

# GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## »Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference  
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie  
Köln 2004

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



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



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

David Mesquita

## Form im Fluss

### Das leitende Prinzip in Sibelius' Siebter Symphonie

Sibelius' Rezeption im deutschsprachigen Raum wurde lange Zeit von Theodor W. Adornos Glosse über Sibelius geprägt – so wurde Sibelius, ohne eine gründliche Auseinandersetzung mit seinem Werk, oft als zweitrangiger, konservativer Komponist betrachtet. Die analytische Untersuchung seiner Symphonien zeigt uns aber, dass sein Umgang mit Form besonders innovativ ist: Anstatt mehr oder weniger abgegrenzten ›Themen‹, die durch Ein- und Überleitungen miteinander verbunden werden, treten vor allem die ›leitenden‹ Teile in den Vordergrund. Diese Überwindung der traditionellen Formteile durch eine dynamische, ständig fließende Form, gipfelt in seiner siebten Symphonie, in der die einzelnen Sätze der symphonischen Form zu einem großen, einzigen Satz verschmelzen. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Überleitungen, die quantitativ und qualitativ den Großteil der Symphonie ausmachen.

Jean Sibelius's reception in German-speaking lands was for a long time influenced by Theodor W. Adorno's commentary, such that, without a thorough examination of his work, Sibelius was often viewed as a second-tier, conservative composer. The analysis of his symphonies reveals, however, that his approach to form was especially innovative: instead of more or less clear-cut "themes" connected by introductions and transitions, it is especially the "connective" parts that come to the fore. This surmounting of traditional formal sections through a dynamic, constantly changing form reaches its peak in his Seventh Symphony, in which the individual movements of the symphonic form coalesce into a single, gigantic movement. Here the transitions play a central role, which make up the majority of the symphony, both quantitatively and qualitatively.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adorno; changing form; fließende Form; Seventh Symphony; Sibelius; Siebte Sinfonie; Thema; theme; transition; Überleitung

Der Fluss entsteht aus zahllosen Zuflüssen, die alle ihren Weg suchen: die ungezählten Adern, Bäche, Nebenweige, die den Fluss bilden, bevor er breit und majestätisch dem Meer entgegenflutet. Der Strom des Wassers formt den Fluss: Er gleicht dem Strom der musikalischen Ideen, und das Flussbett, das er bildet, wäre der symphonischen Form gleichzusetzen. Heutzutage heben die Leute prächtige Flussbette aus, mit anderen Worten, sie schaffen künstliche Flüsse. Aber woher soll das Wasser kommen?<sup>1</sup>

Sibelius' 1924 vollendete 7. Sinfonie trägt die Überschrift »in einem Satze«.<sup>2</sup> Die einsätzigige Form lässt an die Liszt'sche Symphonische Dichtung denken, zumal Sibelius vor der 7. Sinfonie etwa zehn symphonische Dichtungen komponiert hatte – eine Kompositionserfahrung, durch die seine 7. Symphonie mit Sicherheit beeinflusst worden ist. Aber dennoch: Wir haben es hier explizit nicht mit Programmmusik zu tun. Diese Symphonie ist keine »Dichtung«, und zwar nicht nur, weil sie keine extramusikalischen Verweise enthält, sondern auch aufgrund ihrer innermusikalischen, ihrer technischen Natur, ihrem »absolut-musikalischen« Anspruch, für sich allein zu stehen.

Schon im frühen 19. Jahrhundert beginnt bekanntlich das Streben nach der Integration mehrerer Sätze. Beethoven verknüpfte die großformale Satzanlage häufig durch motivische Verwandtschaft und Zitate. Im Spätwerk – man denke an die große Fuge – setzt er sich intensiv mit der Idee einer die Formtypen umspannenden Einsätzigkeit auseinander. Mendelssohns Violin- und Schumanns Cellokonzert, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, verbinden »quasi-fantasia«-artig die Sätze miteinander, und Liszt schafft in seiner h-Moll-Sonate eine Synthese zwischen immanent-motivischem Zusammenhang und äußerlicher Einheit: Gerade diese Sonate wurde gleichsam zum Modell zahlreicher späterer Versuche, unter denen Schönbergs Kammer-sinfonie wohl der bekannteste ist. In allen diesen Fällen bleibt jedoch als Grundstruktur das Prinzip der »Reihung« mehrerer Sätze bestehen, seien sie auch noch so sehr ineinander gearbeitet.

- 1 Im Allgemeinen wird diese Äußerung Sibelius' im Zusammenhang mit seiner 7. Sinfonie zugeschrieben. Jedoch findet sich selbst in der einschlägigen Forschungsliteratur kein bibliographischer Hinweis auf die Primärquelle. So verweist beispielsweise Tomi Mäkelä (2011, 117, Anm. 39) auf einen Beitrag von Edgar Varèse von 1936, der in Boretz/Cone 1971 wiedergegeben ist. Die Äußerung findet sich dort in englischer Sprache auf Seite 25.
- 2 Sibelius hatte ursprünglich den Titel *Fantasia sinfonica* vorgesehen, mit dem das Werk 1924 uraufgeführt wurde. Erst mit Erscheinen der Partitur bei Simrock 1925 entschied sich der Komponist für die endgültige Bezeichnung »Siebte Symphonie. In einem Satze«.

Sibelius' Bezeichnung ›Symphonie in einem Satze‹ meint aber etwas anderes: Ihre Großform enthält mehrere, voneinander deutlich geschiedene Teile<sup>3</sup>, die aber nicht einfach aneinander ›addiert‹ werden, sondern in einen vermittelnden, das Formganze zusammenhaltenden Rahmen gespannt sind.

Das, was diesen Symphoniesatz zusammenhält, ist nicht motivisch-thematische Arbeit im herkömmlichen Sinne. Auch nicht die großflächige harmonische Entwicklung, bei der es sich selbstverständlich lohnen würde, sie im Detail darzustellen, sondern es ist ein Verfahren, das ich das ›leitende Prinzip‹ nennen möchte. Dabei ist es so, als hätten die klassischen symphonischen Formkategorien ihre Funktion vertauscht: Die vermeintlich untergeordnete Formkategorie der ›Überleitung‹<sup>4</sup> übernimmt, pointiert ausgedrückt, in diesem Werk die Position der ›Kernteile‹.<sup>5</sup>

Natürlich ist die Begrifflichkeit von ›Kernteilen‹ und ›leitenden Teilen‹ problematisch, im Grunde genommen ist sie in diesem Zusammenhang unpassend. Das liegt daran, dass es in dieser Sinfonie, wie ich später zeigen werde, keine wirklich klar von einander abgegrenzten Kernteile mehr gibt, sondern dass wir es mit einem durchgehenden Prozess motivischer Metamorphose zu tun haben, aus dem sich, bildlich gesprochen, gelegentlich thematisch profilierte Kerne, bzw.

- 3 Tatsächlich hatte Sibelius am Anfang, wie er im Mai 1918 in einem Brief an Axel Carpelan schrieb, mehrere Sätze vorgesehen (zitiert nach Mäkela 2007, 282): »Die Siebente Symphonie: Lebensfreude und Vitalität mit Appassionato-Einschüben. In drei Sätzen. Der letzte ein ›hellenisches Rondo‹ [...].« Ähnliches geschah im Falle seiner fünften Symphonie, bei der die erste, viersätzig Fassung von 1914 in 1919 so revidiert wurde, dass die ersten zwei Sätze zu einem fusioniert wurden. Der daraus resultierende erste Satz besteht hauptsächlich aus einem riesigen Übergang, der viele Gemeinsamkeiten mit den Metamorphosen der 7. Symphonie aufweist.
- 4 Graham H. Phipps (2004, 137) weist am Beispiel der zweiten Symphonie von Brahms darauf hin, dass die Rolle von Überleitungen/Brücken oft vernachlässigt werde: »Es ist die Überleitung selbst, die das Gesicht der Landschaften, deren Ufer sie verbindet, erst bestimmt«. Sibelius, dessen Symphonien klare Einflüsse von Brahms aufweisen, geht noch weiter, indem er – um im Bild zu bleiben – die Ufer mit der Brücke verschmelzen lässt.
- 5 Peter Gülke (2001, 391) beschreibt treffend, wie Sibelius am Anfang seiner fünften Symphonie den ›Kern‹ auslöst: »Zu Beginn, harmonisch unsicher - die Quint im Bass als leiser Paukenwirbel - ein Aufruf des Solohorns, der in einer Fermate verklingt; danach dreimal zwei Takte mit gleicher Grundstruktur - genaue Wiederholungen in Fagotten und Hörnern. Als mehrfach gestuftes Echo setzen sie Kompakteres voraus als jenen Anruf; dessen anspielungshaften Noch-nicht folgt dergestalt sofort ein nachklingendes, nachschwingendes Nicht-mehr. Was dazwischen stehen müßte, die nicht von vornherein eines auf Vorangegangenes oder Kommendes bedürftige Setzung, die pralle Gegenwärtigkeit eines sich als solches behandelnden Themas, gibt es nicht.«

charakteristische Themen scheinbar zufällig herausbilden. Sie werden weder angekündigt, noch haben sie Konsequenzen: Sie sind wie Kristallisationen im durchgehenden motivischen Fluss. Mit Blick auf die motivisch-thematische Arbeit im Beethoven'schen bzw. Schönberg'schen Sinne scheinen die Verhältnisse gleichsam auf den Kopf gestellt: Die Überleitungen und durchführungsartigen Partien entstehen nicht aus der Verarbeitung von Themen, durch Abspaltung oder Fortspinnung, sondern die Themen selbst sind Produkte einer untergründigen Motivschicht.

In der ›metamorphosischen‹ Großform spielen ausgedehnte Überleitungen eine entscheidende Rolle, in denen sich durch intensive motivische Arbeit ein ›Satz‹ in den nächsten verwandelt. Mit Hilfe nachstehender Tabelle (Abb. 1) und Graphik (Abb. 2) können wir einen Formüberblick gewinnen:

<u>Takt</u>	<u>Tempo</u>	<u>Takt</u>	<u>Form-Disposition</u>
1	Adagio	3/2	Einleitung
22			<b>Adagio/Hauptsatz</b>
60			<b>Posaune-Signal</b>
71			Erweiterung
92	acc.		Metamorphose
134		6/4	<b>Scherzo</b>
156	Vivacissimo		
213	rit.		
222	Adagio	3/2	<b>Posaune-Signal</b> begleitet von Scherzo-Anklängen
237	acc.		kurze Erweiterung
244		6/4	Metamorphose
258	All. molto moderato		
285	All. moderato		<b>Rondo</b>
290	acc.		
409	Vivace		
449	Presto		
464	rit.		
476	Adagio	3/2	<b>Posaune-Signal</b> begleitet von Rondo-Anklängen
487			Erweiterung
496	Largamente molto		
506	Affettuoso		Ausleitung
521	Tempo I		
526	Schluss		

Abbildung 1: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, tabellarische Formübersicht

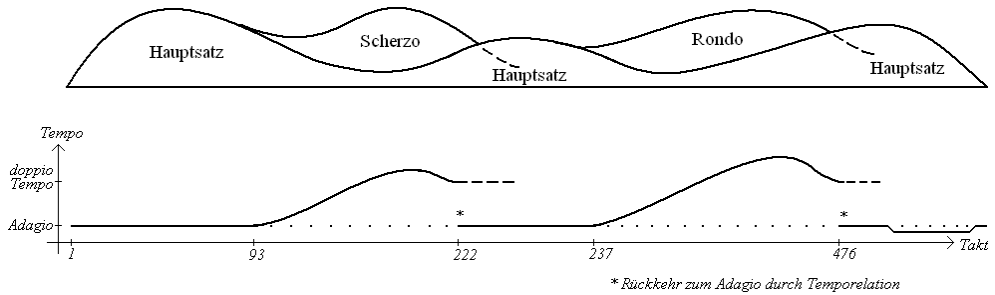


Abbildung 2: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, graphische Formübersicht

Ein äußerliches Zeichen der Metamorphose ist das Auftreten einer großräumigen Agogik. Wenn wir die Tempo-Disposition betrachten, dann fällt besonders auf, dass die Tempoüberleitungen, wie z. B. ein 119 Takte langes *Accelerando*, fast die Hälfte des Stücks einnehmen. Ein anderer Aspekt ist, dass die *Ritardandi* im Vergleich zu den *Accelerandi* nur eine marginale Rolle spielen, und das, obwohl die Symphonie immer wieder zum *Adagio* zurückkehrt. Das liegt daran, dass Sibelius für den Vorgang vom *Adagio* zum *Vivace* einen langen dynamisch-progressiven Weg nimmt, während die Rückkehr zum *Adagio* jedes mal durch eine Tempo-Relation (T. 222 und T. 476) erfolgt, was den Zug nach vorne verstärkt.

Aus dem *Adagio* entsteht durch eine lange, sich beschleunigende ›Metamorphose‹ ein *Vivacissimo*, dessen Motivik schließlich zur Begleitung des wiederkehrenden *Adagios* wird. Das *Adagio* erscheint dadurch in neuer Gestalt. Die Kombination von Tempoüberleitungen und Tempo-Relationen bedingt, dass die unterschiedlichen Tempi weder an sich schnell noch langsam sind, sondern je nach Inhalt und Kontext unterschiedlich empfunden werden: Das führt zu der rhythmischen Wellenbewegung, die das ganze Werk auszeichnet. Wir kommen aber dem Verhältnis der ›Sätze‹ untereinander nur näher, wenn wir die motivische Arbeit genauer betrachten.

Die Symphonie wird mit einer auftaktig wirkenden Tonleiter in Viertelnoten eröffnet, die sich später als eines der wichtigsten Motive herausstellt. In Takt 3 zieht Sibelius dem Hörer mit einem überraschenden *as-Moll-Klang* den Boden unter den Füßen weg, indem für einige Takte fast jeder rhythmische und harmonische Zusammenhang aufgehoben wird. Aus der daraus entstehenden irisierenden Klangfläche, die teilweise an Haydns *Die Vorstellung des Chaos* erinnert, löst sich allmählich ein Wechseltonmotiv heraus. Das Tonleiter- und das Wechseltonmotiv bilden im Grunde genommen das motivische Material der gesamten Symphonie. Beide Elemente, die nur aus stufenweise geführten Melodieschritten

bestehen, weisen keinen stark profilierten Charakter auf: Sie werden nicht als Motive präsentiert und können nur schwer als solche identifiziert werden. Es ist aber die Konsequenz, mit der diese Elemente später verarbeitet werden, die dem Stück seine Kohärenz verleiht (Bsp. 1).

Adagio (♩)

*p* *cresc.* *fz* *p* *cresc.*

Pk. Str. +PK. Holz+Hn. +VI. Fl. Hn. Fg. Kl. Str.

→ = Tonleitermotiv      ~ = Wechseltonmotiv

Beispiel 1: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 1–9

Nach der ›umherirrenden‹ Einleitung fängt in Takt 22 der Hauptsatz mit einem Thema an, das im späteren Ablauf der Symphonie nicht mehr wiederkehrt. Es bildet ein ekstatisches Moment, und ahmt (stark romantisiert) den Palestrina-Stil nach. Dies ist die einzige Stelle in der ganzen Symphonie, an der das Material – hier auch nichts anderes als Tonleiter- und Wechseltonmotivik – eindeutig in Form eines aus einem Guss klingenden Themas erscheint (Bsp. 2).

Va.+Vc. *mezza voce, tenuto* *poco a poco meno p* +Kb.

Beispiel 2: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 22–29

Das Thema kreist zunächst längere Zeit um sich; allmählich schließen sich weitere Instrumente an, während der rhythmische Fluss durch Synkopen (zuerst Halbe-, dann Viertelnoten) belebt wird. Der Satz steigert sich zu einem Höhepunkt, der in Takt 60 mit dem Auftreten eines Posaunen-Signals vor dem Hintergrund einer gedehnten, glockenartig instrumentierten C-Dur-Fläche erreicht wird (Bsp. 3).

Beispiel 3: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 56–64

Es folgt ab Takt 71 eine Erweiterung des Hauptsatzes, in der das Wechseltonmotiv allgegenwärtig ist, und bei der die Spannung allmählich abnimmt – nicht zuletzt durch die Instrumentation. Der Kreis scheint sich in den Takten 90–92 zu schließen, indem durch die Wiederkehr der Tonleiter- und Wechseltonmotive in ihrer ursprünglichen Form (d. h. wie T. 1 f. bzw. T. 11) der Abschluss des Hauptsatzes angedeutet wird. Diese Koppelung der beiden Hauptmotive ist jedoch kein bloßes Signal, sondern sie wird von hier an zum allgegenwärtigen Motiv einer Metamorphose, die den Hauptsatz (Adagio) in ein Scherzo verwandelt (Bsp. 4).

Beispiel 4: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 90–100



Bei diesem Vorgang ist die Motivik gleichzeitig Motor und Objekt der Verwandlung: Indem die motivische Arbeit die Musik (und das Tempo) nach vorne treibt, bedingt sie progressive Mutationen der Erscheinungsformen der Motive, die den trägen Gestus des Adagios zugunsten der Leichtigkeit des Scherzos verdrängen. Dies wirkt sich auf sämtliche Aspekte des Satzes aus: Das Tenuto weicht dem Staccato; lange, massive Tutti weichen kurzen Einwüfen der Holzbläser und Streicher-Pizzicati; der feierliche Ton weicht spielerischen Ideen (vgl. den Kontrapunkt in den Pauken T. 112f. und 125f.). Dies alles geschieht ohne spürbare Brüche zwischen Adagio und Scherzo. So gibt es zum Beispiel in Takt 134 gewisse Indizien für ein Scherzo, der Taktwechsel wird aber schon ab Takt 95 durch zahlreiche Triolen vorbereitet. Bis Takt 156 entfaltet sich der Scherzo-Charakter weiter, in dem das Legato ganz verschwindet und das Tempo bis zum Vivacissimo angezogen wird (Bsp. 5).

The image shows a musical score for Jean Sibelius's 7th Symphony, Particell T. 125-137. The score is divided into three systems. The first system is marked '(poco afrett.)' and 'mp', featuring woodwinds (Fl., Ob.+Kl., Vln., Vcl., Fg., Hrn., Pk.) and strings (Str. pizz.). The second system is marked 'Poco a poco afrettando il Tempo al (T.156=Vivacissimo)' and 'mp', featuring woodwinds (Fl., Ob.+Kl., Hrn.) and strings. The third system is marked 'dim. molto' and 'mp', featuring woodwinds (Fl., Fg.) and strings (Vcl., Vl.+Va.).

Beispiel 5: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 125–137

Das Scherzo ist durch seine enge Verwandtschaft zum Adagio nichts weiter, als ein weiterentwickelter Zustand des gleichen Materials. Wenn das Scherzo in den Hintergrund rückt und das wiederkehrende Adagio (Posaunen-Signal T.221) begleitet, wird es mit seinem früheren Stadium konfrontiert. Ein analoger Vorgang findet im weiteren Verlauf der Symphonie noch einmal statt und das Adagio erscheint dadurch unter drei verschiedenen Beleuchtungen, die nichts anderes sind als Verwandlungen seiner eigenen Gestalt (Bsp. 6).<sup>6</sup>

Beispiel 6: Jean Sibelius, 7. Sinfonie, Particell T. 208–225

Jean Sibelius war auf harmonischer und rhythmischer Ebene im Vergleich zu seinen Zeitgenossen zweifellos kein Avantgardist: Adornos zum ›running gag‹ gewordenes Urteil<sup>7</sup> mag für diese allseits bekannte Einsicht stehen, die deutsche Rezeption hat sie nachhaltig – man möchte fast sagen – ausschließlich bestimmt. Jenseits dieser konservativen Außenschicht zeigt sich uns aber ein ganz anderes Bild: Die Grundprinzipien der Sibelius'schen Form sind nicht einfach mit dem Begriff des ›Konservativen‹ abzutun, im Gegenteil, sie sind eigenständig und im wahrsten Sinne des Wortes innovativ. Und das nicht zuletzt im Vergleich gerade mit der klassischen deutschen Moderne (Schönberg, Webern etc.), die der Sibelius'schen ›Metamorphose‹ nur wenig Vergleichbares an die Seite stellen kann.

6 Die Sibelius'sche Form folgt also der berühmten Formel Panta Rhei von Heraklit: »Alles fließt und nichts bleibt; es gibt kein eigentliches Sein, sondern nur ein ewiges Werden und Wandeln.« Es kehren zwar bei Sibelius gewisse Abschnitte wieder, jedoch in einer sich ständig wandelnden Gestalt.

Das ›leitende Prinzip‹ allein dürfte deutlich machen, dass Sibelius mehr zu bieten hat als Tonmalerei, Spätromantik und finnischen Folklorismus.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Glosse über Sibelius«, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, 247–252.
- Gülke, Peter (2001), »Der Zuspruch der Schwäne. Über die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius«, in: *Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger*. Kassel: Bärenreiter, 391–404.
- Mäkelä, Tomi (2007), »Poesie in der Luft« – *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mäkelä, Tomi (2011), »The Wings of a Butterfly: Sibelius and the Problems of Musical Modernity«, in: *Jean Sibelius and his World*, hg. von Daniel M. Grimley, Princeton University Press: Princeton and Oxford, 89–119.
- Phipps, Graham H. (2004) »Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform. Auf den Spuren Martin Heideggers in der zweiten Sinfonie von Johannes Brahms«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner, 131–137.
- Varèse, Edgard (1971), »The Liberation of Sound« [1936], in: *Perspectives on American Composers*, hg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, New York: W.W. Norton, 25–33.

7 Adorno, der nur wenige frühere Stücke Sibelius' kannte, schreibt 1938 in seiner *Glosse über Sibelius* (1982, 247 f.): »Das sieht so aus : es werden, als « Themen », irgendwelche völlig unplastischen und trivialen Tonfolgen aufgestellt, meistens nicht einmal ausharmonisiert, sondern unisono mit Orgelpunkten, liegenden Harmonien und was sonst nur die fünf Notenlinien hergeben, um logischen akkordischen Fortgang zu vermeiden. Diesen Tonfolgen widerfährt sehr früh ein Unglück, etwa wie einen Säugling, der vom Tisch herunterfällt und sich das Rückgrat verletzt. Sie können nicht richtig gehen. Sie bleiben stecken. An einem unvorgesehenen Punkt bricht die rhythmische Bewegung ab: der Fortgang wird unverständlich. [...] Über Sibelius als Komponisten wären so wenige Worte zu verlieren wie über solche Amateure. Er mag sich um die musikalische Kolonisierung seines Heimatlandes erhebliche Verdienste erworben haben. Man kann sich gut vorstellen, dass er nach seinen deutschen Kompositionsstudien dorthin mit berechtigten Inferioritätsgefühlen zurückkam, wohl bewusst der Tatsache, dass ihm weder einen Choral auszusetzen, noch einen ordentlichen Kontrapunkt zu schreiben vergönnt war ; dass er sich ins Land der tausend Seen vergrub, um vor den kritischen Augen seiner Schulmeister geborgen zu sein.«

© 2022 David Mesquita

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Mesquita, David (2022), »Form im Fluss. Das leitende Prinzip in Sibelius' Siebter Symphonie« [Form in flow– The guiding principle in Sibelius' seventh symphony], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 87–97.  
<https://doi.org/10.31751/p.247>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022