

Friedrich Goldmann

4. Sinfonie

von Evelyn Hansen

Entstehungszeit:
1988/89 (beendet
15.2.89)

Sätze: 4 (ohne
Bezeichnung)

Besetzung: 4. (2
Picc.). 3 (1 E.H.). 4 (1
Baßklar.). 3 (1
Kontrafg.) – 4331 – 5
Schlagz.: I: Vibr., 5
Tempelbl., Marac.,
mittl. Bck.; II: Mar., 3
Woodbl., Frusta; III: 3
Bg., 3 Gongs; IV: 2
Tom-Tom; V: Crotales,
gr. Tr., Flex., – Hrf –
Streicher

Dauer: etwa 33'

Auftragswerk der
(West-)Berliner
Festwochen

Uraufführung: 30.9.
1989 Berlin/West,
Radio-Symphonie-
Orchester Berlin,
Leitung: Friedrich
Goldmann

Seit seiner ersten Sinfonie ist Friedrich Goldmann dem Anspruch, der sich dem Gattungsbegriff aufgeprägt hat, verhaftet geblieben. Er hat sich nicht einem vermeintlichen Schema gebeugt, sondern den gedanklichen Hintergrund, den strukturellen Zusammenhang in eigene Ausdrucks- und Klangvorstellungen umzusetzen gesucht. Nicht anders ist auch seine vierte und jüngste Sinfonie zu verstehen, ein Werk im künstlerisch ernstesten Sinne des Wortes: überreich sowohl an kompositorischer Phantasie wie an musikalischer Stringenz. Der Blick in seine innere Gestalt fördert bei einer verblüffenden Vielfalt im Detail eine auf verschiedenen Ebenen so exakt kalkulierte Gesamtplanung zutage, ohne je irgendwann auf sich verselbständigende »Standards« zu stoßen, daß man nahezu gezwungen ist, die Sinfonie als Komplex zu behandeln. Denn jeder ihrer vier Sätze nimmt im Rahmen des Gesamtablaufs eine genau bemessene Position ein, jeweils Ausgangspunkt für die nächstfolgende Entwicklungsstufe. Teil für Teil wird so eine gewaltige Progressionsbewegung aufgebaut, die auf den letzten, den vierten und Hauptsatz zusteuert und in ihm zu einer qualitativ neuen Synthese gelangt. Wie in einem Strudel bewegen sich die einzelnen Komponenten, ihre Eigendynamik auslebend und entfaltend, um schließlich gebändigt und in neuem, wechselseitigem Zusammenhang auf ein integrierendes Maß zurückgedrängt zu werden. Die Energie dieses Vorgangs ist mitreißend, doch keineswegs einsträngig gelagert. So sehr sie den Vorwärtszug, den Sog aktiviert, so muß sie ebenfalls in einem diffizil abgewogenen Verhältnis dem Stabilisierenden, Befestigenden Rechnung tragen, das den Gedanken des Zyklischen fundamentierte. Die Sinfonie wird davon in einer Weise beherrscht, welche gleichermaßen als Tribut und kompositorische Weiterentwicklung des sinfonischen Genres angesehen werden kann.

Die zyklische Verklammerung herrscht im Mikro- wie im Makrobereich: Die kleinen Strukturelemente sind kettenartig verschränkt und kombinieren horizontal sowie vertikal Vorhandenes mit Neuem. Sie verhalten sich darin ähnlich Kristallen, an die freie Substanzen mit weiteren Bindungsmöglichkeiten angelagert und auf diese Weise immer größere Verbände erzeugt werden. Bei den internen Gliederungen der Sätze selbst erfüllt sich der zyklische Gedanke in Rückgriffen auf die jeweils eigene Genese. Solchermaßen entstehen Bogenformen mit Reprisenmarkierungen, ohne daß eigentliche Wiederholungen stattfinden. Und letztendlich sind alle vier Sätze Bestandteil eines Komplexgedankens, in denen Erinnerungsstücke an Vorangegangenes Orientierungspunkte schaffen, um die Form im Sinne eines Entwicklungsproduktes begrifflich zu machen. All das baut auf einer sehr

differenzierten variativen Arbeit auf, die in jedem Satz, entsprechend verschiedenen akzentuierter Entfaltungsbedingungen, einen immensen Gestaltenreichtum schafft. Daraus ragen charakteristisch modellierte, größere und kleinere Klangverbände heraus, die dem Ablauf eine jeweils typische Kontur geben. Obwohl also jeder Satz einem anderen kompositorischen Grundgedanken gehorcht, ist ihre Architektur prinzipiell analog. Alle vier Sätze sind – allerdings mit unterschiedlichen proportionalen Gewichtungen – zweiteilig und auf ein Zentrum zugeschnitten, das den Höhepunkt der Spannungskurve darstellt und von dem aus die Energien zurückfluten. Jedoch wird damit keineswegs die Entwicklung begrenzt, obgleich reprisesartige Rückgriffe die relative Eigenständigkeit der Satzgebilde unterstreichen. In dieser Zweiteiligkeit wiederum sind eine Fülle weiterer formaler Staffellungen enthalten, deren Beziehungen untereinander außerordentlich mannigfaltig und zum Teil auf verschiedenen Ebenen mit gegenstrebigem Wirkungstendenzen verlaufen. Über die dominierende Richtung, das beabsichtigte Ziel schließlich entscheidet dabei die Balance zwischen den Elementen, das Gesetz der Verhältnismäßigkeit, das der Sinfonie wie ein Goldmannsches Siegel eingebrannt ist. Überlegungen zur Proportionalität bestimmen in allen kompositorischen Bereichen das Wesen ihres Aufbaus.

Doch die ausschlaggebende formbildende Kraft liegt in der zeitlichen Komponente, dem rhythmisch-metrischen Geschehen, das die Eigenart des Stückes hauptsächlich steuert. Dabei spielen proportional gestaffelte Tempoverhältnisse, die um die Zahl Zwölf kreisen, ebenso eine Rolle wie Metrenwechsel, Dauern-Dichte-Beziehungen oder der Gegensatz von invarianten und veränderlichen Werten.

Der erste Satz ist aus einem starken Kontrast heraus entwickelt. Lento-Teile mit geraden, gleichsam stehenden und farblich changierenden Klängen über wenigen Tönen wechseln unvermittelt in lebhaft Moderato-Abschnitte völlig anderen Tonmaterials und Charakters, die bis zu einem gewissen Grade jeder für sich variationsartig fortgebildet und entwickelt werden. Der Wechsel zwischen beiden Bewegungsformen erfolgt abrupt, gewissermaßen schnittechnisch, und macht somit ein direktes Anknüpfen an einen vormals erreichten Stand möglich, von dem aus wieder Neues seinen Ausgang nimmt und die allmähliche Substanzenreicherung fortgesetzt wird. Der Satz beginnt mit den Tönen d, e, das Material wird aufgestockt und vornehmlich zu Terz- und Quintbeziehungen geordnet, die, neben dem Tritonus, als plastischste Intervalle im ganzen Stück hervortreten. An einzelnen Tongruppen, die für spätere Konstellationen sozusagen präpariert werden, sammelt sich das Geschehen. Ein wichtiger Funktionsträger ist hier die Harfe, die samt der Marimba- und Vibraphongruppe vor dem Hintergrund des Orchesters mit besonders prägnanten und strukturell bedeutsamen Formulierungen betraut ist. Akkordrepetitionen der Bläser, dann aber auch in den Streichern weisen bereits auf den motorischen Charakter des folgenden Satzes.

In diesem zweiten Satz, ein halsbrecherisches Presto, dominieren Dauernbeziehungen. Er wird von einer Schlagwerk-»Salve« eingeleitet, die den Satz mehrfach gliedert. Damit nehmen die tiefen Bläser und Streicher einen Prozeß auf, der von Impulsen, kleinen Energieschüben und irregulären Akzenten motiviert und in Gang gehalten, später sogar beschleunigt und »gekippt« wird und der allmählich den ganzen Orchesterapparat dem sich aufladenden Geschwindigkeitsrausch bis zum

Zerreißen der eingangs gesetzten Bindungen unterwirft. Diese Bindungen sind proportionale Regulative, insonderheit eine geradzahlige Dauernreihe bis Zwölf, die auf dem Höhepunkt ihres Funktionierens zur Symmetrie entfaltet wird: das kleinste Intervall ist mit der längsten Dauer und umgekehrt das größte Intervall mit der kürzesten Dauer gekoppelt. Ein anderes Regulativ liegt im Verhältnis von Dauernprogression bzw. –stagnation und Tonhöhenveränderung. Doch die solcherart sorgsam vertäuten Ankerungen halten dem Spannungsansturm nicht stand. Die Systematik des Reihenaufbaus gerät immer mehr durcheinander, ihre Symmetrie ist im folgenden gestört und auch das Klangkontinuum – das den Satz quasi nahtlos bindende Impulsraster – wird letztlich aufgehoben genau vor der Stelle, an der die Störung in das innere Gefüge der Struktur übergreift. Bis hierher nämlich gab es keine metrischen Veränderungen des Ablaufs. Der erste Satz behielt einen 4/4-, der zweite einen 3/4-Takt bei. Nun aber wechseln die Metren rapide. Sie sind so notiert, daß sich trotz eines neuen, langsameren Grundtempos für diesen Abschnitt auf Grund rasch zunehmender Dichte eine um das Vierfache gesteigerte Beschleunigung ergibt! Die anschließende Rückkehr in das »alte« Zeitmaß trägt dann lediglich Übergangscharakter.

Der dritte Satz mit den Anfangstönen e, f variiert die Konzeption des ersten unter Einbeziehung des zusätzlichen metrischen Konfliktpotentials. Dem Wechsel der kontrastierenden Teile ist nun auch eine metrische Instabilität eingeschrieben, die jedoch nur in den schnelleren AndanteAbschnitten wirksam wird und ihrerseits einer Evolution unterliegt: Das zuvor irreguläre, »unberechenbare« Element erscheint nach dem Kulminationspunkt des Satzes zu »zivilisierter« Regelmäßigkeit verwandelt – eine Mutation, die im letzten Satz als einer der konstitutionellen Faktoren zum Tragen kommt. Käme man auf die Idee, die Sinfonie im Sinne eines einheitlichen Ganzen zu gliedern, würde dem dritten Satz wahrscheinlich die Funktion einer Durchführung zufallen. Konsequenter noch als im Vorangegangenen zeigt sich hier die Ableitungs- und Verarbeitungstechnik Goldmanns. Außer der unablässigen, jetzt auch die Kontrasteile inhaltlich zusammenschweißenden Gestaltvariation beginnt die rekapitulierende Aufnahme von charakteristischen Partikeln aus den beiden vorherigen Sätzen. Spezielle Instrumentenkombinationen, Vortragsweisen und signifikante Tongruppen (zum Beispiel kurz vor Reprisesbeginn des, as aus dem 2. Satz oder die Anfangsnoten d, e beim Einsatz der Reprise selbst, aus dem 2. Satz die Schlagwerkverwendung und farblichen Tonmodifikationen) deuten auf sie zurück. Die Arbeit mit Intervallen im Zusammenhang mit bestimmten Dichtebeziehungen gewinnt substantielles Gewicht. Ein weiterer Vorgriff auf das Finale (Schlußtöne as, e) koppelt ihn direkt an dieses an.

Der vierte Satz nun bildet das Kernstück der Sinfonie, in dem gleichsam alle bisher mehr oder weniger individuell entwickelten Stränge zusammenfließen und zu neuer Dimension geführt werden. Er ist der Sammelpunkt der Energien, die Koordinationsbasis disparater Ereignisse, der Ausgleich der Extreme. Viele Faktoren unterstreichen seine zentrale Stellung. Allein quantitativ weist er mit 486 Takten die bei weitem größte Ausdehnung auf. (486 ist zudem durch zwölf teilbar – eine bei den übrigen proportionalen Verhältnissen gar nicht nur akzidentielle Tatsache.) Dabei ist auch dieser Satz zweiteilig, wobei sich die beiden Komplexe mit 240 zu 245 Takten so gut wie gleichgewichtig gegenüberstehen, was in keinem anderen Satz der Fall ist (ganz abgesehen von der »thematischen« Bedeutung der 24 in bezug auf 12). Das Tempo betreffend erreicht er, »alla breve« notiert, die doppelte Geschwindigkeit

im Vergleich zum ersten Satz. Den ansonsten gleichbleibenden metrischen Fortgang unterbricht ein ziemlich regelmäßig eingeschalteter 5/4-Takt, Relikt der metrischen Umwälzungen im zweiten Satz, der so für Wendigkeit und Irritation sorgt. Auch die Anfangstöne f, g (1. Satz: d, e; 3.: e, f) dokumentieren den Willen zur Steigerung, den mit der Beschleunigung verbundenen Zug zur Höhe.

Baugerüst ist wiederum das Kontrastmodell aus verschiedenen Tempi, hier aus »allegro moderato« – und »allegro molto«-Abschnitten bzw. auch deren Modifikation in »moderato«- und »allegro«-Segmenten. Ähnlich wie sich die beiden Hauptkomplexe zueinander als Variationen verhalten, bilden auch die jeweils internen Gliederungen variationsartige Beziehungen. Besonders der erste Komplex bewahrt dabei ein großes Maß an Ausgeglichenheit. Zwei proportional fast identische Teile führen im Zentrum des Stückes zum Höhepunkt, wobei die bisher herausgearbeiteten Funktionsträger kombiniert und komprimiert werden: Die Hauptintervalle Terz, Quarte und Quinte fügen sich zu prunkvollen Dreiklangskantilenen, es entstehen vornehmlich dem Farbwechsel vorbehaltene Regionen, wiederum abgelöst von rhythmisch beherrschten Passagen. Im zweiten Komplex werden solcherart Ausgleichsbestrebungen durch größere Differenziertheit wie auch stärkere Entschiedenheit hinsichtlich des Bewegungsantriebs unterlaufen: Ohne den dynamisierenden Effekt rhythmischer Akzentgebung, bleiben die harmonischen Spannungen äußerlich. Wenngleich eine abermalige Beschleunigung noch gelingt, ist doch die Anstrengung kaum zu übersehen, die nach einer Phase relativer Ermattung und Zersprengtheit zu ihrem Aufbau nötig wird. Das tumultuöse Gebaren verebbt und überläßt den Raum zunehmend verhaltenen flächenhaften Klängen, in denen sich Reminiszenzen sowohl an den Sinfoniebeginn wie an den Anfang des letzten Satzes mischen.

Partitur und Aufführungsmaterial
Edition Peters, Leipzig (leihweise)