

## NIELS W. GADES TONESTYKKER FOR ORGEL, OP. 22.

En hypotese vedrørende hans version for værkets udgivelse.

*Knud Nielsen*

Niels W. Gades betydeligste bidrag til orgellitteraturen, de 3 "Tonestykker", blev komponeret i juni 1851 og udgivet hos Breitkopf & Härtel i Leipzig halvanden års tid efter med titlen "Drei Tonstücke für die Orgel", Opus 22, og tilegnet J.P.E. Hartmann. Værket udgør naturligvis også tyngdepunktet i Wilhelm Hansens publikation fra 1968 med (udvalgte) orgelkompositioner af Niels W. Gade, udgivet af Steen Lindholm. I revisionsberetningen hertil oplyses det, at Gades originale manuskript, som findes på Det kgl. Bibliotek, indeholder 4 Tonestykker:

1. Moderato 3/2, F-dur (dateret 11. juni 1851)
2. Andante 2/4, d-moll (dateret 12. juni 1851)
3. Allegretto 9/8, B-dur (dateret 16. juni 1851)
4. Allegro con fuoco 2/2, g-moll (dateret 24. juni 1851)

og at der i den nævnte første trykte version fra 1852/53 kun er medtaget tre af Tonestykkerne, idet nr. 2, Andante, er udeladt, og at nr. 3, Allegretto, og nr. 4, Allegro con fuoco, er transponeret til henholdsvis C-dur og a-moll. Det kan tilføjes, at der ligeledes eksisterer et manuskript fra Gades hånd, som efter 2. verdenskrig af Breitkopf & Härtel er overdraget Staatsarchiv Leipzig.\*) Dets titelblad bærer den ovenstående benævnelse af værket og tilegnelsen til J.P.E. Hartmann. Det er dateret 25. marts 1852, signeret af Gade i nodeskrift, og er anvendt som trykkeforlæg til førsteudgaven, som nøje følger dette manuskript.

Rent umiddelbart forekommer Gades revision af sit manuskript med udgivelsen hos Breitkopf & Härtel for øje ret uforståelig. Den ganske vist ikke helt sædvanlige, men alligevel logiske tonale nedstigning i satsfølgen: F-dur, d-moll, B-dur, g-moll, brydes med en brutal udstregning af 2. sats og en ligeså brutal "ansigtsløftning" til næste heltonetrin af de to følgende satser.

---

\*) Andre bevarede Gade-manuskripter, som var i Breitkopf & Härtels besiddelse og er overdraget Staatsarchiv Leipzig (iflg. et brev fra B&H dateret 4/11 1976) er: op. 23 Konzertstück (Frühlings-Phantasie), op. 28 Klavier-Sonate, 1854, op. 31 Volkstänze.

Klaus Lyngbye har i sin afhandling om Niels W. Gades kirkemusik (skrevet som speciale ved universitetets skoleembedseksamen) omtalt dette forhold og konkluderer, at Gade ved sin nyredaktion af værket har forstyrret den tonale såvel som den rytmiske balance. C-dur sættes i centrum, hvorved man ud fra C-dur får tonalitetsforholdet S-T-Tp mellem satserne, og den rytmiske vekslen mellem 3-delt og 2-delt brydes. Endvidere, at Gade, som tydeligvis har villet en samlet opførelse af værket og ønsket en dramatisk helhed (han omtaler værket som en orgelsonate i et brev til Clara Schumann i september 1851) antagelig har fundet Andante og Allegretto satserne stemningsmæssigt hinanden for meget lig og har haft valget mellem at indskyde et livligt stykke mellem de to satser — hvad der ville have bragt uorden i tonalitet- og taktartsrækkefølgen — eller at udelade Andanten, og uheldigvis valgte det sidste, hvilket har medført, at en smuk orgelsats af Gade er forblevet ukendt.

Det nævnte forhold kan jo godt opfordre til en undersøgelse, og ser man lidt nærmere på originalmanuskriptet, synes der at vise sig en forklaring på den foretagne omredigering af værket, som taler for, at det bør føres tilbage til sin oprindelige skikkelse i omfang og tonalitet, således at det danner en sammenhængende 4-satset cyklus.

Man kan i den udgivne version af værket, hvor sidste Tonestykke fremtræder i a-moll, konstatere, at temaet, som i t. 136 i overstemmen indleder den kulminerende afslutning, består af tonerne E D A G, altså Gades navn læst bagfra. Disse tonebenævnelser fremtræder naturligvis ikke i satsens oprindelige toneart g-moll.

Denne sats, som den forefindes i originalmanuskriptet med usædvanlig mange rettelser, bærer temmelig stærkt præg af en noget famlende og eksperimenterende fremgangsmåde — i modsætning til de foregående satser. Som det omtales i revisionsberetningen i Steen Lindholms udgivelse, er der i manuskriptet indskudt en Allegro Maestoso sats i h-moll, hvilken sats delvis er anvendt i det sidste Tonestykke. Det synes givet, at denne h-moll sats kan betragtes som et forarbejde hertil, og den er da også dateret 23. juni, altså den forudgående dag for dateringen af sidste Tonestykke den 24. juni. H-moll satsen er nedskrevet på et ark, som er skåret af det foldede ark, der er anvendt til den forudgående Allegretto sats, som optager side 3 og 4 af de 4 sider (man kan med sikkerhed konstatere, at det afskårne ark passer ind i den tilbageblevne flig). H-moll satsen, der er på 85 takter, optager ca. 1,5 side, og den resterende halve side er så anvendt til de afsluttende takter af sidste Tonestykke. Den er altså på en måde, som nævnt, en indskudt sats i satsen.

Forfølger man nu den hypotese, at Gade har villet indføje sine ”navnetoner” i kompositionen — omend tilsløret i krebsegang og (oprindeligt) transponeret i en g-moll sats, beskeden af natur som han faktisk var — så kan en nærmere betragtning af h-moll satsen belyse den fremgangsmåde, som Gade

synes at have benyttet sig af. H-moll satsen indledes med følgende tema, som straks sætter ind i sopranen med fyldig og majestætisk akkordunderlægning:

*Allegro Maestoso*

Man bemærker tonerne D E A G i det indledende tema, som er opbygget af sekvenserende sekunder i lighed med Gades tone-signatur, som han skrev således:

men mellem de to sekundtrin d" e" og a" g" er indskudt sekundtrinnet g" fis". Vi får således en opadgående sekund efterfulgt af et opadgående tertsspring og en nedadgående lille sekund – et "klassisk" fugatema, der er velegnet til tæt-føring (jfr. Fischer, Bach, Mozart m.fl.). Dette 4-tone tema bearbejdes senere i satsen, og et kontrapunkterende motiv fugeres først selvstændigt og kombineres senere med 4-tone temaet. Dette 4-tone tema, som mod slutningen gentages i sekvenser, har jo gode muligheder for at føre til en sammenstilling af sekunderne AG-DE, hvilket også sker i følgende takter:

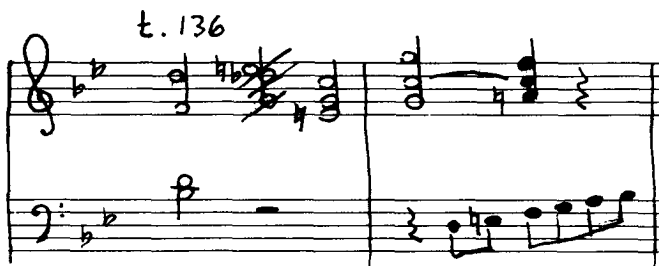
H-moll satsen kulminerer i den spændingsladede harmonisering af 4-tone temaet:

og måske har Gade også her set en mulighed for sine navnetoner. At dette arbejde er noteret i h-moll kan jo godt forklares ud fra den kendsgerning, at de anvendte navnetoner i denne toneart fremtræder med deres pålydende, altså utransponeret, med andre ord en praktisk foranstaltning før transponeringen til g-moll, Tonestykkets oprindelige toneart. Afsnit fra h-moll satsen kommer til anvendelse i Tonestykkets takter 60-79 og 136-156.

Tonestykket er udarbejdet som en rondo-agtig sats, hvor rondotemaet bringes 2 gange i de indledende 7 takter og genfindes i takterne 17-20, 91-94, 103-106 og 157-165, afbrudt af episoder, hvor de bærende elementer er det omtalte 4-tone tema, det kontrapunkterende motiv samt et nyt tema i halvnoder, der første gang indtræder i t. 41:



Planen med at få navne-tonerne indføjet i satsen ser ikke ud til at lykkes tilfredsstillende i første omgang. Kun de fire første toner af det stolte indledende "navne-tema" i h-moll satsen kommer til anvendelse i satsens udformning. Men det ser ud til, at en lys ide opstår. Man ser nemlig af manuskriptet, at 4-tone temaet er rettet, og t. 136 ser således ud:



Transponerer man fra g-moll til a-moll, fremkommer her tonerne e" d" a" g" i overstemmen. 4-tone temaet er i manuskriptet rettet tilsvarende, hvor det forekommer i takterne 75-76, 81-84 og 148-153, dog ikke i t. 106-111, hvilket jo egentlig er en svaghed i den musikalske konsekvens, men grunden hertil er nok, at temaet går i tætføring i yderstemmerne på dette sted. Manuskriptet tyder på, at t. 136 står som mønster for den senere gennemretning af 4-tonetemaet. I første omgang er noteret, omend ikke overalt i detaljer, en overledning på 13 takter efter h-moll satsens forbillede, som oprindeligt førte fra t. 132 til temaets indtræden i t. 136, og med cis" som ledetone til temaets d" (g-moll versionen):

Men denne overledning er udstreget (dvs. takterne mellem de to mærker # udgår, og ikke anvendte noder i t. 133–35 er streget ud). I forbindelse med ændringen af 4-tone temaet har Gade, som det synes, foretrukket den overliggende halvtone es<sup>''</sup> som ledetone. Herved undgås det, at cis<sup>''</sup> som ledetone straks skal opløses, når temaets 2. tone indtræder med c<sup>''</sup> i stedet for e<sup>''</sup>, og den endelige udformning af overledningen, forkortet til 3 takter, kommer altså til at se således ud:

Tonenavnet står der nu – i krebsegang, og ganske vist i transponeret form – og indføres på overbevisende måde på et højdepunkt i satsen efter en koncentreret overledning, der er nok så spændende som det første forsøg, som går lidt rigeligt i kromatisk tomgang.

Nu skulle man således kunne skimte en forklaring på transponeringen af g-moll satsen til a-moll og på den "indskudte" sats, der overraskende optræder i h-moll. Men man fristes til at se efter, om Gade skulle have indføjet lignende gåder andre steder i sine tonestykker.

Karakteristisk ved Gades tone-signatur som vist ovenfor er de to sekundskridt adskilt ved en opadgående kvart. Den kunne naturligvis også noteres således:

Går man på jagt efter sådanne motiviske træk, er der visse ting, der synes påfaldende:

Tonestykke I

a) 

b) 

c) 

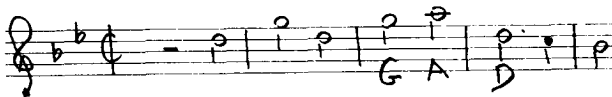
Tonestykke II

d) 

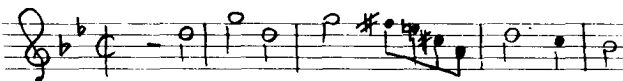
Tonestykke III (originale toneart)

e) 

I eks. a er de "skrævende" sekundskridt sammenføjet i et indsmigrende tonesprog. Eks. b er netop stedet, hvor Tonestykke I kulminerer i prægnante akkorder med yderstemmerne i modbevægelse. Om eks. c kan man i hvert fald sige, at tonerne AG er afgørende for temaets elegiske karakter, og tonerne E D er rytmisk stærkt understregede. I eks. d, Allegrettoens hovedtema, anvender Gade sin node-signatur direkte, nødvendigvis dog ved hjælp af to indskudte toner, på både melodisk og rytmisk charmerende vis – men det var åbenbart oprindeligt meningen, at tonenavnet yderligere skulle tilsøres, forskudt en heltone til B-dur. Temaet eks. e kan være inspireret af tonefølgen i den ovenfor tænkte variant af tone-signaturen. I hvert fald forekommer det noget "villet", og dets ujævne gennemførelse synes at have voldt visse problemer. I manuskriptet er det i t. 120-123 oprindeligt noteret således (i overstemmen):



men er rettet til:



Den nedadgående videreførelse af kvintfaldet har åbenbart ikke forekommet at være melodisk acceptabel. Tilsvarende er parallelstedet t. 46 rettet. Tone-

forbindelsen G A D i t. 121-22 (utransponeret) måtte altså opgives, men i t. 117-18 (g-moll versionen) træder den dog frem i pedalet (eks. e).

Efter disse iagttagelser ligger det nær at antage, at Gade i dette hans egentligste orgelværk har villet udnytte temamateriale, der er inspireret af hans tone-  
navn. Han har sikkert i al beskedenhed ønsket at bevare dette idegrundlag som sin egen hemmelighed og har oprindeligt kun villet udnytte temamaterialet uden hensyn til, hvor vidt navnetonerne trådte frem i de sidste satser i transponeret form uden at kunne læses umiddelbart, og han har således i det originale manuskript fastholdt det anlagte tonalitetskema for 4 satser. Hvad Andante satsen (2. sats) angår, gemmer den næppe nogen hemmelighed i henseende til navne-toner, men den tilsyneladende omstændighed, at Gade har reserveret plads til en ny 2. sats ved at skrive 3. sats på det foldede arks side 3 og 4, kan tyde på, at han faktisk har ønsket en langsom 2. sats med brug af temamateriale efter samme ide i stedet for den noterede sats.

Det indfald, som førte til ændringen af temaet, der får tonenavnet til at træde frem i sidstesatsens t. 136 i krebsegang, har sikkert været en kraftig opfordring til at transponere satsen til a-moll, således at navne-tonerne ville kunne læses umiddelbart.

En tonalitetsfølge af de 4 satser: F-dur, d-moll, B-dur efterfulgt af a-moll, ville dog være uacceptabel, og hvad Allegretto satsen angår, ville det herefter kun være en naturlig konsekvens at transponere den fra B-dur til C-dur, således at navne-tonerne i det indledende tema også her trådte frem umiddelbart. Andante satsen i d-moll står herefter i vejen i tonal henseende for en cyklisk sammenkædning, og tilmed falder den uden for tonenavnets idegrundlag. Den må altså udgå, og tonalitetsfølgen for de øvrige satser, F-dur, C-dur, a-moll, udviser i det mindste en acceptabel sammenhæng.

Det nævnte brev til Clara Schumann er skrevet i september 1851, og Gade bevarer åbenbart endnu på dette tidspunkt ideen om en sonateliggende cyklus. Førstesatsens sonateform-agtige udarbejdelse med gennemføringsdel og repriseagtig slutningsdel, 2. og 3. satsernes Lied-form ABA henholdsvis ABAB+coda, og den rondo-agtige sidstesats foruden den rytmiske og tempomæssige afbalancering af satserne indbyrdes, tyder klart herpå, omend tonalitetsfølgen ikke går efter det gængse skema. Efter værkets revision fjerner det sig imidlertid yderligere fra sonatebegrebet. Satserne får betegnelsen "Tonstücke für Orgel", og for så vidt kunne de godt som af hinanden uafhængige satser have beholdt deres oprindelige toneart. At Gade alligevel har transponeret to af tonestykkerne peger i hvert fald på, at han havde en tanke, der gik i en bestemt retning. Han har, under alle omstændigheder i princippet, med betegnelsen "Tonstücke" forkastet tanken om en sammenhængende cyklus, og et muligt ønske om en stramning af værket betragtet som en helhed ville derfor ikke være ganske logisk. Udeladelsen af Andante satsen, som er overstreget i manuskriptet, formodentlig på det tidspunkt, da Gade renskriv vær-

ket for trykning, skal sikkert kun ses i forbindelse med den gennemgribende omredigering ud fra de her fremsatte bevæggrunde.

Nu kan man jo indvende, at tonerne *G A D E* i den ene eller den anden sammenstilling i en *a*-moll sats i det hele taget vanskeligt kan undgås. Men hypotesen kan i hvert fald underbygges ved at henvise til, hvad Charles Kjerulf skriver i sin bog "Niels W. Gade" (s. 117-18), hvor han omtaler Robert Schumanns begejstrede introduktion af den unge komponist i det af ham publicerede "Neue Zeitschrift für Musik". Kjerulf skriver bl.a.:

"Schumann ser den (ligheden med Mozarts profil) straks hin Gang og hvad mere er, han mener samtidig for fuldt Alvor, at Skæbnen allerede fra Fødselen af har indviet den unge Dansker til Musikens hellige Kunst ved at give ham et Navn, sammensat af de fire Bogstaver, hvormed Violinens Strænge benævnes. Ja, han peger endog direkte og ligesaa alvorligt paa det Faktum, at samme Navn lader sig skrive med en eneste Node (i fire Nøgler), og tilføjer helt højtideligt: ingen skal faa mig til at tro, at denne underbare Omstændighed ikke er et Tegn paa højere Magters Gunst. Dette med de fire Nodenavne *G-a-d-e* blev der drevet et formeligt Afguderium med. Ved alle mulige og umulige Lejligheder løber man Panden mod dem. Man var ikke langt fra af disse Bogstaver at spaa Gade en Fremtid som Bachs, ja, sandsynligvis større end dennes, for *B-a-c-h* var ogsaa nok Nodenavne, men ikke akkurat netop Strængenes Navne paa en enkelt, endda det ædleste Instrument. . . . Trods al Gades Beskedenhed, der virkelig var ægte og dannede en saa velgørende Modvægt, kunde det ikke være andet, end at han selv maatte smittes deraf — i hvert Fald fik en lille Rem af Huden. Allerede som pur ung, formodentlig i 1840, havde han af egen Drift komponeret seks Klaverstykker over denne musikalske "Rebus" (han har selv paaskrevet dette Manuskript-Hæfte: Opus 2), men han udgav det først langt senere og indrangerede det ikke offentligt blandt Opus-Tallene. Det var ligesom han den Gang flovede sig lidt over saaledes at stille sig selv foran Spejlet. Hans Beskedenhed reagerede mod denne Selv-Portrættering. Men senere satte han ikke sjældent de fire Noder under sit Billede og i Stambøger. Et Slags "Overtro" paa disse Tegn og andre havde sikkert dybe Rødder i hans eget Indre."

Gade har altså iflg. Kjerulff bevidst gjort musik af sit tonenavn. For at give en smagsprøve, citeres her temaet fra "Forårstoner" nr. 1 (op. 2b):

"Forårstoner" op. 2 b



Leder man efter denne "Rebus" kan der næppe være tale om andet end de



toneforbindelser, der i eksemplet er forsynet med bogstaver fra tonenavnet. Temaet har i øvrigt også fællestræk med omtalte tema i eks. c. Men unægtelig er sagen mere oplagt i op. 2a (udgivet 1876), som på titelbladet har følgende påskrift:

"REBUS"  
Claveerstykker af



Her gengives nogle takter fra klaverstykke nr. 3, "Alla Marcia":

I øvrigt kunne man måske også henføre de to hovedtemaer i Ossian-ouverturen, netop det værk, hvormed Gade bejlede til sin lykestjerne, til samme inspirationskilde (foruden naturligvis "Ramund-visen" for det første temas vedkommende, men sikkert både/og): Violinstrengenes a' – e" i det indledende tema med det strålende g" i midterfrasen og det afgørende d" i eftersætningen, som endda slutter: g(is)' a' e" d" (h' a) – og i det lyriske tema begyndelsestonen g", slutningstonen a" samt 2. og 3. tone d" e", der er afgørende for temaets karakter.

Den gådefulde atmosfære omkring hans tonenavn kommer jo i og for sig smukt til udtryk i de skjulte former, hvori det skimtes i orgelværket, og at

Gade næppe har røbet sin ”hemmelighed”, stemmer også ganske godt overens med den beskedenhed og åndelige blufærdighed, der var fremtrædende træk i hans personlighed.

Af interesse i denne sammenhæng er også begivenhederne omkring tidspunktet for værkets tilblivelse og dets udgivelse. Efter at have forladt Leipzig på grund af krigen 1848 blev Gade i 1851 organist ved Garnisons kirke, og foruden denne omstændighed kan hans forelskelse i J.P.E. Hartmanns datter Sophie, som resulterede i deres bryllup i april 1852, tidsmæssigt sættes i forbindelse med kompositionen af orgelværket i 1851.

Det nævnte brev til Clara Schumann tyder jo også herpå, når han skriver: ”Mit meiner Musik geht es gut, Apoll und Amor stehen einander nicht fremt entgegen, das wissen Sie ja; ich habe diesen Sommer ausser vielen Kleinigkeiten eine Orgelsonate geschrieben, und schreibe jetzt an ein grösseres Concertstück.” Manuskriptet, som Gade sendte til Breitkopf & Härtel, er som nævnt dateret 25. marts 1852, og i hvert fald senest på dette tidspunkt har han besluttet sig for den radikale omredigering af værket. Han har egenhændigt skrevet titelbladet med benævnelsen ”Drei Tonstücke für die Orgel” og tilegnelsen til sin tilkommende svigerfader.

I denne lykkelige periode skrev Gade tillige de livsbekræftende værker, ”Foraars-Fantasi” og den 5. Symfoni. Kjerulf skriver herom i sin omtalte bog (s. 199):

”At Gade har været for Alvor forelsket, skulde hele Verden faa at vide, skønt han ifølge Sædvane ikke lod udenforstaaende mærke det allermindste dertil. Han sang nemlig sin Elskov og Tilbedelse ud i de skønneste, mest velklingende Toner – som sædvanligt dog ”fordækt” – i en jublende, sprudlende Hyldest til . . . Vaaren, den berømte ”Foraars-Fantasi”. Den bragte han som en ydmyg Fæstengave til sin unge Brud.”

og videre angående den 5. Symfoni, som han ”bragte som Morgengave til sin unge Hustru samtidig med, at de holdt Bryllup Foraaret 1852.”

På lignende vis har Gade kunnet betragte sit orgelværk som en slags visitkort for sin entré i den ansete embedsmands- og kunstnerfamilie, hvis overhoved tilmed beklædte domorganistembedet. Et selvglad navnetræk er det vel ikke, men dulgt på sømmelig vis i både indsmigrende og markante temaer som det sig bør for en mand af Gades støbning. Dog ikke nu, som oprindeligt tænkt, yderligere formummet i transponeret skikkelse. Den smukke Andante sats måtte desværre ofres, da den stod i vejen for en dristig omredigering af værket og jo egentlig også forstyrrede den ellers konsekvent gennemførte ide. – Hvis i øvrigt den fremførte hypotese holder stik.

Dette er åbenbart Gades sidste ord i denne sag, men er det ud fra rent musikalske kriterier den bedste skæbne, han har givet sit orgelværk? Hvis dette ikke er tilfældet, ville det da ikke være fuldt forsvarligt at se bort fra

den hensigt, Gade formentlig har haft, at ville manifestere sit navn på den beskrevne måde, og så udføre værket ifølge det originale manuskript med alle 4 satser, og i de oprindelige tonearter. I tonal henseende synes dette mere tilfredsstillende, og det forekommer, at Gades orgelværk vinder ved at indføre den både stemningsmæssigt, rytmisk og tonalt i virkeligheden stærkt kontrasterende Andante sats i d-moll, som ejer noget af den fascinerende, dystre sagn tone fra Gades første ungdomsværker, og desuden at de efterfølgende satser i B-dur og g-moll får et mildere og mere farverigt præg. Udførelsen i den oprindelige version ville muligvis i stærkere grad opfordre til at betragte værket som en helhed og som sådan give det en bedre chance for at figurere på koncertprogrammerne og rehabilitere et smukt og værdifuldt dansk orgelværk fra romantikkens tidsalder.

## RESÜMEE

„Drei Tonstücke, op. 22“ von Niels W. Gade weichen in der Fassung, in der er sie 1852 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgeben liess, von dem ursprünglichen MS in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen dadurch ab, dass ein Andantesatz, der zweite von insgesamt vier Sätzen, ausgelassen ist, und dass die beiden folgenden Sätze von B-Dur nach C-Dur, bzw. von g-Moll nach a-Moll transponiert sind.

Zweifellos hat Gade ursprünglich seine Komposition als einen sonatenähnlichen viersätzigen Zyklus gedacht. Dafür sprechen auch die gegenseitig formalen, tonalen und rhythmischen Verhältnisse der Sätze untereinander, und es scheint auch in einem Brief an Clara Schumann bestätigt. Die vorgenommene Revision gereicht dem Werk insgesamt gesehen kaum zum Vorteil, und es kann auf einige Umstände hingewiesen werden, die auf nicht rein musikalische Entscheidungsgründe zu deuten scheinen.

Schon Robert Schumann verweilte in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ ein wenig schwärmerisch bei dem musikalischen Namen des vielversprechenden jungen Künstlers (von den Tonbenennungen der vier Saiten der Geige zusammengesetzt), und tatsächlich schrieb Gade noch als ganz junger Mann einige Klavierstücke als unoffizielles Opus 2 auf Grund der vier Töne G A D E, später (1876) herausgegeben unter dem Titel „Rebus“ mit dem Namen des Komponisten in Notenschrift. In den hier behandelten „Drei Tonstücken“ lassen sich ähnliche motivische und thematische Züge nachweisen, deren Beziehungen zu den vier Tönen in den letzten beiden Tonstücken jedoch nur nach der unternommenen Transponierung direkt abzulesen sind. Bei einer genaueren Untersuchung der unternommenen Veränderungen scheint das Manuskript darauf hinzudeuten, dass das Thema E D A G in T. 136 des letzten Tonstückes (der Tonname in Krebsgang) sich erst nach der Beendigung der Komposition herauskristallisiert hat, wenn auch ein h-Moll-Satz, der in dem Manuskript als eine Vorarbeit zum letzten Tonstück figuriert, dem Anschein nach ein Leitfaden für die Verwertung der vier Töne gewesen ist. Die Töne E D A G lassen sich ganz richtig nicht direkt in der ursprünglichen Tonart des Satzes: g-Moll ablesen; aber späterhin hat Gade anscheinend die Konsequenz aus seiner Idee gezogen und hat bei der Herausgabe diesen Satz nach a-Moll und das Tonstück II nach C-Dur transponiert, worauf die Namensteine direkt aus dem Notenbild abzulesen sind.

Der Andante-Satz in d-Moll, der in dem originalen MS als 2. Satz figuriert, konnte in den neuen Zusammenhang leider nicht eingefügt werden und zeigt auch nicht entsprechende motivischen Züge. Das Werk ist J.P.E. Hartmann, dem Domorganisten bei der Frauenkirche in Kopenhagen, gewidmet als eine Art Visitenkarte bei seinem Eintritt in die angesehene Familie (er heiratete im April 1852 die Tochter Sophie Hartmann). Das von Gade als Druckvorlage ausgefertigte MS (befindet sich jetzt im Staatsarchiv Leipzig) mit der Widmung auf dem Titelblatt ist vom 25. März 1852 datiert. Die radikale Revision des Werkes kann so mit diesen äusseren Umständen in natürlichen Zusammenhang gesetzt werden.

Auf dieser Grundlage scheint es berechtigt, das Werk auf den viersätzigen Zyklus in den ursprünglichen Tonarten zurückzuführen, was in höherem Grade eine Aufführung des Werkes als Ganzes fördern würde.