

Ernst Rudorff

(b. Berlin, 18. January 1840 – d. Berlin, 31. December 1916)

Symphony no. 2 in G minor, op. 40

Born in Berlin, Ernst Friedrich Karl Rudorff was a German conductor, composer, pianist and teacher whose mother knew Mendelssohn and studied with Karl Friedrich Zelter (notable for founding the Berlin Singakademie, amongst other achievements), while his father was a professor of law. Rudorff's parents' home was often visited by German Romantic composers of the day, and he numbered Johann Friedrich Reichardt and Ludwig Tieck among his ancestors. From 1850 he studied piano and composition with Woldemar Bargiel (1828–1897), Clara Schumann's half-brother, who, having studied at the Leipzig Conservatory prior to Rudorff, became a noted teacher and composer emulating though not copying Robert Schumann's musical style. From 1852 to 1854 Rudorff studied violin with Louis Ries (1830–1913), a member of the Ries family of musicians, who settled in London in 1853, and he studied piano for a short while with Clara Schumann in 1858, who added him to her list of lifelong musical friends, a list which included Mendelssohn, Joseph Joachim and Brahms. Subsequently, from 1859 to 1860, Rudorff studied history and theology at the universities of Berlin and Leipzig and music at Leipzig Conservatory from 1859 to 1861, where Ignaz Moscheles (for piano) and Julius Rietz (for composition) were his teachers. He then (from 1861 to 1862) studied privately with Carl Reinecke (1824–1910) – who was in his time well connected to Mendelssohn, the Schumanns and Liszt – and Moritz Hauptmann (1792–1868). Not only, therefore, was Rudorff in his formative years connected with and taught extensively by many of the undisputed luminaries of Austro-German musical culture, he also encountered among them many key players in the nineteenth-century reception of the music of Johann Sebastian Bach, a movement which, in addition to his own direct participation in it while at Cologne Conservatory, where in 1867 he founded the Bach-Verein Köln, provided a suitably patriotic backdrop to his own later editorial projects with and adaptations of the music of Mozart, Schubert and Weber.

Having honed his teaching and conducting skills at Hamburg and Cologne, Rudorff was in 1869 made professor at the Berlin Hochschule für Musik, on Joachim's invitation, where he remained until 1910, leading keyboard studies there from 1882. Leopold Godowsky was among his students. In 1880 Rudorff succeeded to Max Bruch's conductorship of the Stern Gesangverein when the latter left for Liverpool, and held it for a decade. He conducted the Berliner Philharmoniker many times and was a senator of the Royal Academy of the Arts. He was also involved in the foundation of the environmental protection movement. Rudorff died in Berlin.

Stephanie Twiehaus neatly characterizes Rudorff's compositional language, which was solidly based on the Austro-German tradition and the music of Chopin (possibly with the influence of Clara Schumann's sometimes Chopinesque compositions), as follows: 'He rigorously rejected hollow virtuosity and superficial smoothness. His fondness for detail resulted sometimes in a very convoluted melodic line, harmonic obscurity, abrupt transitions and chains of sound, and complicated rhythms.'¹ These traits are more than evident in the Symphony no. 2 in G minor, op. 40, first published in 1890, which offers a vast and often complex symphonic canvas set in an unconventional but harmonically functional tonal architecture (G minor – E minor – D major – G minor). In analytical terms, at the background structural level the third movement, *Allegro risoluto*, serves as a dominant upbeat to the G-minor *Presto con molto fuoco* finale. This leaves the E-minor second movement, with the appealing, lilting rhythms of its opening section and the evocative, almost ethereal excursions into an unstable B major towards the centre of the piece, in a somewhat oblique tonal position in relation to the symphony as a whole. Though Rudorff may have had an uneasy regard for the futuristic music of Liszt and Wagner, his music embodies many instances (perhaps in their spirit) of what Twiehaus refers to as 'Romantic unpredictability',² typically so in this second movement. In this respect (and not just in this movement), the frequent rhythmic disturbance of Rudorff's metrical patterning serves as an additional emphasis of his evolutionary modulatory schemes, or as a destabilizing influence where the harmony is more uniform, inevitably

comprising a texture that is emotionally intricate and unsettled.

The first movement of the symphony, *Allegro energico*, is marked by rhythmic compromise from the outset. The strutting first four-bar phrase (head-motif) in the violins is dissipated by ametrical compound-time figuration and suspensions (giving syncopation) across bars 3 and 4. This immediate and sudden rhythmic variegation perhaps shows something of the playfulness of Robert Schumann, whose music Rudorff admired. The ascending figure given by the sextuplet grouping which forms this figuration (in bar 3) seems to be the basis for the arpeggiated motifs that feature especially in the second subject group of the movement, which is articulated in the relative major and tonic respectively. For example, the first similarity with this ascending figure occurs in the (initially woodwind and lower strings) motif from A. There is, therefore, amidst the individualistic rhythmic and harmonic experimentation, an unusual sense of thematic cohesion, which continues, largely unabated, throughout the whole symphony. This is illustrated further on, at B, where the syncopation is more fully developed, into a separate motif which alternates with the sextuplet figuration heard earlier, itself also developed into a separate motif and sounded together with the strutting rhythms of the opening phrase (which are played in woodwind and horns). Such multi-layered thematic coincidences may demonstrate a certain obsessiveness by Rudorff in laboriously extending his thematic material to the edge of its awareness, to tense excesses of exploration and stress. This spell of thematic collision is subsequently broken by a very subtle move, however, at the point when the music cadences on the dominant of D minor. Here the slightly illusive rhythmic subdivision created by the addition to the sextuplet figures of a whole-bar triplet figuration (in minims) in the first violins (marked *un poco espressivo*) partly conceals the fact that this latter figuration is yet another motif (only a part concealment because of the figuration's innate lyricism and its statement *piano* as opposed to the *pianissimo* of the sextuplets). This complex texture is disambiguated only by its resolution into a dominant pedal, the outer string parts enclosing the sextuplet figuration, which ends in an unprepared move to Bb major (heralding the second subject group) that is almost bitonal in effect, the Bb-major dominant-seventh harmony encroaching over the held dominant A-pitch. So the intense drama betokened by the relatively short-scaled but climactic transition between the principal subject groups in the exposition of this sonata-form movement is alone ample evidence of Rudorff's own distinctive spirit of iconoclasm and individuality which, like that of many of his lesser known European Romantic peers, remains carefully circumscribed within the formal and stylistic framework of the Austro-German symphonic tradition and worthily emphasizes the flexibility and potency of this tradition. The remainder of the first movement continues the drama. The fully worked out but unobtrusive development section closely engages the strutting head-motif in an urgent rhythmic impetus while its tonal adventurism, though dramatic (especially some remote tonal shifts at cadences), remains yet discreet in its drama, unchromatic in tendency, and does not clutter or obstruct the musical material. The recapitulation makes use of the tonic major for the lyrical second subject group, beginning the transformation back to the dramatic tonic minor coda by means of a tonic seventh final inversion (minor seventh, major third) at O (heralding a stepwise descent in the bass over five bars). The coda, which, in proportion to the rest of the movement, is not a very extended section, reprises the reliance on syncopation and the strutting head-motif (particularly the emphatic ascending fourth interval) seen earlier in the movement.

The second movement, *Sostenuto - Un poco allegretto ma non troppo*, has been described above in anomalous terms as the movement that has the most interesting tonality within the structure of the whole symphony, and its unusual place in the tonal context makes it a fertile ground for the most dramatic invention that occurs in the symphony. The first gesture is a *sostenuto* variant of the Oriental-sounding Phrygian dominant scale in descending motion. The aural effect here seems to be that the F# is an ambiguous-sounding root of the scale because the fifth is flattened (C natural), and the scale begins and ends on the fourth degree, B, the dominant of E minor, to give the feel of a Phrygian cadence on B, in effect (in one possible analytical reading) almost two Phrygians. We might even think that the music is 'Westernized' by the presence of C# (instead of C natural) in the clarinets and bassoons on the last beat of bar 4, at the cadence. This is the dramatic prelude to (bearing in mind the energetic previous movement) an unexpectedly delicate and haunting theme. Though the music is in E minor, there is a Phrygian emphasis throughout. The antecedent short phrase which opens the melody cadences on B

major, while the cadence on E minor occurs in the consequent phrase. There is a certain tonal ambiguity in this, which is perhaps heightened by the use of accented passing notes. The theme is fully extended towards an expressive soloistic passage at B, where the first violins continue the lilting rhythm in a very narrow melodic range. From the point where this motif soars into the octave register, the music develops into a flourishing middle section full of atmosphere, rhythmic complexity and lush orchestral writing. B major is prominent here, and the sense of a dominant upbeat that seems to be represented by the third movement in respect of the symphony as a whole is felt here on a smaller scale with the B-major section (especially the diminuendo-perdendosi bars, with b3 in the first violins, twenty-four bars before E), followed by a section dominated by chromaticism, functioning as a dominant upbeat to the later coda in E minor/major. The recurrence of the main theme at E occurs over an E pedal, so that E minor is now unambiguous. The music now proceeds into the second half of a binary form in which the main thematic elements are in some way repeated, and given further life by chromatic harmonic interest that is sometimes articulated in chordal orchestral writing. The level of detail – phrasing articulation, dynamics, expression – in the score is, in this breathtaking movement, as elsewhere in the symphony, complete and suggests Rudorff's explicit intention to make full use of available resources to project the drama inherent in his musical material.

A jaunty scherzo-like third movement, *Allegro risoluto*, signals Rudorff's predilection for sharp-side tonality in the tonal scheme of the whole symphony. Schumann and Bruckner had experimented with the position (in the order of movements) of inner movements of this tempo in their symphonies. Its placement as third movement here is logical by virtue not only of its tonal preparation for the finale but also because it reinforces the procedural characteristics of the second movement (extended sections, chromaticism, lavish rhythms) and once again airs B major as a dominant tonality. The structure of this movement is, while in proportion to the rest of the symphony, vast – on the scale of a similar symphonic movement by Brahms, Tchaikovsky or Sibelius – and the musical material is alternately sober and lyrical.

The vivacious and Mendelssohnian *Presto con molto fuoco* movement that concludes the symphony embodies many of the characteristics that inform the first three movements. The allegiance towards the B-major tonality throughout the symphony is, for example, reminisced in a B-minor section. The pervasive compound duple metre and motoric drive make this movement a little squarer than its counterparts but its dramatic conception and occasional quirky details are no less individualistic. Possibly, Rudorff had by this stage of writing the entire work felt he had exhausted much of the thematic potentiality, which had extensively been worked out throughout the earlier movements, and was content to put the symphony to rest straightforwardly in the frenzied approach engendered by the final movement's insistent rhythms and brash tuttis. What it lacks in subtlety, this movement makes up for in consistency with the remainder of the work, in reminding us of the distinctive motivic and tonal procedures heard earlier.

This symphony is a worthwhile introduction to Rudorff's music, and to a repertoire of Austro-German Romantic symphonies that occur at the edge rather than the fringe of nineteenth-century symphonic writing. In this symphony, Rudorff emerges as a staunch representative of those in the European tradition who were prepared to imbue the symphonic language of the most prominent contemporary masters with a level of individuality that probed the boundaries of form to a new degree and even (despite Rudorff's possible disinclination to take Liszt and Wagner as models) paved the way for the reappraisal of tonality by such as Mahler, Berg and Schoenberg.

Kevin O'Regan, 2013

1 'Ernst Rudorff', *New Grove 2* (2000).

2 *Ibid.*

For performance material please contact Fleisher Library, Philadelphia. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, Munich.

Ernst Rudorff

(geb. Berlin, 18. Januar 1840 – gest. Berlin, 31. Dezember 1916)

Symphonie Nr. 2 in g -Moll, op. 40

Ernst Friedrich Karl Rudorff, geboren in Berlin, war ein deutscher Dirigent, Komponist, Pianist und Lehrer, dessen Mutter Mendelssohn kannte und bei Friedrich Zelter studiert hatte (der neben anderen Leistungen vor allem durch die Gründung der Berliner Singakademie bekannt wurde), während sein Vater Professor für Recht war. In seinem Elternhaus konnte man häufig Komponisten der deutschen romantischen Tradition antreffen, ausserdem zählte er Johann Friedrich Reichardt und Ludwig Tieck zu seinen Vorfahren. Ab 1850 studierte Rudorff Piano bei Woldemar Bargiel (1828–1897), Clara Schumanns Halbbruder. Bargiel hatte bereits vor Rudorff in Leipzig ein Klavierstudium absolviert und sich zu einem bekannten Lehrer und Komponisten entwickelt, der Schumanns Stil zum Vorbild hatte, wenn er ihn auch nicht kopierte. Von 1852 bis 1854 war Louis Ries (1830-1913) Rudorffs Violinlehrer. Als Mitglied der Musikerfamilie der Ries‘ hatte er sich 1853 in London niedergelassen und studierte im Jahr 1858 für eine kurze Zeit Klavier bei Clara Schumann, die ihn in ihrem Kreis lebenslanger musikalischer Freunde aufnahm, dem auch Mendelssohn, Joseph Joachim und Brahms angehörten.

Nachfolgend schrieb sich Rudorff für die Fächer Geschichte und Theologie in Leipzig und Berlin ein, ebenfalls studierte er in Leipzig Musik bei Ignaz Moscheles (Piano) und Julius Rietz (Komposition). 1861 bis 1862 war er Privatschüler vom Carl Reinecke (1824-1910) – der zu dieser Zeit enge Verbindungen zu Mendelssohn, den Schumanns, Liszt und Moritz Hauptmann (1792-1868) unterhielt. So verbrachte Rudorff seine prägenden Jahre inmitten vieler der unbestrittenen Lichtgestalten der deutsch - österreichischen Musikkultur, die ihn umfassend unterwies, und er begegnete vielen grossen Musikern der im 19. Jahrhundert sich entwickelnden Bachrezeption, eine Bewegung, an der er selbst während seiner Zeit am Kölner Konservatorium durch die Gründung der Bachgesellschaft Köln im Jahr 1867 Teil hatte und die einen angemessenen patriotischen Hintergrund zu seinen späteren editorischen Projekten und Adaptionen der Musik von Schubert, Mozart und Weber liefern sollte.

Nachdem er seine Fähigkeiten als Lehrer und Dirigent in Hamburg und Köln vervollkommnet hatte, wurde Rudorff auf Einladung von Joachim zum Professor an die Berliner Hochschule für Musik berufen, wo er bis 1910 blieb und ab 1882 für das Klavierstudium verantwortlich war. Einer seiner Studenten war Leopold Godowsky. 1880 wurde Rudorff beim Stern - Gesangsverein Max Bruchs Nachfolger, als dieser nach Liverpool zog, und behielt diesen Posten für ein Jahrzehnt. Viele Male dirigierte er die Berliner Philharmoniker und war Senator an der Königlichen Akademie der Künste. Ebenso war er an der Entstehung der Umweltschutzbewegung beteiligt. Rudorff starb in Berlin.

Ausführlich charakterisiert Stephanie Twiehaus Rudorffs kompositorische Sprache, die fest verwurzelt ist in der deutsch - österreichischen Tradition und in der Musik von Chopin (möglicherweise unter Einfluss der gelegentlich „chopinesken“ Kompositionen von Clara Schumann): „Er verwarf rigoros jede hohle Virtuosität und oberflächliche Gefälligkeit. Seine Detailverliebtheit führte manchmal in eine sehr verschachtelte melodische Linienführung, harmonische Verschleierung, abrupte Übergänge und komplizierte Rhythmen“¹ Diese Merkmale sind überdeutlich in der vorliegenden Symphonie Nr. 2 in g - Moll, op. 40, erstmals veröffentlicht 1890, die ein weites und oft komplexes symphonisches Gemälde offerieren, gesetzt in der unkonventionellen, aber harmonisch funktionalen tonalen Architektur: g - Moll / e - Moll / D - Dur / g - Moll. In analytischen Begriffen dient der dritte Satz Allegro risoluto strukturell als dominantischer Auftakt zum g - Moll - Finale Presto con molto fuoco. Diese Strukturierung rückt den zweiten Satz in e - Moll, mit seinen ansprechenden, trällernden Rhythmen in der Eröffnungssequenz und seinen beschwörenden, fast ätherischen Exkursionen in das instabile H - Dur um die Mitte des Satzes in eine tonale Schräglage innerhalb der Symphonie als Ganze. Obwohl Rudorff keinen sympathisierenden Blick auf die futuristische Musik Liszts und Wagner gehabt haben mag, bietet seine Musik doch viele Gelegenheiten (vielleicht sogar in deren Sinn) für das, was Twiehaus „romantische Unvorhersagbarkeit“² nennt. In dieser Hinsicht (und nicht nur in diesem Satz) dienen die gelegentlichen rhythmischen Störungen in Rudorffs metrischer Gestaltung als zusätzliche Betonung seiner evolutioären modulatorischen Schemata, oder auch als destabilisierendes Element in harmonisch eher uniformen

Passagen, das unvermeidlich eine emotional unruhige und unbehauste Textur erzeugt.

Der erste Satz der Symphonie, *Allegro energico*, ist von Beginn an durch rhythmische Störungen charakterisiert. Das stolzierende, erste Motiv (Kopfmotiv), viertaktig angelegt, gespielt von den Violinen, wird gebrochen durch ametrische Figurationen in zusammengesetzten ungeraden Takten und Aufhaltungen (mit synkopischer Wirkung) in Takt 3 und 4. Diese plötzliche und unmittelbare rhythmische Vielfarbigkeit erinnert an die Verspieltheit von Robert Schumann, dessen Musik Rudorff verehrte. Die absteigende Figur, gruppiert in Sextolen, die diese Figuration erzeugen (Takt 3), scheinen die Basis für die arpeggierten Motive insbesondere in zweiten Teil des Satzes zu sein, der im parallelen Dur beziehungsweise in der Tonika geschrieben ist. So vernimmt man zum Beispiel die Ähnlichkeit mit dieser absteigenden Figur in dem Motiv aus A (ursprünglich für Holzbläser und tiefe Streicher gesetzt). Inmitten der rhythmischen und harmonischen Experimente entdeckt man dennoch einen ungewöhnlichen Sinn für Zusammenhalt, der sich, weiterhin grösstenteils spielerisch gehandhabt, durch die gesamte Symphonie zieht. Weiterhin wird dies illustriert bei B, wo sich die Synkopen unüberhörbar in ein separates Motiv hinein entwickeln, das sich mit der bereits gehörten Sextolen - Figuration abwechselt, die ebenfalls in ein separates Motiv gewandelt ist und hier mit dem stolzierenden Metrum des Anfangs zusammenklingt (gespielt von Holzbläsern und Hörnern). Solche komplexen thematischen Schichtungen mögen Zeichen einer gewissen Besessenheit Rudorffs sein, die sich im akribischen Entfalten des Materials bis an die Grenzen der Wahrnehmbarkeit äussert, um sein Übermass an Forschen und Betonen weiter zu verschärfen. Der Bann, den die Kollision der Themen erzeugt, wird nachfolgend durch eine sehr subtile Bewegung gebrochen, wenn die Musik auf der Dominante von d - Moll kadenziert. Hier kaschiert die trügerische rhythmische Unterteilung, die erzeugt wird durch die Zusammenführung der Sextolen - Motive mit einer ganztaktigen Triolen - Figur in den ersten Violinen, dass es sich bei der späteren Figur um ein weiteres Motiv handelt. Diese komplexe Textur gewinnt an Eindeutigkeit erst in ihrer Auflösung in ein dominantisches Pedal, in dem die äusseren Streicher die Sextolen umschliessen, und endet in einem unvermuteten B - Dur (und weist auf die zweite Gruppe hin), das eine fast bitonale Wirkung verströmt, mit einem dominantischen B über einem dominantischen A. So ist allein schon das intensive Drama, angekündigt durch den recht kurzen, sich steigernden Übergang zwischen den thematischen Hauptgruppen in der Exposition dieses sonatenförmigen Satzes Beleg genug für Rudorffs Bilderstürmerei und seine Individualität, die sich wie bei vielen seiner weniger bekannten romantischen Weggenossen vorsichtig innerhalb der formalen und stilistischen Rahmens der deutsch - österriechischen Tradition bewegt und deutlich auf die Flexibilität und Potenz dieser Tradition verweist. Der Rest des Satzes setzt das Drama fort. Die voll ausgearbeitete, aber zurückhaltende Durchführung wandelt das stolzierende Kopfmotiv in einen drängenden rhythmischen Impuls, während das tonale Abenteuererum, obwohl dramatisch (insbesondere in einigen weiten tonalen Sprüngen in den Kadenz), dennoch diskret ist, unchromatisch in seiner Tendenz und das musikalische Material nicht anhäuft oder gar zerstört. Die Reprise verwendet die Tonika für den lyrischen zweiten Thementeil und beginnt die Transformation zurück zur dramatischen Koda auf der Moll - Tonika. Die Koda, im Verhältnis zum Rest des Satzes keine ausgedehnte Sektion, baut wieder auf die Wirkung der Synkopen und nimmt das stolzierende Kopfmotiv wieder auf (insbesondere die emphatische absteigende Quarte).

Der zweite Satz, *Sostenuto - Un poco allegretto ma non troppo*, wurde bereits früher als der Satz beschrieben, der die interessanteste Tonalität innerhalb der gesamten Symphonie aufweist, und sein ungewöhnlicher Ort im tonalen Kontext macht ihn zu einem fruchtbaren Boden für die dramatischste Erfindung, die innerhalb der gesamten Komposition stattfindet. Die erste Geste ist eine *sostenuto* - Variante der phrygischen Dominant - Skala mit ihrem orientalischen Flair, in absteigender Richtung. Die Wirkung ist, dass das Fis zum Grundton einer zweideutig klingenden Skala wird, denn die Quinte ist vermindert (C) und die Tonleiter beginnt und endet auf der fünften Stufe B, der Dominante von e - Moll, um das Gefühl einer phrygischen Kadenz auf B zu vermitteln, tatsächlich also (in einer möglichen Lesart) zweimal phrygisch. Auch mögen wir denken, die Musik sei „verwestlicht“ wegen der Anwesenheit des Cis (statt des C) in den Klarinetten und Fagotten auf dem letzten Schlag von Takt 4 bei der Kadenz. Hat man den vorhergehenden energiegeladenen Satz im Kopf, so ist dies das dramatische Vorspiel zu einem unerwartet delikaten und verwunschenen Thema. Obwohl sich die Musik in e - Moll abspielt, hört man die Betonung des Phrygischen überall. Die vorhergehende kurze Phrase, die die Melodie eröffnet,

kadenziert in B - Dur, während die Kadenz in e - Moll in der darauffolgenden Phrase erscheint. Eine gewisse tonale Zweideutigkeit bleibt bestehen, die möglicherweise durch die Verwendung von akzentuierten Durchgangsnoten hervorgehoben wird. Das Thema wird ausgebaut bis zu einer ausdrucksstarken solistischen Passage bei B, wo die Geigen den trällernden Rhythmus in kleinem Tonumfang fortführen. Ab dem Punkt, wo das Motiv in das Oktavregister aufsteigt, entwickelt sich die Musik in eine blühende Mittelsektion hinein, atmosphärisch, voller rhythmischer Komplexität und üppigem Orchestersatz. B - Dur ist hier vorherrschend, und das Gefühl eines dominantischen Auftakts, das offenbar im dritten Satz in Bezug auf die gesamte Symphonie wahrgenommen werden kann, wird hier, wenn auch nicht ganz so deutlich, in der B -Dur -Sektion erlebbar (insbesondere in den diminuendo-perdendosi - Takten mit b3 in den Violinen, 24 Takte vor E). Es folgt eine Passage voller Chromatik, die als dominantischer Auftakt zur späteren Koda in e - Moll / Dur fungiert. Die Wiederkehr der Hauptthemas bei E geschieht über einem Pedal auf E, so dass e - Moll nun nicht länger zweideutig ist. Die Musik schreitet fort in die zweite Hälfte der binären Form, in der die wesentlichen thematischen Elemente gewissermassen wiederholt werden und weiter am Leben gehalten werden durch chromatische Bearbeitung, die sich gelegentlich in akkordischem Orchestersatz artikuliert. Das Spektrum der Details - Phrasierung, Artikulation, Dynamik, Ausdruck - in diesem atemberaubenden Satz ist, wie im Übrigen im gesamten Werk, voll ausgereizt und belegt Rudorffs ausdrückliche Absicht, vollen Gebrauch von den zur Verfügung stehenden Ressourcen zu machen, um das Drama angemessen im musikalischen Material wiederzuspiegeln.

Ein satter scherzo - artiger Satz Allegro risoluto, signalisiert Rudorffs Vorliebe für Kreuztonarten im tonalen Aufbau der Symphonie. Schumann und Bruckner haben mit der Position der inneren Sätze innerhalb der Satzfolge ihrer Symphonien experimentiert. Die Platzierung dieses Satzes an dritter Stelle ist logisch nicht nur wegen seiner tonalen Vorbereitung des Finale, sondern auch, weil es die Charakteristiken des zweiten Satzes erneut verstärkt (gross angelegte Sektionen, Chromatik, aufwändige Rhythmen) und erneut H - Dur als zentrale Tonart präsentiert. Die Struktur des Satzes ist, gemessen am Rest der Symphonie, ausserordentlich - ähnlich den Werken von Brahms, Tschaikowsky oder Sibelius - und das musikalische Material mal nüchtern, mal lyrisch.

Das an Mendelssohn erinnernde Presto con molto fuoco - Finale, das die Symphonie abschliesst, enthält viele der Merkmale, die auch die vorangegangenen Sätze kennzeichnen. An die Bindung an H - Dur als wichtigste Tonalität im gesamten Werk erinnert zum Beispiel die h - Moll - Sektion. Die durchgehenden zusammengesetzten Zweiertakte und deren motorischer Zug machen diesen Satz ein wenig eckiger als seine Gegenspieler, aber seine dramatische Konzeption und seine gelegentlich schrulligen Details sind nicht weniger individualistisch. Möglicherweise war sich Rudorff an diesem Punkt seiner Arbeit bewusst, dass er viel des thematischen Materials ausgeschöpft und es bereits in den anderen Sätzen ausführlich bearbeitet hatte, und war nun zufrieden damit, den Rest der Symphonie geradlinig mit jenem fiebrigen Ansatz zu einem Ende zu bringen, der in der Natur der hartnäckigen Rhythmen und knalligen Tutti liegt. Was dem letzten Satz an Subtilität fehlt, wird wettgemacht durch seinen strukturellen Zusammenhalt mit dem Rest des Werks in Fragen von Motivatik und tonalen Verfahren.

Diese Symphonie ist eine wertvolle Einführung in Rudorffs Musik und das Repertoire deutsch - österreichischer romantischer Symphonien, das eher am Rand denn im Zentrum der Symphonik des 19. Jahrhunderts steht. In dieser Symphonie erkennt man Rudorff als einen jener standhaften Repräsentanten in der europäischen Tradition, die bereit waren, die symphonische Sprache der maßgeblichen zeitgenössischen Meister mit einem Maß an Individualität zu durchdringen, dass die Grenzen der Form hin zu neuen Ufern erforschte und sogar (trotz Rudorff möglicher Abneigung, Liszt und Wagner als Vorbild zu akzeptieren), den Weg ebneten für die Neubewertung der Tonalität bei Komponisten wie Mahler, Berg und Schoenberg.

Kevin O'Regan, 2013

1 'Ernst Rudorff', New Grove 2 (2000).

2 Ibid.

Aufführungsmaterial ist von Fleisher Library, Philadelphia zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.