Es handelt sich demnach um einen Schnittpunkt von traditioneller Kirchenmusik einerseits und symphonischem Ablauf andererseits (wie er zuvor wohl nur in Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* auftrat).

3. Form

Von allen Bestimmungsmerkmalen der Gattung scheint die Mehrsätzigkeit dasjenige, das in der französischen Symphonie die stärkste Berücksichtigung fand. Nur in ganz wenigen Fällen treten „echte“ einsätzliche Symphonien auf, d.h. Kompositionen, die keine verdeckte Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit (in der Tradition der Lisztschen Symphonischen Dichtungen) aufweisen. Ein Beispiel dafür stellt Jacques Iberts zwar schon 1931 entstandene, aber erst posthum 1963 aufgeführte *Symphonie marine* dar. Es handelt es um eine knappe symphonische Skizze von großer thematischer Einheitlichkeit. Die formale Gliederung verzichtet bewußt auf spürbare Einschnitte: das Grundtempo wird nur leicht abgeändert, das Ostinato der nicht konzertant verwendeten Instrumente Klavier (Akkorde) und Harfe (Glissandi) illustriert durchgehend die rastlose Wellenbewegung; die verwendeten Motive gehen als Varianten auseinander hervor, auf einen wirklichen Kontrast — sieht man von dynamisch exponierten Stellen ab — verzichtet Ibert. Trotz seiner Benennung steht dieses Werk demnach in größtem Gegensatz zu den überlieferten Formmodellen der Symphonie.

Der weitaus größte Teil der französischen Symphonien seit dem Ende des 19. Jahrhunderts weist erwartungsgemäß drei oder vier Sätze auf. Zweisätzliche Symphonien einerseits, Werke mit fünf Sätzen andererseits (wie sie gelegentlich auch schon im 19. Jahrhundert begegnen) spielen insgesamt jedoch eine deutlich untergeordnete Rolle; sie sind zwar auch als Reduktions- bzw. Erweiterungsformen des traditionellen Musters anzutreffen, die Begründung für solche formalen Abweichungen ergibt sich freilich in den meisten Fällen aus einer außermusikalischen Werkidee. So ist Marcel Landowskis 3. *Symphonie* (1964) aus zwei Sätzen (*Grave* und *Allegro deciso*) aufgebaut, die beide der Sonatensatzform mit ihren drei Formabschnitten Exposition, Durchführung und Reprise entsprechen, wobei dieses Muster im 2. Satz ungleich deutlicher als im langsamen Kopfsatz hervorscheint. Da beiden Sätzen auch die, allerdings gelegentlich stark erweiterte, Grundtonart *h*-moll gemeinsam ist, somit also Form und Tonalität als Gegensätze wegfallen, wird der für einen sinnvollen Zusammenhang notwendige Kontrast über das verschiedene Grundzeitmaß hinaus wesentlich von der Instrumentation getragen. Der Komponist, der diesen Kontrast betonte, gab dazu an: „Die Instrumentation ist in ihren weiten Linien wie ein Konzert für Orchester gehand-

⁷⁶ *Gespräche mit Milhaud*, S. 76.

habt, wo die verschiedenen Instrumentengruppen abwechselnd den ersten Rang einnehmen. Im *Grave* zu Beginn haben Streicher und das Schlagwerk die bestimmende Rolle inne, im abschließenden *Allegro* tun dies Holz- und Blechbläser sowie einmal mehr das Schlagwerk⁷⁷. Die poetische Idee des Werks gibt sich — so im weiteren Kommentar des Autors — als Versuch kund, die Weite der Erdräume, real wie in den Träumen vorgestellt, sinnbildlich zum Ausdruck zu bringen — daher der Beiname *Les Espaces* dieser Symphonie. Dazu soll auch die jeweils relativ ausgedehnte, weiträumige Thematik beitragen. Von grundlegender Bedeutung ist jedoch die durchgängige „pulsion musicale“ (umgesetzt durch ostinate, gleichförmige Rhythmen), die denselben Formablauf, den des Sonatensatzes, bedingt.

Charles Tournemire verzichtet hingegen in seiner fünfsätzigen 7. *Symphonie* op. 49 (1919–1922), die den Untertitel *Les danses de la vie* trägt, ganz auf die traditionelle Sonatenform. Die thematisch-formale Konturierung der Einzelsätze wird hier durch entsprechende Rhythmen, die die einzelnen Tänze charakterisieren, ersetzt. Die religiös motivierte Programmatik der Komposition, die vom Komponisten tatsächlich choreographisch, also zur Bühnenvorstellung ablaufend intendiert war, versucht die Menschheitsentwicklung im Hinblick auf die Suche nach Gott umzusetzen. Was dieses Werk von einer bloßen Suite von Tänzen unterscheidet, ist die für die französische Symphonie insgesamt typische zyklische Bindung durch das von Beginn an exponierte Grundintervall einer verminderten Quarte (*f-h*), die im Verlauf der Komposition vielfach sequenziert, z. T. zur Quarte verändert, immer wieder auftaucht und sich als Basis der Einzelsätze entpuppt; durch die jeweils spezifische harmonische Verankerung erhält das Grundintervall unterschiedliche, der Werkidee entsprechende Anmutungsqualitäten. Tournemires Symphonie ist eines der im Ganzen seltenen Beispiele von motivisch geschlossenen symphonischen Beiträgen, die auf das Modell der Sonatenform ganz verzichten.

Werke mit mehr als fünf Sätzen sind dagegen ausgesprochen selten und legitimieren sich ebenfalls nur durch eine besondere Werkidee. Der bekannteste Fall dürfte die schon mehrfach erwähnte zehnsätzliche *Turangalîla-Symphonie* Messiaens darstellen. Das formale Modell des Sonatensatzes findet sich hier gewissermaßen auf das gesamte Werk übertragen: Satz VIII läßt sich zwanglos als Durchführungsteil für die vier zyklischen Werkthemen bezeichnen — der einzige Satz, den Messiaen ausdrücklich von einer Einzelaufführung ausschloß. Teildurchführungen begegnen indes auch in anderen Sätzen, die meist Überlagerungen mehrerer traditioneller Formtypen (neben der Sonaten- auch Lied- und Variationsform) aufweisen. Die durch die „Liebesthematik“ legitimierte Distanz zur herkömmlichen Gattungsnorm der Symphonie demonstrieren überdies die quasi thematisch aufgewerteten, „kontrapunktisch“ zu den Themen- und Motivkomplexen eingesetzten verschiedenen Rhythmen bzw. Rhythmusabläufe (Messiaens „personnages rythmiques“ und „rythmes non-rétrogradables“⁷⁸).

⁷⁷ „L'instrumentation est, dans ses grandes lignes, conçue comme un concerto pour orchestre où les groupes d'instruments ont tour à tour la première place. Dans le *Grave* initial, les cordes et percussions ont une voix prépondérante; dans l'*Allegro* conclusif, c'est le tour des cuivres, des bois et, une fois de plus, de la percussion“ (zit. nach: *Guide de la musique symphonique*, sous la direction de François-René Tranchefort, Paris 1986, S. 408).

⁷⁸ Hierzu ausführlich Messiaens Einführungstext, S. 60ff.

Wie schon angedeutet, besteht der größte Teil der französischen Symphonien der letzten hundert Jahre aus drei oder — weniger häufig — vier Sätzen. Die konventionelle Satzfolge eines schnellen Kopfsatzes, eines langsamen Mittelsatzes bzw. bei viersätzigen Werken noch eines zusätzlichen Scherzo-Satzes und eines schnellen Finales wird überraschend selten abgeändert, und wenn, dann aus einer besonderen Werkidee heraus wie etwa in Henri Tomasis *Symphonie du tiers monde* (1967), die nach eigenen Angaben von einem Brief Hector Berlioz' (über die notwendige Änderung der Lage der Armen) und von Aimé Césaires Drama *Une Saison au Congo* (1966) angeregt wurde. Die Komposition beginnt mit einem langsamen Satz (*Lent*: Spiegelbild der elenden Lage in Zentralafrika bzw. in der ganzen Dritten Welt), dem ein in die Mitte versetzter Kopfsatz (*Allegro furioso*: Revolte gegen die Zustände) und ein abschließender Scherzo-Satz (*Scherzando et Allegro giocoso*: Hoffnung auf eine neue, gerechtere Zeit) folgen.

Bei der Gruppe der dreisätzigen Symphonien sind trotz des äußerlich gleichen Aufbaus die Werke, die der Satzfolge nach Francks *d-moll-Symphonie* folgen (Mittelsatz als Komprimierung der traditionellen Binnensätze *Adagio / Andante* und *Scherzo*) von denen zu unterscheiden, die sich am frühen Haydn bzw. der Vorklassik oder noch weiter zurückgreifend an der französischen Opernsinfonie — in schon erwähnten Einzelfällen wie in Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent* sogar an noch früheren Epochen — orientieren. Für diese letztgenannte Dreisätzigkeit ist es charakteristisch, daß nur der Eingangssatz dem Sonatensatzmodell, dem oft der „Beethovensche Dualismus“ der Thematik noch fremd ist, folgt. Bei den anderen dreisätzigen Symphonien ist die Verbindung zur Viersätzigkeit nach dem Muster Beethovens bzw. der deutschen romantischen Musik viel stärker als zu den äußerlich gleich gebauten Symphonien, die bewußt die Tradition des 19. Jahrhunderts umgehen wollen. So steht etwa Honeggers *1. Symphonie* (3 Sätze; 1930) Roussels *3. Symphonie* (4 Sätze; 1929) sehr viel näher als Milhauds *1. großer Symphonie* (3 Sätze; 1939). Am Schaffen der Schule César Francks ist der Übergang zwischen Drei- und Viersätzigkeit sogar unmittelbar abzulesen. Selbst d'Indy gab nach der ersten dreisätzigen Symphonie von 1886 bei seinem zweiten Gattungsbeitrag der Viersätzigkeit den Vorzug. Offenbar war die in Francks *Symphonie* modellhaft vorgefundene — und von der Schola cantorum als Norm gelehrte — Bindung durch zyklisch benutzte Themen bzw. Motive von ungleich größerer Bedeutung als die Verschmelzung der überlieferten Binnensätze zu einem einzigen Mittelsatz. In d'Indys *2. Symphonie B-dur* op. 57 (1902/03) gewinnt die zyklische Rundung am Schluß, die in virtuoser Manier nicht nur die beiden in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes vorgestellten Hauptthemen, sondern auch alle anderen Themen bzw. Motive samt Abwandlungen der vorangegangenen Sätze wiederaufnimmt und mit sich selbst wie auch mit dem thematischen Material des Finales kontrastiert und kombiniert, einen derartigen Stellenwert, daß man von der Durchdringung verschiedener formaler Abläufe sprechen kann: dem der sukzessiven thematischen Arbeit nach der Sonatenform und dem der Variation, die sich immer wieder auf die Ausgangsgestalt zurückbezieht. In einer Aufführungskritik zu diesem Werk strich Paul Dukas diesen Sachverhalt besonders heraus, wobei er die Spannweite der möglichen und denkbaren Formen innerhalb der Gattung sehr hoch ansetzte:

„Im übrigen können alle Formen bequem in den weiten Rahmen einer Symphonie eingebracht werden, und nichts deutet darauf hin, im Gegensatz zur Meinung vieler Kritiker und Musiker, daß diese Form vollkommen entwickelt sei [...] Der Irrtum aller Neoklassiker liegt genau darin, der Form unabhängig von der Werkidee einen Wert zuzusprechen“⁷⁹.

Die einige Jahre zuvor, 1896, entstandene 3. *Symphonie* op. 11 Albéric Magnards bestätigt durch ihren Aufbau Dukas' Einschätzung. Sie weist einen zweigeteilten Kopfsatz auf: eine *Introduction* mit einem zentralen zyklischen Thema und einen nachfolgenden Hauptteil (hier *Ouverture* benannt) — ein Modell, das an sich auf eine lange Tradition seit der Wiener Klassik zurückblicken kann. Das Besondere besteht jedoch darin, daß es sich bei diesem am Ende des Kopfsatzes wiederkehrenden Introductionsthema nicht um ein einfaches Motiv oder, wie oft in den Symphonien der deutschen Romantik, um ein liedhaftes Gebilde handelt, sondern um einen durch die Aussparung der Terz bewußt archaisierenden Choral (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Choralthema der 3. *Symphonie* Magnards

Dieser Symphoniebeginn wird im weiteren Verlauf mehrfach in die Außensätze eingeflochten, zumal in deren Durchführungsteilen. In starker Abgrenzung zu den eigenen Themen dieser Sonatensätze (*Ouverture* und *Finale*) bleibt das Choralthema auch dann, wenn es nur in Fragmenten zitiert wird, unverändert, ja scheint sogar die Wandlungen der anderen Themen zu bestimmen, wie etwa im Fugato des Durchführungsteiles im Kopfsatz.

Die zunächst noch ungewöhnliche Einführung von gattungsfremden Satz- oder Formmodellen, die sich in Magnards Symphonien mit Choral und Fuge⁸⁰ zeigt, wurde später geradezu zum Markenzeichen der Symphonien Honeggers, fand aber auch bei Milhaud u. a. Komponisten Eingang in die Gattung. Während sich der traditionsbewußte, genauer: sich auch zur deutschen Tradition bekennende Honegger um eine Belebung des an sich starren Sonatensatzschemas bemühte, läßt sich Milhauds Vorgehen in den jeweiligen Kopfsätzen seiner Symphonien für großes Orchester eher als ein inneres Aushöhlen der Form beschreiben. Äußerlich entsprechen die Symphonien bei-

⁷⁹ „Au reste, toutes les formes peuvent jouer à l'aise dans le vaste cadre d'une symphonie, et rien ne semble indiquer, contrairement à l'opinion de beaucoup de critiques et de musiciens, que cette forme soit complètement évoluée [...] L'erreur de tous les néo-classiques est précisément d'attribuer une valeur à la forme indépendamment des idées“ (*La deuxième symphonie de Vincent d'Indy* [1904], in: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris 1948, S. 610).

⁸⁰ Auf Anraten Guy Ropartz' ersetzte Magnard die komponierte Fugenfolge (*Fugues*) im 2. Satz der 2. *Symphonie* durch eine Folge von Tänzen (*Danses*), vgl. Jean Maillard, [Albéric Magnard.] *Les quatre symphonies. Étude analytique*, in: *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes*, S. 96.

der Komponisten mutatis mutandis der traditionellen Reprisesform, wobei die Zäsuren zwischen den Formteilen relativ deutlich markiert sind. Honegger entwickelt nun aber — wohl nach dem Vorbild von Schumann und Brahms — das Schema insofern weiter, als er die Funktionen der einzelnen Teile vertauscht oder miteinander koppelt. So räumt er in den Reprises der Kopfsätze seiner ersten drei Symphonien neuerliche Durchführungen von thematischen Motiven ein; im Eingangssatz seiner 5. *Symphonie* erhält dagegen der Durchführungsteil eine doppelte Funktion, in dem erst hier — wie genau genommen allerdings erst in der Reprise deutlich wird — der zweite thematische Komplex des Satzes exponiert wird. Es scheint tatsächlich, wie es Hans-Peter Rösler formulierte, daß der Reiz von Honeggers Symphoniesätzen „geradezu in der Spannung zwischen der äußeren Exponierung ‚klassischer‘ Formen und deren — oft sehr subtiler — gleichzeitiger Negierung“⁸¹ besteht.

Obwohl die meisten der Symphonien für großes Orchester von Milhaud die „Beethovenische“ Viersätzigkeit aufweisen (in der 2. *Symphonie* gar zur Fünfsätzigkeit erweitert), unterstrich Milhaud von Anfang an die Negierung der romantischen Tradition zugunsten eines ideellen Anknüpfens ans 18. Jahrhundert, im Hinblick auf seine 1. *Symphonie* berief er sich sogar ausdrücklich auf die „Mozart'sche Form“⁸². Wie die Konsequenzen einer solchen Konzeption aussehen, demonstriert gerade diese Symphonie unzweideutig: Das Schema des Sonatensatzes wird im ersten Satz zu einer zweiteiligen Gestalt reduziert, im zweiten Satz ist der Durchführungsteil so extrem verkürzt, daß er seine eigentlich zentrale Bedeutung einbüßt. In den Reprises seiner Symphoniesätze folgt er dem Prinzip, keine Formteile notengetreu zu wiederholen, und wandelt Reihenfolge, Harmonik oder auch Instrumentation der Themen und Motive bei jeder vollständigen oder teilweisen Wiederholung ab⁸³. Nicht der thematische Kontrast der exponierten Themen, sondern die von Milhaud selbst öfters bezeugte melodische Entfaltung steht bei Milhaud im Vordergrund. Daher kann die Feststellung durchaus auch auf die großen Symphonien übertragen werden, die im Hinblick auf seine Kammersymphonien formuliert wurde: Milhaud setze „ein Nebeneinander unterschiedlicher thematischer Gestalten, unvermittelt, doch nicht in schroffem Wechsel, da jeder Satz einheitlichen Charakter trägt und die musikalischen Gestalten nur verschiedener Ausdruck eines Charakters sein sollen“⁸⁴.

Wird hier nur noch der äußere Formrahmen des traditionellen Symphonie-Schemas gewahrt, so bricht in den Werken der nachfolgenden Generation auch dieser Rahmen auseinander. So benutzt Dutilleux' 1. *Symphonie* von 1951 in ihren vier Sätzen zwar überlieferte Formen (Passacaglia — Scherzo — Intermezzo — Finale in Variationenform), gerade der Kern der tradierten Symphonie, der Sonatensatz des symphonischen Allegros mit seinem im Mittelpunkt stehenden Durchführungsteil, bleibt jedoch unberücksichtigt. In großem Gegensatz zu dem Aufbau thematischer Kontraste sind alle

⁸¹ Hans-Peter Rösler, *Nicht mehr — noch nicht* Anmerkungen zu den Symphonien von Arthur Honegger und Allan Pettersson, in *Allan Pettersson Jahrbuch* 1987, S. 38.

⁸² *Gespräche mit Milhaud*, S. 76.

⁸³ Vgl. ausführlich die Formanalysen von Ralph James Swickard, *The Symphonies of Darius Milhaud. An Historical Perspective and Critical Study of their Musical Content and Form*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1973.

⁸⁴ Reiner Zimmermann, *Zum Begriff des Sinfonischen in den Kammersinfonien [einschließlich Sinfonien für Kammerorchester] des 20. Jahrhunderts*, Diss. Leipzig 1968, S. 69.

vier Sätze monothematisch aufgebaut; die Formidee dieser Symphonie, wie sie Dutilleux selbst erläuterte, entfernt sich deutlich von dem überlieferten Schema:

„Des weiteren [neben dem Aufbau aller Sätze auf nur einem Thema] liegt eine Art Symmetrie in dem Sinne vor, daß der erste und zweite Satz sowie der dritte und vierte Satz zusammenhängen. Aber es handelt sich um eine gegensätzliche Symmetrie, denn zu Beginn des Werks entwickelt sich die Musik von der Stille zu einem großen Forte nach einem langen Crescendo, während der Verlauf im letzten Teil umgekehrt ist: Rückkehr zur Stille“⁸⁵

4. Tonalität und Harmonik

Bildet in der deutschen Symphonik und Kammermusik die motivisch-thematische Arbeit nach allgemeinem Verständnis ein wichtiges Gattungskriterium, so unterstreichen französische Komponisten und Kritiker immer wieder den Vorrang des Melodischen. Nun müssen Melodie und Thema nicht unbedingt in dem scharfen Kontrast zueinander stehen, wie es etwa von Ferruccio Busoni oder in August Halms Antithese von einer „melodisch-polyphonen“ und einer „harmonisch-thematischen“ Kultur gesehen wurde. Gerade in den Symphonien Arthur Honeggers, der sich ebenfalls zur Priorität des Melodischen (als typisch französischem Element) bekannte, sind sowohl melodisch-polyphone Entfaltung als auch harmonisch-thematische Prozessualität enthalten. Andererseits kann indes die Gewohnheit, in diesen Gattungen unabhängig von der Form und der Entwicklung der musikalischen Grundgedanken von „Themen“ zu reden, nicht den Sachverhalt überdecken, daß das Melodische ein horizontales, das Thematische jedoch ein vertikales Denken und demzufolge entsprechende Satz- und Werkkonzeptionen implizieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß André Gédalge als einflußreicher Kontrapunktlehrer am Pariser Conservatoire (u. a. waren Ravel, Koechlin, Florent Schmitt, Milhaud, Honegger und Ibert seine Schüler) großen Wert auf Melodien legte, die nicht auf eine harmonische Begleitung angewiesen sind. Im Gegensatz zu den harmonisch zurechtgestutzten Volkslied- oder zumindest volksliedhaften Themen in deutschen Symphonien entwickelte sich in Frankreich eine lange Tradition von „Themen“ auf der Basis von Volksliedern aus verschiedenen Provinzen, die ihre oft dem dur-moll-tonalen System widersprechenden (etwa modalen) Wendungen behielten, wie es etwa in Maurice Emmanuel's 2. *Symphonie* (1929), der *Symphonie bretonne*, der Fall ist.

Schon von diesen Voraussetzungen her steht die Entwicklung im deutschen Sprachraum, d. h. die radikale Umwälzung der harmonischen Struktur zu Atonalität und Zwölftontechnik bei Schönberg und seinen Schülern, im Gegensatz zu derjenigen Frankreichs. Während in den Sonatensätzen der Schönberg-Schule — die um 1920 als führende Bewegung in der „Neuen Musik“ des deutschen Sprachraums rezipiert

⁸⁵ „De plus il y a là une sorte de symétrie, en ce sens que le premier et deuxième mouvements s'enchaînent et le troisième et le quatrième mouvements également. Mais il s'agit d'une symétrie a contrario, car au début de l'oeuvre la musique sort du silence et aboutit à un grand forte après un long crescendo alors que dans la dernière partie le processus est inversé: on retourne au silence“ (Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretien avec Claude Glayman*, Paris 1993, S. 70)

wurde⁸⁶ — die thematische Arbeit intensiviert wurde, um den Wegfall des tonalen Kontrasts und Ausgleichs zu kompensieren, entwickelte sich in Frankreich die Polytonalität als harmonisches Modell vergleichbarer Ausstrahlung und Bedeutung wie Atonalität und Dodekaphonie. Obwohl Strawinsky und Koechlin zeitlich vorangingen, ist die Polytonalität in besonderer Weise mit Milhaud verbunden. In seinen 1923 veröffentlichten Aufsätzen *Polytonalité et Atonalité* und *L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne*⁸⁷ versuchte er die unterschiedliche Entwicklung der „Pariser“ und der „Wiener Schule“ aus den jeweiligen nationalen Traditionen abzuleiten: Polytonalität als Konsequenz der Diatonik und damit letztlich des in Frankreich vorrangigen melodisch-horizontalen Denkens, Atonalität als Folge der Chromatik und damit des entsprechenden harmonisch-vertikalen Denkens deutscher Tradition.

Daß die polytonale Technik gerade in Frankreich so erfolgreich und beliebt wurde, selbst von an sich eher konservativen, an einer Grundtonalität festhaltenden Komponisten wie Roussel in seinen beiden letzten Symphonien passagenweise angewandt wurde, scheint tatsächlich Milhauds Herleitung zu bestätigen. Allerdings muß man auch berücksichtigen, daß der Einfluß der Schola cantorum und ihrer Hochschätzung der Sonatensatzform und damit auch implizit des damit verbundenen harmonischen Modells nach 1920 merklich zurückging. Ein Werk wie die 2. *Symphonie* Elsa Barraines von 1938 erscheint daher nicht nur durch die genaue Entsprechung des Kopfsatzes gegenüber dem Sonatensatzmodell, sondern vor allem durch die traditionelle harmonische Disposition der Themen, die nur geringfügige Erweiterungen des überkommenen dur-moll-tonalen Systems zuläßt, reichlich verspätet, ja anachronistisch. Nach einem viertaktigen *Adagio*-Abschnitt, der zu Ende der Exposition wieder aufgenommen wird und auch in der Durchführung anklingt, stellen die Violinen ein viertaktiges Thema vor (durch Liegeton auf fünf Takte erweitert), dessen klare Grundtonart c-moll nur durch clusterartige Akkorde der Bläser eingetrübt erscheint. Regelmäßig ertönt das Seitenthema (Takt 4ff. nach Ziffer 5) in Es-dur, allerdings auch hier mit einer Trübung, da im zweiten Takt ges statt g notiert ist. Die Beethoven-Nähe des Werks frappt an dieser Stelle besonders, da wie in dessen 5. *Symphonie* gleichzeitig zum Vortrag des Seitenthemas der Kopf des Hauptthemas im Baß erklingt. Kaum verwundern kann es daher, daß in der verkürzten Reprise dieses Seitenthema ganz selbstverständlich nach C-dur, wie es dem Schema entspricht, versetzt ist. Auch daß das *Finale* nach einem *Marche funèbre* (in erweitertem g-moll) in gelöstem C-dur abläuft, dürfte unmittelbar auf Beethoven zurückverweisen. Sicherlich kann die Dukas-Schülerin Barraine mit dieser formal und harmonisch sehr traditionsgebundenen Symphonie nicht als repräsentativ für das Schaffen ihrer Zeit gelten. Ihre deutliche Annäherung an Beethoven (die auch bei Roussel oder Honegger unverkennbar ist, doch dort ungleich subtiler in dem jeweils eigenen Stil und der jeweiligen Werkkonzeption aufgehoben erscheint) mag dennoch als Indiz für eine in den dreißiger Jahren veränder-

⁸⁶ Der Begriff der „Neuen Musik“ wurde von Paul Bekker u. a. zunächst auf Schönberg, in den späten zwanziger und dreißiger Jahren jedoch mehr und mehr auf Hindemith und Strawinsky (als Repräsentanten von Neuer Sachlichkeit und Neoklassizismus) bezogen, vgl. Christoph von Blumröder, Art. *Neue Musik*, in *HmT* (1980), S. 3f

⁸⁷ Neudruck in: Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris 1982, S. 173ff., 193ff.

te Haltung sein, die ja die schon vermerkte zweite Erneuerung der Symphonie zeitigte. Folgte dem französischen Beethoven-Kult der Vorkriegszeit⁸⁸ eine massive Ablehnung in der Nachkriegszeit (nicht nur, aber in besonderem Maße in Frankreich) wie sie sich u. a. im Ergebnis der Umfrage von 1927 bei zeitgenössischen Komponisten niederschlug⁸⁹, so zeichnete sich um 1930 eine neue Affinität zu dem überlieferten Gattungskanon des 19. Jahrhunderts, insbesondere zu den sonatensatzgebundenen Formen, ab. Dies gilt in beschränktem Maße selbst für Komponisten der Avantgarde der zwanziger Jahre, auch wenn hier vielfach die Idee der „reinen“ Musik im Vordergrund stand und demzufolge der „ideenbelastete“ Beethoven als Anknüpfungspunkt in der Wiener Klassik ausgeklammert wurde; wie schon angedeutet, läßt sich ja etwa Milhauds Verhältnis zur Symphonie als Weg von der Absage zur Wiederannäherung beschreiben. Die Konsequenz dieses „Klassizismus“ (der, obwohl gerade in der französischen Literatur als Einheit betrachtet, im Grunde vom sogenannten „Neoklassizismus“ der zwanziger Jahre zu trennen wäre⁹⁰) war nicht zuletzt die Prolongierung der bereits überwunden geglaubten Tonalität. Die Neigung zur Beibehaltung oder Wiedereinführung einer verbindlichen Grundtonart schließt freilich die der Funktionsharmonik — wie im Beispiel von Elsa Barraines 2. *Symphonie* — nicht automatisch ein. Selbst in Roussels 3. *Symphonie* in g-moll, in der diese Funktionsharmonik über weite Strecken hinweg, zumindest im Hinblick auf den Wechsel von Tonika- und Dominantfeldern, noch bewahrt ist, deutet sich durch die Einführung von leiterfremden Tönen bzw. das Übereinanderschichten mehrerer Funktionen das Aufbrechen des konventionellen tonalen Systems an. So ist das zweitaktige Begleitmodell für das Hauptthema des Kopfsatzes, die Linie *as-g-fis-g*, so harmonisiert, daß sich auf den ersten beiden Tönen Tonika (unter Ausschluß der Terz *b*) und Subdominante (zunächst vertreten durch den unvollständigen neapolitanischen Sextakkord *c-as*, dann durch *c-es*), auf dem dritten Ton Tonika und Dominante überlagern (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: Beginn des *Allegro vivo* der 3. *Symphonie* Roussels

Die Schönbergsche Zwölftontechnik, die in Frankreich erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Engagement René Leibowitz' größeren Kreisen bekannt wurde, fand in

⁸⁸ Vgl. die ausführliche Darstellung bei Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea*, New Haven u. London 1942, dt. als: *Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee*, Bern/München 1980.

⁸⁹ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, S. 11f.

⁹⁰ Zur Problematik und zeitlichen Ausdehnung der Begriffe „Neoklassizismus“ bzw. „néo-classicisme“ (dem eigentlich im Deutschen „Neoklassik“ entspricht) sei auf das Kap. *Anfänge des Neoklassizismus* in: Danuser, *Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 146ff. verwiesen.

der Symphonie nur geringe — und meist auf die frühen Nachkriegsjahre beschränkte — Verwendung. Zu nennen wären neben den eigenen Beiträgen von Leibowitz die ersten beiden Symphonien seines Schülers André Casanova (1949 und 1951/52). Der Schwerpunkt der „strengen“ Dodekaphonie wie auch des davon in den fünfziger Jahren abgeleiteten Serialismus lag jedoch unverkennbar auf Gattungen der Kammermusik und dem Lied. Der Leibowitz-Schüler Serge Nigg benutzte die Technik in seiner *Jérôme Bosch-Symphonie* (1958/59) in sehr freier Form, d. h. zwölftönige Reihengestalten werden hier nur noch als ein Mittel unter mehreren anderen (freitonale, atonale und gelegentlich sogar tonale) für bestimmte Passagen benutzt; ein ähnlich freier Umgang ist auch in den Symphonien von Pierre Ancelin anzutreffen.

Die Symphonien der unmittelbaren Gegenwart, die sich über literarisch-poetische Anbindungen wiederum verstärkt der Weltanschauungsmusik des 19. Jahrhunderts zuwenden, wie sie bereits in den Symphonien von Honegger und Landowski rehabilitiert wurde, bieten in harmonischer Hinsicht eine Vielfalt, die sich einer eindeutigen Klassifizierung zu entziehen droht. Der zunehmende Individualismus, der im Gegensatz zu anderen Ländern in Frankreich sehr stark durch die zahlreichen Schulen, Gruppen und Vereinigungen der Komponisten gebremst wurde, wirkt sich in den letzten drei Jahrzehnten natürlich auch auf das Symphonieschaffen aus. Im allgemeinen ist zwar die konventionelle Tonalität aufgegeben, gerade in der so traditionsbelasteten Gattung der Symphonie finden sich dennoch verhältnismäßig viele Passagen oder gar Satzteile, die den Bezug auf einen Grundton bewahren, wie es z. B. in den Beiträgen Sauguets und Landowskis oder auch in Florent Schmitts 2. *Symphonie* op. 137 von 1958 der Fall ist. Aber selbst in atonal organisierten Werken können einzelne tonale Akkorde oder Felder im Dienste des Ausdrucks dieselbe Funktion einer deutlichen Hervorhebung einnehmen wie ehemals Cluster oder atonale Elemente im tonalen Rahmen. Sonderfälle, wie Alain Bancquarts Versuch, die Tradition der Gattung über mikrotonale, rhythmisch streng gegliederte Komplexe (anstelle der früheren thematisch-harmonischen Organisation) zu wahren, gehören ebenfalls in dieses Bild zunehmender Individuation, die „Rückfälle“ in frühere Stadien (eben auch der Harmonik) nicht ausschließen muß.

5. Instrumentation

Wenn zu den Merkmalen des in der Wiener Klassik ausgebildeten Symphonietypus nach der Viersätzigkeit und der vorwiegend homophonen Struktur als dritter Punkt die „völlig selbständig gewordene instrumentale Art“⁹¹ gezählt wird, so bezieht sich diese Formulierung in erster Linie auf die genuin instrumentale Faktur des Tonsatzes als endgültige Abgrenzung gegenüber der Opernsinfonie, von der sich die Orchestersymphonie als selbständiger Zweig abgespalten hatte. Die Instrumentation, obwohl durch die sukzessive Verstärkung des Bläserapparates zunehmend an Bedeutung ge-

⁹¹ Siegfried Günther, *Wandlungen der Sinfonie*, in: *Musica* 13 (1959), S. 354.

winnend, erreichte zunächst in der deutschen Beethoven-Nachfolge (bei Schumann und Brahms gegenüber Schubert sogar wieder an Gewicht verlierend) nicht den Rang eines konstitutiven Faktors, den sie erst, nicht zuletzt durch den Eindruck von Wagners Orchesterbehandlung, in Bruckners, vor allem aber in Mahlers Symphonien bekam. In Frankreich markierte Berlioz sowohl praktisch durch seine eigenen Symphonien als auch theoretisch durch seine berühmte Instrumentationslehre den Ausgangspunkt für eine ungleich gewichtigere Einstufung dieses Elementes, die ja sogar noch, wie bereits zitiert, in d'Indys Symphonie-Definition ihre Spuren hinterlassen hat. Bis ins 20. Jahrhundert hinein profitierte die französische Orchestermusik von zahlreichen spieltechnischen Verbesserungen (besonders zur Ausführung von Trillern), während spezifische Neuentwicklungen wie das Sarrusophon — dem Widor vergeblich den Vorzug vor dem Kontrafagott einräumte⁹² — oder die Kontrabaßklarinette keinen Eingang in die Symphonik fanden. Selbst das Saxophon erscheint nur selten in französischen Symphonien, selbst wenn diese Affinitäten zum Jazz zeigen.

Ab etwa 1910 gewann das Schlagwerk zunehmende Bedeutung, während die Streicher und Bläser bis zur solistischen Besetzung — unter dem nun zeitgemäßen Ideal einer transparenten Klanglichkeit — zurücktraten. Glockenspiel, verschiedene Becken- und Trommelarten, Xylophon, Kastagnetten, aber auch exotische Instrumente wie Tomtoms bereicherten von nun an die Klangfarbenpalette selbst in Werken mit sonst normaler Orchesterbesetzung. In André Jolivets *2. Symphonie* (1959) sind vier Ausführende für das Schlagwerk vorgeschrieben, wobei jeder zwischen vier und sieben verschiedene Instrumente zu bedienen hat. In Niggs *Jérôme Bosch-Symphonie*, eine der insgesamt seltenen Werke mit „Riesenbesetzung“, zu denen auch Tournemires *6. und 7. Symphonie* und Messiaens *Turangalîla-Symphonie* zu rechnen sind, ist diese Zahl gar auf sieben gesteigert. Eine weitere wichtige Gruppe stellen die Tasteninstrumente dar; fanden Klavier und gelegentlich Orgel als Orchesterinstrumente bereits Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in die Symphonie, so traten später Celesta und in einigen Fällen auch Ondes Martenot hinzu. Die gesteigerte Bedeutung des Schlagwerks, zu dem manchmal auch Klavier und Celesta in geräuschnahem Einsatz gezählt werden müssen, spiegelt diejenige des Rhythmus als klanglichen Faktors (zumal bei Ostinato-Rhythmen in wechselnder Instrumentation) wider. Weitgehende Ausnahme blieb indes auch der Einsatz von elektronischen Klangerzeugern.

Im Zentrum des Berlioz-Erbes steht für die französische Symphonik jedoch die Originalität der Klangkombinationen, die für eine starke Tendenz zu solistischer Behandlung der Instrumentengruppen mitverantwortlich ist. Den Kulminationspunkt bilden die zahlreichen kleinbesetzten oder gar kammermusikalischen Formationen. Dabei ergeben sich vielfach sehr reizvolle Klangkombinationen wie in den sechs *Kammersymphonien* Milhauds oder auch in der *Symphoniette* Jean Martinons von 1936, die für Streichorchester, Harfe, Klavier und Pauken geschrieben ist. Mit abnehmendem Einfluß der Schola cantorum bzw. der Wirkung der Franck-Schüler und entsprechend verstärkter linear-polyphoner Satzkonzeption gewinnen die Aufspaltung einer Stimm-

⁹² Charles Marie Widor, *Technique de l'Orchestre moderne, faisant suite au Traité d'instrumentation et d'Orchestration de H. Berlioz*, Paris 1904, Neuaufl. o. J., S. 54.

linie auf mehrere Instrumente bzw. umgekehrt die Verdichtung verschiedener Stimmen in demselben Instrument wie beispielsweise in Paul Le Flem's 3. und 4. *Symphonie* (1967, 1972)⁹³ an Gewicht.

Daß die Instrumentation auch symphonische Funktion (im Sinne einer zielbestimmten Anlage) für das Werkganze übernehmen kann, beweist deren originelle Behandlung in der 6. *Symphonie* (1943) von Alexandre Tansman, einem jener in Paris zwischen den Weltkriegen wirkenden ausländischen Komponisten, die unter der Bezeichnung „École de Paris“ zusammengefaßt werden. In kontinuierlicher Steigerung wird der erste Satz nur von Bläsern, Klavier und Schlagwerk, der zweite dagegen von den Streichern ausgeführt, denen noch ein solistisches Streichquartett („quatuor à cordes-concertino“) hinzugefügt ist. Erst im dritten Satz tritt das gesamte Orchester in Erscheinung, das im Finalsatz noch durch den Einsatz eines Chores erweitert wird.

6. Zusammenfassung

Die Vielfalt der exemplarisch angeführten Kompositionen läßt eine konkrete Bestimmung der französischen Symphonie mit normierenden Merkmalen kaum zu und scheint daher der vorliegenden Skizzierung einer nationalen gattungsgeschichtlichen und -ästhetischen Entwicklung entgegenzustehen. Andererseits kann der Einfluß nationaler kompositorischer und ästhetischer Eigenarten auf das eigenständige französische Symphonieschaffen des 20. Jahrhunderts, dessen entscheidende Grundlagen in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geprägt worden sind, nicht geleugnet werden. Folgende Punkte lassen sich abschließend festhalten:

1. Die Gattung der Symphonie im 20. Jahrhundert wurde zwar in Frankreich nicht so kontinuierlich gepflegt wie etwa in England, Skandinavien oder in den slawischen Ländern, doch weist ihre Geschichte auch keine so radikalen Brüche (vor allem 1910—1920 und um 1950) wie in den deutschsprachigen Ländern auf. Der verhältnismäßig weit gefaßte Begriff selbst ist aufgespalten in einen ursprünglichen des Zusammenklingens — auch im übertragenen Sinn des Zusammenstellens von Gleichartigem — und in den konventionellen eines anspruchsvollen mehrsätzigen Orchesterwerks. Allerdings bilden die Grenzen beider Anschauungen sowie zu benachbarten konzertanten oder programmgebundenen Gattungen keine scharfen Konturen aus.
2. Die von César Franck nach Beethovens Vorbild konsequent ausgeführte zyklische Form wurde unter d'Indy als Modell normiert und auch von der Schola cantorum fernstehenden Autoren akzeptiert. Ähnliches gilt für den kaum bestrittenen Kern der Symphonie, den meist eröffnenden Allegro-Satz, der allerdings nicht unbedingt dem überlieferten Sonatensatzschema folgen muß. Als keineswegs verbindlich erweisen sich die in der deutschen Symphonie (zumin-

⁹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Geneviève Bernard-Krauß, *Hundert Jahre französische Musikgeschichte in Leben und Werk Paul Le Flems*, Diss. Tübingen 1988, S. 131f.

dest bis etwa 1950) selbstverständlichen Faktoren thematischer Prozessualität und ideell-weltanschaulicher Gehalte.

3. Melodisch-polyphone Entfaltung (verbunden mit einer hier nicht näher erörterten Aufwertung der Rhythmik) ersetzt in der französischen Symphonie zunehmend die herkömmliche thematisch-harmonische Satz- bzw. Werkkonzeption. Damit wird gleichzeitig die Instrumentation nicht mehr als bloßer Klangfarbenfaktor, sondern als substantielles Element in Anspruch genommen. Beide Punkte, der Vorrang des Melodischen und das starke Gewicht der Instrumentation, haben als Fortführung spezifisch französischer Traditionslinien wachsende Bedeutung erlangt, zumal nach der bewußten Abkehr von deutscher Musik seit dem Ersten Weltkrieg.

In der Gegenwart scheint die Symphonie diese nationale Spezifik immer mehr einzubüßen, wie die erwähnte Konzeption Alain Bancquarts demonstriert, die sich mit modernen Kompositionsmitteln dem Verständnis der Symphonie als großangelegter Entwicklungsform anschließt. Dem durch die Aufführungspraxis unterstützten ungebrochenen hohen Ansehen der Symphonie tut dieser Verlust an nationaler Eigentümlichkeit indes keinen Abbruch — im Gegenteil: Hatte doch das französische Konzertpublikum nach sehr kurzen deutschfeindlichen Phasen in den Nachkriegszeiten sehr rasch wieder der deutschen Konzertmusik und deren Inbegriff, den Symphonien von Beethoven, Schumann und Brahms, zugejubelt, wovon die eigene Symphonik nicht nur profitierte, sondern worunter sie gerade in Fällen noch unbekannter Werke auch litt. So klagte Florent Schmitt bei der ersten Wiederaufführung von Magnums 3. *Symphonie* nach dem Ersten Weltkrieg nach seinem Lob für den Mut des Dirigenten Albert Wolff angesichts der Frage, ob sich dieser auch der Symphonie von Paul Dukas erinnere: „Aber, werden Sie sagen, was wird das Publikum von dieser Lawine französischer Symphonien sagen, dieses gute französische Publikum, das nur Ohren hat für Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, kurz, nur für das, was germanischen Wesens ist“⁹⁴. Die in den letzten hundert Jahren ausgebildete Eigenständigkeit der französischen Symphonie konnte demnach trotz erfolgreicher Aufführungen einzelner Werke kaum etwas daran ändern, daß die Bezeichnung nach wie vor in erster Linie mit Kompositionen der deutschen Beethoven-Tradition assoziiert wurde. Insofern ist es gar nicht ausgemacht, daß Albert Lavignac in seiner nachfolgenden Formulierung — hier zur Hinführung ans Wesen der musikalischen Komposition benutzt — ein französisches Beispiel vor Augen bzw. Ohren hatte:

„Y a-t-il quelque chose de plus grandiose que l'émotion produite par une belle symphonie?“⁹⁵

⁹⁴ „Mais, direz-vous, que pensera le public de cette avalanche de symphonies françaises, lui qui n'a d'oreilles que pour Beethoven, Brahms, Tschaikowsky; bref, uniquement ce qui est d'essence germanique, ce bon public français ...“ (Florent Schmitt, *Les Concerts*, in: *Le Temps*, 16. November 1929, S. 3).

⁹⁵ Albert Lavignac, *La musique et les musiciens*, Paris 1895, nouvelle édition entièrement refondue, Paris 1956, S. 306. — Die vorliegende Studie geht im Kern auf ein 1990/91 wahrgenommenes Forschungsstipendium zurück, das von Prof. Dr. Wolf Frobenius (Saarbrücken) betreut wurde, dem an dieser Stelle für seine Anregungen und kritischen Hinweise gedankt sei.