

Werk

Titel: Zum 41. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Graz

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_004_03_15|LOG_0060

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



ZUM 41. TONKÜNSTLER-FEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN
MUSIKVEREINS IN GRAZ

PROGRAMM:

Mittwoch, 31. Mai abends, Opernvorstellung:

Wilhelm Kienzl: „Don Quixote“.

Donnerstag, 1. Juni vormittags, Hauptprobe für das erste Orchesterkonzert.

Donnerstag, 1. Juni abends, Erstes Orchesterkonzert.

Roderich v. Mojsisovics: III. Satz der Romantischen Phantasie für die Orgel, op. 9.

Guido Peters: Zwei Sätze aus der II. Symphonie (e-moll).

Gustav Mahler: Gesänge mit Orchester.

Paul Ertel: Der Mensch. Symphonische Dichtung für grosses Orchester und Orgel nach dem gleichnamigen Triptychon von Lesser Ury in Form eines Präludiums und einer Tripelfuge, op. 9.

Freitag, 2. Juni vormittags, Erstes Kammermusikonzert.

Max Reger: Variationen (Thema von Bach) für Klavier.

Rudolf Buck: Zwei Männerchöre.

a) Gotenzug, op. 18 I, Gedicht von Felix Dahn.

b) Wilde Jagd, op. 14 II, Gedicht von Otto Franz Gensichen.

E. Jaques-Dalcroze: Serenade für Streichquartett, op. 61.

Otto Taubmann: Lieder.

Max Reger: Variationen (Thema von Beethoven) für zwei Klaviere.

Freitag, 2. Juni abends, Zweites Orchesterkonzert.

Otto Naumann: „Der Tod und die Mutter“.

Richard Strauss: „Ein Heldenleben“.¹⁾

Max Schillings: „Dem Verklärten“.

¹⁾ Einen umfangreichen Artikel über dieses Werk brachte die „Musik“ in ihrem Richard Strauss-Heft, Jahrg. IV, Heft 8 S. 102 ff.



Samstag, 3. Juni vormittags, Vorstandssitzung und Hauptversammlung.

Nachmittags: Ausflug. Abends: Orchesterprobe.

Sonntag, 4. Juni vormittags, Zweites Kammermusikkonzert.

Felix Draeseke: Streichquintett.¹⁾

Hugo Wolf: Lieder.

Hans Pfitzner: Streichquartett.

Sonntag, 4. Juni abends, Drittes Orchesterkonzert.

Franz Liszt: „Die Ideale“.

Siegmund v. Hausegger: Lieder der Liebe (mit Orchester).

Julius Weismann: „Fingerhütchen“.

Ernst Boehe: „Odysseus' Heimkehr“.

Theodor Streicher: Drei Männerchöre mit Blasorchester.

Richard Wagner: „Kaisermarsch“.

Festvorstellungen der k. k. Hofoper in Wien

Montag, 5. Juni abends.

Richard Strauss: „Feuersnot“.

Dienstag, 6. Juni abends.

Franz Liszt: „Die Legende von der heiligen Elisabeth“.

¹⁾ Eine eingehende Besprechung dieses Werkes findet sich in Heft 11 des III. Jahrg. der „Musik“ S. 360/61.

DON QUIXOTE

Eine musikalische Tragikomödie in drei Aufzügen. Dichtung und Musik
von Wilhelm Kienzl op. 50

Kienzl hat den Don Quixote-Stoff ins Deutsche und ins Dramatische gewendet. Ein geheilter Don Quixote, der über seine eigene Torheit lächelt und als Philister stirbt, befriedigt die romanische Auffassung und macht sich vortrefflich im Roman; der Deutsche erkennt in der Gestalt des Don Quixote den Typus eines Idealisten, dessen Kraft bis zur persönlichen Selbstvernichtung geht, und der Dramatiker hat diesen Akt der Selbstvernichtung darzustellen — nicht etwa bloss als „Möglichkeit“ zu verraten. Die bei der oberflächlichen Lektüre des Romans vielleicht nur komisch wirkende Figur des närrischen Ritters enthüllt im Drama Kienzls deutlich ihre innere Tragik; tragikomisch aber ist es, dass die idealistische Überspanntheit dieses edlen und rührenden Menschen nicht auf dem Felde hoher geistiger Kämpfe und echter Kulturarbeit, sondern nur in den Niederungen gemeinen Aberwitzes und brutaler Geschmacklosigkeit ihr Schicksal findet.



Zu Beginn des Dramas wird Don Quixote beim Lesen der Ritterbücher vom „Ritterwahnsinn“ erfasst. Er zieht aus, um Abenteuer zu bestehen und für Dulcinea von Toboso zu fechten. Im weiteren Verlaufe des ersten und im ganzen zweiten Akte wird nun mit dem Unglückseligen, der den Hohn und Spott auch der Einfältigsten herausfordert, von reich und arm, hoch und nieder nichts als schändlicher Ulk getrieben; eine Reihe der bekanntesten Szenen des Romans ist hier zum tollen Spiel verschlungen, das nur der traurige Held bitter ernst nimmt. Den Höhepunkt erreicht diese Gegensätzlichkeit am Schlusse des zweiten Aktes, wo das Unsinnige und Lächerliche des Treibens mit dem Verrückten und seines verrückten Gebahrens selber uns nur mehr wie ein wüster Traum peinigt, aus dem wir doch endlich erwachen möchten. Das Erwachen bringt der dritte Akt. Don Quixotes Nichte und ihr Geliebter wollen den Oheim „retten“. Zuerst äfft und erniedrigt ihn Mercedes als „Dulcinea“, dann besiegt ihn Carasco als ritterlicher Nebenbuhler und schenkt ihm das Leben unter der Bedingung, dass er dem Rittertum entsage und fortan ruhig seinen Kohl baue. Gebrochen kehrt der Besiegte heim. Aber kann denn Don Quixote leben ohne seine ritterlichen Ideale? Sein Wahn, sein Streben war der Inhalt seines Daseins, der Kern seiner Persönlichkeit. Nun trägt er den Tod im Herzen. Er verbrennt die Bücher, die den Wahn in ihm entzündet. Als die Flammen lodern, fühlt er sein Ende nahen. Da erst erfährt er durch einen Brief Carasco's, dass ihn nicht nur die Bücher verführt, sondern auch die Menschen betrogen haben, dass sein Wahn zugleich Lüge war. Mit einem Fluche auf die Bücher und ihre Erdichter stirbt er. Mercedes und Carasco finden den „Geretteten“ entseelt. Sancho aber, der den Wahn seines Herrn nie begriffen, weicht nicht von dem Toten. So klingt das Drama, das so reich an lustspielmässigen und selbst an gewagt burlesken Zügen ist, rein menschlich ergreifend aus.

Die Architektur des Dramas, dessen Handlung sich in drei Tagen abspielt, weist nicht bloss drei Akte, sondern — genau genommen — auch noch ein Vor- und ein Nachspiel auf. Das Vorspiel reicht bis zur ersten Verwandlung, zu „Don Quixotes phantastischem Ausritt“; das Nachspiel beginnt nach der letzten Verwandlung, mit „Don Quixotes trauriger Heimkehr“. Die verbindenden Orchesterstücke, der „Ausritt“ und die „Heimkehr“, zeigen uns in ihrer motivischen Verwandtschaft und Verschiedenheit die Entwicklung des Dramas. Diese Stücke treten aber nicht nur bedeutsam hervor, sondern sind auch notwendige Glieder in der durchaus einheitlich gearbeiteten Partitur. Die Einheitlichkeit liegt zunächst in der Treue des musikalischen Ausdrucks, der sich eng den Worten des Gedichts und den Vorgängen auf der Bühne anschmiegt; des weiteren aber ergibt die Treue und Prägnanz des Ausdrucks ganz von selbst eine Fülle von Leitmotiven, die eben nichts anderes sind als der aus der dramatischen Situation heraus glücklich gefundene beste und unzweideutigste Ausdruck für gewisse häufig wiederkehrende oder besonders wichtige dichterische Momente und dramatische Motive. Das Charakteristische der „Don Quixote“-Partitur besteht nun hauptsächlich darin, dass sie einerseits ganz und gar nicht eine ruhelose „unendliche Melodie“ und ein fortwährend aufgeregtes „malendes“ oder „erklärendes“ Orchester bringt, vielmehr in allem nach der leicht erkennbaren Geschlossenheit der Form strebt und an der einfachen Lied- und Tanzweise Gefallen findet, während andererseits trotzdem ein sogar sehr konsequent durchgeführtes System von Leitmotiven und motivischen Anklängen die Teile zum Ganzen flicht und den anmutigsten Schnörkeln ihre dramatische Bedeutung verleiht; ein Vorgang, der wohl nur jenem Melodiker gelingen konnte, der wahren Sinn für die Bühne hatte und schliesslich auch sein eigener Textdichter war — also jedesmal genau wusste, worauf es ankam. Im zweiten Akt überwiegen die geschlossenen



Formen, das „Opernmässige“, am stärksten; die leitmotivische Art der Behandlung tritt daneben auffallend zurück; hier hat der Komponist — nach seinem eigenen Bekenntnis — die Possen, die auf dem herzoglichen Schlosse mit Aufzügen, Tänzen und allerlei Prunk und Lärm den verblendeten Ritter in Begeisterung versetzen, dazu benutzt, um eine musikalische Satire auf die „grosse Oper“ zu schreiben. Der dritte Akt, das Erwachen aus dem Traum, der Aufstieg zur Erkenntnis, ist dann völlig modern, „musikalisches Drama“, nicht bloss eine Reihe einzelner Szenen, sondern — musikalisch betrachtet — eine einzige grosse Szene von ununterbrochener Steigerung. Hier fehlen auch die in den beiden ersten Akten zur Kennzeichnung des „Lokal-kolorites“ verwendeten spanischen oder südlichen Rhythmen und Weisen; hier, wo das rein Menschliche bestimmend wird, ist alles deutsch und gemütvoll. Die verschiedenen Abstufungen und Verzweigungen des Musikstiles dieser Tragikomödie sind ausnahmslos in dem Charakter der Dichtung begründet. So gelangen wir von der Farbigkeit der Teile wieder zur Einheitlichkeit des Ganzen.

Die bedeutungsvollsten Motive sind das scherzo-artige Ritterspiel-Motiv:



das sozusagen lisztisch ersonnene Ideal-Motiv:



und das den dritten Akt beherrschende, zuerst tastende und suchende, dann breit und machtvoll sich emporschwingende Motiv der Klärung:



Die Benennung rührt von Kienzl her.

Diese drei Motive bilden das Grundgerüst der vielgliedrigen Partitur: durch den Schein und Spuk des Lebens führt der unerschütterliche Glaube an das Ideal von den wunderlichen Spielereien schwärmerischer Torheit zur Klärung und Befreiung.

Max Morold

ZWEITE SYMPHONIE IN E-MOLL

von Guido Peters

Durch den ersten Satz der Symphonie¹⁾ geht eine heroische Kampfstimmung, ein Ringen nach Licht und Befreiung, das in den breitangelegten Schlusssätzen zu Ende des Werkes (letzte Teile des vierten Satzes) in erhöhtem Masse sich geltend macht und auch zur sieghaften, grössten Kraftentfaltung der Persönlichkeit führt. Die Mittelsätze, die bei der Grazer Aufführung entfallen, geben die breite lyrische Basis, die von den Ecksätzen eingefasst wird.

Die Hauptthemen sind so prägnant, dass der Kürze halber Notenbeispiele hierfür entfallen mögen.

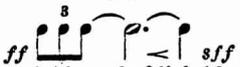
Das erste Thema (e-moll) ruft sofort durch sein rezitatives Hauptmotiv (Bässe) zu Kampf und Auflehnung gegen finstere, feindliche Mächte. Das

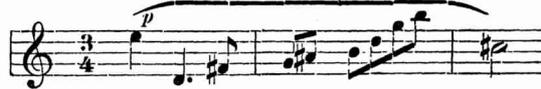
¹⁾ Das Werk ist noch Manuskript.



ganze Orchester fällt mit einem Aufschrei ein, dann folgt kurze Beruhigung auf dem G-dur Akkord, worauf ein für den ganzen Satz charakteristischer (Nonen)-Akkord (pizz.) zu neuem Ansturm auffordert. Schon sind damit die das Thema beherrschenden Motive gegeben, die hauptsächlich den ganzen Satz aufbauen. Ein neuer Anlauf, wieder der Aufschrei und nun geht es stürmisch fort, bis der charakteristische Akkord

(nun gebaltem und schwer) so erscheint: , woran sich eine später

öfter verwendete hinandrängende Viertelfigur schliesst und den Kampf weiterführt. Wieder tritt der pizz.-Akkord auf mit einer Pausen- \frown (wie früher), worauf ein breiterer, milder Gesangssatz folgt, der innerlich aus dem Hauptthema (Bässe: piano ausdrucksvoll) hervorzugehen scheint. Nach einem Oboe-Solo (zart) neuerliche Bewegung und wieder obige Viertelfigur, nun ausmündend in den ersten ahnungsvollen Ruf künftiger Befreiung: 6/4-Akkord von G-dur; in den Violinen Teile des Themas (zugleich ein Takt desselben in der Erweiterung), dann in den Bläsern (Hörnern) aufgeregt der verminderte Septakkord , worauf die Bässe wieder mit dem Hauptthema losbrechen; nun leidenschaftlich-klagendes Ringen und endlich Beruhigung im Klarinetten- (und Flöten-) Solo:



(Motiv aus dem Hauptthema), worauf bald das zweite Thema (G-dur Hornsolo) mit mildverklärtem Schluss folgt. Nun noch ein paar Takte der Erregung und die Stufe G sinkt nach Fis-Paukentriller-ppp: Die Durchführung beginnt, eingeleitet durch die früher schon erwähnte gewundene Achtelfigur (Motiv aus dem Hauptthema), wobei die Bässe bis Dis hinabsteigen. Kadenz in fis-moll. Die genaue Detailierung des Durchführungssatzes würde zu weitläufig werden. Er wird durch die Hauptmotive ausgestaltet; wie ein ferner Weckruf (fanfarenartig schon leise auf den letzten Satz hinweisend) tönt das zweite Thema zweimal hinein. Hingewiesen sei auf die aufwärtsdrängende Viertelfigur, die das zweitemal hinabführt und heroisch in den Hörnern erschallt (Ges-dur). Es folgt ein b-moll Satz, der den Kampf erhitzter weiterführt: das Thema I erscheint in der Verkehrung und zum Teil in der Erweiterung (Bläser), die Streicher fahren mit einer (schon früher aufgetretenen) stürmischen Figur öfter dazwischen — leise, etwas anschwellende Paukentriller — leidenschaftlich ringt die Persönlichkeit mit den feindlichen Mächten. Ces-dur: Bässe usw. (Teil des ersten Themas, verkehrt und erweitert) — oben die Flöte (mit der gewundenen Achtelfigur) — mitten durch tönen feierliche Trompetenklänge, später lebhaft-heroisch ein Motiv aus Thema II: dabei mehrere Modulationen. Motive aus dem Hauptthema treten immer deutlicher hervor und führen zu jenem beruhigenden G-dur Akkord, der gleich zu Anfang des Satzes ertönte; der pizz.-Akkord tritt wieder auf: man steht vor der Wiederkehr des Hauptthemas. Nun erscheint es nach der \frown als Sologesang der ersten Violine in seiner ganzen Bedeutung wieder, jedoch nicht stürmisch, sondern einsam-klagend; die Flöte folgt (von Streichertremolo ppp begleitet), worauf der Nonenakkord (diesmal fis-moll) sich wieder unsanft geltend macht. Hierauf der einsame Gesang in fis-moll in den Violinen, dann wieder die Flöte — usw. Der Gesangssatz (e-moll) kehrt wieder, nur noch eindringlicher. Oboesolo (zart) — wieder



„aufgeregt“ — usw. Die hinandrängende Viertelfigur auf dem Akkord: 

führt zur befreienden Stelle analog wie im ersten Teil (diesmal E-dur).

Das weitere ähnlich wie dort, dann das Thema I (statt in den Bässen) wild in den Violinen, krampfhaft zurückhaltend (Holz, usw.) — und nach zartem Übergang setzt das zweite Thema (*pp* E-dur) (Horn- und Trompetensolo) ein und führt mild-verklärend zum Höhepunkt des ganzen Satzes, zum mächtig-breiten Ausklingen des Hauptthemas in E-dur. Kaum scheint nun endlich der lichtvolle Sieg erreicht, breitet sich wieder Dämmerung über die Seele aus, matt versinkt sie nach einigem kurzen Aufleuchten (C-dur—G-dur—B-dur—F-dur [Hörner] usw.) in schmerzliche Schwermut: e-moll lässt sich wieder vernehmen und über einer zitternden Streicherfigur (worin man das Hauptthema, rhythmisch verändert, wiedererkennt), erklingen seufzend die Bläser (Motiv aus dem Hauptthema) und rafften sich noch zum letzten

Aufschrei auf , worauf dann nach dem letzten pizz.-Akkord (*sf*) und

nach längerer Pause (∞) tiefste Resignation eintritt: die Bässe bringen das Hauptthema, ferne Posaumentöne erinnern an das zweite Thema; noch erschallen wehmütige Klagelaute in den Holzbläsern (wie über Trauerklängen) — und die Persönlichkeit, die all das Ringen und die kurze, lichtvoll-sieghafte Befreiung erlebt hat, bricht matt und kraftlos in sich zusammen. Die Bässe erreichen das tiefe E, zwei schattenhafte e-moll Akkorde beschliessen den Satz.

Hinaus flieht die verzweifelnde Seele, hinaus in die Natur. Waldesduft saugt sie ein, um sich darin gesund zu baden: Zweiter Satz (A-dur). Alles spriesst und grünt und ahnungsvoll schliesst dieser Satz mit einer lang ausgehaltenen Flötenterz



Der dritte Satz (cis-moll) ist ein melodisch-breites, düster-leidvolles Adagio, nur von einigen trostbringenden Stellen (Mittelsatz usw.) durchwoben. Nur zweimal zeigt sich darin die unbezwingbare heroische Kraft des ersten Satzes. Todestrauer breitet sich gegen Ende immer mehr aus, doch bringen Klänge aus fernen Höhen (Tromp. C-dur — dann Fag. — zuletzt breiter Des-dur Schluss) erlösende Verklärung.

Die Mittelsätze haben zwar nicht eigentlich thematische, aber dennoch tief-innerliche Beziehungen zu den Ecksätzen (so gibt es im zweiten Satz eine öfter erscheinende kleine Fanfare [wie ein lieblicher Naturruf wirkend], die gleichsam als Vorläufer der grösseren im letzten Satz erscheint). Doch genug hiervon; das liebliche Idyll (zweiter Satz) und der düstere Trauergesang (dritter Satz) sind ja für die Auf-führung beim Tonkünstlerfest gegenstandslos.

Drum zum vierten (letzten) Satz (wild, trotzig, bacchantisch. e-moll). — Hinein wieder ins tolle Treiben und Leben! Die Kraft erprobt, gestählt! Wenn sie im Bacchanal sich nicht verliert, so winkt ihr jener Sieg, den sie einstmals (erster Satz) vergeblich festzuhalten suchte.

Auch die verklärenden Des-dur-Klänge (Ende des dritten Satzes) wirken nun

unheimlich-kontrastierend. Die zitternden Violinen  usw. Das faunische Getriebe beginnt!



Kl.
 Ans  schliesst sich das prägnante Hauptthema (*pp*):

Viol. I. — *cresc.*: Schritt nach F. f-moll: Thema (Oboe-Solo). Zurück nach e-moll (Thema, weiter ausgestaltet) — plötzlich Dur (Terz E-gis), nun Figur

 herab, worauf sich das Thema humorvoll über dem übermässigen Dreiklang  bewegt. Ein sanfter Hörnereintritt schliesst die Dissonanz

harmonisch auflösend, dieses Intermezzo und Modulationen leiten (zuletzt stark zurückhaltend) zum zweiten Thema (G-dur) über. Eine Fanfare eröffnet es und wie eine süsse weibliche Stimme (Oboe-Solo) tritt es besänftigend in das wilde Treiben ein — mildes Licht verbreitend. Öfter tönt die Fanfare hinein und immer inniger wird die Stimme, als wollten beide der irrenden, strebenden Seele den späteren Sieg verkünden. Doch noch liegt er ferne. Die Erscheinung verblasst und die faunischen Geister schlingen wieder ihren Reigen. Beginn der Durchführung: Oboe-Solo in C-dur (aus dem Hauptthema, jedoch verändert und neue kleinere Motive hervortreibend: u. a.

wird  usw. von Bedeutung für den ganzen weiteren Satz).

Das tolle Wesen setzt sich fort. Zu Ende der Durchführung steigen gedämpfte Hörner *ppp* in verminderten Septakkorden herab (auf dem Orgelpunkt H) und es erfolgt die Wiederkehr des Hauptthemas (auf dem Orgelpunkt)  geheimnis-

voll, spukhaft) in den ersten Violinen (und zwei Klarinetten). Oben (kleine Flöte und Flöte) huscht eine charakteristische Triolenfigur (*pp*), die Mittelstimmen bringen u. a.

das früher erwähnte  usw. — was das faunische Element betrifft, wohl die Hauptstelle des Satzes. Mit einem Aufschrei in den Holzbläsern setzt sich dieser

Hexensabbath fort und es erfolgt jetzt mittels  der Schritt nach F.

F-Hörner: Thema (in der etwas veränderten Gestalt) in f-moll usw. — hinaufstürmende Triolenfiguren (an deren Ende erster Beckenschlag) — und das Thema I ist in wildestem *ff* wieder da (e-moll). Nun mittels Dur und einigen Modulationen

(mit  usw.) nochmals zum zweiten Thema (diesmal C-dur). Wieder die

Fanfaren und die süsse weibliche Stimme (Oboe-Solo). Es gilt das früher Gesagte, nur verbreitet sich diesmal dieser Satz zu innigster Verklärung (Stimmungsverwandtschaft mit dem Des-Schluss des dritten Satzes) und klingt in einem vollen weichen C-Akkord aus (zugleich Triangelschlag [*pp*], der einzige im ganzen Werk). Währenddessen tritt bedeutungsvoll das Hauptthema des ersten Satzes (*pp* in den Trompeten) ein, als der eigentliche Repräsentant der alles erlebenden Persönlichkeit. Diese, rastlos strebend, ist durch jene Stimme gleichsam zum Sieg geweiht. Dieser



Moment mag als Haupt-Markstein der ganzen Symphonie gelten. Doch noch gilt es, die letzten grossen Kämpfe zu bestehen: das helle Licht verlischt und wieder beginnen die faunischen Elemente ihr Unwesen zu treiben. Doch das Thema vom ersten Satz scheint ihnen Halt gebieten zu wollen (in den Posaunen usw.). Die Bässe haben das Hauptmotiv aus dem Thema des vierten Satzes (rastlos-dahinstürmender Bass, immer weiter ausgreifend), einen Orgelpunkt bilden Kontrafagott, zwei Paukenpaare usw. Es kommt zu einer grossen Steigerung, die mit wuchtigem Ritenotruagschlussmässig in die Fanfaren übergeht, die sich über A-dur—Cis-dur zu E-dur gewaltig verbreiten und triumphal den nahen Sieg verkünden (dabei tönt das Hauptmotiv aus dem I. Thema des ersten Satzes öfter hinein).

Nun erscheint nach einer lebhaften Figur der Violinen (aus den Fanfaren genommen) unter dem Tremolo der letzteren das Hauptthema des ersten Satzes (Bässe C-dur), wie neuerdings zum Kampf gerüstet (Gegensatz zum entsagenden Schluss des ersten Satzes!). — Zwischenspiel der Fanfaren, dann Thema I nochmals in f-moll, wieder Fanfaren (Ges-dur), hierauf Thema I ein drittes Mal in grosser Kraft und Wucht in Posaunen und Tuba (oben verzerrtes Element aus dem vierten Satz!), wozu sich die anderen Elemente des Hauptthemas (vom ersten Satz) gesellen, so dass

sich dem von den Posaunen erreichten



die Bässe mit Fagott und

Kontrafagott in mächtigem Einsatz unterschoben (contra-fis, siehe Beginn des ersten Satzes) und dann, während oben der Aufschrei aus Satz I dreimal ertönt, diminuendo aufwärts zu E steigen: umwoben von einer aus einem Element des Themas (erster Satz) gebildeten absteigenden Figur ist das Hauptthema des vierten Satzes wieder da (*pp*), diesmal sehr leise sein geisterhaftes Wesen geltend machend. Ein letztes Mal treten die Fanfaren (F-dur) auf (zuerst *pp*, dann sehr stark), in den Bässen ringt sich nochmals das Thema vom ersten Satz empor und nach einem schrillen Aufschrei (gleich wie im ersten Satz) schmettern es scharf die Trompeten: e-moll, starker Beckenschlag, Elemente vom ersten Satz, in den Hörnern und aufsteigend in den Trompeten in keckem Übermut das Thema des vierten Satzes (weiter ausgeführt, wie früher; ein Beckenschlag dazu). Eine kurze Figur (sich loslösend)



usw. fährt herab. In Posaunen, Tuba, Fagott, Kontra-

fagott, Hörnern, Bässen usw. ertönt ein letztes Mal in grösster Kraft und Wucht das Thema des ersten Satzes, in einzelnen Elementen zerbrochen das vom vierten Satz (Blech), zuletzt schrill in hoher Trompete, während einzelne Skalenrudimente sich zu einer Skala sammeln und das hohe e in wildem Lauf erreichen.

Das Thema des ersten Satzes, das im stolzen Siegesbewusstsein bis ins h schritt, steigt nun hinab zum tiefen E (vgl. die Bässe am Schluss des ersten Satzes, dort *pp* und matt-ersterbend) und nach einem letzten Beckenschlag schliesst ein ausgehaltener (*ffff*) e-moll Akkord (ohne Terz)



in wilder, orgiastischer

Stimmung mit folgendem



das ganze Werk ab. In solch grösster

kurz



Kraftäusserung hat nach langem Ringen die Persönlichkeit den Sieg über alle finsternen Mächte gewonnen.

Um sich eingehender über die Tondichtung aussprechen zu können, musste manchmal weiter ausgeholt werden; darum sei zu Ende dieser Ausführungen besonders darauf hingewiesen, dass diese Symphonie nicht ein Tonwerk mit sog. „Programm“ repräsentiere. Dafür spricht schon der Umstand, dass kein Satz und nicht einmal das ganze Werk einen Titel trägt.

Jedes symphonische Werk sei der Ausdruck innerer Erlebnisse und wer als Aufnahmefähiger und Empfänglicher sich darin versenkt, wird letztere mitzumachen vermögen.

Doch dem Werke selbst muss die Kraft innewohnen, seinen seelischen und gedanklichen Inhalt voll zu erschliessen. Analysen und Ausführungen wie diese mögen nur als Bestätigung des Erlebten dienen und hier und da als thematischer Leitfaden (was die innere Struktur der einzelnen Sätze betrifft) ganz willkommen sein.

* * *

DER MENSCH

Symphonische Dichtung für grosses Orchester und Orgel
nach dem gleichnamigen Triptychon von Lesser Ury
in Form eines Präludiums und einer Tripelfuge op. 9
von Paul Ertel

Das auf dem diesjährigen Grazer Musikfest zur Uraufführung gelangende Werk ist ein Pendant zu „Präludium und Doppelfuge“ für grosses Orchester und Orgel, op. 3. (Erstaufführung durch das Berliner Philharmonische Orchester, 1902.) Nur liegt der Komposition diesmal ein bestimmter programmatischer Vorwurf zugrunde, der dem Opus den Charakter einer symphonischen Dichtung in dieser neuen Form verleiht. Ich empfinde die erste Anregung zum Schaffen durch den Anblick des Triptychons von Lesser Ury. Es symbolisiert den Menschen, indem es ihn in prägnanter Zeichnung als himmelwärtsstrebenden Jüngling, als gereiften Mann und endlich als Greis zur Darstellung bringt. Diesen drei Phasen entsprechen die drei Motive des Präludiums und der Tripelfuge wie folgt:

a) Motiv der Jugendkraft und des Aufschwunges.



b) Motiv der Liebe und des Glaubens.



c) Motiv der Einsamkeit und Resignation.





Das Motiv c tritt zuerst verdeckt als Orgelbass zu einem eigenen Chorale (Fernwerk, Pianissimo) im Präludium auf. Dieser Choral soll das Symbol der Religion sein. Am Schlusse des Vorspiels tritt eine schneidende Dissonanz (A) auf:



Sie soll die Dissonanz des Todes andeuten. Selbstverständlich liegen die drei Themen (nur c ist ein wenig verändert) auch der „Tripelfuge“ zugrunde, die sich zuerst als einfache Fuge über a, dann als „Doppelfuge“ über b und c, endlich unter Verwendung aller drei Kontrasubjekte entwickelt. Es würde zu weit führen, hier den komplizierten Bau dieser frei und modern gehaltenen Fuge im einzelnen klarzulegen. Ich begnüge mich mit der Bemerkung, dass allerlei Künste der Kontrapunktik bis zur gleichzeitigen symmetrischen Umkehrung aller drei Themen verwendet worden sind. Die Tripelfuge kulminiert in dem gegen den Schluss hin auftretenden Choral aus dem Präludium, der den Tonmassen gegenübergestellt wird. Nach einem wehmütigen Rückblick auf Motiv b schliesst ein Orgelpunkt auf C, über den sich der Reihe nach die Motive A, das vorher reichlich in den länger ausgeführten Zwischenspielen Verwendung fand, ferner a und b erheben, das Ganze in hellstrahlendem C-dur verklärend ab.

Dr. Paul Ertel

VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier zu zwei Händen op. 81
von Max Reger

Anfang des Themas:



1. Thema der Fuge:



2. Thema der Fuge:





VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von Beethoven für zwei Pianoforte zu vier Händen op. 86
von Max Reger

Anfang des Themas:
Andante.



Thema der Fuge:
Vivace.



Alles, was sonst noch in dieser Musik „passiert“, ist für jeden, der nicht vor
„einigen“ \sharp , \flat , \sharp , \times , \sharp , \flat und \sharp Furcht empfindet, sofort klar und verständlich.

Max Reger
Deutscher Notenschreiber

SERENADE FÜR STREICHQUARTETT

Allegro giocoso — Allegro scherzando — Tranquillo — Allegretto
capriccioso — Lento — Allegro scherzando. op. 61
von E. Jaques-Dalcroze

Nach den Aufführungen meines ersten Streichquartetts in E-dur, welches das vortreffliche Quartett Marteau zuerst in Paris, dann in Berlin und in anderen deutschen Städten gespielt hatte, nahm ich wahr, dass die französischen und deutschen Kritiker in der Beurteilung meines Werkes nichts weniger als einig waren. Die Franzosen fanden, dass die thematische Arbeit und die Durchführungen den klassischen Mustern — die für alle Welt heute von Beethovens Werken der zweiten Periode gegeben werden — entsprechen . . . die Deutschen bedauerten, dass dieselben klassischen Regeln nicht befolgt worden wären; Nachsicht mit den Mängeln meines Werkes wäre nur dann denkbar gewesen, wenn ich es statt Quartett „Serenade“ benannt hätte. Die Pariser Kritiker sprachen von steter Polyphonie; die Berliner von dem Streben nach orchestralen Effekten. Die letzteren zogen die langsamen Sätze, mit ihren von gleichen Taktgruppen gebildeten Perioden den in wechselnden Rhythmen komponierten Allegri vor, während den ersteren grade die bewegten Sätze besser gefallen hatten Es ist nur natürlich, dass ich nach dem Lesen dieser augenscheinlich vollkommen aufrichtigen und sich doch so widersprechenden Urteile zu grübeln anfang und zwei Jahre hindurch mit mir zu Rate ging, welcher von den beiden mir empfohlenen Bahnen ich folgen sollte; ob, um diesseits und jenseits der Vogesen gleiches ungeteiltes Wohlgefallen zu erregen, auf die Polyphonie zu verzichten oder die Orchestration zu polyphonisieren sei, ob ich die Andantes zu beschleunigen oder die Prestissimi zu verzögern habe; ob es ratsamer wäre, den regelmässigen Perioden einen Takt zu amputieren oder den unregelmässigen einen aufzupropfen. Mein unausgesetztes Sinnen hätte gewiss zu einem Ergebnis geführt und ich glaube, dass ich in höchstens vier Wochen zu einem Entschluss gelangt wäre da wurde ich plötzlich von dem

unwiderstehlichen Drang befallen, ein neues Streichquartett — Pardon, Serenade — zu schreiben und — nur mit Zögern gestehe ich es ein — ich tat es ohne mit irgend jemandem, am wenigsten mit mir selber, einig geworden zu sein. In meinem helvetischen Quartett — Pardon, Serenade — werden demnach die Kritiker, je nachdem sie musikalisch bei germanischem Schwarzbrot oder gallischem Weissbrot aufgezogen worden sind, die alten gerügten Mängel leider wiederfinden. Ich — dem sowohl das eine, wie das andere gut gemundet und, wie ich hoffe, angeschlagen hat — beuge mich von vornherein ihrem Urteil und werde glücklich sein, Analysen eines Werkes zu lesen, das ich selbst zu analysieren kaum imstande bin. Meine individuellen kleinen Freuden und Leiden habe ich vertont und nichts anderes. Meine Empfindung hat sich nicht vom Verstande die Feder führen lassen und ich muss es anderen überlassen, mit Hilfe von Retorte, Lupe und Seziermesser Absichten und Probleme aufzufinden, die mir beim Komponieren des vorliegenden Quartetts — Pardon, Serenade — nie in den Sinn gekommen sind.

E. Jaques-Dalcroze

DER TOD UND DIE MUTTER

Ein Märchen frei nach Andersen: „Die Geschichte einer Mutter“ (Märchen Bd. I S. 461 ff), gedichtet von Dora Naumann

Für Soli, Chor und grosses Orchester komponiert von Otto Naumann op. 6

An der Wiege ihres kranken Kindes sitzt die Mutter; sie ist von Furcht und Bangen (1) erfüllt, dass es sterben möchte:

Sehr langsam.

8va.....

1. *ged. Viol.* *1 a.*

(vierfache C-Bässe auf C liegend) engl. Horn

So sicher auch das drohende Verhängnis über sie hereinzubrechen scheint: die Mutter hofft immer wieder auf einen glücklichen Ausgang. Während 1 a hoffnungslos herabsteigt, nimmt 1 b einen zuversichtlichen Aufschwung:

1 b.

Es klopft; ängstlich schreckt die Mutter empor — schliesslich tritt der Tod rauh fordernd (2a) vor die Mutter hin, sie ernst fragend (2b) anschauend:

maestoso

2a. *tutti*

fff *marcato* *fp* *sfz*



Basskl.
2b.
C.-Bässe
Pauke

Er raubt das Kind und eilt mit ihm davon. Herb gelte der Mutterschmerz in die dunkle Nacht hinaus (3): „Du raubst mein Kind“:

Heftig bewegt.
sfz (scharf gestossen)

3.

Viol.
Ob., Bratsch.

Bitter klagt die Mutter (4): „Was hab' ich zur Nacht nicht besser gewacht?“:

4.

Viol. b.
engl. Horn
Holzbl.
Pauke
cresc.
Pauke Wirbel auf F

Während 3 den wilden fassungslosen Schmerz kennzeichnet, ist 4 als der bittere, wehe Schmerz aufzufassen, der sich tief ins wunde Herz bohrt. Gleichsam unter Händeringen bittet und fleht die Mutter (5): „Geister der Nacht, habt Erbarmen, hört meine Not: Führt mich zum grausamen Tod“:

5.

ged. Solo-Violine
Str. trem.
Hörner
usw.



Die Mutter will dem Tode naheilen und ihm ihr Kind entreissen, doch die „Stimmen der Nacht“ rufen ihr zu: „Unglücklich Weib, umsonst dein Flehn, der Tod jagt schneller als die Winde wehn, du holst ihn nimmer, nimmer ein.“ Die Mutter ist verzweifelt, da aber erwacht in ihr das Bewusstsein, dass die Mutterliebe ihr Kraft genug geben wird, ihr Ziel dennoch zu erreichen. Das beseligende Gefühl des Bewusstwerdens dieser Kraft der Liebe ist durch folgendes Thema (6) ausgedrückt:

6. *Viol.* *pp* *Ich müsste keine Mut-ter sein!*

Str.

7 a.

Horn

Das sich an 6 unmittelbar anschliessende Thema 7a kennzeichnet die Entschlossenheit und Energie, mit der die Mutter ihr Ziel verfolgt („ich jage ihm nach durch Feld und Hag“), während 7b die Steigerung dieser Entschlossenheit bis zu wildem Trotz ausdrücken soll:

7b.

Fühlt die Mutter sich stark genug, alle ihr in den Weg tretenden Hindernisse siegreich überwinden zu können, so ist sie auch bereit, für ihr Kind jedes Opfer zu bringen. Diese hingebende Opferfreudigkeit will Thema 8 ausdrücken:

8. *Streicher*



8 ist mit 6 verwandt; während dieses sich kraftvoll reckt, beugt sich 8 gleichsam selbstlos in der Umkehrung (vgl. den ersten Takt der beiden Themen) und schreitet in Sequenzen von unten nach oben als Ausdruck für das immer mehr und mehr Geben ohne Grenzen. 9 liegt dem Liede zugrunde, das die Mutter den Stimmen der Nacht singen muss, damit sie ihr den Weg zeigen, den der Tod eingeschlagen hat:

Leicht, graziös.



Diese Melodie spiegelt das ungetrübte, sonnige Mutterglück wieder. Sie leitet auch das Wandermotiv (10) ein, da die Mutter der Gedanke an die Wiedererlangung ihres Glückes auf ihrer Wanderung unausgesetzt beschäftigt. Hastig tappt sie vorwärts (10a), unruhig hin- und hersuchend nach der Spur des Todes (10b):

10. (Ganze Takte.)
Klar. (cfr. 9)

(10 a)



(10. b)



Sie vermeint ihr Kind klagen zu hören (11 a):

11 a

Ob. Solo-Viol.



und tröstet: „Sei gut, kleiner Liebling, bin nimmermehr lang“ (12):

12.

(cfr. 6)

(cfr. 4)



12 ist als Ausdruck für die Zärtlichkeit und Fürsorge der liebenden Mutter gedacht. Um so schneller eilt nun die Mutter vorwärts, da versperrt ihr plötzlich ein Dornbusch (13) den Weg, seine Dornenarme (13b) verlangend nach ihr ausbreitend:

IV. 17

21



Drüben gelandet tritt der Mutter feierlich und ruhig die „Grabfrau“ entgegen (15):

15. *Sehr ruhig fließend.*

Nachdem die Mutter der Grabfrau ihr glänzendes schwarzes Haar gegeben und dafür deren weisses empfangen hat, darf sie eintreten in das Schloss des Todes. Dort sucht sie eifrig nach ihrem Kinde. Schon fühlt sie sich ihm nahe, da tritt ihr der Tod entgegen (Thema 2). Sie rechnet mit ihm; nachdem ihr aber der Tod im „Wahrheitsbrunnen“ gezeigt hat, welches schreckliches Los ihrem Kinde auf Erden beschieden gewesen wäre, bringt die Mutter auch das letzte, schwerste Opfer: mit den Worten: „Vergiss meine Tränen, vergiss meine Bitten und alles, was ich gesagt und getan, erhöre mich nicht, erhöre mich nicht, trotz bitterstem Weh, dein Wille gescheh!“ überlässt sie dem Tod ihr Kind.

Hier tritt Thema 3 in folgender Gestalt auf:

Sehr ruhig.

Der Mutterschmerz scheint gleichsam durch höheres Wissen geläutert und verklärt. Der Tod hat für die Mutter alle Schrecken verloren (2b in der Umkehrung):

Was ihr früher als bitteres Verhängnis erschien (1a f-moll), ist ihr jetzt ein süsster Trost (1a in F-dur). Sie geht in voller Ergebung zurück. Nur die beiden schweren f-moll Akkorde zum Schluss deuten an, dass trotzdem im Mutterherzen eine Wunde bleibt, die nie vernarbt.

Otto Naumann



DEM VERKLÄRTEN

Eine hymnische Rhapsodie nach Worten Friedrich Schillers
für gemischten Chor, eine Baritonstimme und grosses Orchester op. 21
von Max Schillings

Aus meiner Einführung in Inhalt, Form und Stil des Werkes, die bei Forberg in Leipzig erscheint, gebe ich hier, mit Genehmigung des Verlags, im Auszug eine Übersicht über den formalen Aufbau.

Fünf Themen unterscheide ich dort in der Weise, dass drei von ihnen in ihrer Struktur von dem ersten Hauptthema (I) abhängig sind, dem dann ein zweites Hauptthema (II) selbständig gegenübertritt:

I. 

Chor: Vor - ü - ber die stöh - nende Kla - ge!

Mit ihren melodischen und rhythmischen Motiven durchdringt diese Elementarmelodie die folgenden weiteren Themen:

1. Festlich bewegt. 

Chor: E - ly - si - ums Freu - den - ge - la - ge, E - ly - si - ums freu - den - ge - la - ge

2. 

Chor: E - ly - si - ums Le - - ben, e - - wi - ge Won - - ne,

3. 

Chor: Ju - gend - lich mil - de be - schwebt die Ge - fl - de ...

Als zweites Hauptthema ist dann zu betrachten die Melodie des solistischen Mittelsatzes:

II. 

Bariton: Al - - le Pla - gen, al - le Er - - - den - las - ten ...



Aus diesem Material baut sich das Werk in folgender Weise auf:

Orchestrale Einleitung, beherrscht durch ein Motiv des Hauptthemas (Ia).
Erster Chorsatz, ausgehend vom Hauptthema (I), weitergeführt durch drei mit diesem innerlich verwandte Themen, einem Hauptgedanken (1), einem zweiten Thema (2), und einer dritten Melodie (3). Der Höhepunkt bringt den Hauptgedanken (1). Nach einer Überleitung auf Grund einer eigenen Phrase, deren Bass jedoch wieder durch das Hauptthema (I) gebildet ist, schliessen die Seitenmelodie (2) und das Hauptthema (1) den Satz ab.

Orchestrale Überleitung, vermittelt durch das Hauptthema (I), zu dem solistischen Mittelsatz, der in seinen beiden Teilen gegründet ist auf ein besonderes Thema (II); zwischen sie schiebt sich episodenhaft der Chor, mit dem ersten Thema (1) des Chorsatzes im Orchester, ein; den zweiten Teil durchsetzt gegen den Schluss hin wieder ein charakteristisches Motiv (d) des Hauptthemas (I).

Orchestrale Überleitung, in Gestalt einer (durch Hinzutreten der Hauptmelodie (1) des ersten Satzes) modifizierten Wiederholung der Einleitung zum zweiten Chorsatz, der eine nur im Gang der Modulation variierte Reprise des ersten Chorsatzes darstellt. Der durch die dritte Melodie (3) dort gebildete Teil bleibt weg.

Als Schluss setzt abermals die Einleitung in ihrer zweiten Form, wie bei der Überleitung zum zweiten Chorteil, ein. Die Steigerung gipfelt im Hauptthema (I), dem inneren Ausgangspunkt des Werkes. So fasst sich das Ganze hier noch einmal zusammen.

F. Weinmann

STREICHQUARTETT IN D op. 13

von Hans Pfitzner

Das ganze Werk ist trotz der fast fortwährend angebrachten, übrigens sehr beachtenswerten kontrapunktischen Arbeit in seinem architektonischen Aufbau so klar und übersichtlich gehalten, dass für die Analyse die Angabe der Themen völlig ausreichend ist.

Erster Satz. In mässig gehender Bewegung. Die erste Violine setzt gleich mit dem Hauptthema ein, dessen ruhige Legatofiguren dem Satz sein eigentümliches Gepräge geben:



usw.

Nachdem die zweite Violine und bald darauf die Bratsche hinzugekommen sind, erscheint das Hauptthema im Violoncell, um bald einem neuen ziemlich ausgedehnten Motiv Platz zu machen, das als Übergang zum zweiten Thema dient:



usw



Das zweite im Rhythmus sich wesentlich von dem ersten abhebende Hauptthema lautet:



usw.

Es wird im Durchführungsteil mit dem Hauptthema kontrapunktisch in Verbindung gebracht und wie dieses mannigfaltig verarbeitet. Darauf folgt noch ein drittes Thema, das schon früher öfters angedeutet war und als beruhigender Abschluss dient, nämlich:



Fast unmittelbar daran schliesst sich die Wiederholung in genau derselben thematischen Reihenfolge, der Satz schliesst aber nicht in D-dur, sondern in h-moll.

Zweiter Satz. Kräftig, mit Humor. Ein Scherzo in Rondoform, dessen drei Themen in der Reihenfolge a b, a c, a b, a erscheinen. Die Bratsche ergreift zuerst das Wort mit folgendem Thema:



Gleich daran schliesst sich die Antwort der zweiten Violine:



Namentlich diese Fortsetzung wird weiter ausgesponnen:



usw.

Die ersten Takte des Hauptthemas liefern den Stoff zur Koda, in der die Bratsche die Hauptrolle spielt.

Dritter Satz. Sehr langsam. Ein feierlicher Gesang eröffnet den in harmonischer Hinsicht öfters recht kühnen Satz, in dem der Komponist alle Künste des Kontrapunktes in besonders grossartiger Weise angewandt hat:



Als Zwischensatz erscheint dann in fließenderer Bewegung ein liebliches Thema, das in vierstimmigem freien Kontrapunkt (häufig kanonisch, Verkleinerung, Vergrößerung) ausgiebige Verarbeitung findet:

Wenn im Anschluss an diesen Zwischensatz das Hauptthema später wiederholt wird, so wird damit das Thema des Zwischensatzes kontrapunktisch in Verbindung gebracht und daraus ein Übergang zu dem sich unmittelbar daran schliessenden Finale gewonnen.

Dieser vierte Satz ist als Rondo „Im heiteren Reigentempo“ (quasi andantino) bezeichnet und beruht auf folgenden Themen, die in der Reihenfolge 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, Koda + 3 erscheinen und gegen den Schluss in sehr brillanter Weise verarbeitet sind:

mit der refrainartigen Weiterführung:



Thema 2 und 3 beruhen in gewissem Sinn auf dem ersten breit ausgesponnenen, dem ein „Lied der Engel“ aus einem noch unvollendeten Chorwerk Pfitzners zugrunde liegt.
Dr. Wilh. Altmann

DIE IDEALE

Symphonische Dichtung nach Schiller
von Franz Liszt

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 3 Pauken, Becken, Streichorchester.

Die im Jahre 1857 komponierten und noch in ihrem Entstehungsjahre in Weimar zur ersten Aufführung gelangten „Ideale“ beschliessen die Zwölfzahl der symphonischen Dichtungen Liszts.¹⁾ Wenn diese erste Aufführung nach keiner Richtung hin sonderliches Aufsehen erregte, so knüpft sich an eine spätere Vorführung, die Hans von Bülow im Schillerjahre 1859 in Berlin veranstaltete, die Erinnerung an die erste Konzertrede des genialen Dirigenten: als nach dem Lisztschen Werke gezischt wurde, sprang er zornglühend auf das Podium und richtete an die „Herren Zischer“ die Aufforderung, sie möchten den Saal verlassen, da es nicht üblich sei, in diesen Räumen zu zischen.²⁾ Noch heute ist diese Dichtung weniger gekannt und seltener aufgeführt als die meisten ihrer zwölf Schwestern. Sehr mit Unrecht: denn sie weist in hohem Masse die glänzenden Eigenschaften des Lisztschen Orchesterstiles auf. Was man bei einem inhaltlich so düsteren und äusserlich so prunklosen Stücke wie „Hamlet“ begreifen kann, dass es selbst noch in der Gegenwart allgemein verkannt und in seinem Werte unterschätzt wird, erscheint bei den „Idealen“ weniger verständlich. Im Urtheil der Musiker und ästhetischen Kritiker hat es diesem Werke ohne Zweifel geschadet, dass Liszt sich verleiten liess, Verse des Schillerschen Gedichts, dem er die Inspiration zu seiner Komposition verdankte, den einzelnen Abschnitten der Partitur voranzustellen. Dadurch bekam das Werk für das Auge etwas Zerrissenes, Zusammenhangsloses, in getrennte Stücke Zerhacktes, eine Eigenschaft, die ihm für das Ohr weit weniger anhaftet als manch anderer Lisztschen Instrumentalschöpfung, der der Charakter des Rhapsodischen nicht wohl abgesprochen werden kann. Überdies wurden durch dieses Verfahren falsche Vorstellungen erweckt über das Verhältnis der Form des Lisztschen Werkes zu seiner poetischen Vorlage. Es entstand der Irrtum, als habe der Meister sich mit diesem Stücke in das Gebiet jener mit Recht für bedenklich gehaltenen Art von Programmusik verirrt, die dem Dichter auf Schritt und Tritt nachgeht und, statt die poetische Idee aus dem Geiste der Musik neu zu gebären, so etwas wie eine wortwörtliche Interlinearübersetzung des Programmgedichts versucht. Hätte man sich die Mühe genommen, die Lisztsche Partitur mit dem Schillerschen Gedichte genau zu vergleichen, so würde man bald bemerkt haben, dass davon keine Rede sein kann. Denn nicht nur ist der Musiker darin vom Dichter wesentlich abgewichen, dass er (durch Anfügung der Schlussapothese) den Grundgedanken und die Grundstimmung des Gedichts fast bis zur Verkehrung in ihr Gegenteil alteriert hat, auch die Aufeinanderfolge der einzelnen Verse ist in der Lisztschen Partitur eine ganz andere

¹⁾ Diese Zahl erhöht sich um 2, wenn man den später noch hinzugekommenen Tasso-Epilog (Le triomphe funèbre du Tasse) und „Von der Wiege bis zum Grabe“ mitrechnet. Der Entstehungszeit nach würde freilich der 1858 komponierte „Hamlet“ auf die „Ideale“ zu folgen haben.

²⁾ Vgl. Lina Ramann, Franz Liszt als Künstler und Mensch. II, 2. S. 226.



wie bei Schiller.¹⁾ Dagegen hat schon Ramann (a. a. O. S. 210) darauf aufmerksam gemacht, wie trotz Programmedicht und Einzelüberschriften „die historische Formgliederung der Symphonie als Untergrund“ in den „Idealen“ deutlich erkennbar hindurchschimmere. Das Stück zerfällt in vier Hauptteile: Aufschwung, Allegro spiritoso; Enttäuschung, Andante maestoso; Beschäftigung, Allegretto mosso; Apotheose, Maestoso, entsprechend erstem Allegro, langsamem Satz, Scherzo und Finale der klassischen Symphonie.

I. Nach einer langsamen Einleitung von 25 Takten, die in eigentümlich schwankender Modulation von d-moll (Dominantseptakkord) nach F-dur führt, setzt in lebhaft bewegtem Allabreve-Takt das den „Aufschwung“ charakterisierende Motiv:

1. *Con impeto.*



in den Geigen ein, neben dem noch zwei weitere Gedanken:

2. Hbl., Vl.



3. Kl., Vl.



für den Aufbau der grösseren Steigerung von Bedeutung werden, die in der Aufstellung des eigentlichen Hauptthemas:

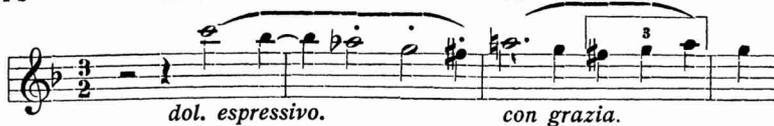
4.



4 b

Hbl.

Vl.



¹⁾ Liszt hatte die ungekürzte Fassung des Gedichts vor Augen, die im Musenalmanach von 1796 erschienen war und 13 Strophen (also 2 mehr als die späteren Ausgaben) umfasste. Es folge hier die Gegenüberstellung der Lisztschen und der Schillerschen Anordnung:

Abschnitte bei Liszt	Strophen bei Schiller	3	5b	6	10a u. 11b	9	13
1	1—2a	4	4	7	12a		
2	6—7a	5	9	8	12b		



des ganzen Werkes kulminiert, eines Themas, aus dem namentlich zwei Motive für den weiteren Verlauf des Tonsatzes als wichtig herauszuheben sind, das von Liszt schon in seiner 1853 entstandenen Komposition des Schillerschen Chors „An die Künstler“ verwendete „Idealmotiv“ (4a) und das dessen kraftvoll „männlichem“ Charakter gleichsam als seine „weibliche“ Ergänzung korrespondierende 4b. An eine kurze Durchführung des Hauptthemas schliesst sich ein doppelt gegliederter Seitensatz an, dessen erster Teil mit seinen beiden poetisch durch die Schillerschen Worte: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall“ inspirierten, musikalisch aus 4a bzw. 4b herausgebildeten Motiven (5 und 6):

5. Hbl.

6. Horn
dolciss.

von D-dur über H-dur nach Es-dur führt, während der zweite, die Pygmalion-Episode („Wie einst mit glühendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloss, bis in des Marmors kalte Wangen Empfindung glühend sich ergoss“), aus 4b eine sehnsuchts-tiefe Melodie gewinnt:

7. Fl., Vl.
p dolce, molto espr.
Es³ E⁵ F²

die von Es-dur nach C-dur moduliert. Über G als Dominant wird im ff (Allegro molto mosso) das Idealmotiv wieder aufgenommen, und auch im folgenden Sätzchen („Wie tanzte vor des Lebens Wagen“), das sein thematisches Material dem Aufschwung-motiv (1) und seinen Fortbildungen entnimmt, herrscht noch die Tonalität von C vor. Die übermäßige Sextauflösung des Dominantseptakkordes führt nach H-dur: stufenweise steigert sich das Idealmotiv von g (Es-dur) nach gis (E-dur) und a (fis-moll), um dann im weiteren Verfolg des Hauptthemas die Vorherrschaft an 4b abzutreten, mit dem rückmodulierend über A-dur, E-dur, C-dur die Grundtonart (F, aber jetzt in Mollstimmung) wieder erreicht wird.

II. „Enttäuschung.“ Gegenüber dem ersten Teile sind die drei übrigen wesentlich kürzer gehalten. Jener beansprucht ungefähr die Hälfte des ganzen Werkes. Die allein von den ersten Geigen ausgehaltene kleine Dominantnon von f-moll leitet, enharmonisch in cis verwechselt, zu einer Wiederaufnahme der allerersten einleitenden Takte über. Das in einen 6/8 Takt verkürzte, nach Moll gewendete „Quell- und Rosenmotiv“ (5) erscheint „plintivo“ über der Dominant von cis. Das Idealmotiv (4a) wird zu einem trauermarschähnlichen Satze verwendet (cis-moll):

8. usw.

in dessen Mitte als Seitenthema die innige Melodie der „Freundschaft“:



9. Str.

Gis — — A — — Gis A Eis Fis H — E — — — E

der einzigen Trösterin in der Verlassenheit der Enttäuschung, auftaucht.

III. „Beschäftigung.“ Für die Erkenntnis der von Liszt trotz des Modulationsreichtums seiner Harmonik stets so streng beobachteten tonalen Einheit ist es nicht ohne Interesse zu beobachten, wie auch der zweite Teil des Werkes ganz deutlich auf der Dominant der Grundtonart (F) abschliesst. Der dritte Teil nimmt aber dann bald cis-moll wieder auf¹⁾ mit einer neuen Umbildung des Idealmotivs:

10. VI.

die den ganzen der „nie ermattenden“ Beschäftigung gewidmeten Abschnitt beherrscht. Die Modulation geht — gelegentliche Ausweichungen ausser acht gelassen — von cis-moll über fis-moll nach h-moll, zurück nach cis, dann nach es, um von hier aus, während bei auf f liegender Oberstimme die Bässe mit dem „Beschäftigungsmotiv“ (10) chromatisch von gis bis nach c emporsteigen, den Quartsextakkord von F-dur zu gewinnen. Ein Allegro spirituosissimo, motivisch dem „Aufschwung“ (1) angehörig, leitet über der Dominant als Orgelpunkt zu der

IV. Apotheose. „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose.“ Mit diesen Worten rechtfertigt Liszt das Finale, mit dem er den Pessimismus des Schillerschen Gedichts in ein Bekenntnis der Lebensfreude und Siegeszuversicht umgedeutet hat. Zunächst ertönt ff in F-dur (Maestoso, con somma passione) das Hauptthema (4). Es folgt im 3/4 Takt, von D-dur über H-dur und Es-dur weiterschreitend, eine rhythmische Umbildung von 5 (Allegro vivace), dem sich sofort eine Verkürzung von 7 in den Violoncellen anschliesst. Dieser Abschnitt geht in die durchaus auf dem Idealmotiv (4a) aufgebaute Stretta über, die das Werk in strahlendem Glanze abschliesst.

Rudolf Louis

FINGERHÜTCHEN

Märchenballade von C. F. Meyer

für Bariton, vier Frauenstimmen und Orchester op. 12

von Julius Weismann

Fingerhütchen, ein buckliger Korbflechter (Motiv 1):

1. Gemächlich.

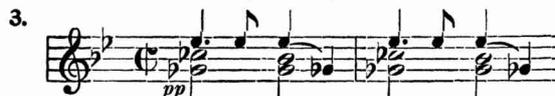
¹⁾ Es braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden, dass dieses cis-moll eigentlich als des-moll, d. h. nicht als übermässige Quint, sondern als kleine Sext von f aufzufassen ist.



lebt fleissig und still seiner Arbeit und wäre glücklich und zufrieden, wenn er nicht wegen seines unförmlichen Höckers von den Menschen scheu gemieden würde. Eines Abends geht er von seiner Arbeit ermüdet nach Haus (Motiv 2):



Unterwegs sich ausruhend, hört er plötzlich, wie aus dem Boden hervor, leisen Gesang. Es sind Elfen, die singen, doch führen sie ihr Lied nie zu Ende, sondern bleiben immer nach dem ersten Vers stecken (Motiv 3):



„Sil-ber-fäh-re glei-test lei-se“

Fingerhütchen dünkt das langweilig, und er kommt auf die Idee, „ihnen einzuhelfen“ und den Vers weiterzuführen. Als nun die Elfen wieder gerade am Ende ihres kurzen Gesanges angelangt sind, führt er ihn so weiter (Motiv 4):

4. Sopr. I.

Bariton



„Sil-ber-fäh-re glei-test lei-se“ „oh-ne Ru-der, oh-ne Gleise“.

Nun kommen die Elfen hervorgesprungen und aus Freude darüber, dass Fingerhütchen ihren Gesang „hübscher und länger“ gemacht hat, zaubern sie ihm seinen Buckel hinweg mit der Motivierung: „Eine ganze Stirne voll glücklicher Gedanken, unter einem Höcker soll länger nicht sie schwanken.“ Motive des Elfenchors (5 a, b und c):

5 a)

Lebhaft.



5 b)



Fin-ger-hüt-chen, Fin-ger-hut!



Plötzlich, wie sie gekommen, verschwinden die Elfen wieder, nur noch entfernt und leise tönt ihr Gesang (Motiv 4). Fingerhütchen, vom Singen ermüdet, schlummert ein und am nächsten Morgen erwachend sieht er sich auf einer grünen Wiese; Kühe und Schafe weiden um ihn her und die Sonne scheint hell. Pastorale Stimmung (Motiv 6)

6. Sehr ruhig.



Wie ein Traum dünkt ihm sein Erlebnis der Nacht, zweifelnd betastet er seinen Rücken — ob die Elfen wohl Wort gehalten, und der Höcker wirklich fort sei — — (Motiv 7):



Und siehe da, er ist verschwunden! Jauchzend jagt er, behend wie ein Hirschlein, über die Felder (Motiv 8):

8. Sehr schnell.

In seliger Erinnerung gedenkt er dankbar der Elfen, die ihn zum Lohn für sein Singen von seiner Missgestalt befreiten. Mit Reminiszenzen an Motiv 1 und 3 schliesst das Stück.

Julius Weismann

ODYSSEUS' HEIMKEHR

Aus Odysseus' Fahrten. Vier Episoden für grosses Orchester. IV.

op. 6 No. 4

von Ernst Boehe

Orchesterbesetzung: 4 Flöten, 3 Oboen, Englisch Horn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, Basstrompete, 3 Posaunen,



Basstuba, 3 Paar Pauken, Glockenspiel, Triangel, Militärtrommel, Rührtrommel, Becken, grosse Trommel, Tamtam, 2 Harfen, Streichquintett.

Die vier unter dem Gesamttitel „Aus Odysseus' Fahrten“ zusammengefassten Episoden stehen zueinander nicht im Verhältnis von Teilen eines einzigen zyklischen Orchesterwerks wie etwa die vier Sätze einer Symphonie. Vielmehr hat eine jede dieser Episoden die Bedeutung eines in sich abgeschlossenen und selbständig für sich bestehenden Musikstückes; zwar verbindet die poetische Idee die vier Stücke zu einem Ganzen, und auch das bildet ein einigendes Band, dass einzelne von den im ersten Teile aufgestellten Themen späterhin wiederkehren: aber wie keiner dieser Teile einen früheren zum Verständnis voraussetzt, so steht er auch in jeder anderen Hinsicht durchaus auf eigenen Füßen. Wenn man daher „Odysseus' Heimkehr“ nicht eigentlich als Finalsatz des die Fahrten des Odysseus behandelnden Gesamtwerks bezeichnen kann, so ist dagegen eine tatsächliche Analogie mit dem formalen Schema der klassischen viersätzigen Symphonie darin gegeben, dass dieser vierte Teil selbst und für sich allein ein Gebilde darstellt, in dem die vier traditionellen Sätze der älteren Symphonie, allerdings verkürzt und in ein ohne Unterbrechung fortlaufendes Ganzes zusammengezogen, unschwer zu erkennen sind. Auf eine Einleitung in langsamem Tempo folgt ein erstes Allegro; an dieses schliesst sich ein scherzartiger Satz an; weiterhin finden wir ein Adagio und schliesslich ein Finale wieder im Allegro-tempo.

I. Einleitung. Lento, c-moll, 4/4. — Über einem ppp-Wirbel der grossen Trommel und der vom Kontrafagott und den geteilten Kontrabässen gehaltenen leeren Quint C-G erscheint zuerst in den Bratschen und Violoncellen das Heldenthema des Odysseus (1):



dem sich nach kurzer Durchführung die Melodie zugesellt, in der die Heimatsehnsucht des edlen Dulders zum Ausdruck gelangt. Anfänglich in verkürzter Form mehr nur angedeutet (2 a):



wird diese Melodie in ihrer vollständigen und ursprünglichen Gestalt von den Geigen gebracht über dem Quartsextakkord auf G:



der die in den ersten Allegrosatz führende Kadenz (nach C-dur) einleitet.

II. Allegro energico, ma non troppo mosso. C-dur, 4/4. — Fagotte und Violoncelle intonieren zunächst das Hauptthema (3):



das den heroisch sich emporraffenden Entschluss des Odysseus symbolisiert, trotz Götterzorn und Schicksalstücke von neuem sich dem tückischen Okeanos anzuver-



trauen, noch ein letztesmal die Fahrt zu wagen. Rasch wächst ihm der wiedergewonnene Mut: ein zweites Motiv, das in der Trompete auftritt (4):



trägt schon einen übermütig kecken, ja ausgelassenen Charakter. In der nun folgenden Steigerung wird der 4/4 Takt zum 3/4 Takt zusammengezogen, wodurch das Hauptthema die folgende Umbildung erfährt (5):



III. *Vivace leggiero*. E-dur 3/4. — Die Segel von günstigen Winden gebläht, durchheilt das Schiff die Wogen; alles verspricht eine rasche und glückliche Fahrt; ein fröhliches Leben, heitere Regsamkeit herrscht an Bord. Ein leichtbeschwingtes Motiv, das gleich bei seinem ersten Auftreten in der Flöte (6 a):



in Engführung gebracht wird (Einsatz der Klarinette beim dritten Takt), und dessen Variante (6 b):



werden von den mannigfachsten Figurationen der Holzbläser, Harfen und Streicher umspielt. Mit dem Hauptthema (3), das später hinzutritt, melden sich wieder ernstere Klänge. Die Modulation geht nach C zurück (*Allegro grandioso*); der 3/4 Takt macht wieder dem 4/4 Takt Platz. Der anfangs so freundlich lächelnde Horizont beginnt sich zu umdüstern; neue Gefahren drohen. Eine unaufhaltsam drängende Steigerung setzt ein, innerhalb deren die Motive 4 und 2 auftauchen, während das Hauptthema (3) vorherrscht. In einem grossen Decrescendo ebbt die Steigerung ab bis zum *ppp*: der Held wendet den Blick nach oben zu den unsterblichen Göttern.

IV. *Grave*, es-moll 4/4. — Odysseus schickt sich an, durch Opfer und Gebet den Zorn der Götter zu versöhnen, ihre Huld auf sich und seine Fahrt herabzuflehen. In die ernsten Klänge der Opfermelodie (7):



die zuerst *pp* in den Bratschen und Violoncellen anhebt — die Cäsuren durch leise Paukenschläge markiert — mischt sich, nachdem sie an die Holzbläser, Hörner und Harfen übergegangen, die bittend flehende Stimme des Helden selbst (8):





und zwar zunächst in den Violoncellen. Diese beiden thematischen Gebilde (7 und 8) beherrschen den ganzen langsamen Satz (Odysseus' Opfer).

V. Allegro moderato. 4/4. — Im Schlussteile von „Odysseus' Heimkehr“ begegnen uns in grösserer Anzahl Motive, die aus den früheren Stücken, speziell aus „Odysseus' Ausfahrt“ herkommen. Schon die beiden ersten, dem Ohr sich einprägenden Figuren:

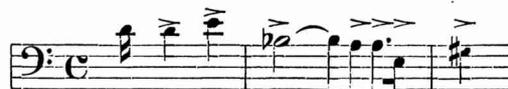
9 a

9 b



erweisen sich bei näherem Zusehen als charakteristische Umbildungen des Themas, das in der ersten Episode den verderbenbringenden Zorn des grimmen Meerbeherrschers Poseidon symbolisiert hatte:

10.



und das in der Folge dann auch in seiner ursprünglichen Gestalt hier wieder erscheint. Neu ist dagegen das mit dem Allegro energico in den Hörnern einsetzende Thema (11):

11.



Die frohe Zuversicht, die nun des Helden Brust beseelt, gelangt in jenen Klängen zum Ausdruck, in denen sich im ersten Stücke die jubelnde Siegesfreude nach dem Falle Trojas ausgesprochen hatte:



und über all dem schwebt als Repräsentant des in Not und Gefahr, in Hoffen und Verzagen dominierenden Gefühls die Melodie der Heimatsehnsucht (2). Nach einiger Zeit taucht das Hauptthema des ersten Allegro (3) wieder auf und wird zusammen mit Motiv 11 und 10 bis zu seinem mächtigen *ff*-Auftreten in Hörnern und Trompeten gesteigert. Im weiteren Verlaufe dieses Codasatzes melden sich auch noch die Themen 4 und 6 (Scherzo): das gesamte melodische Material des Stückes wird zusammengefasst. Ein grosser, auf 36 taktigem Orgelpunkt über *g* sich aufbauender Klimax führt zu einer glanzvollen Kombination (7) in den Trompeten und Posaunen mit dem Heldenthema (1) in den Geigen und Bratschen (Grandioso, C-dur). Der Sieg ist errungen, das Ziel der Sehnsucht erreicht: triumphierend verbindet sich im *fff* die Melodie der Sehnsucht (in Dur) in Geigen, Bratschen und Holzbläsern mit dem Odysseusthema in den Hörnern und Violoncellen (2 und 1), das uns auch zuletzt noch unter dem wogenden Rauschen des ganzen vielfach geteilten Streichorchesters das Bild des sieggekrönten Helden zeigt.

R. L.