

## Die 2. Sinfonie „Reverenza“ op. 30

Als erster Meilenstein seiner sinfonischen Werke darf die 2. Sinfonie mit dem Beinamen „Reverenza“ gelten, an welcher der Komponist von Oktober 1965 bis Januar 1966 arbeitete. Am 29. März des gleichen Jahres wurde der neue Konzertsaal des damaligen Bayer. Staatskonservatoriums, Würzburg, der heutigen Musikhochschule, mit der Uraufführung der Sinfonie, unter der Leitung von Hanns Reinartz und dem Orchester des Hauses, eingeweiht. Geraume Zeit später produzierte Reinartz das Werk noch mit den Bamberger Sinfonikern, wovon eine musikalisch höchst lebendige Aufnahme existiert.

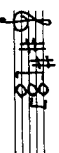
„Reverenza“ heißt die 2. Sinfonie aus verschiedensten Gründen. Einmal ist sie eine Ehrerbietung vor der Tradition der Musik, dann eine Reverenz vor den solistischen Spielern im zweiten Satz. Das „Te deum“-Zitat und seine Verarbeitung im Finale spricht für sich.

(Bertold Hummel in einem Schreiben an den Verfasser vom Januar 1996)  
Die „Te deum“-Melodie, die sich völlig bruchlos in Hummels Tonsatz einfügt, belegt eindrucksvoll des Komponisten Affinität zum gregorianischen Choral und schlägt eine Brücke von den Anfängen der europäischen Musik bis in unsere Zeit. Des weiteren schwingt wohl auch Freude über das seit Kriegsende (1945) Erreichte mit: der Schrecken des Weltkrieges, der in der Katastrophe des II. Satzes sehr wohl noch anklingt, scheint überwunden, die Aubruchstimmung des Finale wird – von einer Reminiszenz abgesehen – nicht mehr (wie im ersten Satz) von militanten Fanfaren bestimmt, sondern hauptsächlich von tänzerischen und gesanglichen Episoden getragen. Im „Te deum laudamus“ hat sich Hummel wohl einen Lobgesang auf die eigene schöpferische Potenz geschaffen, die Mitte der sechziger Jahre einen ersten Höhepunkt erreichte und auch äußerlich von Erfolg gekrönt war.

### Analyse des ersten Satzes Fanfare

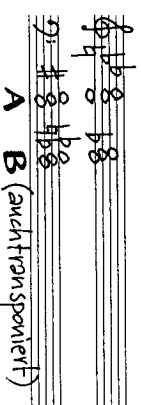
|A| T. 1-7: Zwölftonfolge im tiefen Register (Grundgestalt). Die ersten sechs Töne, verteilt auf 14 Viertel, übernehmen die Funktion eines Vordersatzes, die zweite Sechston-Gruppe bildet den in etwa gleich langen Nachsatz: 12 Viertel (letzte Note durch Fermate gedehnt!). Die Zwölftonfolge ist gebaut aus den Schlüsselintervallen kleine Sekund, Quart, kleine Terz (siehe Notenbeispiel S. 62).

|B| Die folgenden Takte (8-28) im doppelten Tempo entwickeln vorwärts drängende Klänge aus folgendem Baustein,

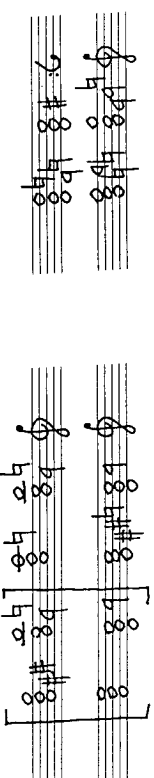


(die Schlüsselintervalle kleine Sekund [große Sept als Komplementärintervall] und Quart benutzend). Der dreitönige Akkordbaustein wird im Abstand einer großen None durch gestaffelte Einsätze im Fanfarenrhythmus kurz/kurz/lang zu einem sechströtigen Klang geschichtet, welcher im ersten Satz als Zentralklang beibehalten wird. Er wird auf dreifache Weise fortbewegt:

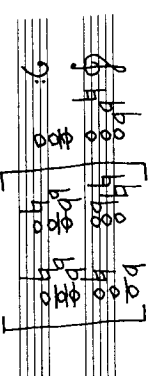
1. als Akkordset-Fortschreitung  
T. 11/12



2. durch Gegenbewegung des in realer Mixtur weitergeführten Bausteins  
T. 13  
bzw. später T. 41/42



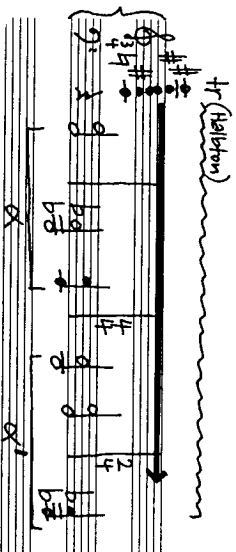
3. durch Fortschreitung in realer Mixtur  
T. 27/28



Die Takte 16-19 (11<sup>2</sup>) und 24-26 (7<sup>2</sup>) bilden aus dem Zentralklang eine vibrierende Klangfläche (Triller, harmonische Figuration im Vibraphon), zuerst in den Holzbläsern, dann (zeitlich komprimiert) in den

<sup>2</sup> Prinzzahlen

hohen Streichern, welcher der Baustein in den Bässen jeweils melodisch „aufgeklappt“ in zwei neuen Transpositionen gegenübergestellt ist. (Sechston-Motiv, bestehend aus  $\alpha + \alpha'$ ), T. 16-19



Infolge einer mannigfaltig variierten „Wanderung“ des Zentralklanges durch die großen Instrumentalfamilien (Holz-, Blechbläser, Streicher) sowie häufiger Verschiebung in das höhere oder tiefere Oktavregister ergibt sich über den gesamten ersten Satz verteilt ein spannendes Spiel der Farben.

|A<sup>1</sup>| Die Takte 29-38 zeigen eine Zwölftonfolge im mittleren Register (Spiegel). Nach den ersten sechs Tönen (Vordersatz) wird eine Fanfare aus Durdreiklängen (zwei verschiedene Kleinerztrikel zuerst in den Trompeten, anschließend in den Flöten) im Militärmusikstil, eingeschoben.

|B<sup>1</sup>| In der zeitlich gerafften Variante von |B| (T. 38 bis 48) herrscht der Zentralklang mit veränderter Schichtung des Akkordbausteins (siehe Notenbeispiel S. 65, bei 2.). T. 44/45 tritt das Sechstonmotiv in modifizierter Form auf:



Der Vordersatz der gespiegelten Zwölftonfolge (in neuer Transposition) leitet zu einem durchführungsartigen Abschnitt über.

|C| T. 48-76: nach erneutem Aufbau des Zentralklanges und einer variierten Weiterführung desselben (T. 50-53) hört man eine imitatorische Verarbeitung des Nachsatzes der gespiegelten Zwölftonfolge im Fanfarenrhythmus in den Hörnern und Trompeten. Jeder der vier Einsätze steht eine Quint höher und wird durch gezielte Weglassung repetierter

Töne zeitlich verkürzt, so daß für den letzten Einsatz nur noch ein Impuls pro Tonhöhe übrig bleibt:



Das anschließende Turri wird aus einer zwölfstimmigen Klangfläche (mit Tonwiederholungen) gebildet, die aus drei unterschiedlichen Ostinatstrukturen (Holz/Blech/Streicher) mit Quinschichtung besteht und welcher das bekannte Sechston-Motiv im tiefen Register in mehreren Permutationen und Transpositionen gegenüber gestellt ist.

|A<sup>4</sup>| Die Takte 77-83 bringen die Zwölftonfolge im hohen Register (Krebs) mit zweimaligem Fanfareneinschub in den Hörnern (Durdreiklänge).

|B<sup>4</sup>| Die erneute Variante von |B| in den Takten 84 bis 104 wirkt repräsentativ, obgleich die gestaffelten Einsätze im Fanfarenrhythmus diesmal von oben nach unten erfolgen (T. 84/85). Auch die Takte 95 bis 101 weisen räumlich verrauschte Verhältnisse im Sinne des doppelten Kontrapunkts auf: Unten (Streicher) der Zentralklang als vibrierende Klangfläche, oben (Flöten, Vibraphon) das Sechston-Motiv. Währenddessen (T. 99/100, Hörner) und danach (T. 103/104, Streicher, Holzbl.): Dreiklangsfanfane (horizontal) dreistimmig unter Benutzung des Bausteins (siehe Notenbeispiel S. 65 oben).

|A<sup>44</sup>| In den Takten 105 bis 110 liegt die Zwölftonfolge im mittleren Register (Spiegel des Krebses). Zweimaliger Klingeneinschub im Fanfarenrhythmus diesmal unter Benutzung des Akkordbausteins anstelle des Durdreiklangs, so daß sich Formteil |A| Formteil |B| klanglich annähert.

|B<sup>44</sup>| T. 110-121: Stärkste Variation von |B|, in dessen Verlauf ein neues Viertonmotiv eingeführt wird, welches den vorwärtsdrängenden Charakter noch unterstreicht:



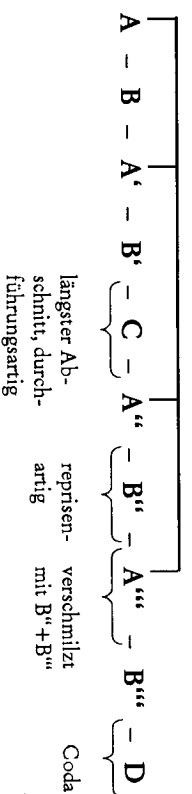
Das Ende dieses Abschnittes hebt mit der bekannten Akkordsetzung Fortschreitung (siehe 2. Notenbeispiel S. 65) zu einer Steigerung an, die als Auftakt zur *Coda* dient, welche den Höhepunkt dieses Satzes bein-

halter. Die Oberstimme erweist sich als permutierte Ableitung des neuen Viertonmotivs:  
T. 117-121

|D| T. 122-Schluss: *Coda*. Eine neu eingeführte Drehfigur baut noch einmal den Zentralklang auf, dem sogleich das Sechston-Motiv in den Bässen folgt. Jene Drehfigur zählt zu den bei Hummel immer wieder auftauchenden deklamatorischen Wendungen (siehe auch „Kontraste“ S. 51f.) und steht als Topos des Gelehrten. Weit ausholende Gesten, aus dem Schlüsselintervall Quartre abgeleitet, führen zum Höhepunkt:

Imitation im Abstand aufsteigender Quinten. Dritter Einsatz synkopisch und insgesamt zeitlich verkürzt. Abbau der Schichtung durch das erneut permutierte Vierton-Motiv (vgl. Notenbeispiel S. 67 unten). Als Höhepunkt verbinden sich der Zentralklang, das Sechston-Motiv (Streicher) und die Drehfigur und setzen zu einem großen *crescendo* an. Die Schlusswendung wird durch das Vierton-Motiv (Durdreiklänge; reale Mixtur in Gegenbewegung) gebildet, welches dem Fanfarensatz einen markanten Schlusspunkt setzt:

Hier noch die Übersicht der Reihungsform, die sich als konsequente Metamorphose eines Grundmaterials erwiesen hat:



Betrachtungen zum zweiten Satz *Fantasia*

Auch der zweite Satz arbeitet mit dem Prinzip der permanenten Metamorphose. Bezeichnenderweise taucht gleich zu Beginn der dreitönige Baustein des ersten Satzes wieder auf, der sowohl die *Fantasia* als auch das *Finale Concertante* durchdringt, was noch zu zeigen wäre. Die drei Sätze der Sinfonie erhalten dadurch eine starke innere Verklammerung. Das die *Fantasia* prägende Motiv besteht jedoch noch aus einem weiteren Element:  
Beginn

Analog zu dieser Materialerweiterung taucht auch ein zweiter Akkordset auf:  
T. 23ff.

Der Zentralklang I (siehe S. 65) bleibt weiterhin erhalten.

Der Titel *Fantasia* rührt von der filigranen, rezitativisch freien Linienführung einiger Soloinstrumente her, deren farbige, mitunter bizarre Gespinste den Satz dominieren. Diese solistischen Abschnitte werden von vier Tutüblöcken durchbrochen, die sich zu wachsender Gewaltsam-

keit entwickeln und deren letzter über einem bohrenden *basso ostinato* (dreitöniger Baustein in zwei Varianten) ein äußerst bedrohliches Volumen annimmt. Wie bei einer im letzten Moment abgewendeten Katastrophe reißt der Turbblock ab und der Satz schließt mit einer fast wörtlichen Reminiszenz des Anfangs.

Die elf unterschiedlich langen Abschnitte lassen sich beim Hören oder Partiturlesen anhand der abwechslungsreichen Instrumentation gut unterscheiden, wobei zu beachten wäre, daß den Holzbläser soli begleitende Klangstrukturen beigemischt sind, während das Violinsolo – 18 J lang – tatsächlich völlig allein den Kampf im sinfonischen Raum zu bestehen hat: Flötensolo (86 J) – 1. Tutti (26 J) – Klarinetten solo (119 J) – 2. Tutti (65 J) – Hornquartett (29 J) – Streichquartett → Solovioline → Streichquartett (89 J) – Oboensolo (28 J) – 3. Tutti (33 J) – Posaunen/Tuba-Quartett (18 J) – 4. Tutti, *basso ostinato* (33 J ≙ J vorher) – GP – Flötensolo (28 J).

### Das Material und seine Verarbeitung im *Finale Concertante*

Zu den aus den ersten beiden Sätzen bekannten Materialien, die auch im Finale verwendet werden, treten noch zwei weitere Elemente hinzu:

1. eine viertönige Skalenfigur aus Ganztönen im Abstand aufsteigender Quinten.

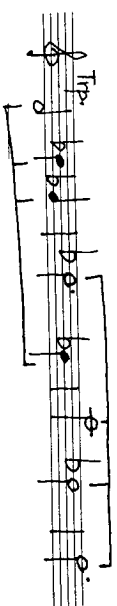


### 2. Das „Te deum“



Eine auffällige Stelle, die eine düster kämpferische Episode wie im Traum nochmals vorüberziehen läßt, ist aus Material des zweiten Satzes gefornit:

### T. 72ff



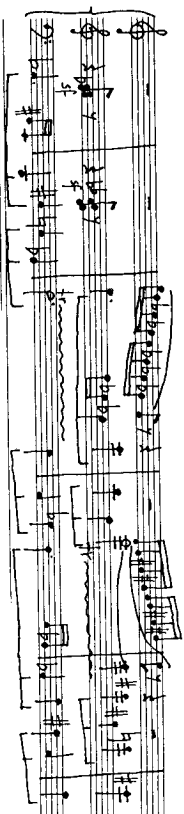
(vgl. Notenbeispiel S. 69 unten, Klang B, zwei übermäßige Dreiklänge)

Aus dem gleichen Material ist auch die zu Beginn aufgebaute neuntönige Klangfläche gewonnen, in die das „Te deum“-Zitat einmontiert wurde: der ab T. 23 bereits gezeigte Klangset wird lediglich in der Reihenfolge vertauscht, (B-A). B wird zum Zentralklang, A zu einer Art Wechselnotenklang. Der *ostinato* Baß besteht aus dem dreitönigen Baustein, der ab jetzt nahezu omnipräsent ist.

Der Schlußsatz erfüllt in der Tat alle an ein im klassischen Sinn gelungenes Finale geknüpften Erwartungen. Er wirkt neu und selbständig und besteht doch größtenteils aus den Materialien der vorangegangenen Sätze, die nun auf das kunstvollste miteinander verbunden werden. Somit bildet das *Finale Concertante* tatsächlich den Höhepunkt jener fortwährenden Metamorphose, welche als zentrale Idee der Sinfonie erkannt werden muß.

Die Verbindung und Verdichtung der Elemente wird durch kontrastpunktische Verfahren erreicht, von denen der Komponist nun regen Gebrauch macht. Dabei wirkt Hummels Kontrapunkt nie „gelehrt“ oder gar trocken, sondern farbig und frisch und läßt sich als die Sinfonie krönendes Mittel sinnlich nachvollziehen. Im Folgenden drei ausgewählte Beispiele:

T. 23ff.



Zwölfthema (mit Wiederholungen) aus dem Dreitonbaustein im Kanon, die Skalenfigur (vgl. erstes Notenbeispiel S. 70) als Kontrasubjekt.

3 3 3  
rhythm. Ostinato etc.

Das „Te deum“ im Kanon mit dem Dreitonbaustein als *basso ostinato*.  
Dagegen gestellt: ein fünföniger Klang mit rhythmischem Ostinato.

T. 142-150

Zwölfonthema (von T. 23ff.) mit dem „Te deum“ als Kontrastobjekt.

Die Takte 157-176 verbinden die Skalenfigur mit dem „Te deum“ (im Kanon) und dem dreitönigen Baustein als *basso ostinato*. Die viertaktige Schlußwendung führt unter Verwendung der gleichen Materialien zum jubelnden Ende der Sinfonie.

Die Sinfonien op. 20 und op. 100

32 Jahre liegen zwischen den ersten beiden Sinfonien op. 20 und 30 und der 1994 begonnenen 3. Sinfonie op. 100.

Opus 20 für Streichorchester besteht aus zwei kontrastierenden Sätzen, die Hummel noch der Bartók-Nachfolge verpflichtet zeigen, obschon bestimmte Merkmale deutlich seine Handschrift tragen: der langsame Kopfsatz wird von einer – dem „Speermotiv“ aus Richard Wagners „Parsifal“ nachempfundenen – Auftraktgeste gegliedert, die häufig in Hummels Werken anzutreffen ist. Diese drei Töne sind deshalb der Rede wert, weil sie vom Komponisten stets mit einem gewissen Pathos gesetzt werden und daher auffällig sind:

op. 20, erster Satz, T. 71/72

$\text{♩} = 52$   
gespielte Tonfolge in realer Mixtur

(Vgl. auch Beginn und Schluß des ersten Satzes!)

Auch die oben als Klangset bezeichneten Paarklänge lassen sich bereits nachweisen, wenn auch noch nicht mit der späteren Konsequenz. Überhaupt ist das für Hummel typische klangliche Denken in der ersten Sinfonie nur in Ansätzen vorhanden, während klassische Linienführung und der alte Kontrapunkt als primäre Gestaltungsmittel dienen.

Ein spannender Moment, wenn das Solovioloncello auf dem Höhepunkt des ersten Satzes über dem Orgelpunkt E der Bässe, begleitet von gedämpften Violinen und Bratschen, zu einem schier unendlichen Klagegesang anhebt, um nach 88 Vierteln ruhevoll zu verlöschen.

Munter, verspielt, ohne je in harmlose Spielmusik abzugleiten, von motorischen Ostinatogebilden Bartökscher Manier geprägt, aber auch von eigentümlich dramatischen Episoden durchsetzt, der zweite Satz, dessen Linien am Ende wuchtig in einen A-Dur-Akkord münden.

Die 3. Sinfonie „Jeremia“, in den Jahren 1994 bis 1996 entstanden und am 15. August 1997 vom Moskauer Sinfonieorchester unter der Leitung von Alexei Korneenko beim „Sinfonischen Sommer“ in Riedenburg uraufgeführt, ist mit ihren ca. 40 Minuten Dauer vorerst Hummels monumentalstes sinfonisches Werk. Auslöser für die Komposition war die Lektüre des Romans „Jeremias“ von Franz Werfel. In einem Gespräch mit Thomas Weitzel anlässlich der Würzburger Erstaufführung der Sin-

fonie am 4. und 5. Dezember 1997 unter der Stabführung von Jonathan Seers anwortet der Komponist:

*Obwohl eine programmatische Idee vorgegeben ist, enthält die Sinfonie kein verfolgbares „Drama“ des Jeremia-Stoffes. Vielmehr werden einzelne Stationen, die mich besonders beeindruckten, gleichnishaft ausgedeutet: die Benennung des Propheten, das Babylon Nebukadnezars und die babylonische Gefangenschaft der Israeliten, die Klagelieder des Jeremia.*

Konsequenterweise gliedert Hummel die Sinfonie in 4 Sätze:

I. *Moderato* (Anathot), II. *Presto* (Babylon), III. *Adagio* (Lamentationes Jeremiae), IV. *Moderato* (Hymnus-Lakén).

*Die langwierige Benennung des jugendlichen Priestersohnes Jeremia, der sich in keiner Weise dem Prophetenamt gewachsen fühlt und der immer wieder zwischen Zweifel, Auflehnung und Ergebenheit schwankt, bestimmt einen großen Teil des ersten Sinfoniesatzes, bereits angedeutet in den ersten sieben Takten: *Jahwe nft: „Jeremia“! Keine Antwort. Anhot (nahe Jemsalem), der Geburtsort des Jeremia, zu dem er zeit lebens immer wieder zurückkehrte, ist für ihn eine Kraft- und Trostquelle geblieben.**

Die Frage, ob die Auseinandersetzung mit seiner 3. Sinfonie auch eine Art persönliches „Lakén“, ein „dennoch“ des Komponisten Bertold Hummel gewesen sei, beantwortet er folgendermaßen:

*Das „Lakén“, welches Jeremia immer aufs neue vor der Verzweiflung bewahrt hat, kann meines Erachtens vorbildlich für alles menschliche Leiden und Tun gelten. Für das Judentum in seiner unsäglichen Bedrängung in unserem Jahrhundert war dieses „dennoch“ ein Anker der Hoffnung.*

Messiaen wurde einmal gefragt, wie er selbst seinen Standort als Komponist definieren würde und er hat geantwortet: zunächst einmal bin ich katholischer Musiker!

So nachdrücklich hat sich Hummel zwar nicht zum Katholizismus bekannt, aber sein Leben ist von einer tiefen Frömmigkeit geprägt und es kommt ihm darauf an, diesen Glauben durch seine Werke – mögen sie sich auf biblische Stoffe beziehen oder nicht – zum Ausdruck zu bringen, bestimmten Zeitläufen zum Trotz, bzw. „dennoch“!