

stellen; ein großes Beispiel ist der 36-stimmige Kanon von Ockeghem⁶¹. Mit den differenzierten Ausdrucksmitteln des 19. Jahrhunderts wurden Ideen von der Welt und Überwelt bei kleinen und großen Meistern Sinngehalt musikalischer Werke, so bei Haydn in der *Schöpfung*, bei Beethoven in der *Neunten Symphonie*, bei Wagner besonders im *Ring des Nibelungen* und im *Parsifal*. Demgegenüber bedeutet Hindemiths *Harmonie der Welt* mehr eine Rückbildung zum alten Weltbild als produktive Weiterbildung.

Diese Hinweise sollten trotz ihrer Kürze zeigen, daß die Geschichte der Ideen nicht mit der Geschichte des Zeitgeistes zusammenfällt. Sie mögen dazu anregen, dem eigentümlichen Werdegang der Gedanken in historischen Längsschnitten nachzugehen. Sie mögen zu einem Geschichtsbild beitragen, in welchem der Gedankenfreiheit mehr Rechnung getragen wird als in jenem Typus der Geistesgeschichte, der die Zeitbefangenheit des Denkens gar zu sehr betont.

Niels W. Gade als Klavierkomponist

von Lothar Brix, Bremen

Ein in der Musikforschung noch weitgehend vernachlässigtes Gebiet ist die musikalische Romantik Skandinaviens¹. Allenfalls die Werke Edvard Griegs finden gelegentlich das musikwissenschaftliche Interesse, während über das Schaffen der übrigen skandinavischen Komponisten des 19. Jahrhunderts nur wenig bekannt ist. Vor allem die dänische Klaviermusik aus dieser Epoche ist heute nahezu vergessen. Die Klavierwerke der beiden bedeutendsten dänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts – Niels W. Gade (1817-1890) und J.P.E. Hartmann (1805-1900) – sind im öffentlichen Musikleben Dänemarks kaum noch anzutreffen und finden selbst in der skandinavischen Musikforschung bisher wenig Beachtung².

Während Johann Peter Emilius Hartmann schon zu seinen Lebzeiten über den skandinavischen Raum hinaus nur wenig bekannt war³, erreichte sein Schwiegersohn Niels Wilhelm Gade⁴ bereits in jungen Jahren vor allem in Deutschland große Anerkennung. Philipp Spitta stellt Gade bedeutungsmäßig unmittelbar neben Johannes Brahms und hebt hervor, daß er Ende der sechziger Jahre für einige Zeitgenossen als „*der hervorragendste lebende Componist auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik*“ galt⁵.

61 Dazu s. E. E. Lowinsky, *Ockeghem's Canon for thirty-six Voices. An Essay in Musical Iconography*, in: Fs. Plamenac, Univ. of Pittsburgh Press 1969, S. 155-180. Hier fällt neues Licht auch auf mehrere symbolische Bildarstellungen, zumal den Titelpfeil in Kirchers *Musurgia universalis* (Dammann, Tafel V).

1 H. Rosenberg, *Musikwissenschaftliche Bestrebungen in Dänemark, Norwegen und Schweden in den letzten ca. 15 Jahren*, AM Vol. XXX, 1958, S. 118.

2 In seiner Dissertation (*Die Klaviermusik von J. P. E. Hartmann*, Göttingen 1971) gibt der Verfasser eine detaillierte Untersuchung der Klavierwerke Hartmanns.

3 Nach 1843 erschien die Mehrzahl seiner Kompositionen nur noch in dänischen Verlagen.

4 Gade war in erster Ehe mit Sophie Hartmann (1831-1855), einer Tochter J. P. E. Hartmanns, verheiratet.

5 Ph. Spitta, *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 357.

Der 1817 in Kopenhagen geborene Gade, der schon als Kind Violinschüler bei Fr. Th. Wexschall wurde und als Sechzehnjähriger zum ersten Mal öffentlich auftrat, erregte mit seinem Opus 1 (*Efterklang af Ossian*)⁶ bereits allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung. Mendelssohn, dem Gade seine 1842 beendete 1. Symphonie in c-moll op. 5 schickte, bescheinigte dem jungen Dänen ein „*herrliches Talent*“⁷ und schrieb ihm nach der Leipziger Erstaufführung dieser Symphonie: „. . . *das war mir eine Freude, als hätte ich das Werk selbst gemacht!*“⁸

Gade wurde in erster Linie als Komponist von Orchesterwerken bekannt; daneben schrieb er jedoch auch eine beträchtliche Anzahl Klavierkompositionen, die in Dänemark und teilweise auch in Deutschland rasch beliebt wurden und die sich für die dänische Klaviermusik der folgenden Generationen als außerordentlich einflußreich erwiesen⁹.

Der Bestand an gedruckten Klavierkompositionen Gades umfaßt 61 zum Teil in Sammlungen zusammengefaßte Einzelsätze sowie zwei zyklisch angelegte Werke (*Arabeske* op. 27, *Sonate* op. 28). Außerdem befinden sich in der Gade-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen noch 25 nur im Manuskript vorliegende, unvollständige Klavierkompositionen. Ein großer Teil davon sind Jugendwerke, die aus der Schaffenszeit von 1837 bis 1841 stammen, also aus einem Zeitabschnitt, in dem Gade noch keinen unmittelbaren Kontakt zu seinen späteren Vorbildern Mendelssohn und Schumann aufgenommen hatte. Für die stilistische Entwicklung Gades erweisen sich diese frühen Klavierkompositionen als außerordentlich aufschlußreich, zumal in den wenigen vorliegenden Besprechungen Gadescher Klaviermusik durch das Außerachtlassen dieser frühen Schaffensperiode oft ein einseitiges Bild entsteht, wobei besonders der erst später eintretende Einfluß Mendelssohns auf Gade überbewertet wird¹⁰.

Ähnlich wie der junge Hartmann, dessen Klaviermusik bis 1835 noch deutlich dem klassischen Geist der Weyse-Kuhlau-Zeit verhaftet ist und der erst mit seinen *Capricer* op. 18¹¹ eine zunächst an Schumann und Mendelssohn orientierte romantische Tonsprache anstrebt, so befindet sich auch Gade beim Entstehen seiner frühen Klavierwerke in einer Entwicklungsperiode, deren Stilmerkmale noch überwiegend von der Klassik geprägt sind. Bemerkenswert scheint dabei vor allem der Einfluß C. E. F. Weyses zu sein, der sich auch maßgeblich auf Hartmann auswirkt¹². Christoph Ernst

6 Die Uraufführung dieser preisgekrönten Ouvertüre erfolgte am 19. November 1841 im Kopenhagener „*Musikforeningen*“.

7 Brief Mendelssohns an Gade vom 13. Januar 1843; mitgeteilt bei Dagmar Gade, *Niels W. Gade – Optegnelser og Breve*, Kopenhagen 1892, S. 27.

8 Brief Mendelssohns an Gade vom 2. März 1843; mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 31.

9 Einflüsse Gades zeigen sich z. B. in den Klavierkompositionen von N. Ravnkilde, P. A. D. Steinfeld, E. Hornemann, L. Schytte, F. Henriques und A. Tofft.

10 Genannt seien z. B. die diesbezüglichen Abschnitte in Walter Niemanns *Klavierbuch*, Leipzig 1910, sowie in der *Nordischen Klaviermusik*, Leipzig 1918 des gleichen Verfassers.

11 Diese in zwei Hefte aufgeteilte Sammlung ist Mendelssohn bzw. H. Marschner gewidmet. Beide Hefte erschienen 1836/37 bei Hofmeister in Leipzig.

12 Vor allem Hartmanns *Deux Rondeaux brillantes et non difficiles* op. 6 sowie die *Fantase* op. 7 aus dem Jahre 1829 lassen den Einfluß Weyses erkennen. Auch der Titel des verschollenen „*Allegro di bravura og Andante*“ op. 10 läßt auf einen stilistischen Zusammenhang mit den zahlreichen gleichnamigen Kompositionen Weyses schließen.

Friedrich Weyse (1774-1842) war neben Friedrich Kuhlau der führende Komponist Dänemarks zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Er leitete mit seinen späten Klavierkompositionen, den Etüden op. 51 und op. 60 in einer einschneidenden personalstilistischen Wende eine für die dänische Klaviermusik neue frühromantische Phase ein. Sowohl in Weyses op. 51 als auch in seinem op. 60 finden sich zum ersten Mal Vorformen des romantischen Charakterstücks¹³.

Der junge Gade zeigt sich indessen um 1837 kaum von Weyses Etüdenwerk beeinflusst, das er zweifellos kannte. Bezeichnenderweise ergeben sich dagegen weitaus eher stilistische Zusammenhänge bei einem kritischen Vergleich der frühen Klavierstücke Gades mit den zahlreichen „*Allegri di bravura*“ Weyses. Bei diesen in mehreren Sammlungen vorliegenden Sätzen – die erste Sammlung dieses Titels erschien 1803 bei Rellstab, war jedoch bereits 1792-1793 komponiert¹⁴ – wendet sich Weyse schon früh entschieden von der schlichten und unkomplizierten Anlage der um 1790 populären dänischen Handstücke ab¹⁵, die ihrerseits zweifellos als Vorläufer der „*Allegri di bravura*“ angesehen werden müssen¹⁶. Eine stilistische Annäherung an Weyses „*Allegri di bravura*“ läßt sich besonders deutlich in Gades „*Prestissimo*“ (1837) sowie im „*Presto*“ (1837), vereinzelt auch im „*Scherzo*“ (1838) und in der „*Kleinen Klaviergeschichte*“ (1839) feststellen. Vor allem die Art der Verwendung formelhaft gebrauchter Begleitbewegungen, bravouröser, oft mit Sequenzketten angereicherter Passagen sowie breit angelegter Akkordepisoden verdeutlicht die Abhängigkeitsverhältnisse, wie sie bereits wenige Jahre später nicht mehr auftreten. Die in den ab 1840 entstandenen Charakterstücken vorherrschende transparente klangliche Struktur sowie der von diesem Zeitpunkt an für Gade charakteristische lockere Klaviersatz sind bei den um 1838 komponierten Werken nur ansatzweise vorhanden¹⁷.

Von gewisser Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Gades scheint ein bislang nicht beachteter Einfluß Beethovenscher Klaviermusik zu sein. Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang Gades häufige Bevorzugung weiter Lagen, wie sie besonders beim späten Beethoven erscheinen (z. B. in op. 111).

13 Weyses op. 51 und op. 60 erweisen sich teilweise als direkte Vorstufe zu Hartmanns *Capricer* op. 18. Mit seinem Etüdenzyklus kommt Weyse eine ähnliche Bedeutung für die dänische Klavierromantik (besonders für Hartmann) zu wie in Deutschland L. Berger im Hinblick auf Mendelssohn.

14 Vgl. A. P. Berggreen, *C. E. F. Weyse's Biographie*, Kopenhagen 1876, S. 30.

15 W. Kahl, *Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte*, ZfMw, 3. Jg., Leipzig 1921, S. 466, Anm. 1.

16 Neben den im Druck erschienenen „*Allegri di bravura*“ existieren von Weyse noch zahlreiche ungedruckte Allegrosätze aus den Jahren 1790 bis 1794 (Königliche Bibliothek Kopenhagen, Weyse-Sammlung), die als Vorstufe bzw. als Studien zu den später veröffentlichten Sammlungen anzusehen sind und interessante Einblicke in die musikalische Entwicklung des J. A. P. Schulz-Schülers Weyse erlauben.

17 Z. B. in einigen Abschnitten der *Kleinen Klaviergeschichte*, so bei satztechnisch kontrastierenden Überleitungsstellen (auf beide Hände verteilte Akkordbrechungen) in T. 37 ff. oder auch in T. 145 ff.

Idylle (1837)



Auch die Alternierungstechniken im Mittelteil der *Kleinen Klaviergeschichte* lassen unschwer das Beethovensche Vorbild erkennen. Längere Abschnitte mit Trillerketten einer Stimme bei gleichzeitiger Weiterführung der übrigen deuten ebenfalls auf Gades Beschäftigung mit der Klaviermusik Beethovens hin. Eine derartige Technik findet sich z. B. in der 1840 entstandenen *Dithyrambe*¹⁸:



Alle frühen Klavierwerke Gades lassen das klassische Vorbild erkennen, dem sich der junge Komponist noch weitgehend verpflichtet fühlte, von dem er sich jedoch bereits um 1840 merklich zu lösen begann. Erst in der Begegnung mit der deutschen romantischen Klaviermusik fand Gade die entscheidenden künstlerischen Impulse, die seinen Klavierstil von nun an mitprägten.

Ab 1840 wird für Gades Klaviermusik der Typus des Mendelssohnschen Liedes ohne Worte – ein in der romantischen Klaviermusik oft übernommenes Modell¹⁹ – zu einem wesentlichen gestalterischen Vorbild, das die gesamte weitere Produktion bis hin zu den Klavierstücken der frühen achtziger Jahre maßgeblich mitbestimmt. Daneben findet auch die Beschäftigung mit Schumanns Klavierkompositionen ihren Niederschlag, während der Einfluß Chopins, der in Hartmanns Werken deutlich erkennbar ist, nur in wenigen Stücken Gades hervortritt²⁰.

18 Ein Zusammenhang mit den *Tre Dittrambi* op. 65 (1818) des Tschechen V. J. Tomášek, der als erster diesen Titel für lyrische Klavierstücke verwendet, scheint nicht zu bestehen. Zudem ist es biographisch nicht belegt, daß Gade zur Entstehungszeit seiner Komposition die drei Stücke Tomášeks kannte, die 1823 bei Berra in Prag erschienen waren (W. Kahl, *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, AfMw, 3. Jg., Leipzig 1921, S. 74).

19 I. Fellingner, *Die Begriffe „Salon“ und „Salonmusik“ in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, S. 141.

20 Anklänge an Chopins Werke finden sich z. B. in Gades *Scherzo* aus op. 57 und in dem polonaisenähnlichen *Folkedands* aus op. 31. Vgl. dazu B. Johnsson, *Chopin og Danmark*, in: *Dansk Musiktidsskrift*, 35. Jg., Kopenhagen 1960, Heft 2, S. 33.

Diese Entwicklung beginnt indessen nicht erst „unmittelbar im Banne der deutschen Romantik in den Jahren seines Leipziger Aufenthaltes und seiner Freundschaft mit Mendelssohn und Schumann“²¹, sondern setzt bereits vier Jahre vor Gades Reise nach Leipzig (1843) mit seiner Klaviersonate op. 28 ein.

Die klassizistische Grundhaltung, die sich zu Beginn des Jahres 1840 noch deutlich in der *Dithyrambe* widerspiegelt, hat Gade am Ende dieses Jahres bei der Komposition der *Foraastoner* op. 2 b endgültig überwunden. Mit diesen drei Charakterstücken – es sind die ersten gedruckt vorliegenden Klavierkompositionen Gades – wendet sich der Komponist einem neuen romantischen Ausdrucksbereich zu. Sie sind der Ausgangspunkt einer langen Reihe von Charakterstücken, die Gade zwischen 1840 und 1881 schreibt. Ähnlich wie Hartmann wendet er sich dabei bewußt von dem brillant-virtuosen Modegeschmack der Zeit ab. Bravouröse, an den „*Allegri di bravura*“ geschulte Stücke weichen nun einer verhaltenen, im Stimmungshaften verankerten Genrekunst. „*Was ist doch alles Virtuosengeklimper gegen solch' anspruchslose sittige Musik*“, schreibt Robert Schumann über die *Foraastoner*²².

Der oft erhebliche Umfang der vor 1840 entstandenen Klavierkompositionen wird von op. 2 b an stark reduziert. Polare thematisch-motivische Konfrontationen und Verarbeitungen nach klassischem Muster, wie sie in den frühen Kompositionen gelegentlich zumindest angedeutet sind, weichen nun einer überwiegend monothematisch-kleingliedrigen Form. Eine durchweg lyrische, oft deutlich zum Beschaulich-Biedermeierlichen tendierende Grundhaltung wird für den Ausdrucksgehalt der einzelnen Stücke bestimmend, wobei nicht selten die Grenze zur Sentimentalität überschritten wird, – eine in der Klaviermusik der Zeit häufig anzutreffende Erscheinung²³.

In der satztechnischen Anlage bedient sich Gade nun häufig solcher Techniken, wie sie für Mendelssohns Klaviermusik charakteristisch sind. Besonders in Kompositionen mit liedartigem Oberstimmenmelos in Verbindung mit einer aus Akkordbrechungen bestehenden Begleitbewegung wird das Mendelssohnsche Vorbild erkennbar (Gade, op. 34, I; op. 34, IV). Auffallend ist ferner die in Mendelssohns Liedern ohne Worte oft auftretende Verlegung der nachschlagenden Begleitung in die Mittellage, die Gade in zahlreichen Kompositionen übernimmt:

Mendelssohn, op. 85, III



21 W. Kahl, *Das Charakterstück*, Köln 1955 (Das Musikwerk, Bd. 8), S. 14.

22 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, 5. Aufl., Leipzig 1914, S. 117.

23 H. Heussner, *Das Biedermeier in der Musik*, in: *Mf*, XII, 1959, S. 426.

Gade, Novelletta aus op. 19



In Kompositionen lebhaft-burlesken Charakters überwiegt ein lockerer, der Mendelssohnschen Staccatotechnik ähnlicher Klaviersatz, z. B. im *Capriccio* (1850)²⁴ oder auch im Scherzo aus der Sammlung *Rebus* (1875). Dabei ergeben sich ähnliche Abhängigkeitsverhältnisse wie in zahlreichen Kompositionen J. P. E. Hartmanns, wo allerdings die von Mendelssohn übernommene Staccatotechnik im Laufe der Entwicklung einem persönlich geprägten Klaviersatz integriert wird (*Studier og Novelletter* op. 65²⁵, „*Klaverstykker fra aeldre og nyere Tid*“ op. 74²⁶).

Auffälligerweise entstehen in Gades Leipziger Jahren (1843-1848)²⁷, abgesehen von einem kurzen unbedeutenden *Saltarella*, keine zweihändigen Klavierwerke²⁸. In dieser Zeit widmet sich Gade auf Grund seiner Leipziger Dirigententätigkeit vor allem der Orchestermusik, zumal er seinen mit op. 1 und op. 5 begründeten Ruf als Orchesterkomponist zu festigen suchte. Der Werkbestand aus diesem Zeitabschnitt umfaßt deshalb vorwiegend Orchester- und Chorwerke²⁹. Erst nach Gades Rückkehr nach Kopenhagen nimmt die Klaviermusik in seinem Schaffen wieder einen größeren Raum ein. 1849 entstehen mit den *Aquareller* op. 19 zehn Charakterstücke, die in ihrer stilistischen Anlage unmittelbar an die *Foraastoner* anschließen. Von nun an widmet sich Gade wieder mit gewisser Regelmäßigkeit der Komposition von Klavierwerken. Auch in zahlreichen Kammermusikwerken und in Orchesterkompositionen, wie etwa in der von Robert Schumann gelobten *Frühlingsfantasie* op. 23³⁰ oder sogar in der Symphonik (5. Symphonie, *d*-moll, op. 25)³¹ findet das Klavier reiche Verwendung. In den späten Jahren wird die Produktion von Klavierwerken zusehends spärlicher. Ab 1865 tritt ein merklicher Stillstand ein, der fast ein Jahrzehnt währt.

Wie für die meisten seiner dänischen Zeitgenossen ist für Gade eine Bevorzugung des Charakterstücks und eine Vernachlässigung der traditionellen Klaviersonate kennzeichnend. Mit Ausnahme der Klaviersonaten J. P. E. Hartmanns, der nach 1820

24 1852 gedruckt bei C. C. Lose & Delbanco, Kopenhagen als Nr. 2 der *Tre Albumsblade*.

25 Diese mit neun Stücken umfangreichste Sammlung Hartmanns erschien 1866 bei Hornemann & Erslev (Emil Erslev), Kopenhagen.

26 Erschienen bei C. C. Lose (F. Borchorst), Kopenhagen im Jahre 1878.

27 Ab 1844 war Gade neben Mendelssohn zweiter Dirigent der Gewandhauskonzerte; nach Mendelssohns Tod wurde er 1847 dessen Nachfolger. Der Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges veranlaßte Gade 1848 diese Tätigkeit abzubrechen und nach Kopenhagen zurückzukehren.

28 Hingewiesen sei auf die *Tre Karakterstykker for Klaver for 4 Haender* op. 18 (1848).

29 Als wichtigste Werke wären zu nennen: 2. Symphonie in *E*-dur op. 10, Ouvertüre *Im Hochland* op. 7, Kantate *Comala* op. 12, Ouvertüre Nr. 3 in *C*-dur, 3. Symphonie in *a*-moll, op. 15.

30 Vgl. Schumanns Brief an Gade vom 31. Dezember (1852), mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 138.

31 Vgl. Ch. Kjerulf, *Niels W. Gade*, Kopenhagen 1917, S. 199.

allein die von Kuhlau und Weyse begründete Sonatentradition in der dänischen Klaviermusik fortsetzte³², handelt es sich bei den übrigen bis etwa 1890 erschienenen dänischen Klaviersonaten vorwiegend um Einzelwerke³³. Auch Gade ließ es bei einer Klaviersonate bewenden³⁴. Das viersätziges Werk – die Sonate ist Franz Liszt gewidmet³⁵ – erschien 1854 als Umarbeitung einer früheren Fassung³⁶ bei Breitkopf und Härtel. Mendelssohnsche Einflüsse lassen sich bei op. 28 vor allem in der Behandlung der liedhaft-melodischen Oberstimmenbewegung erkennen, während ein Bezug zu Schumann, wie ihn Niemann hervorhebt³⁷, weniger eindeutig scheint³⁸.

Der Umarbeitungsprozeß, der sich beim Vergleich der beiden Fassungen nachvollziehen läßt, zielt im Wesentlichen auf eine Kohärenz der einzelnen Sätze innerhalb ihrer zyklischen Bindung hin. Ähnlich wie in Hartmanns Klaviersonaten gewinnt dabei die motivische Reminiszenz an Bedeutung. Das Hauptmotiv in der Form eines fallenden Dreiklangs tritt nicht nur in den Ecksätzen als vereinheitlichendes Moment in Erscheinung, wie Bittner bemerkt³⁹, sondern wird auch in den Schlußwendungen der beiden Mittelsätze herangezogen (2. Satz: T. 63 ff., 3. Satz: T. 117 ff.). Ähnlich verfährt Gade auch bei der ebenfalls 1854 erschienenen „Arabeske“ op. 27, wo durch die Angleichung des „Preludio“ (1. Satz) an die Coda des 4. Satzes sowie durch kurze motivische Entsprechungen (1. Satz: T. 116 / 2. Satz: T. 19) ein geschlossener Gesamteindruck angestrebt wird⁴⁰. Die satztechnische Ausführung der Endfassung von op. 28 läßt im einzelnen gegenüber der 1. Fassung oft ein intensiveres Eingehen auf klanglich-pianistische Möglichkeiten erkennen. Einfache harmonische Verhältnisse, die in der ganzen Sonate vorherrschen, werden gelegentlich verschleiert oder auch mit Reizdissonanzen angereichert, etwa in dem stark gekürzten Allegretto⁴¹:

32 Neben einer 1826 komponierten vierhändigen Sonate sowie der Sonatine op. 48a (1864) handelt es sich um die Sonaten *d*-moll op. 34 („*Pretssonate*“) (1841), *g*-moll op. 53 (1851), *F*-Dur o. op. (1854) und *a*-moll op. 80 (1885).

33 Neben der Sonate Gades ist vor allem die Sonate op. 19 von Franz Neruda zu nennen; ferner die Sonate op. 18 von Frederik Rung sowie die beiden Sonaten op. 15 und op. 17 des Kuhlau-Schülers C. Schwarz.

34 Alfred Nielsen erwähnt in einer „*Fortegnelse over N. W. Gades utrykte Vaerker*“ (Musikhistorisk Arkiv, 1931-39, Bd. 1, S. 176) in der Rubrik „Klavermusik for 2 Haender“ (S. 178) irrtümlich eine Sonate in *A*-dur. Es handelt sich hier jedoch um die Violinsonate op. 6.

35 Zu dieser Widmung entschloß sich Gade erst bei der Umarbeitung der Sonate. Auf der Rückseite eines Manuskriptblattes der 1. Fassung steht indessen der Vermerk „*Komponiert und seinem lieben Freunde M. Wieh  gewidmet von Niels W. Gade, 23. Januar 1841*“.

36 Abgesehen von dem späteren Finalsatz, der in dieser 1. Fassung nur skizzenhaft angedeutet ist (datiert am 3. Januar 1840, ein zusätzliches punktiertes Thema läßt den Plan einer ursprünglich mehrthemigen Anlage vermuten; die Endfassung ist jedoch monothematisch), erscheinen die übrigen Sätze in sich abgeschlossen, wenngleich sie oft stark von der gedruckten Fassung abweichen. Ein zusätzliches „*Andantino*“ in *E*-dur – vielleicht als 2. Satz geplant – bleibt später unberücksichtigt.

37 W. Niemann, *Die nordische Klaviermusik*, a. a. O., S. 12.

38 Johannes Bittner, *Die Klaviersonaten E. Francks und anderer Kleinmeister seiner Zeit*, Diss. Hamburg 1968, S. 154.

39 Ebenda, S. 151.

40 In seiner *Novellette* op. 55b versucht Hartmann ebenfalls durch das Mittel der thematischen Reminiszenz einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen herbeizuführen.

41 Auffallend ist in diesem Satz besonders die Eliminierung eines ausgedehnten Trioteils in *Fis*-dur.

1. Fassung

2. Fassung

Ebenso wie in seinen Charakterstücken bedient sich Gade auch in der Klaviersonate op. 28 eines durchweg homophonen Satzes. Die begleitete Oberstimmenkantilene ist ein Stilmerkmal aller Klavierkompositionen Gades. Die dem Begleitkomplex zugeordneten Stimmen erhalten dabei nur eine sehr beschränkte Selbständigkeit. Die Oberstimme in ihrer gesteigerten Kantabilität – in den frühen Kompositionen wird sie oft durch permanente Oktavierung noch intensiviert⁴² – wird bei Gade zum wichtigsten Träger des musikalischen Geschehens. Nur gelegentlich ergeben sich Aufspaltungen im Oberstimmenbereich (z. B. in op. 2 b, II). Imitatorische Motivverlagerungen und -konfrontationen sind selten (Scherzo/1838, *Fuglekvidder* aus „*Fra Skizzebogen*“) und finden meist nur begrenzt in Schlußbestätigungen Verwendung⁴³.

In der konsequent beibehaltenen homophonen Anlage seiner Klaviermusik unterscheidet sich Gade in starkem Maße von J. P. E. Hartmann, der durch melodische Aktivierungen einzelner Nebenstimmen und gelegentliche polyphone Bildungen oft eine stimmliche Differenzierung innerhalb des Klanggewebes erreicht. Auffallend ist bei Hartmann vor allem der häufige Gebrauch bewußt barockisierend eingesetzter Fugato-Strukturen in den Klaviersonaten (besonders in op. 34, IV).

Die Priorität der Oberstimme führt indessen in Gades Klaviersatz nur selten zu ihrer Isolation gegenüber den Unterstimmen. Ähnlich wie bei Mendelssohn werden Melodie und Begleitfigurationen oft miteinander verschränkt und gemeinsam der rechten Hand zugeordnet, während die Baßbewegung in derartigen Fällen meist stark reduziert ist (z. B. in op. 2 b, I, III; *Romanza* aus op. 19; *Romanze* aus op. 57). Ab op. 19 läßt Gade ähnlich wie Mendelssohn eine besondere Vorliebe für Akkordbrechungen erkennen, die – oft auf beide Hände verteilt – sowohl als akzessorisch-auflockernde Einschübe auftauchen⁴⁴ als auch die Satzstruktur der ganzen Komposition weitgehend allein bestimmen können⁴⁵. Auf beide Hände verteilte Unisonobewegungen benutzt Gade häufig in Einleitungsabschnitten⁴⁶ sowie manchmal in kontrastierenden Episoden, wie z. B. in op. 31, II oder auch im Scherzo der *Nye Aquareller* op. 57. In einigen Fällen lassen derartige Erscheinungen im Zusammenhang mit akkordisch verbundenen Füllstimmen Anklänge an Chopins Mazurkas deutlich werden, von denen auch Hartmann oft beeinflusst wurde:

42 Z. B. in dem (später ungedruckten) Andantino aus op. 28, oder auch in der *Dithyrambe*.

43 Scherzo aus op. 19, Scherzino-Aquarell (1861), *Ved Festen* aus op. 41 (T. 38 ff.).

44 Z. B. im Capriccio, dem zweiten der *Tre Albumsblade* (1850), in *Dandserinden* (Allegro grazioso in F-dur), in „*Hilsen*“ und „*Sommerstemning*“ aus der Sammlung „*Fra Skizzebogen*“ und in der Humoreske aus „*Nye Aquareller*“ op. 57.

45 Ballade in D-dur, Intermezzo aus op. 19, *Aftendaemring* aus op. 34, *Barcarole* aus op. 19.

46 Humoreske und Scherzo aus *Nye Aquareller* op. 57, Allegretto vivo aus *Folkedandse* op. 31.

Chopin, op. 41, II



Hartmann, op. 31, III



Gade, Scherzo aus op. 57



Auflockerungen der Unisonobewegungen durch Alternierungstechniken sind ebenso wie Akkordalternierungen für zahlreiche Kompositionen Gades kennzeichnend. Bei derartigen Satztechniken ebenso wie bei dem erwähnten Staccatosatz sowie bei der typischen Art der nachschlagenden akkordischen Begleitung in der Mittellage wird das Vorbild Mendelssohn, dessen Klavierspiel („*som er ganske overordentligt*“⁴⁷) Gade in Leipzig oft bewunderte, besonders offensichtlich.

Zweifellos steht der Orchesterkomponist Gade während seiner ganzen Schaffenszeit zum Klavier in einem weitaus weniger engen Verhältnis als etwa zur Violine, – nur im Violinspiel erhielt der junge Gade regelmäßigen und fachkundigen Unterricht⁴⁸. Darin mag einer der Gründe für die starke Dominanz des Oberstimmenmelos in seiner Klaviermusik liegen. Doch auch in der satztechnischen Gesamtdisposition wird gelegentlich – etwa in einigen frühen Stücken – eine deutlich am Orchesterklang orientierte Absicht erkennbar. Dies zeigt sich z. B., wenn Gade mit Hilfe von Tremolotechniken oder auch permanenten Tonrepetitionen den flüchtigen Klavierklang künstlich zu stabilisieren versucht. Beispiele für derartige ‚unklavieristische‘ Verfahrensweisen bieten sich etwa in der *Idylle* (1837), in der *Dithyrambe* und in dem 1839 komponierten *Abendruhe* („*Temperamentsblätter*“ Nr. 1); später verzichtet Gade allerdings auf solche Techniken, oder er verwendet sie zumindest weitaus sparsamer (z. B. in „*Eventyr*“ aus op. 41). Lediglich in dem späten *Notturmo* aus den *Nye Aquareller* op. 57 haben ganze melodische Linien die Form tremolierend gesetzter Oktaven.

47 Brief Gades an seine Eltern, datiert am 3. Oktober 1843 in Leipzig, mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 44.

48 Spitta charakterisiert Gades Verhältnis zum Klavier folgendermaßen: „*Gades Clavierstil ist äußerst wohlklingend und nach den besten Mustern seiner Zeit gebildet; . . . Ein starker inner Zug zu diesem Instrument lebte wohl nicht in ihm, viel sympatischer und vertrauter war ihm die Geige, und so sind auch seine Werke für Streichinstrumente offenbar mit größerer Hingabe geschrieben.*“ Ph. Spitta, a. a. O., S. 379.

Ein Teil der Manuskripte ist von Gade nicht mit seinem Namenszug, sondern mit der Viertongruppe *G-A-D-E* signiert. Auch in einigen Klavierkompositionen „verbreitet“ Gade seinen Namen, wie ihn bekanntlich auch Robert Schumann in seinem *Album für die Jugend* op. 68 („*Nordisches Lied*“) als Widmung motivisch verwendet. Beispiele finden sich etwa in den drei Kompositionen der Sammlung *Rebus* (1875) oder auch – um einen Ganzton transponiert – in *Stille Tanker* aus „*Fra Skizzenbogen*“. In diesem Stück übernimmt Gade die melodische Weiterführung des *G-A-D-E*-Motivs aus Schumanns *Nordisches Lied*.

"Alla Marcia" ("Rebus")



"Stille Tanker"



Der Undifferenziertheit in der Satzarbeit Gades entspricht eine auffallende Armut in der rhythmischen Erfindung. Rhythmisch-metrische Divergenzen, wie sie Hartmann vor allem ab 1859 häufig in die Satzkonzeption einbezieht, lassen sich in Gades Klavierwerken nur selten nachweisen⁴⁹. Etwas einfallsreicher zeigt sich der Komponist hingegen in der rhythmischen Gestaltung der akkordischen Begleitkomplexe; jedoch erweist sich die stereotype Verwendung der einmal gewählten rhythmischen Bewegung innerhalb einer Komposition in vielen Fällen als monoton und ermüdend⁵⁰.

In der Harmonik bedient sich Gade der Mittel seiner Zeit. Fast immer liegt dem harmonischen Plan eine geringfügig erweiterte Kadenzakkordik zugrunde. Nur gelegentlich kommt es zu aparten harmonischen Erscheinungen wie z. B. bei der Rückung terzverwandter zerlegter Akkorde in dem klanglich reizvollen *I Skoven* aus op. 41 (T. 36 f.) oder bei freien Dissonanzbehandlungen in *Freidigt Mod* aus „*Fra Skizzenbogen*“ sowie auch bei Orgelpunktverwendungen in op. 27 („*Preludio*“). In op. 57, I erreicht Gade durch Terzsicherungen eine klanglich interessante Oberstimmenbewegung:



49 Z. B. im Scherzo aus op. 57 oder auch im Scherzo aus op. 19 (T. 50).

50 Z. B. in op. 2b, I, III; Allegretto grazioso in A-Dur (1842); Canzonetta aus *Tre Albumsblade* (1850).

Durch das verstärkte Einbeziehen chromatischer Stimmführungen steigert Gade oft den empfindsamen Ausdruckcharakter einiger Kompositionen:

Aftendaemring aus op. 34



op. 28, I



Zur Charakterisierung seiner Klavierwerke bedient sich Gade – ähnlich wie etwa Robert Schumann – häufig poetisierender Überschriften, die meist einer unverbindlichen Andeutung des jeweiligen Stimmungsbereichs dienen (Arabeske, Idylle, Aquarell etc.), die jedoch auch teilweise konkretere Hinweise auf eine ganz bestimmte, dem Stück zugrundeliegende Vorstellung geben wie z. B. bei *Fuglekvidder* (Vogelgezwitscher), *Brevduen* (Brieftaube) oder auch *Ved Festen* (Beim Fest). Dabei ist in einigen Fällen die assoziative Absicht des Komponisten durchaus nachzuvollziehen, etwa in *Ved Baekken* (Am Bach) oder auch in *Traekfugel* (Zugvogel). Gelegentlich verraten auch die Autographen primäre bildhafte Bezüge, die einigen Kompositionen zugrundeliegen, denen in den gedruckten Ausgaben jedoch nicht Rechnung getragen wird⁵¹.

Hartmann benutzt nur in wenigen Fällen poetisierende Titel⁵², gelegentlich auch kurze „Smaaaverser“ von H. C. Andersen⁵³, die jedoch meist erst nachträglich den fertigen Kompositionen zugeordnet worden sind. Während Gade die Bezeichnung „Lied ohne Worte“ in seinen Klavierwerken bewußt meidet, findet sie sich – ins Dänische übertragen („*Sang uden Ord*“) – interessanterweise in den Autographen zweier ungedruckt gebliebener Klavierstücke Hartmanns⁵⁴. Auch bei der Komposition von op. 31 erwog Hartmann diesen Titel⁵⁵, entschied sich jedoch später für die Benennung „Skizzen“.

Der gefällig-unterhaltsame Charakter, der den meisten Klavierkompositionen Gades anhaftet, deutet auf die starke Abhängigkeit des Komponisten vom Salonstil seiner Zeit, dem er sich bis ins Alter nie zu entziehen vermochte. In diesem Punkt unterscheidet sich die Klaviermusik Gades wesentlich von der seines Schwiegervaters. Obwohl auch Hartmann von den Modeströmungen seiner Zeit keineswegs unbeeinflusst blieb – einige seiner Charakterstücke entpuppen sich als banale Plattheiten⁵⁶ –

51 Die einzelnen Sätze der Sammlung „*Foraastoner*“ op. 2b tragen im Manuskript die Titel „Schneeglöckchen“, „Veilchen“ und „Rose“.

52 Z. B. „*Vinteren*“, „*Aftenstemning*“, „*I Folkevisertone*“.

53 „*Karakterstykker*“ op. 50, „*Novellette*“ op. 55b.

54 Dabei handelt es sich um die Komposition *Hjemvee* (datiert am 19. Oktober 1847), die später als Vorlage für op. 65, IV diente; ferner um den 2. Satz der Klaviersonate in g-moll op. 53.

55 Diese ursprüngliche Absicht Hartmanns wird belegt durch ein vom Komponisten verfaßtes undatiertes Konzept für einen Brief an seinen derzeitigen Verleger Julius Schubert (Hartmanns Breve, Königliche Bibliothek Kopenhagen).

56 Z. B. op. 31, VIII; op. 50, I; op. 54, I, IV.

bemühte er sich schon früh um eine persönliche Prägung seiner musikalischen Sprache, die im Laufe der Entwicklung eine sich ständig verringemde Konzessionsbereitschaft an den Verbrauchergeschmack erkennen läßt.

Weder emphatische Gefühlsausbrüche, wie sie beim späten Hartmann in dramatischen Verdichtungen überwiegen, noch gedankliche Tiefe sind in Gades Klaviermusik anzutreffen. Sein Element ist vielmehr die beschaulich-idyllische Klavierminiatur, die, verbunden mit einer gewissen unverbindlichen Glätte der musikalischen Ausdrucksweise, bis in die Spätzeit des Komponisten vorherrscht.

Während sich in Hartmanns Klavierwerken eine musikalisch-künstlerische Entwicklung des Komponisten deutlich verfolgen läßt, die mit einer zunehmenden technischen Sicherheit einhergeht, sind in Gades Klavierkompositionen ab op. 19 kaum mehr Ansätze erkennbar, die auf wesentliche neue Entwicklungstendenzen schließen lassen. Ebenso wie der Orchesterkomponist Gade, „dessen künstlerisches Profil sich seit der Mitte der 1850er Jahre nicht mehr änderte“⁵⁷, so zeigt auch Gade als Klavierkomponist im Laufe seiner Schaffenszeit wenig Neigung, die einmal gewählte musikalische Ausdrucksform künstlerisch stärker zu durchdringen oder sie gar zu überwinden.

Verzeichnis der Klavierwerke von Niels Wilhelm Gade

Sämtliche Manuskripte befinden sich in der Gade-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Der Erscheinungsort der gedruckten Werke ist Kopenhagen, wenn nicht anders angegeben. Stichplattennummern sind – soweit vorhanden – durch zwei Schrägstriche kenntlich gemacht: // .

I Gedruckte Klavierwerke

- Foraastoner* op. 2 b⁵⁸, Ms. dat. Dezember 1840 (Schneeglöckchen), Januar 1841 (Veilchen), Februar 1841 (Rose); erschienen bei C. C. Lose & Olsen (1842)⁵⁹.
Allegretto grazioso (A-dur), gedruckt in „Sangfuglen“ (Et Blad for Kjendere og Elskere af Musik), Heft Nr. 1, Kopenhagen 1842, S. 4-5.
Skandinaviske Folkesange for Klaver, erschienen bei C. C. Lose & Olsen /2060/, 1844.
Saltarella (Allegro D-dur), gedruckt in „Hver 8 Dags Musik og Sang“ , 2. Jg., Nr. 31, Kopenhagen 1900, S. 248.
Aquareller op. 19, I Elegie, Ms. dat. November 1849.
 Scherzo, Ms. dat. November 1849.
 Canzonette, Ms. dat. November 1849.
 Humoreske,
 Barcarole, Ms. dat. Dezember 1849.

57 N. Schiørring, Art. *Gade*, in: MGG, Bd. 4, Sp. 1228.

58 Die Zuordnung der Opuszahlen 2a („*Rebus*“) und 2b („*Foraastoner*“) stammt von Dagmar

Gade, während Bondesen eine umgekehrte Anordnung vorschlägt. Vgl. Ch. Kjerulf, a. a. O., S. 63.
 59 Später erschienen bei C. C. Lose & Delbanco mit dem Titel *Frühlingsblumen*: *Allegretto* (F-dur), *Andantino* (B-dur), *Allegretto* (C-dur); neue revidierte Ausgabe bei C. C. Lose (Fr. Borchorst) im Jahre 1873: *Allegretto grazioso* (F-dur), *Andantino con moto* (B-dur), *Allegretto cantabile* (D-dur) (!). Neue revidierte Ausgabe bei Fürstner (Berlin) /1023/ (1878).

II Capriccio, Ms. o. Dat.

Romanza,
Intermezzo,
Novelletta,
Scherzo:

erschieden bei Hornemann & Erslev /229/60, 1850.

Tre Albumsblade, Ms. dat. 23. Mai 1850; erschienen bei C. C. Lose & Delbanco /2379/, 1852⁶².

Scherzino og Barcarole, gedruckt in „Skole og Hjemmet, et Tidsskrift for Ungdommen ved Jul. Chr. Gerson“, Beilage zu Nr. 18 und zu Nr. 26, Kopenhagen 1852.

Arabeske op. 27, Preludio Allegro vivace,
Andantino cantabile,
Allegretto grazioso,
Allegretto molto vivace;

erschieden bei C. C. Lose & Delbanco /2402/, 1854⁶².

Klaviersonate op. 28, Umarbeitung der Fassung von 1839/40,

Allegro con fuoco,
Andante,
Allegretto,
Molto Allegro e appassionato;

erschieden bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /8943/, 1854.

Folkedandse op. 31, Moderato,
Allegretto vivo,
molto vivace,
Allegro non troppo;

Ms. dat. 2. November 1855; erschienen bei Hornemann & Erslev /408/, 1855⁶³.

Idyller op. 34, I Blomsterhavn Allegro vivace e grazioso,
Ved Baekken Allegretto quasi Andantino,
Traekfugle Allegro scherzando,
Aftendaemring Andantino tranquillamente;

erschieden bei Hornemann & Erslev /441/, 1857⁶⁴.

Fra Skizzebogen, Fuglekvidder Allegro scherzando,
Freidigt Mod Allegro vivace,
Stille Tanker Allegretto quasi andantino,
Melodi Andante con espressione,
Brevduen Allegro grazioso,
Romanze Andante espressivo,
Hilsen Allegretto,
Sommerstemning Allegro vivace;

erschieden bei W. Hansen /9612/, 1886.

Børnenes Jul op. 36, Jule-Klokkerne Andantino con moto,
Barn Jesus i en Krybbe laa Andantino,
Juletraet: Ingangsmarsch con moto,
Drengens Runddans Allegro vivace,
Smaapigernes Dans Allegro grazioso,

60 Diese Ausgabe trägt die Opuszahl 20; die Angabe der Plattennummern betrifft nur das zweite Heft. Weitere Ausgabe bei Kistner, Leipzig /1746/ als op. 19 (1850); abweichend von der Erstausgabe lauten hier die Tempobezeichnungen für Heft I, Nr. 2: „*Allegro grazioso*“ und für Heft I Nr. 4: „*Allegro molto con leggerezza*“.

61 Deutsche Erstausgabe bei Kahnt, Leipzig /176/, 1854.

62 Parallelausgabe bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /8942/, 1854; die Tempoangabe für Nr. 4 lautet dort „*Molto vivace*“.

63 Parallelausgabe bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /9243/, 1855-56.

64 Weitere Ausgabe bei Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur /43/, 1858.

- Godnat! Allegretto;
 erschienen bei Hornemann & Erslev /474/, 1859⁶⁵.
- Albumsblad* Scherzo C-dur, Molto vivace; erschienen bei W. Hansen /8530/, 1882.
- Dandserinden*, Allegro grazioso; gedruckt in „Illustreret Tidende“ 2. Jg., 1860-61, S. 98-99.
- Scherzino-Aquarell*, Allegretto; gedruckt in „Musikalisk Museum“, 16. Jg., 1. Heft, Hornemann & Erslev /16.1/, Juli 1861, S. 3-4.
- Fantasistykker* op. 41, I Skoven Molto vivace,
 Mignon Allegretto agitato, Ms. o. Dat.,
 Eventyr Allegro molto, Ms. o. Dat.,
 Ved Festen Allegro moderato marcato, Ms. o. Dat.;
 erschienen bei Hornemann & Erslev /514/, 1861⁶⁶.
- Folkedans og Romanze*, Allegro risoluto, Larghetto con espressione; gedruckt in „Musikblade udgivne af Foreningen Fremtiden“ als Nr. 1 und Nr. 7, 1866.
- Rebus Claveerstykker* op. 2a⁶⁷, komponiert wahrscheinlich 1840⁶⁸,
 Scherzo,
 Intermezzo,
 Alla Marcia;
 erschienen bei C. C. Lose (F. Borchorst) /2626/, 1875.
- Aquarell A-dur*, Allegro vivace, Ms. dat. 12. Dezember 1876; gedruckt in „Illustreret Tidende“ Nr. 900, 24. Dezember 1876, S. 140-141.
- Nye Aquareller* op. 57, Ms. dat. Vedbaek Sommer 1881;
 Humoreske Allegro scherzando,
 Notturmo Andantino espressivo,
 Scherzo Allegro vivace,
 Romanza Andantino amabile,
 Capriccio Allegro vivace;
 erschienen bei W. Hansen /8378-79/, 1881.
- II *Ungedruckte Klavierwerke*
- Klaverstykker*, Prestissimo, Ms. dat. 14. Mai 1837.
Idylle, Ms. dat. 26. Mai 1837.
Presto, Ms. dat. 10. Juli 1838.
- Jugendträume*, Allegro vivacissimo, Ms. dat. Stockholm 16. 10. 1838 (Anfang), 1. 1. 1838 (Schluß)⁶⁹.
- Scherzo fis-moll*, Ms. dat. Stockholm 12. Oktober 1838.
- Temperamentsblätter*, Abendruhe, Ms. dat. 24. Mai 1839.
Zigeunertanz (Fragm.), Ms. dat. November 1839.
- Kleine Klaviergeschichte*, Ms. dat. 8. Dezember 1839.
- Klaversonate op. 28 (I. Fassung), Allegro appassionato, Ms. dat. 22. November 1839 (Schluß),
Allegretto quasi Andantino, Ms. dat. 29. November 1839⁷⁰,
Scherzo, Ms. dat. 9. Dezember 1839 (Anfang), 16. Dezember 1839
(Schluß),

65 Deutsche Ausgabe bei Kistner, Leipzig /2483/, 1859-60 mit dem Titel *Der Kinder Christ-abend*.

66 Parallelausgabe bei Kistner, Leipzig /2586/, 1861.

67 Vgl. Anm. 58.

68 Vgl. Ch. Kjerulf, a. a. O., S. 118; deutsche Ausgabe bei Kistner, Leipzig /4658/, 1875. In der Originalausgabe finden sich weder Opuszahl noch Widmung; die Kistner-Ausgabe trägt den Titel *Drei kleine Clavierstücke*, Oluf Bachlin gewidmet, op. 2.

69 Das Ms. ist mit Instrumentationsangaben versehen; es handelt sich offensichtlich um die Vorlage zu einem Orchesterwerk.

70 Dieser Satz, der in einem anderen Ms. die Bezeichnung „*Andante*“ trägt, bleibt in der späteren Umarbeitung der Sonate op. 28 unberücksichtigt.

- Finale (Fragm.), Ms. dat. 3. Januar 1840,
Andante⁷¹.
- Dithyrambe*, Vivacissimo, Ms. dat. 7. Januar 1840 (Anfang), 11. Januar 1840 (Schluß).
- Balscener*, Ms. dat. 2. April 1840 (Fragm.).
- I en Stambog*, Untertitel: Impromptu, Allegro molto, Ms. dat. Oktober 1841.
- Capriccio F-dur*, Ms. dat. 6. November 1851⁷².
- Allegretto c-moll*, Ms. dat. 13. September 1855.
- Folkedans C-dur*, Ms. dat. 1860.
- Krigsbilleder*, Ms. dat. Februar 1864 (Fragm.).
- Afskeden Vivace,
Nr. 296 P. Hjort Andante,
Feltliv Allegro scherzando,
Forpost paa Kaempehøjen, Moderato
- Allegro non troppo c-moll*, Ms. dat. 1. Juli 1880.
- Andante As-dur*, Ms. dat. 4. Juli 1880.

Klavierwerke, deren Entstehungszeit nicht angegeben werden kann:

- Ballade D-dur*.
Allegro molto vivace B-dur.
Andantino cis-moll.
Marsch Es-dur (til Skydebanefest)⁷³.

Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester

von Tibor Kneif, Berlin

1. Letzte Lebensjahre; Entstehungsumstände und früheste Rezeption

Hatte Béla Bartók am Vorabend des zweiten Weltkrieges Europa noch um des Luxus willen verlassen, seine geistige Unabhängigkeit zu wahren, so türmten sich in den Vereinigten Staaten bald wirtschaftliche Sorgen vor ihm, und zuletzt galt eine Verlängerung seines Lebens um einige Wochen schon als Gewinn. Von 1942 an zeugen seine Briefe vom raschen Verfall einer ohnehin stets angefochtenen Gesundheit. Seit April dieses Jahres wurde er allabendlich von hohem Fieber heimgesucht, und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres befand er sich im Zustand chronischer Erschöpfung. Eine seiner wenigen Vorlesungen an der Harvard-Universität konnte Bartók wegen eines Schwächeanfalls nicht beschließen; auf Veranlassung der Universität wurde er ins Krankenhaus gebracht. Die Ärzte schienen ratlos und stellten einander widersprechende Diagnosen. Über ihr Herumtappen machte sich Bartók bald in un-

71 Dieser Satz steht in E-dur. Er dient später als Vorlage zum 2. Satz der Druckfassung und steht dort in G-dur.

72 Alfred Nielsen gibt hier irrtümlich das Jahr 1857 an; Alfred Nielsen, a. a. O., S. 176.

73 Dieser Marsch liegt in einer Abschrift von J. F. Fröhlich vor und trägt die Jahreszahl 1841.